



1 Joseph Maria Olbrich und Peter Brehens, Alexandraweg:
Kleines und Großes Haus Glückert, Haus Behrens
(von links nach rechts), Darmstadt, 1901 (Zustand 2014)

Wert und Wandel

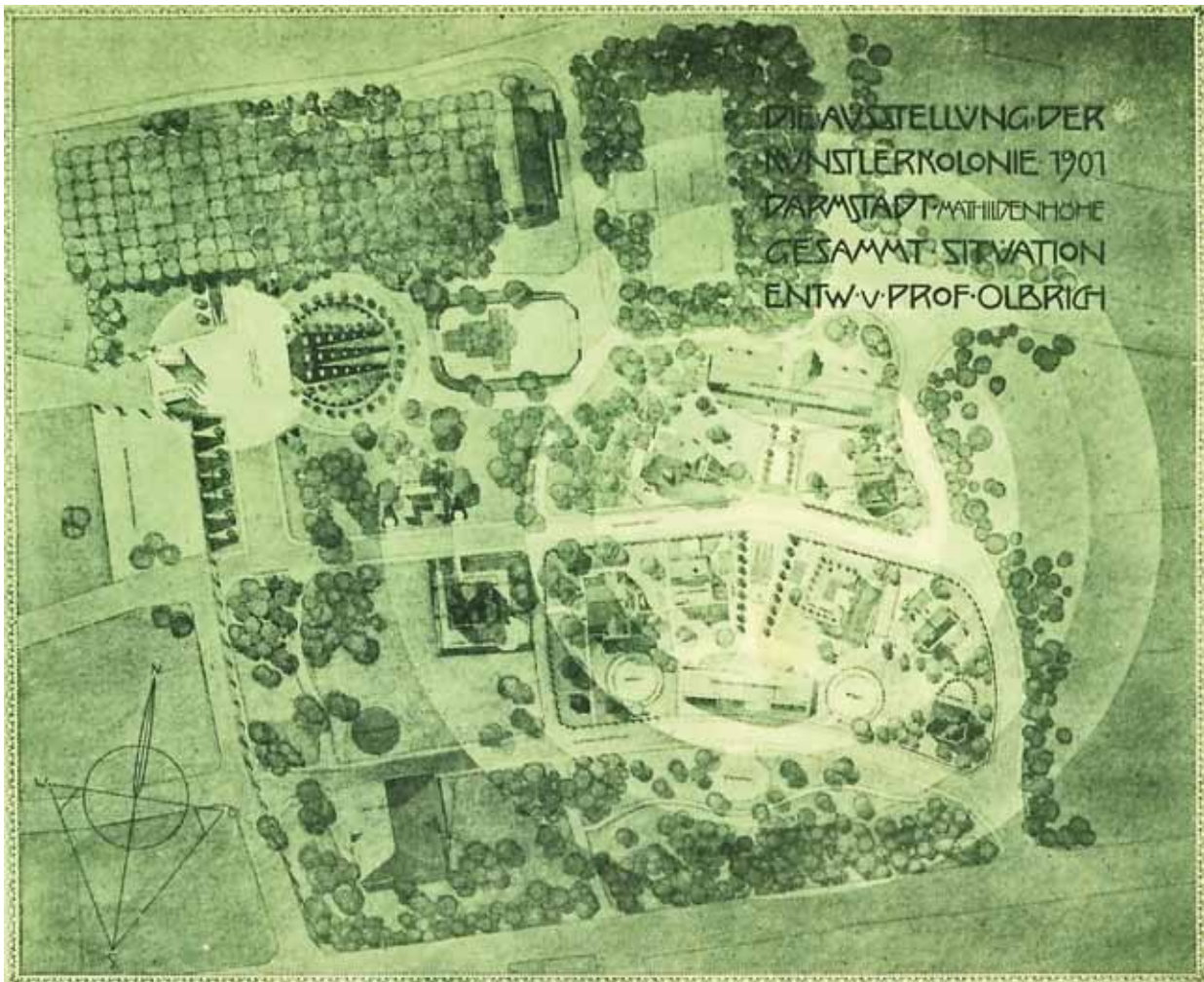
Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Künstlerkolonie in Darmstadt

Werner Durth

Mit dem Titel „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ spielt das Thema der Tagung auf einen uralten Menschheitstraum an: in der Sehnsucht nach einer Kultur der Stadt im friedlichen Miteinander der Menschen. In verschiedenen Epochen der Weltgeschichte wurde diesem Traum gebaute Gestalt gegeben, von antiken Städten wie Palmyra in Syrien, heute durch Terror geschändet, bis hin zu den neuen Städten der Moderne, für die das ab 1900 gebaute Ensemble der Künstlerkolonie Impuls und Vorspiel war: „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt! Alles Andere ist nichts!“¹

Es sind dies Worte von Joseph Maria Olbrich, die der junge Architekt im März 1898 seinen Künstlerfreunden in der Wiener Secession zurief, für die er im Jahr zuvor die luzide Ausstellungshalle entworfen hatte, in der „Provokation nackter Wände“² bis heute ein

Meilenstein in der Entwicklung moderner Architektur, ein frühes Fanal der Abkehr vom überkommenen Historismus, unter der Forderung: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“³ Aber Olbrich wollte mehr als nur ein Gebäude errichten: „Die Regierung soll uns ein Feld geben, und da wollen wir dann eine Welt schaffen. Das heißt doch nichts, wenn Einer bloß ein Haus baut. Wie kann das schön sein, wenn daneben ein hässliches ist? Was nützen drei, fünf, zehn schöne Häuser, wenn die Anlage der Straße keine schöne ist? Was nützt die schöne Straße mit schönen Häusern, wenn darin die Sessel nicht schön sind oder die Teller nicht schön sind? Nein – ein Feld; anders ist es nicht zu machen. Ein leeres weites Feld; und da wollen wir dann zeigen, was wir können; in der ganzen Anlage und bis ins letzte Detail. Alles von demselben Geist beherrscht, die Straßen und die Gärten und die Paläste und die Hütten und die



2 Joseph Maria Olbrich, Künstlerkolonie, Gesamtsituation, um 1900

Tische und die Sessel und die Leuchter und die Löffel Ausdrücke derselben Empfindung.“⁴ So Olbrich, zitiert nach den Worten seines Wiener Dichterfreundes Hermann Bahr. (Abb. 1)

Von den Tellern und Tassen bis zur Anlage der Straßen sollte ein Gesamtkunstwerk entstehen, in der Mitte ein Haus der Gemeinschaft für Künstler und Handwerker. Der Architekt erklärte: „In der Mitte aber, wie ein Tempel in einem heiligen Haine, ein Haus der Arbeit, zugleich Atelier der Künstler und Werkstätte der Handwerker, wo nun der Künstler immer das beruhigende und ordnende Handwerk, der Handwerker immer die befreiende und reinigende Kunst neben sich hätte.“⁵

Dieses stürmische Verlangen nach einer neuen Einheit von Kunst und Leben, Natur und Wohnkultur, Landschaft und Siedlung sollte sich rasch erfüllen. Schon im folgenden Jahr 1899 holte ihn der junge Großherzog Ernst Ludwig nach Darmstadt zum Bau

einer Künstlerkolonie. „Ich sah seine Zeichnung für die Secessions-Ausstellung in Wien“, notierte der Fürst zu seiner Begegnung mit Olbrich: „Wir beide fingen sofort Feuer.“⁶ Verbunden durch die Leidenschaft, eine neue Welt gestalten zu wollen, wurde für beide die Kunst zum sozialen Programm, wie der Text zu den „Ideen von Olbrich“ erkennen lässt, die der Architekt mit eigenen Skizzen 1899 dem Großherzog widmete: „Diese neue Gewerbe-Kunst ist nicht nur ein ästhetischer Gewinn, sondern auch eine sociale Errungenschaft, wie etwa der Arbeiterschutz oder die Altersversorgung. Sie gesteht allen Menschen das Recht auf das Schöne zu. Kunst soll kein Vorrecht sein, nichts Aristokratisches und nichts Demokratisches, sondern ein Allgemeines, wie Luft und Licht.“⁷ In dieser Dimension sozialer Gebrauchsfähigkeit des Schönen sollte „jedes Haus ein lebendiger Organismus und jeder Raum darin ein lebendiges Organ sein“.⁸ Eine Revolution in der Baukunst!



3 Joseph Maria Olbrich, Ernst Ludwig-Haus, Ansicht von Nordwesten, Darmstadt, 1901 (Zustand 2016)



4 Peter Behrens, Haus Behrens, Darmstadt, 1901 (Zustand 2014)

Gleich nach seiner Ankunft in Darmstadt skizzierte der Architekt aus Wien seinen Traum von einer Stadt im Grünen. Der aquarellierte Lageplan mit seiner städtebaulich einmaligen Figuration von Gebäuden lässt sich wie ein Magnetfeld künstlerischer Energien lesen, der zugleich Schnittpunkt der Entwicklungslinien europäischer Reformbewegungen zwischen London und Moskau, Wien und Paris war und bis nach Amerika ausstrahlte. (Abb. 2) Bis heute tragen die erhaltenen Bauten auf der Mathildenhöhe die Botschaft jener Gemeinschaft von Künstlern weiter, die ab 1899 die Welt durch ihr Schaffen zu verändern versprachen und dieses Versprechen in unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern zu erfüllen suchten, um kommenden Generationen Anstoß und Maßstab zu geben.

Als „Haus der Arbeit“ im „heiligen Haine“ errichtete Olbrich das Ernst Ludwig-Haus, ein Gemeinschaftsatelier für die Künstler, die der hessischen Möbelindustrie neue Impulse geben sollten. Geschickt wurde das Programm der europäischen Lebensreformbewegung mit Strategien der Wirtschaftsförderung durch ästhetische Innovation verbunden.⁹ So wurden in sensationell kurzer Zeit der Atelierbau oben auf dem Hügel, unten die provisorische Ausstellungshalle und dazwischen die Häuser am Hang für die Künstler nach Olbrichs Entwurf errichtet. Zum Tal hin erstreckt sich noch heute das breit gelagerte Atelier- und Werkstattgebäude mit leuchtend weißer Front und goldenem Portal in pathetischer Geste nach Süden, von Norden zeigt es sich wie ein schlichter Fabrikbau mit weitem Glasdach zur optimalen Belichtung der Arbeit im Inneren des Hau-

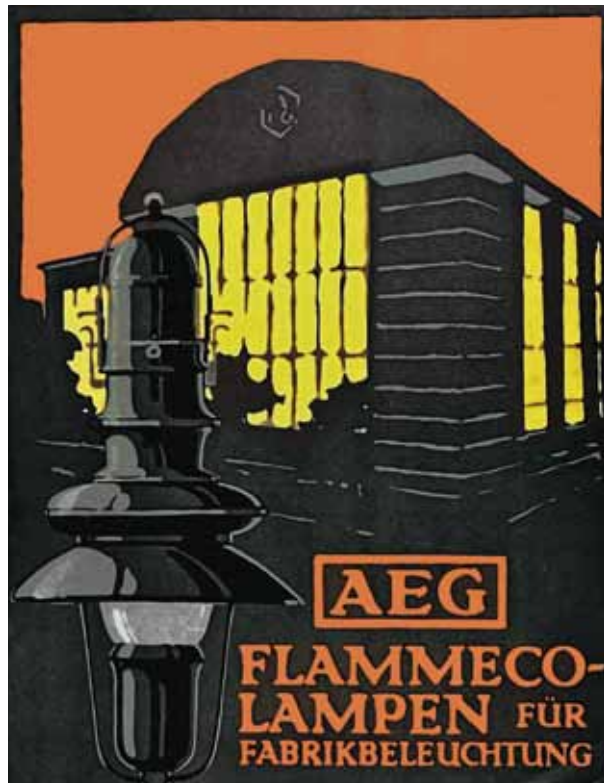
ses. (Abb. 3, Tafel V und VI) In seinen Entwürfen für die Künstlerkolonie erscheint bei Olbrich erstmals das „Bild des Bauwerks als Maschine mit dem Primat der Funktionalität und konstruktiven Präzision“, bemerkte Ralf Beil 2010.¹⁰ Die Künstlerhäuser hingegen waren individuell auf die Bewohner zugeschnitten – und doch von einer *organischen* Funktionalität geprägt. Einzig das Haus für den Maler Peter Behrens entwarf dieser selbst für sich und seine Familie. Als Architekt Autodidakt, erlangte Behrens durch dieses Gebäude und seine elegante Innenausstattung gleichsam über Nacht hohe Anerkennung, die umso mehr die öffentliche Aufmerksamkeit auf dieses sensationelle Ereignis in Darmstadt lenkte. (Abb. 4, s. Abb. 1, Tafel VII und VIII)

Unter dem Titel „Ein Dokument deutscher Kunst“ zog die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901 Gäste aus ganz Europa an, darunter auch den bekannten Kunstschriftsteller Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, der in seinen „Reisebriefen“ über die erstaunten Besucher berichtete: „Wenn sie vor den Häusern standen und die fensterlosen Wände sahen, meinten sie, es würde drinnen trübe und finster sein. Und dann fanden sie Alles viel heller, als sie jemals Häuser gekannt hatten, und fingen an, die veränderte Gestalt der Fenster zu beobachten, die in die Breite statt in die Höhe gehen, sehr viel Licht hereinlassen und ein ganz anderes Bild der Landschaft geben.“¹¹ Anschaulich beschrieb Lichtwark die Anfänge des Funktionalismus in den Bauten Olbrichs, der die Fenster in Lage und Format auch für die Wohnhäuser so plante, wie sie den Räumen im Inneren am besten dienten, ohne Beachtung



5 Joseph Maria Olbrich, Haus Habich, Darmstadt, 1901

6 AEG-Flammeco-Lampen, Umschlag Broschüre, Entwurf vermutlich von Lucian Bernhard, unter Verwendung der Behrens-Schrift



herkömmlicher Regeln der Symmetrie und Proportion in der Fassadengestaltung. (Abb. 5) Lichtwark bemerkte die „Stimmung freudigen Staunens, die sich meist in Bewunderung und Entzücken ausdrückte“, und er begleitete die Besucher: „Was sie nun mitnehmen, ist eine neue Idee vom Haus. Kommen sie in ihre Wohnung, so werden sie den ungeheuren Abstand fühlen, werden sich sehnen, werden fragen und werden hören, daß diese neuen Häuser mit all ihrer Traulichkeit, all ihrem Komfort und ihrem Behagen sogar billiger sind als die haarsträubende Banalität, in der sie sich bisher wohlgeföhlt haben. So wird diese Ausstellung auch in meiner Erinnerung als erster Versuch stehen bleiben, den Deutschen an einem praktischen Beispiel zu zeigen, was ein Wohnhaus leisten kann. Alles, was im Einzelnen verfehlt oder geschmacklos sein mag, zählt dagegen nicht.“¹²

Dieser erste praktische Versuch einer epochalen Wandlung der Baukultur unter dem Titel „Ein Dokument Deutscher Kunst“ gilt bis heute als die erste Internationale Bauausstellung der Welt, mit Folgen bis in die Gegenwart.¹³ Erstmals gewann hier die zuvor oft schon beschworene Idee des Gesamtkunstwerks in allen denkbaren Maßstabsebenen gebaute Gestalt: von der städtebaulichen Komposition im Kontext der Landschaft über die Ausformung des Straßenraums mit seinen zierlichen Mustern im Pflasterbelag bis hin zu den begrenzenden Gartenmauern, -gittern und -toren, hinter denen sich die Neubauten in klarer Kubatur mit diskretem Dekor

erhoben, ausgestattet mit komfortablem Interieur und eigens dafür entworfenen Stoffen, Bestecken, Tellern und Tassen.

Zu verdanken war diese erste Bauausstellung auf Dauer dem Großherzog Ernst Ludwig, der 1892 mit gerade 23 Jahren die Herrschaft über das Großherzogtum Hessen übernommen hatte. Als Enkel der Queen Victoria hatte er einen Teil seiner Kindheit in England verbracht und dort die Anfänge der Reformbewegung Arts and Crafts erlebt, in der junge Künstler mit allen akademischen Traditionen brechen und aus den Schönheiten der Natur ihre eigenen Ideen für eine neue Schönheit der Umwelt gewinnen wollten.¹⁴ In Künstlergemeinschaften und Werkstätten entstanden Stoffe, Möbel und schließlich auch neue Häuser besonderer Art, die den Großherzog derart faszinierten, dass er sich schon 1895 im englischen Stil einzurichten begann. Die weltweit verbreitete Zeitschrift „The Building News“ zeigte 1897 das Kaminzimmer des Fürsten; seinen schlichten Thronessel hatte Mackay Hugh Baillie Scott entworfen.¹⁵ Doch es ging um mehr.

Eine epochale Aufbruchsstimmung lag in der Luft. Auf der Suche nach neuen Lebensformen in der kommenden Industriegesellschaft wurde um 1900 mit den Initiativen aus England auch in Deutschland die Idee der Gartenstadt verbreitet, im Versuch der Versöhnung von Kunst, Kultur und Alltagsleben, in der Menschen aller Klassen und Schichten neue Entfal-

tungsmöglichkeiten finden sollten. Im Zentrum dieser Reformbewegungen gehörten Olbrich und Behrens im Jahr 1907 zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds, einer Vereinigung von Architekten und Künstlern, Politikern und Unternehmern, die sich im Aufbruch der Moderne eine „Durchgeistigung der deutschen Arbeit“ im Sinne einer alle Lebensbereiche durchgreifenden Reform der Umweltgestaltung verlangten, um neue „Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst“ zu erkunden, wie auf der Titelseite des ersten Jahrbuchs des Werkbunds 1912 zu lesen ist.¹⁶ Euphorisch wurde die Erwartung technischen und sozialen Fortschritts mit höchstem Gestaltungsanspruch verbunden; die Gründungsrede in München hielt 1907 Jacob Julius Scharvogel, Direktor der Großherzoglichen Keramikmanufaktur in Darmstadt, ebenfalls Mitglied der Künstlerkolonie.

In den Jahrbüchern des Werkbunds sind Musterbeispiele des Schaffens im neuen Geist zu sehen, von Tellern und Tassen bis hin zur Fabrik. Als zukunftsweisende Industriegebäude werden hier die Neubauten der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin vorgestellt, darunter die bald berühmte Turbinenhalle, entworfen von Peter Behrens, seit 1907 künstlerischer Berater des weltweit agierenden Elektrokonzerns.¹⁷ Von der Gestaltung der Plakate über Straßenlampen, Ventilatoren und Teekessel bis hin zum Werkwohnungsbaubau der AEG erfand Behrens erstmals ein Corporate Design, wurde Erfinder der modernen Corporate Identity. Seine Turbinenhalle war eine Sensation, eine unverkleidete Konstruktion aus Stahl und Glas, ein Meilenstein auf dem Weg zur Industriekultur des 20. Jahrhunderts mit dem Ziel einer Humanisierung der Arbeitswelt. (Abb. 6)

Als Mitarbeiter im Büro Behrens waren an diesem Projekt die jungen Architekten Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe beteiligt. Eine folgenreiche Lehrzeit, denn Gropius wird ab 1910 das Fagus-Werk in Alfeld mit gläserner Vorhangsfassade errichten, die in Form, Konstruktion und Material bereits Grundzüge des ab 1925 in Dessau errichteten Bauhaus erkennen lässt; beide Gebäude sind bereits als Weltkulturerbe durch die UNESCO anerkannt. (Abb. 7) Das Bauhaus in Dessau, ebenfalls von Gropius entworfen, ist ein strikt funktional konzipiertes Ensemble, das mit den benachbarten Meisterhäusern auf besondere Art auch eine Künstlerkolonie war, die nach dem Umzug der 1919 in Weimar gegründeten Staatlichen Hochschule dem International Style weltweit zum Vorbild wurde.¹⁸ Doch zurück nach Darmstadt.

Im selben Jahr 1907, als Behrens seine Arbeit für die AEG begann, entwarf Olbrich in Darmstadt den Hochzeitsturm, mit einer Fülle origineller Mo-



7 Walter Gropius, Fagus-Werk, Alfeld an der Leine, 1911 (Zustand 2011)

tive. Dieses Bauwerk wurde bald zu einer Pilgerstätte für die jüngere Generation von Architekten, die hier fruchtbare Anregungen für ihre künftige Arbeit fanden.¹⁹ Neben dem hoch aufragenden Hochzeitsturm ist das große Ausstellungsgebäude für freie Kunst zu sehen, jetzt Teil der Stadtkrone Darmstadts, ein schlichtes Gebäude in klarer Kubatur. (Tafel III) Fast schmucklos zeigte sich die Ansicht von Osten mit einer Reihe gleichförmiger Fenster, die der Stadtbaurat August Buxbaum jedoch in anderer Form ausführte, als von Olbrich skizziert. Dem gegenüber entstand am Osthang nach Planung von Albin Müller ein breit gelagerter Ausstellungsbaubau für Kunstgewerbe, ein anderer zeigte im Übergang zur Rosenhöhe neue Tendenzen der Baugestaltung. Diese beiden Gebäude waren Teil eines weiträumig angelegten Ensembles von Bauten zur Präsentation neuester Entwicklungen in Kunst, Design und Architektur – sie sollten anlässlich der großen Hessischen Landesausstellung 1908 jedoch nur für kurze Zeit Bestand haben.²⁰

Während der nächsten sieben Jahre seit 1901 wuchs nun auch die Kritik am elitären Gestus der ersten Künstlerhäuser und an Olbrichs ornamentalem Überschwang. Die in allen großen Städten Deutschlands drängende Wohnungsfrage, ausgelöst durch massenhafte Zuwanderung infolge der Industrialisierung, sollte auch in Darmstadt thematisiert und durch beispielhafte Arbeiterhäuser beantwortet werden, die 1908 ebenfalls nur für den Zeitraum der Ausstellungsdauer am südlichen Teil des Osthangs errichtet wurden. Mit spitzem Giebel und schmuckloser Fassade entwarf Olbrich das Haus für die Firma Opel, in schlichter Gestalt ein Prototyp des Einfamilienhauses, wie es noch in den 1960er Jahren hätte gebaut sein können, mit einfacher

Ausstattung, doch hoher Wohnqualität bis hin zu den Möbeln im Dachgeschoss.²¹

Häuser für alle sollte es geben, mit unterschiedlichen Größen, Standards und Kosten, doch gleichem künstlerischen Qualitätsanspruch sowohl für die oberen als auch die unteren Schichten. An den Kleinwohnungsbauten waren auch andere Architekten beteiligt. Besonders gelobt wurde das Doppelhaus von Georg Metzendorf, ein Wohnhaus für zwei Familien, das mit einigen anderen nach dem Ende der Ausstellung an die Hofmeierei am Oberfeld umgesetzt wurde, um dort den Landarbeitern Wohnraum zu schaffen. (Abb. 8) Eine Weiterentwicklung dieses Hauses wird Metzendorf 1914 als Essener Haus in der Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Köln präsentieren, wo er den Auftrag erhalten hatte, einen neuen Siedlungstyp zu planen, in dem Industrie- und Landarbeiter eine neue Heimat finden sollten. Der Impuls aus Darmstadt wirkte weiter, über Jahrzehnte wird Metzendorf bis in die 1930er Jahre die Gartenvorstadt Margarethenhöhe errichten, heute eine der schönsten Siedlungen Europas, die der Gartenstadtbewegung wie dem Arbeiterwohnungsbau gleichermaßen nachhaltige Anregungen gab.²²

Am selben 16. Mai 1914, an dem in Köln – sieben Jahre nach seiner Gründung – die erste Leistungsbilanz des Deutschen Werkbunds gezeigt wurde,²³ feierte man in Darmstadt die Eröffnung der dritten großen Ausstellung der Künstlerkolonie: Nach Olbrichs Tod 1908 hatte der Architekt Albin Müller die Regie übernommen, das große Wasserbecken und Pavillons entworfen (Tafel XIX); der Bildhauer Bernhard Hoetger gestaltete den Platanenhain (Tafel XVII und XVIII) und das Löwentor als Entrée. Die zur Stadtmitte hin nach Westen breit ausgestreckte Landschaftsterrasse des Platanenhains verwandelte Hoetger in einen Skulpturengarten, in dem mit den großen Reliefs „Frühling“, „Sommer“, „Schlaf“ und „Auferstehung“ sowie zahlreichen Tierfiguren und Schrifttafeln Motive buddhistischer und altägyptischer Mythologie aufgenommen wurden. (Abb. 9) Durch die nach Süden hin anschließende architektonische Fassung der Russischen Kapelle mit Albin Müllers Brunnen und Hoetgers Figuren versinnbildlicht auch dieser 1898 errichtete Sakralbau den Themenpark der Weltreligionen. Unversehrt kündigt dieses Ensemble bis heute in magischer Schönheit von der Sehnsucht nach Frieden in jenem Jahr 1914, in dem der Erste Weltkrieg begann. Gleichzeitig bildet der Hain für den Hochzeitsturm ein grandioses Podest, das mit der liegenden Frauenfigur an der Vorderkante des Plateaus auf Hoetgers Beziehung zur Künstlerkolonie Worpswede im Norden Deutschlands verweist.²⁴

Während man im Sommer 1914 in der Metropole Köln die Wohnungsfrage am Beispiel des Nieder-



8 Ludwig Mahr, Georg Metzendorf und Arthur Wienkoop, Arbeiterhäuser (von links nach rechts), Hessische Landesausstellung, Darmstadt, 1908, transloziert an das Hofgut Oberfeld (Zustand 2009)

rheinischen Dorfs von Metzendorf diskutierte, war in Darmstadt eine kompakte Urbanisierung der Ostseite der Mathildenhöhe zu sehen. Auf der Suche nach neuen Formen des Geschosswohnungsbaus als Alternative zur städtischen Mietskaserne hatte Albin Müller am Osthang der Mathildenhöhe eine Wohnanlage mit großzügigen Loggien, Vorgärten, Werkstätten und Ateliers geschaffen.²⁵ Wie mit der Arbeiterkolonie 1908 wurden auch mit diesem Projekt wieder zukunftsweisende Impulse gegeben, doch beendete der Ausbruch des Ersten Weltkriegs abrupt diesen erneuten Aufbruch. Wie die Werkbund-Ausstellung in Köln wurde auch die Darmstädter im August 1914 vorzeitig geschlossen. Wir wissen, was kam.

Der Kriegseuphorie folgte ein unvorstellbares Menschengemetzel, dem politischen Umbruch 1918/19 die Gründung des Volksstaates Hessen. Nach dem Ende des Weltkriegs und der Entmachtung des Großherzogs sah die Zukunft der Stadt als Kunststadt nicht sehr hoffnungsvoll aus, denn in diesen Jahren der Not war keine vergleichbare Förderung möglich.²⁶ Auch im Bewusstsein der Öffentlichkeit verlor die Künstlerkolonie vorübergehend an Bedeutung; der Impuls zur Lebensreform wirkte inzwischen andernorts weiter.

Ende Dezember 1918 gründete Walter Gropius mit seinen Kollegen Otto Bartning und Bruno Taut den revolutionären Arbeitsrat für Kunst, in dessen Programm die „Ideen von Olbrich“ von 1899 nachklingen: „Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist



9 Bernhard Hoetger, Platanenhain, Relief: Auferstehung (Detail), Darmstadt, 1914 (Zustand 2013)

das Ziel.²⁷ Unter gleichem Anspruch eröffnete Gropius als erster Direktor im April 1919 die neue Staatliche Hochschule Bauhaus in Weimar, mit der Absicht einer „Wiedervereinigung“ von Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk im Sinne des wieder ersehnten Gesamtkunstwerks. Im selben Jahr 1919 wurde der Werkbund erneuert, eine junge Generation kam zum Zug. In Stuttgart begann man eine Ausstellung vorzubereiten, die 1924 unter dem Titel „Die Form“ moderne Inneneinrichtungen zeigte.²⁸ Wie wollte und wie sollte man künftig wohnen, in einer jungen Demokratie mit fortgeschrittener Industriekultur? Eine neue Phase der Lebensreformbewegung begann, nicht mehr im Jugendstil, sondern jetzt radikal dem Konzept der Neuen Sachlichkeit verpflichtet.

Unter der Frage „Wie wohnen?“ wurde 20 Jahre nach Gründung des Werkbunds seine zweite große Ausstellung nach jener in Köln geplant. 1927 sollte nach Darmstädter Vorbild in Stuttgart eine Versuchssiedlung mit Musterhäusern samt Inventar als Bauausstellung auf Dauer präsentiert werden. Jetzt aber war es kein Fürst, sondern das Stuttgarter Stadtparlament, das den mutigen Entschluss gefasst hatte, nach Entscheidung des Werkbunds dem Architekten Mies van der Rohe, wie Gropius einst Mitarbeiter von Behrens, die Planung einer internationalen Bauausstellung anzuvertrauen, in der neueste Materialien und Technologien für kos-

tengünstigen Wohnungsbau erprobt werden sollten: „Ich bin davon ausgegangen, eine in sich zusammenhängende Bebauung anzustreben,“ schrieb Mies van der Rohe im September 1925: „Hierdurch könnte diese Siedlung eine Bedeutung erreichen, wie etwa die Mathildenhöhe in Darmstadt sie seinerzeit erreicht hat.“²⁹

Zum Bau der Versuchssiedlung wurden erfahrene Architekten aus verschiedenen Ländern Europas verpflichtet, doch waren von Behrens über Gropius bis Taut auch vertraute Kollegen aus Berlin dabei. Zwei Jahrzehnte nach der Gründung des Bunds führte die Stuttgarter Werkbund-Ausstellung als Panorama verschiedener Strömungen moderner Architektur zum internationalen Erfolg.³⁰ In der städtebaulichen Komposition dieser Siedlung zeigte sich als Emblem des Neuen Bauens besonders prägnant das auf schlanken Stahlstützen errichtete Doppelhaus des französischen Architekten Le Corbusier, das nach denkmalgerechter Sanierung 2016 als Weltkulturerbe der UNESCO anerkannt wurde.³¹ (Abb. 10) Begeistert feierte man 1927 bereits den „Sieg des Neuen Baustils“.³² Doch der Triumph war verfrüht. Seit 1928 sammelte der rechtsradikale Kampfbund für deutsche Kultur die Kräfte der Reaktion, die Weissenhof-Siedlung wurde als *Araberdorf* verhöhnt.³³ Die Propaganda der Nazis verfemte die Moderne und verbreitete nach Vertreibung der Protagonisten die Klischees einer in Gaue gegliederten Volksgemeinschaft



10 Le Corbusier, Doppelhaus Am Weissenhof, Stuttgart, 1927 (Zustand 2015)

mit entsprechend volkstümlich gestalteten Bauten. Wir wissen, was kam.

Der Zweite Weltkrieg verwandelte viele deutsche Städte in ausgebrannte Trümmerfelder. Besonders verheerend getroffen vom Luftkrieg war die Hauptstadt des Volksstaates Hessen.³⁴ Diese Funktion musste Darmstadt nach Entscheidung der amerikanischen Besatzungsmacht an Wiesbaden abgeben und verlor damit nicht nur einen wesentlichen Teil ihrer Existenzgrundlage, sondern auch ihre kulturelle Identität als ehemalige Residenzstadt des Großherzogtums. Schon früh hatte sich daher Oberbürgermeister Ludwig Metzger entschlossen, bei allem Grauen doch an die Zuversicht der Jahrhundertwende und an die Impulse zur Gründung der Künstlerkolonie zu erinnern, um sie erneut aufzunehmen und am selben Ort mutig weiter entfalten zu können. Im September 1946 erklärte er: „Ich will Darmstadt wieder zu einem geistigen und kulturellen Mittelpunkt machen, der die Fenster in die Welt weit offen hält.“³⁵ Wenn schon nicht Landeshauptstadt, so sollte Darmstadt doch im verpflichtenden Rückblick auf das Erbe von 1901 und der bis 1914 folgenden Ausstellungen die Kulturhauptstadt Hessens werden – und dies in einer bemerkenswerten Doppelstrategie: einerseits durch den Ausbau der Wissenschaftsstadt, indem die Technische Hochschule auf dem Gelände der zerstörten Altstadt hinter dem Schloss erweitert wurde, und andererseits durch die kulturelle Profilierung der Stadt unter dem künftig jahrzehntelang werbewirksamen Motto „In Darmstadt leben die Künste“, mit der Stadtkrone als Signet.

In der Zeit bitterster Not wurde 1945 die Neue Darmstädter Seession gegründet, 1946 der Neue Kunstverein. Im selben Jahr wurden die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik vorbereitet, ab 1947 Neubauten auf der Mathildenhöhe im Übergang zur Rosenhöhe geplant, die 1926 durch das hierher versetzte Löwentor einen monumentalen Eingang erhalten hatte. Erneut wurde der Weg hinauf zur Stadtkrone inszeniert³⁶ und für 1951 eine Jubiläumsausstellung zur Künstlerkolonie geplant, mit der die Darmstädter Stadtgesellschaft wie auch ein internationales Publikum für den Aufbruch um 1900 und dessen zukunftsweisende Kraft interessiert werden sollte.³⁷ (Abb. 11)

Als Mentor für diese Veranstaltung konnte der international renommierte Baumeister Otto Bartning gewonnen werden, der 1925 die Weimarer Hochschule von Gropius übernommen und bis zu seiner Entlassung durch die nationalsozialistische Landesregierung Thüringens erfolgreich geleitet hatte. Per Magistratsbeschluss wurde ihm 1951 im Atelierbau auf der Mathildenhöhe eigens eine Wohnung eingerichtet, direkt neben der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Das beschädigte Haus sollte wieder belebt und erneut zum Ausgangspunkt kultureller Impulse werden. Gemeinsam mit Oberbaudirektor Peter Grund konzipierte Bartning das *Darmstädter Gespräch 1951* mit einer Ausstellung zur Entwicklung moderner Architektur in den nach Beseitigung einiger Kriegsschäden wieder hergestellten Hallen Olbrichs.³⁸ Diese Ausstellung besuchte auch Bundespräsident Theodor Heuss, mit Bartning seit Jahrzehnten durch den Werkbund verbunden, auf der Suche nach einer neuen, demokratischen Baukultur. Zum Gespräch über das Thema „Mensch und Raum“ waren die wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen Architektur geladen, dazu Philosophen wie Martin Heidegger³⁹ und Ortega y Gasset.⁴⁰

Leidenschaftlich wurde vor großem Publikum über die Zukunft des Bauens gestritten, für die in Darmstadt durch *Meisterbauten* nach Entwürfen prominenter Architekten beispielhaft Zeichen gesetzt werden sollten. Neben markanten Wohnbauten wie dem Ledigenheim von Ernst Neufert, das als Auftakt des Wegs zur Mathildenhöhe in Farbe, Material und Relief mancherlei Bezüge zum benachbarten Hochzeitsturm erkennen lässt, waren nun vor allem Bauten für Bildung und Erziehung gefragt. (Abb. 12) Tatsächlich entstand in den folgenden Jahren eine Reihe solcher Meisterbauten, darunter die Schule von Max Taut aus Berlin, ergänzt durch Werke moderner Kunst, die ebenso wie die Architektur neueste Tendenzen der Moderne aufscheinen ließen.⁴¹

Das Darmstädter Gespräch mit seinen Meisterbauten zog Gäste aus ganz Deutschland an, darunter



11 Zweites Darmstädter Gespräch „Mensch und Raum“, Ausstellungsbäude auf der Mathildenhöhe, August 1951



12 Ernst Neufert, Ledigenwohnheim, Darmstadt, 1955 (Zustand 2009)

Politiker aus West-Berlin, wo große Teile der Stadt noch in Trümmern lagen. Auch von Berlin aus schaute man auf die Mathildenhöhe, und erregt stellte der Berliner Senatsdirektor Lemmer bei seinem Besuch fest, dass „Berlin blass vor Neid [sei] über das, was Darmstadt mit der Ausstellung Mensch und Raum geleistet hat“. Und weiter: „Weil uns diese Ausstellung so gut gefällt, wollen wir sie so schnell wie möglich nach Berlin holen.“⁴² Tatsächlich wurde diese Ausstellung schon ab Oktober 1951 in Berlin gezeigt. Und es entstand der Plan, auch in Berlin nach Darmstädter Vorbild Meisterbauten zu präsentieren. Mit diesem Ziel sollte am Rande des Tiergartens das zerstörte Hansviertel zum Standort der dritten Internationalen Bauausstellung werden, getreu nach dem städtebaulichen Leitbild einer durchgrüneten Stadtlandschaft 1957, somit zum Standort der nach Darmstadt 1901 und Stuttgart 1927 nun dritten Internationalen Bauausstellung.

Als Organisator und fachlicher Leiter wurde Otto Bartning berufen, der im Dezember 1954 nach kontroversen Debatten schließlich den aktuellen Planungsstand für gültig erklärte. Nach dem von Bartning selbst kolorierten Plan wurde eine vielgestaltige Siedlungslandschaft entworfen, die auch den unterschiedlichen Handschriften namhafter Architekten aus aller Welt genügend Spielraum gab.⁴³ (Abb. 13) Tatsächlich entstand in erstaunlich kurzer Zeit die Interbau 1957, die bald weltweit Anerkennung fand.⁴⁴ Zu Ehren des Darmstädter Beraters wurde ein zentraler Straßenzug Otto-Bartning-Allee genannt. (Abb. 14) Auf der Mathildenhöhe waren indessen Trümmer geräumt, beschädigte Häuser

repariert und Gartenanlagen erneuert worden. Um an einem besonderen Ort des Gedenkens auch an die Folgen des Weltkriegs zu erinnern, schlug Bartning vor, an der Stelle des zerstörten Hauses von Hans Christiansen neben dem Treppenaufgang zum Ateliergebäude jenen Brunnen zu errichten, der kurz zuvor noch während der Weltausstellung in Brüssel 1958 die Attraktion des von Bartning gestalteten „Quellenraums“ in einem der Glaspavillons gewesen war, mit denen sich Deutschland nach der Weltausstellung in Paris 1937 erstmals wieder in solchem Rahmen präsentierte.⁴⁵ Mit einem Ensemble gläserner Bauten, entworfen von Egon Eiermann und Sep Ruf, hatte der deutsche Beitrag zur Expo 1958 in Brüssel den Anschluss an die internationale Moderne dokumentiert. Daran sollte nun auch der Brunnen in Darmstadt erinnern, den der Berliner Bilderhauer Karl Hartung gestaltet hatte.

1960 folgten ein Wettbewerb zur Gestaltung der Grünanlagen vom Schloss bis zur Rosenhöhe und danach eine übergreifende Neugestaltung der Freiräume. Im selben Jahr wurde auf Anregung des inzwischen weltberühmten Bauhaus-Direktors Walter Gropius das Bauhaus-Archiv in Darmstadt gegründet, im Ernst Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe eingerichtet und im April 1961 mit einem Festakt eröffnet. Dazu gab es in der Kunsthalle eine Ausstellung zur Geschichte dieser weltweit einzigartigen Hochschule für Gestaltung, deren Gründung ohne das Darmstädter Vorspiel um 1900 kaum vorstellbar war. Es lag wohl auch an der wieder erlangten kulturellen Bedeutung der Stadt und dem programmatischen Rückbezug auf die Künstlerkolonie,



13 Otto Bartning, Lageplan zur Interbau Berlin 1957, Planungsstand 11.12.1954

14 Wohnhochhäuser an der Otto Bartning-Allee, Interbau Berlin 1957 (Zustand 2009)

dass Gropius dem Archiv in Darmstadt seine gesamte Privatsammlung schenken wollte. Dafür sollte am Rand der Rosenhöhe ein Neubau nach Entwurf des Meisters entstehen.⁴⁶

Während Vertreter der Stadt und Max Guthert, Professor für Städtebau an der Technischen Hochschule, als Bauplatz ein Gelände in der Senke zwischen Rosen- und Mathildenhöhe nahe dem Ostbahnhof vorschlugen, favorisierte Gropius die Kuppe der Rosenhöhe, damals ein verwilderter Garten. Um die Rosenhöhe „mit allem Nachdruck als Aussichtspunkt zur Geltung gelangen zu lassen“, beabsichtigte Gropius einen „terrassenartigen Ausbau“, hieß es in der Erläuterung, und weiter: „Die Aussicht von diesem prominenten Punkt in Richtung Mathildenhöhe und die das Oberfeld umsäumenden Wälder dürfte einen der stärksten Landschaftseindrücke vermitteln, die man in Darmstadt haben kann.“⁴⁷ Der Stadtkrone Darmstadts sollte eine Bekrönung des östlich gelegenen Landschaftsraums entsprechen. (Abb. 15) Doch es kam anders. Da die Stadt die erforderlichen Mittel nicht aufbringen konnte, zog das Bauhaus-Archiv 1971 nach Berlin. Der Entwurf für die Rosenhöhe wurde dort verwirklicht und das Archiv ab 1976 zur größten Bauhaus-Sammlung der Welt. Die Rampe im Vordergrund des Ensembles in Berlin ist bis heute ein Relikt der Darmstädter Topografie. (Abb. 16)

Um aber im Gegenzug zu diesem Verlust internationaler Aufmerksamkeit die Attraktivität und Bedeutung der Mathildenhöhe zu stärken, folgten ab 1974

die Renovierung des Ausstellungsgebäudes und eine Erweiterung durch neue Bauteile, die sich im Stil der Zeit deutlich vom historischen Bestand unterschieden. Als neue Zeit-Schicht in der Biografie des Gebäudes sind sie nach vier Jahrzehnten inzwischen ebenfalls Thema der Denkmalpflege. Im Oktober 1976 fand der Festakt zum 75-jährigen Jubiläum der ersten Ausstellung der Künstlerkolonie statt. Danach wurde in den renovierten Hallen die opulent präsentierte Retrospektive eröffnet. Mit stetig wachsender Wertschätzung für dieses Ensemble und sorgsamer Pflege des Bestands ist in den folgenden vier Jahrzehnten noch viel geschehen. Ein weiterer Höhepunkt war der Umbau des Ernst Ludwig-Hauses zum Museum, detailreich dokumentiert nach den Regeln der Charta von Venedig.⁴⁸ Einige andere Projekte hingegen wurden nach öffentlichen Debatten nicht realisiert, da sie das Erscheinungsbild der Mathildenhöhe und diesen weltweit einmaligen Erlebnisraum substanziell beeinträchtigt hätten.

Vor diesem Hintergrund war es ein Glücksfall, dass die Stadt entschied, 2012 einen Antrag zur Bewerbung um den Welterbestatus auszuarbeiten, auch, um einerseits nach dem erregten Meinungsstreit über geplante Neubauten zu stabilen Kriterien der Bedeutung und Einmaligkeit der Mathildenhöhe zu gelangen und andererseits neue Perspektiven einer angemessenen Weiterentwicklung zu eröffnen. Dabei wird inzwischen weit über das Kerngebiet und die Pufferzone hinaus das gesamte Gefüge der Kulturlandschaft



15 Walter Gropius, Modell zum Bauhaus-Archiv auf der Darmstädter Rosenhöhe, 1965



16 Walter Gropius, Bauhaus-Archiv, Berlin, 1971 (Zustand 2010)

zwischen Rheinstraße und Oberfeld beachtet, da auch hier eine Fülle kultureller Angebote mit Bezug auf die Gründungsgeschichte der Künstlerkolonie die Besucher erwartet.

Es ist an der Zeit und wünschenswert, dass endlich auch die Quelle der Ideen, aus der verschiedene Strömungen der Moderne ihre fruchtbarsten Anregungen schöpften, als Weltkulturerbe anerkannt wird. Vielleicht kann dieser Status dazu beitragen, das historische Vermächtnis nachhaltig zu sichern, vor Missbrauch zu schützen und durch seine weitere Entwicklung eine

Aufbruchsstimmung mit internationaler Resonanz zu erzeugen. Dass sich selbst in Jahrzehnten jedoch mit schönen Häusern, Straßen und Gärten nicht auch eine gänzlich neue Welt erschaffen ließe, wie Olbrich euphorisch im März 1898 in Wien gefordert hatte, ahnte er wohl selbst, als er an prominentester Stelle der Mathildenhöhe das Wort seines Freundes Hermann Bahr anbringen ließ: „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird.“ Die Moderne bleibt ein unvollendetes Projekt, Aufgabe auch für die künftigen Generationen, denen dieses Erbe zu bewahren ist.

Summary Importance and Change – The Origins and Impact of Darmstadt's Artists' Colony in History

Ever since the first exhibition of the Artists' Colony in 1901, the ensemble of buildings on the Mathildenhöhe has been a unique document of the emergence of Modernism: supplemented and further developed in the years up to 1914, the Mathildenhöhe Darmstadt was a center of the European reform movement that aimed to reshape all spheres of life. Within the changing social values during varying periods between Empire, National Socialism and Reconstruction, after 1945 the legacy of the Artists' Colony became the starting point for the search for the destroyed city's cultural identity.

Through exhibitions and discourses on the future of art and architecture as well as through the settling of famous institutions and personalities, the Mathildenhöhe gained a new significance with an international response in the postwar decades. Repairs, reconstruction and expansion of the historic buildings have left their mark without damaging the appearance of the Mathildenhöhe and the character of this special place. It is necessary to preserve and enhance the Mathildenhöhe through care and revitalization. To appreciate the initiatives and achievements of past generations, to recognize, protect and preserve the uniqueness of this work: This is the mission of the cultural heritage of the Artists' Colony, although it does not yet have the status of UNESCO World Heritage. On the way there, not only the planners and experts, but all citizens of our city are needed.

Anmerkungen

- 1 Hermann BAHR, Ein Document Deutscher Kunst, in: DERS., Bildung. Essays, Leipzig/Berlin 1900, S. 45.
- 2 Franz SMOLA, Der Zeit ihren Architekten. Joseph Maria Olbrich und die Wiener Sezession, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 93-103, hier S. 99f.
- 3 Ebd., S. 95.
- 4 BAHR (Anm. 1), S. 45.
- 5 Ebd.
- 6 Werner DURTH, „... wir beide fingen sofort Feuer“. Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein und Joseph Maria Olbrich, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 139-153, hier S. 145.
- 7 Ludwig HEVESI, Einführung, in: Joseph Maria OLBRICH, Ideen von Olbrich, Wien 1899, S. V.
- 8 Ebd., S. IX.
- 9 Werner DURTH/Paul SIGEL, Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels, Studienausgabe, 3. Bde., (aktualisierte und erweiterte Neuaufl.), Berlin 2016, Bd. 1, S. 45-53.
- 10 Ralf BEIL, „Das Haus wird zur Maschine!“ Joseph Maria Olbrich: Dynamik und das Pathos der Moderne, in: DERS./Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 21-31, hier S. 21.
- 11 Alfred LICHTWARK, Reisebriefe, zitiert nach: Brigitte RECHBERG, Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1901 in der zeitgenössischen Kritik, in: HESSISCHES LANDESMUSEUM/KUNSTHALLE DARMSTADT (Hrsg.), Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976, 5 Bde., Darmstadt 1976, hier Bd. 5, S. 179.
- 12 Ebd.
- 13 DURTH/SIGEL (Anm. 9), hier Bd. 1, S. 53-59.
- 14 Gerda BREUER (Hrsg.), Arts and Crafts. Von Morris bis Mackintosh – Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie, Darmstadt 1995.
- 15 DURTH/SIGEL (Anm. 9), hier Bd. 1, S. 47.
- 16 DEUTSCHER WERKBUND (Hrsg.), Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena 1912, S. 3.
- 17 Tilmann BUDDENSIEG/Henning ROGGE (Hrsg.), Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914, (2. Aufl.), Berlin 1980.
- 18 Hans M. WINGLER, Das Bauhaus 1919-1933. Weimar-Dessau-Berlin und in der Nachfolge Chicago seit 1937, (3. Aufl.), Bramsche 1975; Magdalena DROSTE, Bauhaus 1919-1933, Köln 1991.
- 19 Werner DURTH, „... seine Entwürfe überbieten sich in der Fülle von Anregungen“. Zur Rezeption Olbrichs bei May, Mendelsohn, Taut und Le Corbusier, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 401-413.
- 20 Babette GRÄFE, Romantik ist das Schwungrad meiner Seele. Der Traum der ästhetischen Gegenwart in der Architektur von Albinmüller, Darmstadt 2010, S. 61-66.
- 21 DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 80-83.
- 22 Rainer METZENDORF, Georg Metzendorf 1874-1934. Siedlungen und Bauten, Darmstadt/Marburg 1994.
- 23 Wulf HERZOGENRATH u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Köln 1984.
- 24 Ralf BEIL/Philipp GUTBROD (Hrsg.), Ausst.-Kat. Bernhard Hoetger. Der Platanenhain. Ein Gesamtkunstwerk auf der Mathildenhöhe, München 2013.
- 25 GRÄFE (Anm. 20), S. 108-116.
- 26 Wilhelm MICHEL, Darmstadts Zukunft als Kunststadt, Darmstadt 1919, (Neudruck der Ausgabe Die Dachstube, Darmstadt 1919), Darmstadt 1979. Zitiert nach: DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 132f.
- 27 Walter RIEZLER/Wolfgang PFLEIDERER, Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924, (Bücher der Form, Bd. 1), Stuttgart/Berlin/Leipzig 1924.
- 28 DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 171f.
- 30 Karin KIRSCH, Die Weissenhofsiedlung: Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ – Stuttgart 1927, Stuttgart 1987.
- 31 Georg ADLBERG (Hrsg.), Le Corbusier/Pierre Jeanneret. Doppelhaus in der Weißenhofsiedlung Stuttgart. Die Geschichte einer Instandsetzung, Stuttgart/Zürich 2006.
- 32 Walter Curt BEHRENDT, Der Sieg des neuen Baustils, Stuttgart 1927.
- 33 DURTH/SIGEL (Anm. 9), S. 256-260.
- 34 Werner DURTH/Niels GUTSCHOW, Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950, 2 Bde., Braunschweig/Wiesbaden 1988, hier Bd. 2: Städte, Darmstadt, S. 383-411.
- 35 Ludwig METZGER 1946, zitiert nach: Sandra WAGNER-CONZELMANN, Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen, Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre, Petersberg 2007, S. 24. Bärbel HERBIG, Die Darmstädter Meisterbauten. Ein Beitrag zur Architektur der 50er Jahre, (Darmstädter Schriften, Bd. 77), Darmstadt 2000, S. 21.
- 36 Paul GIRKON, Der Architekt Peter Grund, Teil 2, Darmstadt 1962, S. 88f.
- 37 HERBIG (Anm. 35), S. 30f.
- 38 Otto BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952.
- 39 Martin HEIDEGGER, Bauen Wohnen Denken, in: Otto BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952, S. 72f.
- 40 José ORTEGA Y GASSET, Der Mythos des Menschen hinter der Technik, in: Otto BARTNING (Hrsg.), Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch 1951, Darmstadt 1952, S. 111f.
- 41 Michael BENDER/Roland MAY, Architektur der fünfziger Jahre. Die Darmstädter Meisterbauten, Stuttgart 1998.
- 42 Ludwig LEMMER 1951, zitiert nach: WAGNER-CONZELMANN (Anm. 35), S. 24.
- 43 Ebd., S. 46.
- 44 Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in Berlin, Berlin 1999.
- 45 Paul SIGEL, Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen, Berlin 2000, S. 173-175.
- 46 Reginald R. ISAACS, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, 2 Bde., Berlin 1984, Bd. 2, S. 1096-1100.
- 47 Hans M. WINGLER, Bauhaus-Archiv, Darmstadt: Projekt eines Gebäudes auf der Rosenhöhe. Architekt: Prof. Dr.h.c. Walter Gropius, Cambridge (Mass.) 1964 (unveröff. Typoskript, Stadtarchiv Darmstadt, Best. S. 24.11, Kulturamt Nr. 4/797).
- 48 STADT DARMSTADT (Hrsg.), Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999, 3 Bde., Darmstadt 1999-2004, hier Bd. 2: Christiane GEELHAAR, Ernst-Ludwig-Haus – vom Atelierhaus zum Museum Künstlerkolonie, Darmstadt 2000, S. 6.

Bildnachweis

- 1 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 2 Archiv des Verfassers
- 3 Archiv des Verfassers
- 4 Jürgen Schreiter, Darmstadt
- 5 Institut Mathildenhöhe
- 6 Bildarchiv GTA, Technische Universität Darmstadt
- 7 Bildarchiv GTA, Technische Universität Darmstadt
- 8 Archiv des Verfassers
- 9 © Nikolaus Heiss, Darmstadt, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 10 Archiv des Verfassers
- 11 Otto-Bartning-Archiv, Technische Universität Darmstadt
- 12 Jürgen Schreiter, Darmstadt
- 13 Otto-Bartning-Archiv, Technische Universität Darmstadt
- 14 Archiv des Verfassers
- 15 Renate Gruber, Darmstadt
- 16 Bildarchiv GTA, Technische Universität Darmstadt