



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 1

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

NECESSARY ACCOMPLICES

BY CARLOS REYERO (GUEST-EDITOR)

THE *MOUSEION* IDEAL REINTERPRETED AS ART COLONY ON THE OUTSKIRTS OF DARMSTADT AND HAGEN

EL IDEAL DEL *MOUSEION* REINTERPRETADO COMO COLONIA ARTÍSTICA EN LAS AFUERAS DE DARMSTADT Y HAGEN

J. Pedro Lorente Lorente¹

Guest Author

Received: 13/9/2013 · Approved: 25/9/2013
doi <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.11886>

Abstract

Artists colonies proliferated during the 19th century; but some especially ambitious were founded in the early 20th century: in a broader sense they could be called 'art colonies'. Apart from a high density of painters, sculptors, architects or other creative inhabitants, these places were noticeable for their elegant art ornaments and in some cases museums or exhibition spaces were planned as their epicentre. Two of the most outstanding cases were founded on the outskirts of the German cities of Darmstadt and Hagen. Their respective promoters coveted the integration of arts and crafts, a typical art nouveau idea. On the other hand, they were also re-enacting the classic *mouseion* ideal, even with their high location, towering over their respective city. In both cases such 'city crown' would become with time a museum complex in the modern sense of the word.

Keywords

utopia; sociology; art; city; museums; Mathildenhöhe; Hohenhof; Hohenhagen

Resumen

A lo largo del siglo XIX proliferaron las colonias de artistas; pero a comienzos del XX se fundaron algunas especialmente ambiciosas, que cabe calificar como «artísticas»

1. Coordinator of the consolidated research group *Aragonese Observatory of Art in the Public Sphere*, funded by the Government of Aragón with ESF funds, and leader of the research project 'Museums and art districts: Public art, artists, institutions', funded by the State Secretary for Research at the Ministry of Economy and Competitiveness (code HAR2012-38899-CO2-01). This article is based on field work and literature survey made possible by a research stage during the summer of 2012 at Ruhr Universität Bochum, thanks to a grant for training travels of the Programme for International Mobility granted by the Office for International Relations of the University of Zaragoza within the Erasmus Programme (jpl@unizar.es).

en un sentido más amplio, pues no sólo se concentraba en ellas una importante población de pintores, escultores, arquitectos u otros creadores, sino que además se distinguieron por sus elegantes ornamentos artísticos, e incluso se planeó como su respectivo epicentro algún museo o espacio expositivo. Dos de los ejemplos más señalados fueron fundados en las afueras de las ciudades alemanas de Darmstadt y Hagen por sendos mecenas que aspiraban a la integración de artes y artesanía, una utopía propia del *art nouveau*. Por otra parte, revivían también el sueño clásico del *mouseion*, hasta por su ubicación elevada por encima de la urbe respectiva. En uno y otro caso, esa «corona urbana» se convertiría con el tiempo en un complejo museístico, en el moderno significado del término.

Palabras clave

utopía; sociología; arte; ciudad; museos; Mathildenhöhe; Hohenhof; Hohenhagen

SINCE THE ROMANTIC MOVEMENT many communities and artists' colonies have been established on the margins of big cities or even in rural communities deep in nature: for the general public perhaps the best known are the French localities of Barbizon or Pont-Aven; but whoever goes there is not going to find much to visit while in Wopswede, its German equivalent, there are abundant public art attractions and even some museums². Even more so in the case of the two places studied here, thanks to the generosity of their respective patrons, who shared a vision widespread amongst the German elites of that time, which placed artists and poets at the height of ideal society. This utopian exaltation of men of arts and letters goes back to ancient culture. It persisted throughout Renaissance iconography depicting great artists or writers in laurel wreaths, located on top of Mount Parnassus³. But such cultural ideal reached its peak particularly in nineteenth-century German treatises from Schiller and Goethe to Richard Wagner, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann and other leading figures not only from the arts world but also from politics and finance, all enthused by this myth, called in German *Künstlerstaat* or *Ästhetische Staat*⁴. This is probably why no other nation came to built not only a monumental pantheon to great men of all times, the Walhalla, built by commission from Ludwig I from Bayern on a hill in the surroundings of Regensburg, but even an 'acropolis' dedicated to art and contemporary artists.

That was the high aspiration driving Karl Ernst Osthaus, a potentate from Hagen, who spent a fortune in his urban projects of Hohenhagen, and also Grand Duke Ernst Ludwig in Darmstadt' Mathildenhöhe. Significantly, these two art patrons who promoted what was then called an 'artists colony' —in German *Künstlerkolonie*— insisted on using this denomination regardless of the fact that very few houses were built for artists, while most dwellings were designed for high-ranking magnates: as if they were all part of a kinship of *hoi olligoi*, almost a *polis* above and beyond common urban society. In any event, the name *Stadtkrone* —crown of the city— used in German bibliography to refer to both instances has certain geopolitical innuendos. On the other hand, the fondness in the Central European culture by forested mountains certainly justified the prominent role of trees and nature

2. It would exceed the limits of this article to undertake here a review of the international literature on artists' colonies throughout the nineteenth and early twentieth centuries; but such panoramic review can be found in the book JACOBS, Michael: *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*. Oxford, Phaidon, 1985. On the German examples and the literature in this language see WIETEK, Gerhard: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*. Munich, Verlag Thiemeing, 1976.

3. In ancient Greece, Mount Parnassus was considered the headquarters of the Muses, thus it had statues in their honour and a school of poetry. In the classical tradition, mount Parnassus would represent the ideal homeland of poets and, by extension, of artists and scholars. Rafael's famous fresco in the Vatican represents a rocky hill with fountains and trees; but roofless living on top of a hill would be too rough, thus other painters imagined a palatial residence on the peak of Parnassus, as can be seen in a picture by Alessandro Allori kept at the Uffizi (reproduced in FABIANSKI, Marcin: 'Iconography of the architecture of ideal musaea in the fifteenth to eighteenth centuries', *Journal of the History of Collections*, 2.2 (1990), pp. 95–134 (figure 19 in p. 113). This dream was also very present in treaties of utopian cities, often imagining a museum standing prominently in the middle, both an education centre and sacred temple, dedicated to the highest civic endeavours; cf. POHL, Nicole: 'Passionless reformers: the museum and the city in utopia', in GIEBELHAUSEN, Michaela (ed.): *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester-New York, Manchester University Press, 2003, p. 127–143.

4. Cf. RAULFF, Ulrich (ed.), *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*. Munich-Vienna, Carl Hanser Verlag, 2006.

complementing the artistic *charme* of these *Siedlungen*. German culture has always felt a fascination for forests, particularly after the Romantic doctrines of Wilhelm Heinrich Riehl, of considerable influence over many community settlements, both artistic and non artistic: even the naturist colony of Monte Verità, for a period the home of writers such as Thomas Mann and Mircea Eliade, the authors respectively of *The Magic Mountain* and fascinating essays on the myth of the 'Holy Mountain'⁵.

And it is hardly a coincidence that the hill overlooking the capital of the German state of Hesse would become the site given to the Viennese architect Olbrich to create a new mount Parnassus. His effective urban symbiosis between art and nature —incorporating winding paths and existing rose gardens instead of designing wide radial avenues— was not a start from scratch, as the site already had elements of landscape and architectural heritage he was able to adapt and reuse, as well as an enduring political symbolism obvious for anyone looking at the broad panorama dominated from its summit.

1. THE MATHILDENHÖHE IN DARMSTADT: A GESAMTKUNSTWERK FOR PUBLIC AND RESIDENTIAL USE

Darmstadt is a city on the Rhine dominated by a hill where once stood a ducal palace and its gardens. This estate was the symbol of power opened to the citizens by the Grand Duke Louis III of Hesse and his wife Mathilde, in whose honour it was named Mathildenhöhe. In the Romantic period, trees and a few cottages surrounded this spot; in the last third of the nineteenth century water cisterns to supply the city were built on top of the hill as well as a quaint Russian orthodox chapel, donated by tsar Nicolas II, who had married princess Alexandra, the sister of the Grand Duke Ernst Ludwig.

This lord was supposed, as head of a constitutional State, to remain above and beyond politics or government work, thus he focused his interest on theatre, music and the arts, a passion he inherited from his mother, the Grand Duchess Alice, the daughter of Queen Victoria of England. She had also instilled in him an interest in William Morris's proposals on matters of architecture and art. Consequently, in 1897 he engaged British Mackay Hugh Baillie Scott and Charles Robert Ashbee, members of the Arts & Crafts Movement, as interior designers. He did so prompted

5. The Romanian writer delved into the symbolism of mountains in ancient religions at the beginning of his most celebrated book: Cf. ELIADE, M., *The Myth of Eternal Return*. London, Taylor & Francis, 1971 (orig. ed. in French, 1949). This topic reappears in a more recent best seller on cultural landscape and anthropology by a renowned Professor of Art History, paying particular attention to the German rapport with forests: Cf. SCHAMA, S., *Landscape and Memory*, London, Harper Collins Publishers, 1995, p. 100–134. While Schama's admirable book describes and illustrates the history of the plan presented to Dinocrates to Alexander the Great for Mount Athos or other utopian projects by megalomaniac architects and sculptors, no reference is made to the influential nudist and vegetarian commune founded by the young Dutch Henry Oedenkoven and his partner Ida Hofmann with some friends in 1900 in a mountain near Ascona (Switzerland), renamed by them as 'Monte Verità'. It became the Mecca for many supporters of an unconventional lifestyle, particularly fascinating to German cultures. Cf. SZEEMANN, H. (ed): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Zurich, Kunsthaus-Milan, Electa, 1978.

by publisher Alexander Koch, a great advocate of this movement in Germany whose company was located in Darmstadt and who had published, amongst other things, the journals *Innendekoration* and *Deutsche Kunst und Dekoration*. Koch put the Grand Duke in touch with German artists of this trend and in 1898 produced a memorandum written by Georg Fuchs proposing the creation in Darmstadt of a school or centre for designer artists. This request was later expanded adding that the city also needed an exhibition hall for the public to view the latest in architecture, interior design, etc.

Ernst Ludwig seemed to be willing to do this and much more. At a time when the German elite were fascinated by the influential book *The civilization of the Renaissance in Italy*, published by Jacob Buckhardt in 1860, many considered art a State issue and believed that a good ruler ought to excel as a patron of the arts. In that context it was hardly surprising that after having commissioned a plan to build a group of elegant villas and gardens known as *Villenkolonie* on the Mathildenhöhe, the Grand Duke started calling it *Kuntlerkolonie*. That 'colony of artists' deserved to be led by an up-and-coming figure. During a trip to Paris in 1898 Ernst Ludwig contacted Alsatian sculptor François Rupert Carabin and offered him a house and a generous salary if he would move to Darmstadt. The successful French artist declined the invitation on patriotic grounds⁶. That same year, however, another promising figure of Parisian *art nouveau*, German painter Hans Christiansen did take up the offer. Both Rupert Carabin and Christiansen had a good relationship with the Secession artists in Vienna, a city Ernst Ludwig knew well. Architect Joseph Maria Olbrich arrived from there in 1899 and was soon joined by the five other founding members: Peter Behrens, sculptors Ludwig Habich and Rudolf Bosselt, as well as Paul Bürck, a painter and textile designer and Patriz Huber, an architect, painter and sculptor. At just 21 years of age Bürck and Huber were the youngest while the eldest, Christiansen and Olbrich, were 33 and 32 respectively. They were all promised accommodation and an annual salary for at least three years⁷. They initially stayed at the Prinz-Georg-Palais in Darmstadt until the new buildings were ready on the Mathildenhöhe, where Ernst Ludwig wished to have a house built with workshops for his artists, which might occasionally be used for temporary exhibitions open to the public.

Olbrich had already designed other exhibition buildings and had become famous thanks to the *Secession-Haus* of Vienna. It was therefore a matter of course that the Grand Duke should ask him to build the central building, as he had so

6. After the Franco-Prussian War and the consequent loss of Alsace and Lorraine many French people resented Germans. Rupert Carabin did not only take into consideration his own patriotic feelings but also those of the social establishment he worked for. He eventually became the director of the School of Decorative Arts in Strasbourg. Perhaps one of his merits in reaching this position was the fact he had rejected the offer put forward by the Grand Duke of Hesse.

7. None of them ever received the 12,000 annual marks the Grand Duke had allegedly offered Rupert Carabin (or at least this was the figure the French artist claimed to have rejected). Olbrich was the best paid of all, earning 4,000 marks per year, followed by Behrens and Christiansen with 3,000 marks each; Habich earned 1,800 marks and Bossel, 1,200 marks per year; while Bürck and Huber only received 900 marks each (according to KRIMMEL, B., 'Der Fall Olbrich', in *Joseph Maria Olbrich Architektur. Volsständiger Nachdruck der drei Originalebände von 1901–1914*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, p. 11–16; the data on annual incomes are on pages 13 and 14).

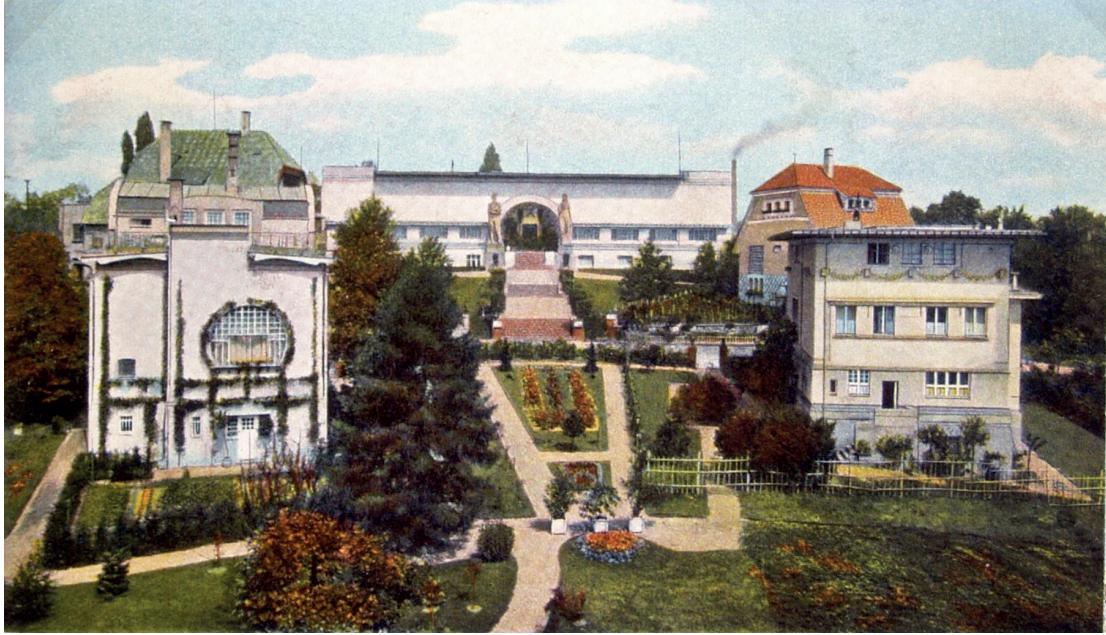


FIGURE 1: PANORAMIC VIEW OF THE MATHILDENHÖHE HILL
In 1901, with the central pavilion flanked by artists' houses (hand coloured postcard).

enthusiastically adhered to the *Kuntlerkolonie*. Christiansen, however, who was originally expected to act as leading mentor of the new 'art colony' in Darmstadt, never fully broke all ties with Paris and used to spend his winters there until he finally moved back to the French capital in 1902. Yet, the house built for him was the largest and coupled with Olbrich's, both prominently located on each side of Ernst Ludwig's. (FIGURE 1). As for the others, only Habich and Behrens decided they could afford to have their own houses built despite the Grand Duke offering all of them comfortable terms with regard to purchase of the site and financing the construction, provided all eight houses were finished by the inaugural exhibition in 1901. They were therefore replaced by some magnates from Darmstadt who had four beautiful villas built. This seeming return to the original idea of a *Villenkolonie* did not appear to question the concept of 'art colony' so zealously supported by Olbrich, who took on the role of leader of the group.

The visual unity in the style of the Mathildenhöhe is the direct result of his massive undertaking, as he was the architect of choice for artists and other owners to have their houses designed... Save for Peter Behrens, who did not submit to the domineering Viennese architect and chose to design his house himself: a bold decision, as he was simply a painter and decorator. He thus started a new career as a self-taught architect. His was the cheapest house, its austerity and lack of ornaments —striking amidst the other houses in the neighbourhood— foresadowed his most famous building, the AEG turbine factory in Berlin. Nonetheless, Behrens may not yet be considered a 'functionalist' because of his strong inclination towards symbolism, noticeable in the metaphoric diamond shapes and lamps in his house and in the famous poster he designed for the inaugural exhibition.



FIGURE 2: INAUGURAL CEREMONY OF THE FIRST EXHIBITION IN 1901 IN THE ARTS' COLONY

On 15 May 1901 Behrens actually directed the esoteric ceremony of public opening, devised by Georg Fuchs, one of the intellectual promoters of the colony. The latter chose a literary text and a theatre performance as a Zarathustrian parable: a 'Greek chorus' of performers dressed in white tunics conversed with a man and a woman in black, the allegories of humankind, clamouring for art's healing redemption. In response to their invocations a bearded prophet in a scarlet cloak appeared and proclaimed that the place would become the temple of a priesthood of art. He then solemnly marched towards the Grand Duke and gave him something he had concealed in his hand, a crystal, the symbol of the artists' alchemical work (FIGURE 2).

The open air stage of this performance was appropriately placed on the flight of steps amongst the terraced gardens inherited from the former rose garden of the Romantic park: a central axis amongst the new houses, presided over at the top by the Ernst-Ludwig Haus, where the workshops of the seven artists were to be located, open to the public on the occasion as an exhibition centre. Its entrance had been decorated by Olbrich with the motto *Seine Welt zeige der Künstler die niemals war noch jemals sein wird* engraved in golden letters, as enigmatic as the inscription decorating his Secession-Haus in Vienna. Much has been speculated on the meaning



FIGURE 3: ENTRANCE TO THE MANSION BUILT AS ERNST LUDWIG RESIDENCE AND ARTISTS' WORKSHOPS

of all of this⁸, though all historians dealing with the colony usually focus on architectural matters without revealing much about the sociology of this community⁹, hardly paying any attention to the rich decorative agenda gradually implemented on the Mathildenhöhe with other forms of 'public art'.

8. The notion of the artist as a being above the community is linked to Nietzsche's *Übermensch* and to the concept Richard Wagner had of himself. The composer is usually referred to as having had an influence on Olbrich because their common longing to amalgamate all arts, or *Gesamtkunstwerk*; but it seems that Olbrich read the parable of the artist as a priest, as a performer of Beauty for mankind, in a text written in 1898 by Hermann Bahr, which provided him with the abstruse motto for the entrance, which could be translated as 'Let the artist show his world, which never was, nor ever will be'. BÄTSCHMANN, O., *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*. Cologne, DuMont/Yale University Press, 1997, p. 160.

9. References to rumours spreading around Darmstadt on Ernst Ludwig's sex adventures with both men and women on the Mathildenhöhe may be found on the Internet but none of this is mentioned in written bibliography. It is not explained either why Paul Bürck, Hans Christiansen and Patriz Huber abandoned the art colony by 1902, followed by Peter Behrens and Rudolf Bosselt in 1903.

And yet, the *art nouveau*'s struggle to integrate all arts is key to understanding this colony as conceived by Olbrich. Like his master Otto Wagner, he also gave statues and other ornaments a prominent role in his architectural designs. This can still be noted in the monumental façade of the Ernst-Ludwig Haus, flanked by the goddesses of Victory, created by sculptor Rudolf Bosselt. Two colossal statues of a naked man and woman were placed on each side of the archivolt—they already appeared in the first preparatory sketches of the project— representing Strength and Beauty, the attributes of new mankind. (FIGURE 3).

In his own house, Olbrich-Haus, he placed the statue of a young man kneeling to drink in the outer corner of his garden to be admired by passers-by along Mathildenhöheweg. The statue was the work of sculptor Habich, who also made another monumental statue placed in the central street of the colony¹⁰. There are also decorations carved in wood in a corner of the façade of the little house designed for sculptor Rudolf Bosselt, bought while still under construction by affluent furniture manufacturer Julius Glückert, thus becoming Kleine Haus Glückert, his small house, as the same furniture tycoon had another ostentatious house built right next to it, the Große Haus Glückert, used by his company as a display room for furniture and interior decoration. There are other simpler houses, though not without certain quaint touches, such as the house of sculptor Ludwig Habich, redolent of a Mediterranean villa, or the house of the colony's administrator Wilhelm Deiters, in the style of an English cottage. But these were severely damaged in World War II and later rebuilt not exactly as the original but to the more modern taste of ornamental sobriety.

Some other houses bombed during World War II were never rebuilt, such as Villa Beaulieu, owned by the wealthy Georg Keller, with intricate *art nouveau* wrought-iron railings. Or the house of painter Christiansen, the first to arrive in the colony of artists, boasting a porch with a painted floral decoration around a figure wearing a tunic and a saint's crown, evocative of a Russian icon. Was this perhaps supposed to harmonize with the nearby orthodox church, which could be seen in the background, as a colourful backdrop? The entire ensemble lacks that effect now that this picturesque house, one of the most prominent, has disappeared: a void which has not been fully replaced¹¹. On the other hand, we only have old drawings and photos to envision what other temporary installations created by Olbrich and his colleagues must have looked like (FIGURE 4). For instance the access gate to the inaugural exhibition of 1901, decorated by Paul Bürck with allegoric mural paintings; or the Spielhaus theatre where the Grand Duke engaged poet Wilhelm Holzamer to stage literary recitals during that summer; or the bandstand where

10. Habich was highly successful amongst German audiences with his open air statues, some of which still adorn the parks and streets of Darmstadt, his home town, including the Mathildenhöhe hill. In its main street, Mathildenhöheweg, in 1905 he erected the monument to Gottfried Schwab, a poet and playwright born in Darmstadt, who had died in 1903. It is not usually reproduced or reported in the bibliography existing on the art colony but it is one of tourists' favourite spots for taking photos.

11. To alleviate it a fountain was erected in 1959 created by Berlin artist Karl Hartung, presented at the German pavilion of the Universal Exhibition of Brussels the previous year. Since 1965 it has been called Fountain Ernst-Ludwig in honour of the patron.

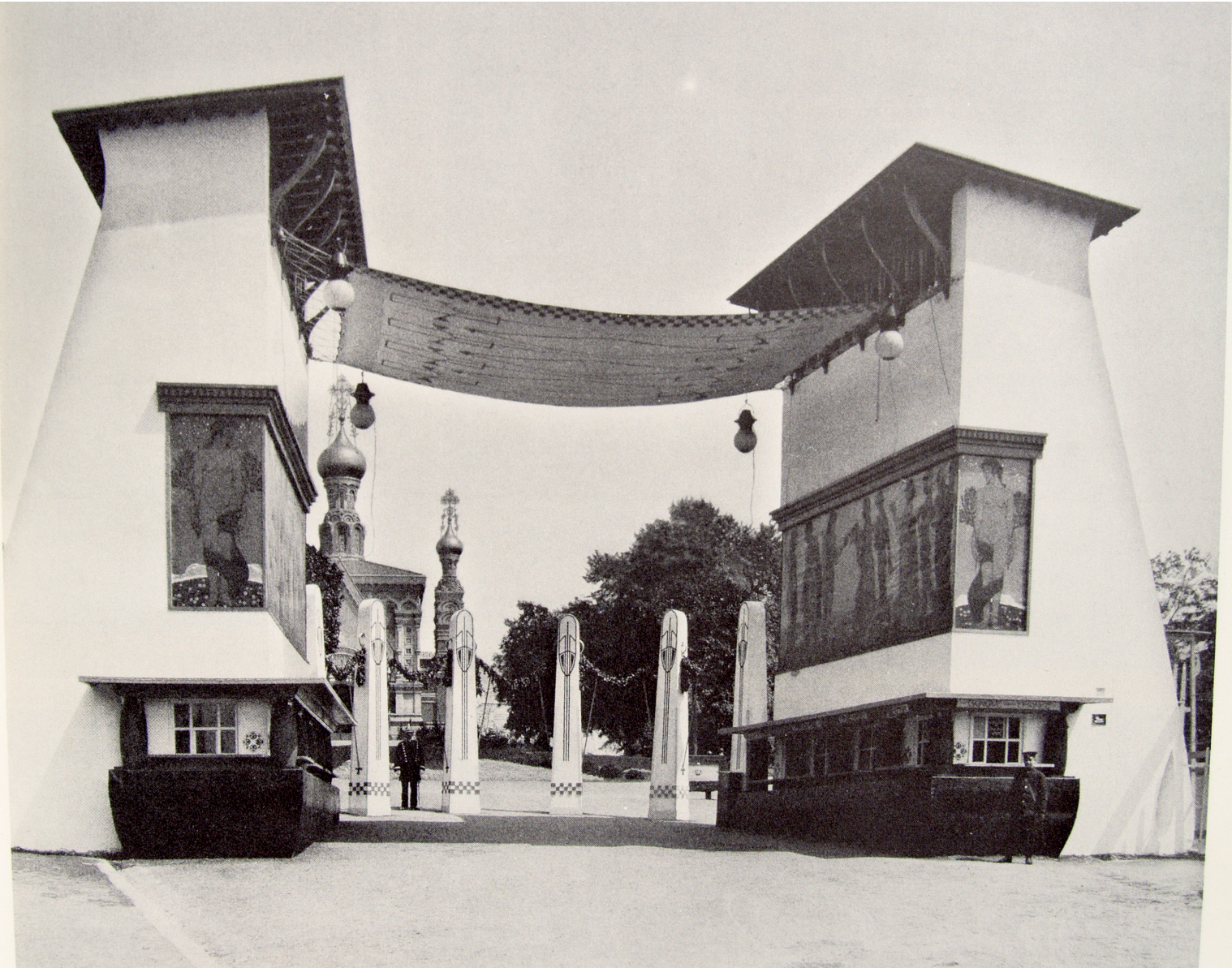


FIGURE 4: MAIN GATEWAY TO THE 1901 EXHIBITION

the New Philharmonic Orchestra of Vienna used to play for visitors who could also access a restaurant pavilion decorated with stained glass windows designed by Christiansen, and of course, the Haus der Flächenkunst, an exhibition hall erected opposite Ernst-Ludwig Haus, for the temporary display of paintings, sculptures and decorative arts. All these ephemeral buildings designed by Olbrich were removed after the closure in October of the first show entitled *Ein Dokument deutscher Kunst*.

Despite the large amount of visitors the venture resulted in enormous economic loss and three years passed before the Mathildenhöhe once more opened to the public to display an exhibition from July 15th to October 10th, 1904. This time, they

tried to economize by cutting back both on temporary constructions —simply using kiosks as restaurants— and on the three terraced houses built for the occasion, none of them intended for new artists in the colony¹². Once more, Olbrich was in charge of the design remaining true to his ornamental taste and the colony continued to receive new constructions and other art creations. The so-called Blue House featured a maiolica figure by Daniel Greiner in a niche by the garden gate; wood-engraved decoration adorned the roof of the Corner House, also known as the House of the Wooden Gable; finally the Grey House boasted seraphs made by Greiner, who also made a statue, *Mother and child*, placed on a pedestal in a garden area between the wrought-iron gate and the entrance door. This house, the most ornate, was precisely the only one not rebuilt after World War II. A totally different building now occupies its place, while the other two continue to evoke their original shape though with numerous alterations. Hence, the only consistent testimony left of this second exhibition is a monument in a public area between Sabaisplatz and the yard in front of the boulevard of plane trees, an architectural ornamental fountain designed by Olbrich, decorated with small figures of animals by Daniel Greiner and a bronze mask-fountain by Ludwig Habich.

Four years later, the exhibition entitled *Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst*, showcased artists and artisans from Hesse in general, not just specifically from the Mathildenhöhe art colony. The only remaining founding member was Olbrich¹³, after some had left and others arrived. At the time he was enjoying the peak of his contribution *in situ* but it was also the beginning of his separation from the project. He could no longer be in charge of everything, as architects Conrad Sutter and Johan Christoph Gewin designed respectively new mansions and five other architects from Darmstadt shared with him the commission funded by several local industries to build a series of workers dwellings —later to be located in another part of the city. In the meantime, Olbrich was busy with important commissions in other cities and had settled in Dusseldorf. He did not even return to the colony on May 23rd, 1908 to attend the inauguration of the next exhibition and the new buildings, two of which were his own projects. On the one hand, the Oberhessisches Ausstellungshaus, commissioned by an association created in 1907 to display industrial and decorative arts from the north of Hesse. This house, however, located on the west side of the hill, was bought after the exhibition of the following year by oven manufacturer, Roeder, and then turned into a house for two families. Further modifications were later made to adapt it

12. Only Olbrich and Habich remained of the original colony but three new members arrived in 1903: 23 year old jeweller Paul Haustein, 30 year old painter and illustrator Johann Vincenz Cissarz, and his colleague Daniel Greiner, aged 31, who had abandoned his religious vocation to become an artist and achieved a prominent position as an sculptor and etcher —though he eventually also abandoned art after succeeding as a communist politician. The newly arrived were involved in the design of these houses, intended for middle-class families. Two of these dwellings were sold while the GraueHaus —Grey House— was destined for the court chaplain, hence its original name, Predigerhaus —Preacher's house.

13. Paul Haustein had left in 1905, Johann Vincenz Cissarz, Daniel Greiner and Ludwig Habich left the colony in 1906. That year, architect Albin Müller, jeweller Ernst Riegel, ceramist Jakob Julius Scharvogel and glass sculptor Josef Emil Scheckendorf arrived in the colony. They were joined in 1907 by sculptor Heinrich Jobst and illustrator and printer Friedrich Wilhelm Kleukens.

to different institutional uses. On the other hand, the Corporation of Darmstadt ordered the construction of a panoramic tower on top of the hill and an adjacent building for exhibitions, which became Olbrich's last masterpiece after experiencing numerous complications¹⁴.

The idea of erecting a panoramic tower there had been under consideration by the City Hall since 1898 and had haunted Olbrich ever since he had arrived in Darmstadt. The occasion of the second marriage of the Grand Duke Ernst Ludwig was a fine pretext to put it into effect. The Grand Duke had divorced his first wife in 1901 and his only daughter had died in 1903. It was Olbrich's suggestion that the city of Darmstadt build the tower as a present and a tribute to the ruler and his new wife, Eleonore Solms zu Hohensolms-Lich. Not only did the tower contain one private chamber for each of them but part of the building was open to the public to enjoy the panoramic view over Darmstadt and its surroundings. It soon became the landmark of the city, a 48.5 m tall tower topped by five staggered crests, known as *Fünffingerturm* —five finger tower. Its sculpture-like quality transcends its distinctive silhouette which has been compared to Late-Medieval architecture in Prague and Malchin. It also perfectly fits within its surroundings: the tower of a nearby nineteenth-century Russian chapel also has a staggered capital topped with five points¹⁵. And like Olbrich's other buildings in Mathildenhöhe, his tower is also profusely ornate both inside and outside. The entrance, in particular, is decorated with allegoric reliefs by Heinrich Jobst representing Strength, Wisdom, Justice and Gentleness, to which a sundial and a clock were added in 1914, plus mosaics in the atrium and on the sundial by F.W. Kleuken. Many of these decorations were paid for by companies from Darmstadt to keep municipal expenses within reason (FIGURE 5).

The Corporation also paid for the attached exhibition hall. To save costs, a functional cement building was chosen, though its Sabaisplatz entrance was later decorated with four expressionist allegoric figures —Wrath, Hatred, Revenge, Greed—made by sculptor Bernhard Hoetger. The other request made by the municipality was that the exhibition area should only receive light from above; yet Olbrich did not wish to deprive the building of the beautiful views and insisted on installing windows. In many ways, Olbrich considered the tower and exhibition hall, originally called *Gebäude für freie Kunst*, the culmination of his work at Mathildenhöhe. Unfortunately, he died of leukaemia a few months after the inauguration and could not participate later when the ensemble was used as a museum. A local art association, the Deutsches Kunstlerbundes Darmstadt took on the management of the museum and organized exhibitions each summer. The windows were covered with

14. Some technical difficulties occurred as the water tanks were located there and they needed to be covered using skilful engineering. There were also legal impediments as the municipality could not give the commission to construct buildings to any architect other than the municipality's official architect, August Buxbaum, who was not willing to relinquish his rights and produced the plans of another panoramic tower. After a heated discussion and subsequent voting the council chose Olbrich's project provided he was not paid as the author but was involved in the project as the Grand Duke's advisor.

15. On such parallelisms see GEELHAAR, Christiane: *Mathildenhöhe Darmstadt, 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone, 1899–1999*. Vol. 3: *Ausstellungshallen und Hochzeitsturm, Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt*. Darmstadt, Stadt Darmstadt/Justus von Liebig Verlag, 2004, p. 43.



FIGURE 5: TOWER AND EXHIBITION BUILDING DESIGNED BY OLBRICH FOR THE 1908 SHOW

large curtains during the exhibitions and were finally bricked up in 1975 —the internal space distribution was also totally remodelled after World War II.

The person in charge of finishing the urban planning process on the hill was one of the eldest members of the art community there¹⁶, the painter and self-taught ar-

16. Albin Müller, Jakob Julius Scharvogel, Heirich Jobst and Friedrich Heinrich Kleukens were the most senior. They had been joined in 1911 by sculptor Bernhart Hoetger, architect Edmund Körner, and painter and illustrator Hanns Pellar, as well as interior decorator Emanuel Josef Margold. Painter Fritz Osswaldm, jeweller Theodor Wende and printer Christian Heirich Kleukens arrived in 1913.

chitect Albin Müller. On the northern side of the hill he built a group of 37 dwellings for lease distributed in eight three-storey blocks and one five-storey building for workshops —which is the only building still standing as the houses were destroyed during World War II. He also erected a pergola and a decorative kiosk —called Swan Temple— along Alexandraweg. He placed a bench under a mosaic-adorned canopy in an adjacent alleyway and an ornamental water basin in front of the Russian chapel —known as the Iris Pond— with multi-coloured ceramic at the bottom, though its main ornamentation consists of the sitting statues of Saint Joseph and the Virgin with Child placed by sculptor Bernhard Hoetger on each side, as if resting by the water while fleeing to Egypt. Müller also built a monumental gateway, no longer in existence, on the Mathildenhöhe, the *Löwentor* or ‘Lions Gate’, so-called because of the six statues of stone lions on its top, also the work of Hoetger. This sculptor of masonic beliefs also strove from 1911 to 1914 to decorate the Romantic boulevard of plane trees placing two bronze statues at the entrance. The statue to the west represents a panther bringing the Spirit of the Night and to the east a silver lioness carrying the Spirit of the Day. A fountain was placed amongst the trees with three allegoric female figures representing the cycle of water plus a group of four monuments on the cycle of light and shadow in life with multi-coloured reliefs evoking Spring, Summer, Dreams and Resurrection. The iconographic programme was rounded up with two curious statues, one of a sitting Buddha and the other of a dying mother holding her child in her arms —he would later produce similar sculptures for two monuments in Worpswede¹⁷. (FIGURE 6). All these architectural and sculptural additions were inaugurated on 16 May 1914 when the last exhibition of the colony opened to the public. It was due to last until 11 October but had to be closed at the beginning of August after the outbreak of the Great War.

The war did not bring about the definitive end of the colony on the Mathildenhöhe. Not all the artists and residents left, a number of them stayed on for many more years¹⁸. Even more turned up during the war contributing a fresh intellectual input to the community. The Grey House had been built for the Court Chaplain but Ernst Ludwig sold it in 1918 to pacifist philosopher Hermann Graf Keyserling, a German immigrant from the Baltic who had almost everything he owned expropriated by the Bolshevik revolution and who reached Darmstadt with but a meagre part of his wealth. In November 1920 he opened the *Schule der Weisheit*, a ‘school of wisdom’ whose main activity were private classes for relaxation, concentration and meditation. It also had considerable public impact through organizing annual

17. His cryptic symbolism is hard to puzzle out, as Hoetger used to synthesize different ideologies, religions and cultures worldwide. When he went to Worpswede in 1914 and bought a house in the famous artists’ colony, he also adorned parks and plazas with statues: not only the statues of the sitting Buddha and the dying mother with children, in memory of painter Paula Modersohn-Becker, but also with other works on the cycle of light and shadow, where the panther and the allegoric figures he had produced for the Mathildenhöhe recur. Cf. BEIL, Ralf & GUTBRÖD, Philipp (eds.), *Bernhard Hoetger – The Plane Tree Grove. A Total Artwork on the Mathildenhöhe*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2013.

18. Albin Müller, Bernhard Hoetger and Jacob Julius Scharvogel left in 1914. Edmund Körner left in 1916. The colony was abandoned by Heinrich Jobst and the two Kleukens brothers in 1918. In 1921 Firtz Osswald and Theodor Wende left. But Hanns Pellar remained until 1925 and Emanuel Josef Margold did not leave until 1929.



FIGURE 6: ALLEGORICAL STATUES BY BERNHARD HOETGER FLANKING SINCE THE 1914 EXHIBITION THE ENTRANCE TO THE BOULEVARD OF PLANE TREES

meetings of contemporary leaders of science, politics and finance or intensive seminars with individual personalities —for instance, one week with Indian poet Rabindranath Tagore. He turned the Mathildenhöhe into one of the most prestigious cultural spots in the Weimar Republic; alas, Keyserling was critical of the Nazis and this institution and its activities soon withered under the new political scenario¹⁹.

19. After Hitler's rise to power he only met with obstacles to holding his meetings and publishing his works. His house was destroyed during World War II and he decided to make a fresh start in Innsbruck, though he died before his new 'School of Wisdom' was inaugurated there.

In contrast, the art on offer to the public on top of the hill did not cease, though it was obviously influenced by developments within German society. Art exhibitions continued to be held every summer from 1917 onwards: the most renowned show took place in 1920, dedicated to German Expressionism. Exhibitions in the 1930's were much more committed to historical art, not ignoring contemporary art, as long as it did not clash with Nazi ideals and taste.

From a political point of view, radical changes had already come about with the revolution of November 1918. Grand Duke Ernst-Ludwig refused to abdicate and he was deposed by the Darmstadt Workers and Soldiers Council. Sorting out his private property from what was owned by the public treasury was no easy task. An agreement was reached the following year whereby he was acknowledged the rightful owner of the mansions and lands outside of Hesse while his estate within the territory was reclaimed as the property of the new State. This did not affect the houses on the Mathildenhöhe bought by private citizens, though there was some confusion regarding public infrastructures as some had been paid for by the City Hall. In any event, one part of the old Ducal park, the Rosenhöhe, with the cottage and grave of Ernst Ludwig's only daughter from his first marriage, was set aside for the private use of his family. The Löwentor was placed at the entrance in 1926, and the Duke and his second wife and children were buried there²⁰. In the meantime, in the absence of a promoter of this artistic estate, infrastructures deteriorated and some buildings and other elements were never rebuilt after bombing raids during World War II. Exhibitions did continue to be held after the summer of 1948. The shows of 1951 and 1976 commemorating the fiftieth and seventy-fifth anniversary of the opening of the Mathildenhöhe were particularly noteworthy. The municipality did attempt in various ways to resume the idea of a colony of resident artists and intellectuals²¹ but as the *art nouveau* style —despised by the most radical enthusiasts of the Modern Movement— regained popularity, the preservation of the ensemble became a priority over its residential function. At the same time, there was a growing desire to promote public use and access. While none of the various plans to erect a new museum there came to fruition²² the Ernst-Ludwig Haus was rebuilt from 1984 to 1990 to house the 'Museum Künstlerkolonie'. Thus, any artist

20. While still interested in the colony on the Mathildenhöhe and in art in general, the deposed Grand Duke spent his last years busy with litigations. When his estate was confiscated he had been promised a compensation of ten million marks though he was only advanced one part of this amount. Rampant inflation caused terms and agreements to be revised in 1930 and 1934. Ernst Ludwig died in October 1937. One month later, his second wife and children died in a plane crash.

21. In 1951 Darmstadt City Hall offered the lower floor of the Ernst-Ludwig Haus to architect Otto Bartning. He made significant remodelling work on the left wing of the house at his own expense. From 1965 to 1967 the Corporation erected seven workshops and dwellings in adjoining Rosenhöhe. The purpose was to create a new art colony which incorporated writer Heinrich Schirmerbeck, poet Karl Krolow, art historian Hans Maria Wringler and sculptor Wilhelm Loth, amongst others.

22. In 1963 a project was commissioned to build a museum to the east of the exhibition buildings, on top of the hill. But ideas about its collection and management were unclear and the project came to nothing. Cf. GEELHAAR: *op. cit.*, (note 15), p. 165 y 283. After 2006 the Corporation planned to erect an art museum on the site formerly occupied by the Christiansen house. Its contents were to be the donated from the Sander collection of paintings and art objects from the eighteenth to twentieth century (including some works by Christiansen and also by Eugen Bracht, who had lived in the Christiansen house for three years). In 2010, given the lack of social and political consensus, the project was halted: see the account (very much in favour) offered by Ruth Wagner, in the website of the liberal party,



FIGURE 7: PANORAMIC VIEW OF THE MATHILDENHÖHE FROM THE MARRIAGE TOWER, OVERLOOKING THE CITY OF DARMSTADT

and visitor can access one of Olbrich's most celebrated constructions housing art, plans, photographs and information on the history of the artists' colony on the Mathildenhöhe. The Ausstellungshallen are also open to the public for temporary exhibitions as well as the Hochzeitsturm, used since 1993 to celebrate civil weddings. It can also be visited by the public to enjoy the panoramic views (FIGURE 7).

FDP, http://fdp_kreisverband_darmstadt.org.liberal.de/meldung.php?id=70870&p=1&tag=aktuelles&BackURL (accessed on July 20th, 2013).

Originally an exclusive art district, an elitist acropolis born out of the patronage of the Grand Duke, with buildings only occasionally open to visitors, it is now a museumized ‘crown of the city’. The *museion*, in the etymological sense of the word, has become a museum: this conversion was not originally expected in this case, though it was the intended strategy for another analogous *Stadtkrone* originating in a similar cultural context.

2. AN ART QUARTER AS ‘CITY CROWN’, ON THE OUTSKIRTS OF HAGEN

The term *Stadtkrone* is usually attributed to Bruno Taut. It is therefore appropriate to use this epigraph here as it was Taut himself who planned yet another ambitious artists’ settlement on top of a hill on the outskirts of Hagen giving it that name. Other architects had been involved earlier, Peter Behrens, amongst them, just after leaving the Mathildenhöhe in Darmstadt. In this case, the main sponsor of the project was also a generous patron of the arts, Karl Ernst Osthaus, the heir of a local family of bankers and industrialists. He no doubt knew Grand Duke Ernst Ludwig, shared his convictions that local socio-economic growth could be promoted through art and admired the artistic blend so beautifully planned there by Olbrich and later expanded. Many parallels could be found, as Osthaus also aspired to a *Gesamtkunstwerk* mixing all the arts and combining private residential use with public open areas. But, as we shall see, there were significant differences, namely that in this case the culmination was supposed to be a museum and educational building designed by Taut. In fact, the story of young Karl Ernst as art patron had started precisely with a museum in the city centre.

By 1902 Osthaus had already founded a new museum in his hometown offering to the public a peculiar combination of many things which revealed his personal development: he had evolved from historicist traditional architecture used on the façade to unrestrained *art nouveau* in the interior design, from an initial specialization in natural science to an anthropological collection complemented with a growing interest for contemporary art, all of which was given the enigmatic name of *Museum Folkwang*, a label evocative of German mythology which he simply made up²³. In many ways, visiting his museum was like visiting him, as his family lived in the same building. The rooms he shared with his wife Gertrud and their five children

23. At the age of 22 Osthaus had already commissioned the family architect, Berliner Carl Gérard, a neo-Renaissance building to open his own collection on natural science to the public as a museum. But when this conventional construction was nearly finished, he met Belgium architect Henry van de Velde whom he asked to design the interior. The outcome was an art nouveau masterpiece, where every element, from the ceilings to the cabinets and showcases was decorated with organic shapes in bright colours. Impressed by the originality of this space and after having made new acquaintances through van de Velde, Osthaus decided to devote his museum to modern art and for this purpose he gathered one of the most famous collections in Europe, combining postimpressionist pictures with pieces of contemporary design and oriental pieces of craftsmanship, as well as primitive objects to complement the museum mounting, which was aesthetically distributed, in the manner of private collections, and not chronologically or by materials. Cf. LORENTE, J.P., *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot-Brookfield, Ashgate, 1998, p. 162.



FIGURE 8: VILLA HOHENHOF, DESIGNED BY HENRY VAN DE VELDE ON THE OUTSKIRTS OF HAGEN

were opened to the public on the occasion of concerts or other social events. Besides, Osthaus loved to give lectures on aesthetic matters illustrating them with items from his collection. Due to this, in 1904 he asked Peter Behrens to design a hall next to the museum; but the Folkwang building continued to be insufficient so Henry van de Velde, the same architect who had designed the *art nouveau* interior was commissioned to build another house: a mansion surrounded by a garden on the outskirts of the city. (FIGURE 8).

Probably emulating the Mathildenhöhe, Osthaus started in 1906 to gradually build a *Villenkolonie* or colony of villas on the wooded hill of the Emst district



FIGURE 9: VILLA CUNO, DESIGNED BY PETER BEHRENS IN THE SURROUNDINGS OF THE HOHENHOF

next to the old town of Eppenhausen —which had become a quarter of Hagen in 1901. The view from this area was not particularly dramatic, as trees and vegetation covered the hill but at least it was isolated from the toxic fumes spewed out by the factories in Hagen. This colony or *Siedlung* combined the symbolism of colonies and the woodlands and soon became a fashionable spot frequented by many visitors. Amongst them was a young Swiss man called Charles-Edouard Jeanneret —later known as Le Corbusier— attracted by Osthaus's villa and garden, conceived as a raised 'court' or *Hohenhof*, the new epicenter of his household and 'courtiers'. Besides his own residence, designed by van de Velde and decorated by an array of

modern artists, Henri Matisse amongst them, the tycoon plotted the vast land he had purchased in order to be surrounded by his friends' dwellings. On the one hand he built other mansions to rent or to sell them to renowned dignitaries, as Ernst Ludwig had done on the Mathildenhöhe so it is hardly surprising that the person asked to design those houses was someone who had lived there: his protégé Peter Behrens²⁴. (FIGURE 9) Yet, on the other hand, he asked Josef Hofmann, August Endell, Walter Gropius and Bruno Taut to design sixteen villas for his artist friends, none of which came to fruition.

Renouncing such sumptuousness, in 1910 Osthaus announced in the local press the offer of more modest affordable houses in a green suburban area to be linked by a tram line. These were not luxury mansions but a terrace of detached or semi-detached houses along Stirnband, a winding road in the vicinity of his villa Hohenhof. The architect in charge was to be Dutchman J.-L. Mathieu Lauweriks, brought to Hagen by Osthaus through Behrens's mediation and who had become Osthaus' new protégé. His spiritual inclinations were in agreement with those of painter Jan Thorn Prikker, another of the patron's favourite artists. They were the leading residents of this new middle-class neighbourhood which attracted mainly artists and intellectuals²⁵. But only nine houses were built. Lauweriks based his design on the theosophical symbolism of mazes, which he evoked using recurring square geometrical patterns on the decoration of the buildings and gardens of each of these houses, all of them of the same height and made of identical materials and colours: brick, stone and wood. Some of the artists who lived in them, such as sculptor Milly Steger and painter Thorn Prikker, added decoration to their façades or gardens, partially visible from the street; but the general look is almost anodyne and not at all typical of a *Kunstlerkolonie*. (FIGURE 10) Furthermore, the construction of this estate turned out to be too lengthy and expensive because Lauweriks introduced changes without cost control, to the point that from 1911 Osthaus hired architect Georg Metzendorf as an advisor because of his proven capacity to build cheap houses on the outskirts of Essen in the first German garden city, Margarethenhöhe, promoted by businesswoman and benefactor Margarethe Krupp.

Osthaus had been one of the founders of the *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG) or 'Society for the Garden City' and already by 1905 he had organized in Hagen a conference on social housing. He even was one of the key-note speakers, along with other specialists on the subject such as Hermann Muthesius, Karl Henrici, or

24. In the westernmost side of the plot purchased by Osthaus, marking the entrances leading to the *Hohenhof*, Peter Behrens adapted to the paths and irregular ground to design, with uneven results, villas with gardens for some members of the local elites. The first, in 1908–1909 was so-called Haus Schröder —the surname of the dentist who was to inhabit it—, followed in 1909–1912 by Villa Cuno —its first dweller was the mayor of Hagen at the time, Willi Cuno— and finally, in 1911–12 a grand mansion for engineer C.H. Goedecke.

25. Besides Lauweriks himself, these houses were destined for the musician Heinz Schüngelen and the Haarmann family, professor Heinrich Dahlhoff, sculptor Milly Steger, contractor Josef Bockkopf, municipal architect Heinrich Schäfer, Folkwang Museum worker Agnes Grave and her two sisters, writer and professor Ernst Lorenzen, and painter Thorn Prikker, who lived there from 1910 to 1920. Other bohemian members of cultural life in Hagen moved there after the war. Cf. HENDERSON, S.R., 'J.M.L. Lauweriks and K.P.C. de Bazel: Architecture and Theosophy', *Architronic: The Electronic Journal of Architecture*, vol. 7.2, 1998, p. 1–15. SINZEK, Andrea: *Ein Stiller Moderner- J.L.M. Lauweriks in Hagen*. Hagen, Neuer Folkwang Verlag, 2003, p. 65, 67–69.



FIGURE 10: JAN THORN PRIKKER HAUS, DESIGNED BY J-L. MATHIEU LAUWERIKS IN THE SURROUNDINGS OF THE HOHENHOF

Richard Riemerschmid²⁶. The latter had even received the commission, through Osthaus, to plan on the other side of the hill in Ermst, known as Walddorf, a workers colony for the employees of the Elbers textile factory²⁷. Only six terraced houses were built in 1910–12 out of the 87 houses designed by Riemerschmid. But the

26. The garden city ideal experienced a great development in Germany in the first half of the twentieth century, thanks to Muthesius and other influential architects, as explained in VÁZQUEZ ATORGA, Mónica: 'La arquitectura de la Grosstadt: Berlín, 1900–1945', *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 22–23 (2009–2010), pp. 365–395. More information about these lectures in SCHULTE, B., 'Karl Ernst Osthaus, Folkwang and the 'Hagener Impuls': Transcending the walls of the museum', *Journal of the History of Collections*, 21 [2] (2009), p. 213–220. We ought to note here the defence of pergolas, terraces, pavilions and fountains made by Herman Muthesius in 1907 in his book *Landhaus und Garten*.

27. SINZEL, A., *Die Idee aber will weiter wachsen. Planung und Bau der Hagener Arbeitersiedlung „Walddorf“ durch Richard Riemerschmid*. Hagen, Neuer Folkwang Verlag im Karl Ernst Osthaus-Museum, 2002.

Bavarian architect devised several plans for the Walddorf Siedlung which he was able to put into effect elsewhere, in the garden city of Hellerau, founded near Dresden by furniture industrialist and philanthropist Karl Schmidt-Hellerau around his design company for interior decoration, called *Deutschen Werkstätten*.

From this emerged Osthaus's most ambitious project in emulation of Hellerau and Margaretenhöhe. He set out to establish the Ems 'garden city' around his Villa Hohenhof, giving it the name *Hohenhagen*. The initial core would be the terrace of middle-class houses designed by Lauweriks, who was promised full responsibility for the design though in collaboration with another friend, architect Walter Gropius, also recommended by Behrens. Osthaus led them to believe that they would build around 2,500 houses distributed along wide streets; though what thrilled him most were 'representative' buildings. While the Festspielhaus—a multi-purpose building offering theatre and music performances and including a school of music and rhythm founded in 1910 by Swiss Émile Jacques-Dalcroze—occupied a place of honour in Hellerau's urban planning, Osthaus's garden city was also to erect a monumental building for the *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*—a museum with no premises he had created in 1909 to promote exhibitions of industrial arts. Other public buildings were to be constructed on the higher spots of the urban complex with further premises situated on the periphery: sports arenas, an equestrian school, a site for rhythmic gymnastics²⁸.

Indeed, cultivation of the body were amongst German ideals of a return to nature. These could be described as 'naturism' in the modern sense of the term as they included nude sunbathing and collective nudist games in the open air—an activity practised by the Osthaus family in the gardens of Villa Hohenhof, as attested to by a photograph of around 1915. But the hedonism and vital optimism which originally lay behind these practices gave way to a rising disenchantment with modern urban life in the return to nature stirred by the Great War. Gropius and Osthaus were mobilized as a result of the outbreak of the war and Lauweriks was repatriated back to Holland. This put an end to the dream of a garden-city in Hohenhagen, and was replaced by another form of utopia. It was no Rousseauian withdrawal into nature, based on the counter-model represented by Mount Verità's *Siedlung*²⁹, which had always fascinated artists and intellectuals—including Henry van de Velde himself—as well as masons and other supporters of alternative trends of thought close to Osthaus. He had grown disenchanted with his great civic project in Hohenhagen and undertook to defend a small community in his doctoral thesis of 1918, entitled *Grundzüge der Stilentwicklung* (Main features of style development). He sent a copy of his dissertation to architect and urban planner Bruno

28. Cf. HESSE-FRIELINGHAUS, Herta: *Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk*. Recklinghausen, Bongers Verlag, 1971, p. 376.

29. Visitors temporarily staying in 'Monte Verità'—including many artists—were gladly welcomed as guests to join in sunbathing and working the land. After the founders left at the end of World War I, the management of Mount Verità was taken over in 1923 by artists Werner Ackermann, Max Bethke and Hugo Wilkens who ran it as a successful relaxing holiday resort. A modern hotel was built in 1926 when the land was bought by banker Eduard von der Heydt. After his death in 1964, the estate remained the property of Canton Ticino and has been used ever since for tourist and cultural events: conferences, exhibitions and a museum inaugurated in 1981.

Taut, who had been directly involved with the German movement of garden-cities but was at the time also evolving towards other chimeras as expressed in his 1918 book *Alpine Architektur*³⁰. They then exchanged correspondence and dreamt of putting into effect a common utopian project, no longer focused on dwellings but on the *Folkwang-Schule*³¹.

Osthaus had always championed social education, especially in matters of taste, and he and some of his artist friends supported the revolution of November 1918, when Villa Hohenhof became the headquarters of the Hagen Workers and Soldiers Council. At the end of the war, seriously ill and abandoned by his wife, who had left him for a younger man, he wanted to condense all his previous projects into one. He converted part of his mansion into a school-workshop of arts and crafts for war orphans and for children of middle-class families, an undertaking even more ambitious than the Bauhaus led by his friend Walter Gropius on the outskirts of Weimar. He envisioned that the *Folkwang-Schule* of Villa Hohenhof should be complemented by surrounding workshops, farms, houses, an astronomy observatory, a chapel, a meeting room, plus the exhibition halls and a museum with a permanent exhibition open to the public. In 1920 Bruno Taut became intensely involved in this project and they both sought the assistance and collaboration of their acquaintances and of various public offices³².

They unanimously referred to this project as *Stadtkrone*, since they planned to erect buildings for collective use at the top, as an urban crown around a central square, very like the circular plaza of the garden city drawn up by Ebenezer Howard. But in this case, in agreement with Taut's theosophical inclinations, the highest building was to be the *Haus der festlichen Andacht*, a tower for festive worship/meditation to be followed in height by a museum with the most spectacular façade³³. (FIGURES 11 & 12) The walls of both constructions were to have abundant openings partly decorated with stained glass windows in the case of the large worship building while the museum was to provide views over the countryside from a low angle to avoid the effects of lateral illumination. The intended contents of this museum are unclear: given the particular attention paid to the school of industrial arts, it would have been logical for Osthaus to locate his *Deutsche Museum für Kunst*

30. In 1919 Folkwang's publishing company released this book, despite having been originally rejected by the marketing director. Two more of his books were later published as Osthaus increasingly sympathised with Taut and his visionary ideals. Cf. STAMM, Rainer: *Der Folkwang-Verlag. Auf dem Weg zu einem imaginären Museum*. Frankfurt am Main, Buchhändler-Vereinigung, 1994.

31. SCHULTE, B., *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus*. Hagen, Neuer Folkwang Verlag im Karl-Ernst Osthaus Museum, 1994.

32. In order to publicise it and request support or donations, Osthaus published Taut's plans and explained the project in a famous paper, which was to be his last, published in 1920 in the 4th issue of Munich journal *Genius. Zeitschrift für wefende und alte Kunst*. Recent studies reproduce its entire contents: Cf. STAMM, Rainer (ed.), *Karl Ernst Osthaus: Reden und Schriften. Folkwang Werkbund Arbeitsrat*, Cologne, Walther König, 2002, p. 261–263. It has been translated into Spanish, along with another text signed by Taut himself, both preceded by excellent explanations, by GARCÍA ROIG, José Manuel: 'Pensamiento utópico, germanidad y arquitectura. Karl Ernst Osthaus & Bruno Taut', *Cuaderno de Notas, Revista del Departamento de Composición de la E.T.S.A.-Univ. Politécnica de Madrid*, 7 (1999), p. 97–110.

33. FISCHER, Hartwig & SCHNEEDE, Uwe: '*Das schönste Museum der Welt*': *Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*. Hagen, Edition Folkwang/Steidl, 2010.

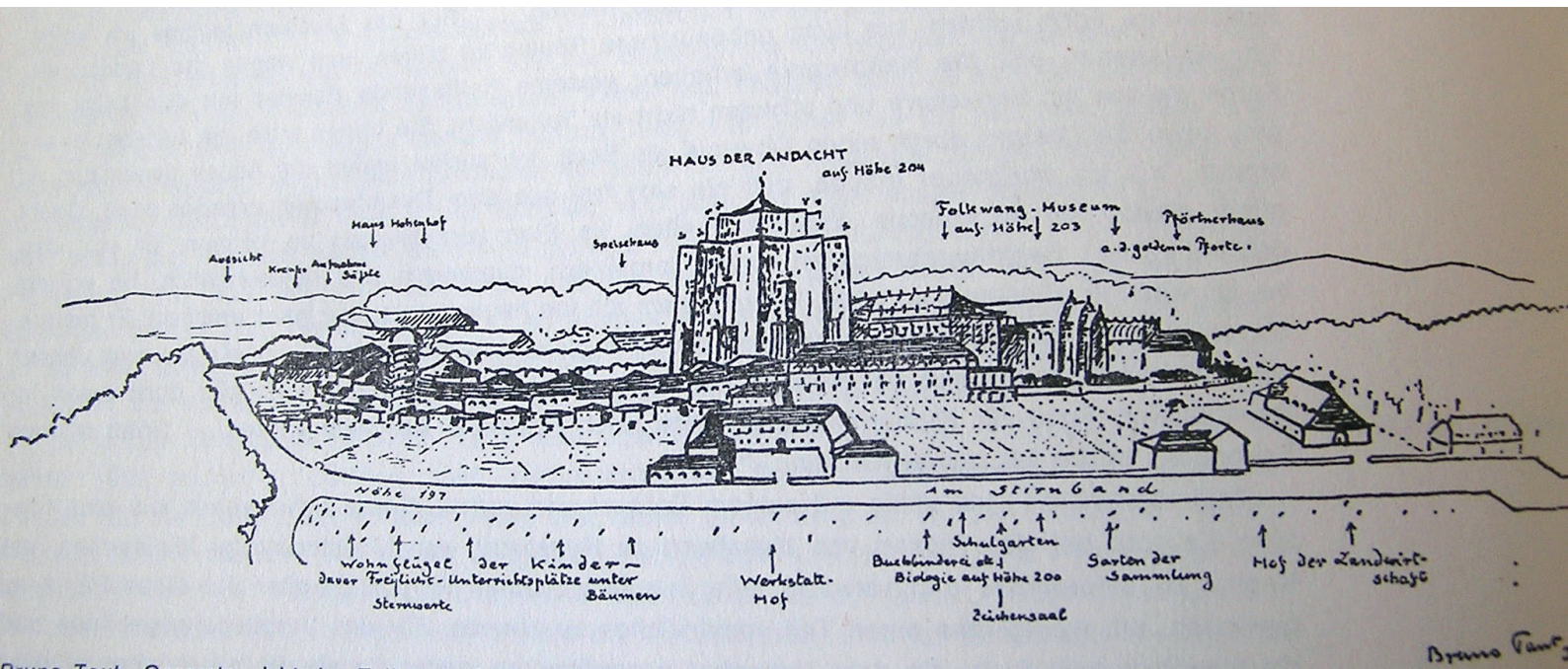


FIGURE 11: DESIGN BY BRUNO TAUT TO TRANSFORM THE HOHENHOF COMPLEX INTO A STADTKRONE

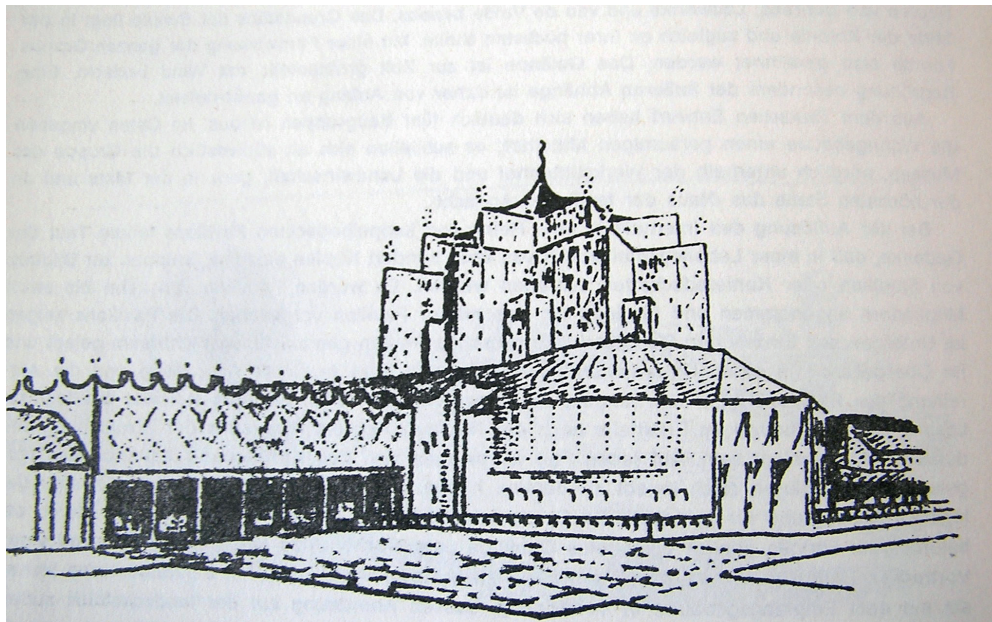


FIGURE 12: DESIGN BY BRUNO TAUT FOR THE MUSEUM FAÇADE AND THE TOWER OF STADTKRONE

in *Handel und Gewerbe* there, which would then have finally found a home but the young students might have been interested, to complement their education, in the items from the collection of the Folkwang Museum which in his youth Osthaus had originally devised as a museum of natural history. It was even contemplated that, in due course, the entire collection of the Folkwang Museum could be transferred from the city centre in Hagen to this new museum building.

In 1921 Osthaus's untimely death put an end to these schemes. The following year his paintings and sculptures were sold by his heirs to the city of Essen as well as the designated Folkwang Museum. His collection of industrial art was later purchased by the Kaiser-Wilhelm-Museum of Krefeld³⁴. All that remained of the ambitious *Stadtkrone* that Taut had planned next to Villa Hohenhof simply resulted in the central yard, pompously named the *Goldene Pforte* or golden gate. Right next to it, paper manufacturer Emil Hoesch commissioned Henry van de Velde to build a house, though it was finally completed, with some changes, by architect Theodor Merrill in 1925. A few metres to the south, Villa Kerckhoff was built in 1922, the masterpiece of the architects Heinrich and Leopold Ludwig. These two brothers built their own residence next to the *Goldene Pforte* in 1937/38. Hence, instead of completing the neighbourhood with buildings for collective use, the original project of private dwellings was resumed: a *Villenkolonie*. In the meantime, Osthaus' mansion, Villa Hohenhof, was given over to different uses, from a sanatorium to education institutions, until it was restored in the 1980's and became a branch of the Hagen Osthaus Museum open to the public at established times.

34. When Osthaus's heirs sold his art collection, the building he had created as a museum in the centre of Hagen, where his archives and natural history collection remained, became a municipal facility. But the memory of the patron was so strong that in 1939 the local art museum was re-named *Karl-Ernst-Osthaus-Museum*, and after World War II Osthaus's building was restored and remodelled as a museum of art with a museographic approach in the postmodern period: cf. LAHME-SCHLENGER, Monika, 'Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee' in H. Junge (ed.), *Avantgarde und Publikum*. Cologne-Weimar-Vienna, Böhlau Verlag, 1992, p. 225-234. It has been known as *Osthaus Museum Hagen* since 2009, when it was reopened after restoration work and is part of the so-called Kunstquartier.

EL IDEAL DEL *MOUSEION* REINTERPRETADO COMO COLONIA ARTÍSTICA EN LAS AFUERAS DE DARMSTADT Y HAGEN

Jesús-Pedro Lorente Lorente¹

Desde el movimiento romántico han sido muchas las comunidades y colonias de artistas establecidas en los márgenes de las grandes ciudades o incluso en núcleos rurales en plena naturaleza: para el gran público las más conocidas quizá sean las localidades francesas de Barbizon o Pont-Aven; pero quien vaya allí apenas encontrará nada que visitar, mientras que en Wopswede, su equivalente alemán, hay abundantes ornatos de arte público y hasta algunos museos². Aún más en el caso de los dos lugares aquí estudiados, gracias a la generosidad de sus mecenas, que compartieron un ideal muy presente en las élites germanas de su época, que situaba a los artistas y poetas en la cúspide de la sociedad ideal. La genealogía de este ensalzamiento utópico se remonta a la Antigüedad, perviviendo a través de la iconografía renacentista de grandes hombres de las artes o las letras retratados con coronas de laurel, encumbrados en la cima del monte Parnaso³. Pero esa mitificación cultural alcanzaría su mayor apogeo en la tratadística alemana decimonónica,

1. Coordinador del grupo de investigación consolidado *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE, e investigador principal del proyecto «Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones», financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2012-38899-C02-01). El trabajo de campo y las consultas bibliográficas en las que se basa este artículo, han sido posibilitadas por una estancia de investigación durante el verano de 2012 en la Ruhr Universität de Bochum, gracias a una ayuda para estancias de formación del Programa de Movilidad Internacional para el Personal Docente concedida por el Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Zaragoza en el marco del Programa Erasmus (jpl@unnizar.es).

2. Desbordaría los límites de este artículo hacer un repaso a la bibliografía internacional sobre las colonias de artistas a lo largo del siglo XIX y principios del XX; pero merece la pena recomendar el libro de JACOBS, Michael: *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*. Oxford, Phaidon, 1985. Sobre los ejemplos alemanes y la bibliografía en este idioma remito a WIETEK, Gerhard: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*. Munich, Verlag Thieming, 1976.

3. En la Grecia antigua el monte Parnaso era considerado sede de las musas, donde había estatuas en su honor y una escuela de poesía. En la cultura clásica occidental, el Parnaso sería la patria ideal de los poetas y, por extensión, de todos los creadores. El famoso fresco de Rafael en las estancias vaticanas los representa en un pico rocoso con fuentes y árboles; pero vivir en lo alto de una colina sin techo alguno habría sido demasiado duro, así que otros artistas imaginaron en la cima del Parnaso una residencia palacial, como la pintada por Alessandro Allori en un cuadro alegórico conservado en los Uffizi (Reproducido en FABIANSKI, Marcin: «Iconography of the architecture of ideal musaea in the fifteenth to eighteenth centuries», *Journal of the History of Collections*, 2.2 (1990), pp. 95-134 (figura 19 en p. 113). Este sueño también estaba muy presente en los tratados sobre ciudades utópicas, que a menudo situaban en lugar prominente un museo, a la vez templo sacro y educativo, consagrado a los más altos designios ciudadanos; cf. POHL, Nicole: «Passionless reformers: the museum and the city in utopia», en Giebelhausen, Michaela (ed.): *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2003, pp. 127-143.

a partir de los escritos de Schiller y Goethe, hasta Richard Wagner, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann u otras personalidades tanto del mundo intelectual como también de la política y la economía, entusiasmados por un ideal denominado en alemán *Künstlerstaat* o *Ästhetische Staat*⁴. Quizá por eso en ninguna otra nación se llegó a plantear no sólo un grandioso panteón de hombres ilustres históricos como el Walhalla, construido por encargo de Luis I de Baviera en un montículo a las afueras de Ratisbona, sino además una acrópolis especialmente consagrada al arte y los artistas contemporáneos.

Eso nada menos sería el anhelo del magnate de Hagen Karl Ernst Osthaus en sus proyectos urbanísticos de Hohenhagen, y también del Gran Duque Ernst Ludwig en la Mathildenhöhe de Darmstadt. No deja de ser curioso que los mecenas promotores de estos dos ejemplos planificados de lo que en la época se llamaba una «colonia de artistas» —en alemán *Künstlerkolonie*—, insistiesen en esa denominación, sin dar importancia al hecho de que la mayoría de los edificios residenciales construidos en ellas no fueran casas de artistas, sino mansiones para algunos potentados locales: como si unos y otros formasen allí una comunidad de *hoi olligoi*, casi una *polis* por encima y al margen de la trivial sociedad urbana. En todo caso, el apelativo *Stadtkrone* —corona de la ciudad— que se usa en la bibliografía alemana al referirse a ambos ejemplos, revela inconscientemente algunas connotaciones topográficas y geopolíticas. Ello sin obviar la querencia en la cultura centroeuropea por las montañas boscosas, que sin duda justificaba el protagonismo del arbolado como complemento a la aportación artística en el atractivo de estos *Siedlungen*, pues la identificación con los bosques siempre ha marcado la cultura alemana, particularmente desde las prédicas románticas de Wilhelm Heinrich Riehl, cuya influencia sería considerable en muchos asentamientos comunitarios, artísticos o no: incluso en la comuna naturista de Monte Verità, donde por cierto pasaron un tiempo los escritores Thomas Mann y Mircea Eliade, autores respectivamente de la novela *La montaña mágica* y de fascinantes páginas sobre el mito de la «Montaña Sagrada»⁵.

Y no es casualidad que la colina desde donde se domina el panorama de la capital de Hesse fuera el escenario ofrecido al arquitecto vienés Olbrich para hacer realidad un nuevo monte Parnaso o una versión moderna del *mouseion* clásico. Su lograda simbiosis urbana de arte y naturaleza, que en lugar de trazar anchas avenidas radiales reutilizó las serpenteantes veredas y rosaledas preexistentes, no significaba

4. Cf. RAULFF, Ulrich (ed.): *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*. Munich-Viena, Carl Hanser Verlag, 2006.

5. El escritor rumano trató sobre el simbolismo de las montañas en las religiones antiguas al comienzo de su libro más célebre: Cf. ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 1984, p. 21 (ed. orig. en francés, 1949). También es un tema muy presente en otro *best seller* más reciente sobre paisaje y antropología cultural, donde un famoso profesor de Historia del Arte ha dedicado especial atención a la identificación alemana con los bosques: Cf. SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory*. Londres, Harper Collins Publishers, 1995, pp. 100–134. Pero el admirable libro de Schama no hace ni una sola referencia a la influyente comuna nudista y vegetariana que el joven holandés Henry Oedenkoven estableció en 1900 con su pareja Ida Hofmann y otros amigos en un monte cercano a Ascona (Suiza), rebautizado por ellos «Monte Verità». Fue una meca de muchos partidarios de una vida libre de convenciones, que ha fascinado sobre todo a los germanoparlantes. Cf. SZEEMANN, Harald (ed): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Zurich, Kunsthaus-Milán, Electa, 1978.

del todo un comienzo desde cero, pues el sitio ya tenía elementos de patrimonio histórico paisajístico y arquitectónico a los que supo adaptarse, así como una carga de simbolismo político que salta a la vista de todos los que miren la amplia panorámica que se domina desde su cima.

1. LA MATHILDENHÖHE EN DARMSTADT: UNA *GESAMTKUNSTWERK* DE USO RESIDENCIAL Y PÚBLICO

Darmstadt es una ciudad de la cuenca del Rin dominada por una colina, donde estuvo en otro tiempo el palacio ducal y sus jardines: una topografía símbolo del poder abierta al acceso de los ciudadanos por el Gran Duque Luis III de Hesse y su esposa Mathilde, en honor de la cual se denominó Mathildenhöhe. En época romántica el paraje combinaba árboles y algunas casitas o pabellones; en el último tercio del siglo XIX se construyeron en la cima los depósitos de agua para el abastecimiento de la ciudad y, al lado, una pintoresca capilla ortodoxa rusa, regalo del zar Nicolás II, quien se había casado con la princesa Alejandra, hermana del Gran Duque Ernst Ludwig.

Este soberano de un régimen constitucional, donde se le suponía al margen o por encima de las tareas políticas gubernamentales, era un gran aficionado al teatro, la música y las artes, una pasión que le había inculcado su madre, la Gran Duquesa Alicia, hija de la reina Victoria de Inglaterra. También había heredado de ella el interés por las propuestas de William Morris en cuestiones arquitectónicas y de estética en general. De ahí que en 1897 encargase algunas decoraciones domésticas a los británicos Mackay Hugh Baillie Scott y Charles Robert Ashbee, miembros del *Arts & Crafts Movement*. Lo hizo asesorado por un gran promotor de la expansión de este movimiento en Alemania, que era el editor Alexander Koch, cuya empresa estaba localizada en Darmstadt y publicaba, entre otros títulos, las revistas *Innendekoration* y *Deutsche Kunst und Dekoration*. Koch puso en contacto al Gran Duque con artistas alemanes de esta tendencia, y en 1898 le entregó un *memorandum* redactado por el escritor Georg Fuchs, en el que le sugerían que crease en Darmstadt una escuela o centro de artistas del diseño. Luego ampliarían su petición, añadiendo que además hacía falta en la ciudad un centro de exposiciones, donde el público pudiera ver todos los adelantos de la última arquitectura, de la decoración de interiores, etc.

Ernst Ludwig parecía predispuesto a eso y más. En una época en que las élites alemanas estaban fascinadas por la influencia del libro *La civilización del Renacimiento en Italia*, publicado por Jacob Buckhardt en 1860, muchos consideraban que el arte era una cuestión de Estado y que un buen soberano debía brillar como mecenas de las artes. Así pues, en aquel contexto, nada tenía de extraño que, habiendo encargado anteriormente un plan urbanístico para colonizar la Mathildenhöhe con un conjunto de elegantes villas ajardinadas denominado *Villenkolonie*, el Gran Duque pasase entonces a llamarlo *Kuntlerkolonie*. Esa «colonia de artistas» debía estar encabezada por un nombre en alza, así que Ernst Ludwig contactó durante un viaje a París en 1898 con el escultor y ebanista alsaciano François Rupert Carabin, ofreciéndole casa y un generoso sueldo si se instalaba en Darmstadt. El afamado

artista francés declinó la invitación por motivos patrióticos⁶, pero sí la aceptó ese mismo año 1898 otro prometedor exponente del *art nouveau* entonces activo en París, el pintor e ilustrador alemán Hans Christiansen. Tanto Rupert Carabin como Christiansen tenían buena relación con los artistas de la Secession de Viena, otra ciudad que Ernst Ludwig conocía bien, y de allí llegó en seguida el arquitecto Joseph Maria Olbrich en 1899, al que se sumaron al mismo tiempo los otros cinco componentes iniciales: Peter Behrens, los escultores Ludwig Habich y Rudolf Bosselt, así como Paul Bürck y Patriz Huber, cuya carrera artística se decantaría respectivamente hacia la pintura y diseño textil en un caso, por la arquitectura, pintura y escultura en el otro. Con sólo 21 años, estos dos eran los más jóvenes, mientras que los más veteranos, Christiansen y Olbrich, tenían 33 y 32 años respectivamente. A todos les prometió el Gran Duque alojamiento y un salario anual durante al menos un trienio⁷. Provisionalmente fueron instalados en Prinz-Georg-Palais en Darmstadt, hasta que estuvieran listos los nuevos edificios en la Mathildenhöhe, donde Ernst Ludwig deseaba construirse una residencia con espacios de talleres para sus artistas y que ocasionalmente pudiera servir como edificio abierto al público para grandes muestras temporales.

Olbrich ya tenía experiencia en diseñar otra arquitectura expositiva, pues había cobrado fama por la *Secession-Haus* de Viena, así que es normal que el Gran Duque le encomendase a él construir esa sede central, en vista del gran entusiasmo con el que se consagró a la *Kuntlerkolonie*. En cambio Christiansen, de quien se esperaba inicialmente que hubiera actuado como referente colectivo de la nueva «colonia artística» en Darmstadt, nunca llegó a desvincularse del todo de París, adonde solía marcharse a pasar los inviernos hasta que finalmente en 1902 volvió a fijar su residencia en la capital francesa. Con todo, la casa construida para él era la más grande y hacía pareja con la de Olbrich, situadas ambas en lugar preferente, una a cada lado de la de Ernst Ludwig (FIGURA 1). De los otros, sólo Habich y Behrens decidieron que podían permitirse levantar su casa en propiedad, a pesar de que el Gran Duque les había ofrecido a todos cómodas condiciones para comprar el solar y financiar la construcción, con tal de que las ocho casas estuvieran terminadas para la exposición inaugural de 1901. Por eso, fueron sustituidos por algunos potentados de Darmstadt que se erigieron cuatro hermosas villas, pero este aparente retorno a la idea inicial de una *Villenkolonie* no pareció poner en cuestión el concepto de

6. Tras la guerra franco-prusiana, que supuso la pérdida de Alsacia y Lorena había resentimiento contra los alemanes entre muchos franceses. Rupert Carabin no sólo tendría en cuenta sus propios sentimientos patrióticos, sino también los del *establishment* social para el que trabajaba. Precisamente, acabó su carrera como director de la Escuela de Artes Decorativas de Estrasburgo. Quizá le sirviera de mérito para ello el haber rechazado la oferta del Gran Duque de Hesse.

7. Ninguno llegó a percibir los 12.000 marcos anuales que supuestamente el Gran Duque había ofrecido a Rupert Carabin (al menos ese era el salario que el artista francés afirmaba haber rechazado). El que más cobraba era Olbrich, con 4.000 marcos anuales, seguido por Behrens y Christiansen con 3.000 marcos cada uno; en una categoría intermedia estaban el sueldo de Habich, que ganaba 1.800 marcos, y el de Bossel, que ascendía a 1.200 marcos anuales; mientras que Bürck y Huber sólo cobraban 900 marcos cada uno (según KRIMMEL, Bernd: «Der Fall Olbrich», en *Joseph Maria Olbrich Architektur. Volsständiger Nachdruck der drei Originalebände von 1901–1914*. Tubinga, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, pp. 11–16; los datos de los sueldos anuales aparecen en pp. 13–14).

«colonia artística» tan apasionadamente esgrimido por Olbrich, que asumió el papel de líder de la misma.

A su ingente trabajo se debe la unidad de gusto estético que reina en la Mathildenhöhe, pues fue el arquitecto mayoritariamente escogido para diseñar esas nuevas casas, tanto por parte de los artistas como de los demás propietarios... Salvo Peter Behrens, quien no quiso someterse al dominante vienés, sino que prefirió construirse una vivienda diseñada por él mismo: atrevida decisión, porque él era simplemente pintor y decorador, pero así comenzó entonces de forma autodidacta una nueva carrera como arquitecto. Su casa fue la más barata, pues en comparación con las demás del vecindario llama la atención por su austeridad y desornamentación, prefigurando en eso al que sería su edificio más famoso, la fábrica de turbinas AEG en Berlín; pero Behrens no puede ser considerado aún un «funcionalista» por su fuerte inclinación al simbolismo, como lo demuestran las metafóricas formas de diamantes y lámparas que aparecen en su casa y en el famoso cartel que diseñó para la exposición inaugural.

De hecho fue él quien dirigió, el 15 de mayo de 1901, la esotérica ceremonia de inauguración al público, ideada por Georg Fuchs, uno de los promotores intelectuales de la colonia, quien para la ocasión concibió un escrito muy literario y una performance teatral como una parábola zaratustriana: los componentes de un «coro griego», vestidos con túnicas blancas, dialogaban con un hombre y una mujer de negro, alegóricos de la humanidad, clamando por la redención salvífica del arte, hasta que, en respuesta a sus invocaciones, salió un barbudo profeta, con un manto escarlata, y tras proclamar que ese lugar sería un templo del sacerdocio artístico marchó solemnemente hacia el Gran Duque para entregarle algo que llevaba tapado en la mano, un cristal, símbolo del trabajo alquímico de los artistas (FIGURA 2).

Apropiadamente, el escenario al aire libre donde tuvo lugar esta representación pública era la escalinata entre jardines aterrizados, heredados de la antigua rosaleda del parque romántico: un eje central entre las nuevas casas, presidido en la cima por la Ernst-Ludwig Haus, mansión donde estarían los talleres de los siete artistas, abierta para la ocasión como centro expositivo, cuya entrada había hecho decorar Olbrich con una inscripción en letras doradas, *Seine Welt zeige der Künstler die niemals war noch jemals sein wird*, frase tan enigmática como la que ornamenta la fachada de su Secession-Haus en Viena. Mucho se ha especulado sobre el significado de todo esto⁸, aunque a partir de ahí todos los historiadores de la colonia suelen centrarse en cuestiones arquitectónicas, sin revelarnos gran cosa de la sociología de esa comunidad⁹, ni prestar apenas atención al rico programa decorativo

8. La idea del artista como un ser situado por encima de la humanidad, está emparentada con el *Übermensch* de Nietzsche y con el concepto que de sí mismo tenía Richard Wagner. Se suele citar al compositor como una influencia en Olbrich por su común anhelo de amalgamar todas las artes, o *Gesamtkunstwerk*; pero parece que el arquitecto vienés leyó la parábola del artista como sacerdote, intérprete de la Belleza para la humanidad, en un texto escrito en 1898 por Hermann Bahr, del que extrajo el abstruso lema de la entrada, que podría traducirse: «El artista muestre su mundo, que nunca fue ni jamás será». BÄTSCHMANN, Oskar: *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*. Colonia, DuMont/Yale University Press, 1997, p. 160.

9. Pueden encontrarse en internet alusiones a las habladurías que corrían en Darmstadt sobre las aventuras sexuales de Ernst Ludwig con hombres y mujeres de la Mathildenhöhe, pero nada de esto se comenta en la bibliografía

que fue complementando la urbanización de la Mathildenhöhe con tantas otras facetas de «arte público».

Sin embargo, el empeño *art nouveau* por la integración de las artes es clave para entender esta colonia tal como la concibió Olbrich. Al igual que su maestro Otto Wagner, él también concedía gran importancia en sus arquitecturas a la estatuaria u otras ornamentaciones. Todavía se puede comprobar en la Ernst-Ludwig Haus con su monumental fachada sur, cuyo umbral está flanqueado por genios de la Victoria obra del escultor Rudolf Bosselt, mientras a ambos lados de la arquivolta colocó sendas estatuas colosales —aparecen ya desde los primeros dibujos preparatorios del proyecto arquitectónico— de un hombre y una mujer desnudos realizados por Ludwig Habich, representando la Fuerza y Belleza como atributos de la nueva humanidad (FIGURA 3).

Asimismo en su propia casa, Olbrich-Haus, para decorar la esquina exterior del jardín, puso el arquitecto vienés como solaz a la vista de los viandantes en Mathildenhöheweg la figura de un joven arrodillado bebiendo, igualmente realizada por el escultor Habich, quien también hizo luego en esta travesía central de la colonia otra estatua monumental¹⁰. Del mismo modo, hay decoraciones talladas en madera en un rincón de la fachada de la casita diseñada para el escultor Rudolf Bosselt, la cual fue comprada, cuando todavía estaba en construcción, por el rico fabricante de muebles Julius Glückert, así que pasó a llamarse Kleine Haus Glückert. Es decir, su pequeña casa, pues a la vez este mismo fabricante de muebles hizo construir justo al lado, sin reparar en gastos para su elaborada ornamentación, la ostentosa Große Haus Glückert, que fue utilizada por su empresa como escaparate expositivo de sus muebles y diseños de interiores. Más sencillas, pero no exentas de detalles pintorescos son otras viviendas, como la casa del escultor Ludwig Habich, que tiene reminiscencias de una villa mediterránea, o la del administrador de la colonia Wilhelm Deiters, que recuerda a un *cottage* inglés. Pero estas fueron muy dañadas durante la I Guerra Mundial, y reconstruidas luego de forma no del todo acorde al original sino según el gusto más moderno por la sobriedad ornamental.

Algunas otras casas bombardeadas durante la I Guerra Mundial nunca serían reconstruidas. Como Villa Beaulieu, del rico Georg Keller, que tenía unas rejerías de forja con intrincados motivos *art nouveau*. O sobre todo, la casa del pintor Christiansen, el primer llegado a la colonia de artistas, en la que destacaba un porche y mirador donde había una decoración pictórica floral en torno a una figura con túnica y corona de santo, que recuerda a un icono ruso. ¿Se trataba quizá de un intento de armonizar con la iglesia ortodoxa vecina, que quedaba a la vista por detrás, como colorido trasfondo? Ahora todo el efecto de conjunto se resiente por la ausencia de esta pintoresca vivienda, que era una de las principales: un vacío que

impresa, que tampoco especifica por qué Paul Bürck, Hans Christiansen y Patriz Huber abandonaron la colonia artística ya en 1902, seguidos de Peter Behrens y Rudolf Bosselt en 1903.

10. Habich tuvo gran éxito entre el público alemán con sus estatuas al aire libre, y algunas de ellas todavía adornan parques y calles de Darmstadt, su ciudad natal, incluida la colina de Mathildenhöhe, en cuya arteria central, Mathildenhöheweg, erigió en 1905 el monumento a Gottfried Schwab, un poeta y dramaturgo nacido en Darmstadt, que había fallecido en 1903. No suele ser reproducido ni comentado en la extensa bibliografía sobre la colonia artística, pero es uno de los reclamos fotográficos favoritos de los turistas que la visitan.

todavía no se ha conseguido llenar del todo¹¹. Por otro lado, sólo a través de dibujos y fotos antiguos podemos hacernos idea de otras muchas instalaciones realizadas por Olbrich y sus camaradas con carácter temporal (FIGURA 4). Como el portal de entrada de la exposición inaugural de 1901, que fue decorado por Paul Bürck con pinturas murales alegóricas; o la Spielhaus, un teatro en el que, por encargo del Gran Duque, el poeta Wilhelm Holzamer programó durante aquel verano recitales literarios; o el kiosko para la música, desde el cual la Nueva Orquesta Filarmónica de Viena amenizaba a los visitantes, que también podían disfrutar de un pabellón restaurante decorado con vidrieras diseñadas por Christiansen, y por supuesto, la Haus der Flächenkunst, un pabellón expositivo erigido frente a Ernst-Ludwig Haus, para la muestra temporal de pinturas, esculturas y artes decorativas. Todas estas arquitecturas efímeras diseñadas por Olbrich se eliminaron después de que en octubre cerrase aquel primer certamen titulado *Ein Dokument deutscher Kunst*.

A pesar de la gran cantidad de visitantes, el resultado económico fueron enormes pérdidas, así que pasaron tres años hasta que en la Mathildenhöhe se abrió al público la siguiente exposición, del 15 de julio al 10 de octubre de 1904. Este vez se intentó gastar menos, tanto en las construcciones efímeras —unos simples kioscos con función de restaurante—, como en las tres casas adosadas construidas para la ocasión, ninguna de ellas destinada a los nuevos artistas de la colonia.¹² Todo volvió a ser diseñado por Olbrich, sin renunciar a su gusto ornamental, de manera que la colina siguió poblándose de nuevas arquitecturas y otras expresiones artísticas. La llamada Casa Azul tenía una figura en mayólica obra de Daniel Greiner en un nicho de la puerta del jardín; en la Casa del Rincón había una decoración tallada rematando el tejado, por la que también se le conoció como Casa del Gablete de Madera; finalmente la Casa Gris estaba decorada con unos serafines igualmente de Greiner, quien también hizo una estatua, *Madre con niño*, colocada sobre un alto pedestal en la zona ajardinada entre la cancela y la puerta de entrada. Precisamente esta casa, la más adornada, sería la única no reconstruida tras la I Guerra Mundial: en su lugar se alza otro edificio totalmente distinto, mientras que las otras dos aún evocan sus formas originales, pero con numerosas alteraciones. Así pues, el único testimonio patrimonial fidedigno que nos queda de esta segunda exposición es un monumento en un espacio público entre Sabaisplatz y la explanada de la arboleda de plataneros: una arquitectónica fuente ornamental diseñada por Olbrich, decorada con pequeñas figuras animales de Daniel Greiner y una máscara-fuente de bronce de Ludwig Habich.

11. Para paliarlo de alguna manera, en 1959 se erigió en su lugar una fuente escultórica, obra del artista berlinés Karl Hartung, presentada en el pabellón alemán de la Exposición Universal de Bruselas el año anterior. Desde 1965 se llama Fuente Ernst-Ludwig, en honor del mecenas.

12. De la comunidad inicial sólo seguían Olbrich y Habich, pero en 1903 habían llegado tres nuevos miembros: el joyero de 23 años Paul Hausteine, el pintor e ilustrador de 30 años Johann Vincenz Cissarz, y su colega Daniel Greiner, de 31 años, quien tras abandonar su vocación eclesíástica se había hecho artista, y entonces llegó a ser un destacado escultor y grabador —aunque más tarde abandonó la práctica de las artes al triunfar como político comunista. Los recién llegados se implicaron en el diseño de estas casas, pensadas para familias de clase media. Dos de estas viviendas se pusieron a la venta con éxito, mientras que la GraueHaus (Casa Gris) iba destinada al capellán de la corte, y de ahí su primer nombre, Predigerhaus (Casa del Predicador).

Cuatro años más tarde, la exposición titulada *Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst*, fue un escaparate para los artistas y artesanos de Hesse en general, ya no específicamente de la colonia artística de la Mathildenhöhe, donde tras la marcha de unos y la llegada de otros¹³, el único de los miembros fundadores era Olbrich, quien vivió entonces el momento culmen en su intervención *in situ* pero también el comienzo de su disociación. Ya no pudo encargarse él de todo, pues los arquitectos Conrad Sutter y Johan Christoph Gewin diseñaron sendas nuevas mansiones, mientras que otros cinco arquitectos de Darmstadt se repartieron con el vienes el encargo financiado por varias industrias locales de una serie de viviendas obreras —que se trasladaron después a otra parte de la ciudad. Entre tanto, reclamado por importantes encargos en otras ciudades, Olbrich se había instalado en Düsseldorf y ni siquiera regresó a la colonia para estar presente el 23 de mayo de 1908 en la inauguración de la exposición y de los nuevos inmuebles, entre los que se contaban dos importantes proyectos suyos. Por un lado la Oberhessisches Ausstellungshaus encargada por una asociación creada en 1907 para mostrar artes decorativas e industriales del norte de Hesse; aunque esta casa, en la ladera oeste de la colina, fue comprada después de la exposición del año siguiente por el fabricante de hornos Roeder, y luego convertida en vivienda de dos familias, tras lo cual aún siguieron más alteraciones de su arquitectura para adecuarla a subsiguientes usos institucionales. Por otra parte, en la cima de la colina el Ayuntamiento de Darmstadt pagó la construcción de una torre panorámica y un edificio anejo para exposiciones, que se convertirían en la última obra maestra de Olbrich, tras superar no pocas complicaciones¹⁴.

La idea de elevar allí una torre panorámica la llevaba preparando el Ayuntamiento desde 1898 y le rondaba a Olbrich desde su llegada a Darmstadt, aunque el pretexto para conseguir hacerla realidad fue el segundo matrimonio del Gran Duque Ernst Ludwig —en 1901 se había divorciado de su primera mujer y su única hija había muerto en 1903. Fue Olbrich quien propuso que la ciudad de Darmstadt erigiese la torre como un regalo y homenaje al soberano y a su nueva esposa, Eleonore Solms zu Hohensolms-Lich: pero no sólo se reservaron en su interior sendas cámaras para cada uno de los dos, sino que también había una parte accesible al público, para que todos gozasen del mejor panorama sobre la ciudad y sus alrededores. Pronto se convirtió en el icono identificativo de la ciudad esta cúspide del horizonte urbano, con 48,5 m. de altura culminando en cinco crestas escalonadas, por lo que fue apodada popularmente *Fünffingerturm* (torre de los cinco dedos). Pero su cualidad

13. Paul Hausteine se había marchado en 1905, Johann Vincenz Cissarz, Daniel Greiner y Ludwig Habich abandonaron la colonia en 1906. Este año llegaron el arquitecto Albin Müller, el joyero Ernst Riegel, el ceramista Jakob Julius Scharvogel y el escultor vidriero Josef Emil Scheckendorf. En 1907 se incorporaron el escultor Heinrich Jobst y el ilustrador y tipógrafo Friedrich Wilhelm Kleukens.

14. Había dificultades técnicas, pues allí estaban los depósitos del agua, que fue preciso cubrir con estructuras ingenieriles; pero también surgió un embrollo legal, pues el municipio no podía encargar edificios a otro estudio que no fuera el del arquitecto municipal August Buxbaum, quien no renunció a sus derechos y presentó al municipio los planos de otra torre panorámica. Tras acalorada discusión y votación, el concejo escogió por mayoría el proyecto de Olbrich, con tal de que éste no cobrase honorarios como autor, sino que se le involucrase en la construcción como asesor de confianza del Gran Duque.

escultórica va más allá de su característica silueta, para la que se han buscado paralelismos en arquitecturas tardomedievales de Praga y de la ciudad pomerana de Malchin; pues además se integra magistralmente en el entorno, porque también tiene un chapitel escalonado en cinco remates la torre campanario de la vecina capilla rusa decimonónica¹⁵. Y como los demás edificios de Olbrich en la Mathildenhöhe, éste también está profusamente ornamentado por dentro y por fuera, especialmente su entrada con relieves alegóricos de Heinrich Jobst representando la Fuerza, la Sabiduría, la Justicia, y Delicadeza, a los que se añadieron en 1914 un reloj de sol y un reloj mecánico, más los mosaicos en el atrio y en el reloj de sol obra de F.W. Kleuken. Muchas de estas decoraciones fueron sufragadas por empresas de Darmstadt, para no encarecer excesivamente el gasto municipal (FIGURA 5).

En cuanto al anejo edificio de exposiciones, también lo pagó el consistorio, que para ahorrar encargó una arquitectura funcional en cemento, si bien se ornamentó luego su acceso principal en Sabaisplatz con cuatro expresionistas figuras alegóricas (*Rabia, Odio, Venganza, Avaricia*) realizadas por el escultor Bernhard Hoetger. Otra demanda del municipio era que el espacio expositivo sólo tuviera luz cenital; aunque Olbrich no quiso privarlo de las hermosas vistas e insistió en dotarlo de ventanas laterales. En muchos sentidos, Olbrich consideraba como la culminación de la Mathildenhöhe el conjunto formado por la torre y estos espacios expositivos, originalmente denominados *Gebäude für freie Kunst*; pero murió de leucemia a los pocos meses de su inauguración, así que no pudo intervenir en su ulterior uso museístico. Se hizo cargo de gestionar su utilización una asociación artística local, el Deutsches Künstlerbundes Darmstadt, que cada verano organizaba una exposición. Los ventanales fueron cerrados con cortinajes durante las exposiciones y serían definitivamente tapiados en 1975 —también la distribución interna de espacios se modificó completamente en la reconstrucción tras la II Guerra Mundial.

Por lo que respecta a la urbanización de la colina, el encargado de acabarla fue uno de los miembros más veteranos de la comunidad artística allí localizada¹⁶, el pintor y arquitecto autodidacta Albin Müller, quien construyó en la ladera norte un conjunto de 37 viviendas de alquiler en ocho bloques de tres pisos y un edificio de cinco pisos para talleres —la única parte que queda en pie, pues las casas fueron destruidas durante la II Guerra Mundial. También erigió una pérgola y un kiosco muy decorativo —llamado *Templo de los Cisnes*— a lo largo de Alexandraweg, mientras en una vía adyacente puso un banco público cobijado bajo una hornacina adornada de mosaicos, y añadió ante la capilla rusa un estanque ornamental denominado Aljibe de los Lirios por las flores que lo suelen decorar, dejando entrever las cerámicas policromas del fondo, aunque su principal ornato son las estatuas sedentes de San José y de la Virgen con el Niño colocadas por el escultor Bernhard Hoetger a cada

15. Sobre estos paralelismos véase GEELHAAR, Christiane: *Mathildenhöhe Darmstadt, 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone, 1899–1999*. Tomo 3: *Ausstellungshallen und Hochzeitsturm, Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt*. Darmstadt, Stadt Darmstadt-Justus von Liebig Verlag, 2004, p. 43.

16. Albin Müller, Jakob Julius Scharvogel, Heinrich Jobst y Friedrich Heinrich Kleukens eran los más veteranos. A ellos se habían unido en 1911 el escultor Bernhart Hoetger, el arquitecto Edmund Körner, el pintor e ilustrador Hanns Pellar, y el diseñador de interiores y orfebrería Emanuel Josef Margold. En 1913 llegaron el pintor Fritz Osswaldm, el joyero Theodor Wende, así como el impresor y tipógrafo Christian Heirich Kleukens.

lado, como si estuvieran descansando junto al agua durante la Huída a Egipto. Además, Müller edificó un ingreso monumental que ya no está en la Mathildenhöhe, la *Löwentor* o «Puerta de los leones», llamada así por las seis estatuas de piedra que la coronan, obra igualmente de Hoetger. Este escultor de creencias masónicas también se empleó a fondo decorando entre 1911 y 1914 la romántica arboleda de plataneros: en las entradas puso dos esculturas de bronce representando al oeste una pantera que trae al genio de la noche mientras que en el lado este colocó una leona plateada que porta el genio del día, y entre los árboles dispuso una fuente con tres figuras femeninas alegóricas del ciclo del agua, más un conjunto de cuatro monumentos sobre el ciclo de las luces y sombras de la vida con relieves policromos alusivos a la Primavera, el Verano, el Sueño, y la Resurrección, culminando el programa iconográfico con dos curiosas estatuas, una de Buda sedente y otra de una madre moribunda con su niño en brazos, que luego volvió a usar para sendos monumentos en Worpswede¹⁷ (FIGURA 6). Todas estas adiciones arquitectónicas y estatuarias fueron inauguradas el 16 de mayo de 1914 cuando abrió al público la última exposición de la colonia, que debía durar hasta el 11 de octubre, pero se cerró a comienzos de agosto tras estallar la Gran Guerra.

Ahora bien, el conflicto bélico todavía no puso definitivo punto final a la colonia de la Mathildenhöhe. No todos los artistas y demás residentes se marcharon, pues hubo algunos que permanecieron allí bastantes años más¹⁸. Incluso vino durante la guerra alguno añadido, cuya presencia aportó una nueva orientación intelectual a la comunidad. La Casa Gris había sido construida para el capellán de la corte, pero Ernst Ludwig la vendió en 1918 al filósofo pacifista Hermann Graf Keyserling, un inmigrante alemán del Báltico a quien casi todo se lo había expropiado la revolución bolchevique, así que llegó a Darmstadt con una magra parte de su fortuna. Allí abrió en noviembre de 1920 la *Schule der Weisheit*, una «escuela de sabiduría» cuya principal actividad eran clases privadas de relajación, concentración y meditación; pero también tuvo una importante proyección pública a través de la organización de grandes reuniones anuales de líderes contemporáneos de la ciencia, política y economía o de seminarios intensivos con alguna personalidad individual —por ejemplo, una semana con el poeta indio Rabindranath Tagore. Llegó a convertir la Mathildenhöhe en uno de los polos culturales más prestigiosos de la República de Weimar; pero Keyserling fue crítico con los nazis, así que la evolución política ulterior supuso el agostamiento de esta institución y sus actividades¹⁹. En cambio, en la cima de la colina la oferta artística cara al público no se paralizó, aunque por

17. Su hermético simbolismo es difícil de desentrañar, pues Hoetger sintetizaba diferentes ideologías, religiones y culturas del mundo. Cuando marchó a Worpswede en 1914 y se compró casa en esa famosa colonia artística, también ornamentó sus parques y plazas con estatuas: no sólo la de Buda sedente y la madre moribunda con niños, en memoria de la pintora Paula Modersohn-Becker, sino también con otros trabajos sobre el ciclo de luz y sombra, donde vuelven a aparecer la pantera y las figuras alegóricas que había realizado en la Mathildenhöhe. Cf. BEIL, Ralf & GUTBROD, Philipp (eds.): *Bernhard Hoetger - The Plane Tree Grove. A Total Artwork on the Mathildenhöhe*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2013.

18. Se marcharon en 1914 Albin Müller, Bernhard Hoetger y Jacob Julius Scharvogel. En 1916 se fue Edmund Körner. En 1918 abandonaron la colonia Heinrich Jobst y los dos hermanos Kleukens. En 1921 se fueron Firtz Osswald y Theodor Wende. Pero hasta 1925 estuvo Hanns Pellar y hasta 1929 no se marchó Emanuel Josef Margold.

19. Tras la ascensión de Hitler al poder todo fueron trabas para sus reuniones y publicaciones. Durante la 11

supuesto se vio influida por las vicisitudes históricas posteriores. A partir de 1917 siguieron organizándose exposiciones artísticas cada verano: la más recordada sería la de 1920 dedicada al expresionismo alemán. Las de los años treinta apostarían mucho más por el arte histórico, sin dejar de lado las artes contemporáneas, con tal de que no desentonasen con las ideas y gusto de los nazis.

Desde el punto de vista político los cambios radicales habían llegado ya con la revolución de noviembre de 1918. El Gran Duque Ernst-Ludwig se negó a abdicar y fue depuesto por el Consejo de Trabajadores y Soldados de Darmstadt; pero no fue fácil distinguir entre sus bienes privados y los del tesoro público. Se alcanzó al año siguiente un acuerdo, que le reconocía como propietario de sus mansiones y tierras fuera de Hesse, mientras que sus dominios dentro del territorio se declararon patrimonio nacional del nuevo Estado. Esto no afectó a las casas de la Mathildenhöhe que habían sido compradas por ciudadanos privados, pero hubo cierta confusión en lo relativo a las infraestructuras públicas, puesto que algunas habían sido pagadas por el Ayuntamiento; en todo caso, una parte del antiguo parque ducal, la Rosenhöhe, donde estaban la casita y la tumba de la única hija del primer matrimonio de Ernst Ludwig, se le reservó como terreno para uso de su familia: a su entrada se trasladó la Löwentor en 1926, y allí fue enterrado él así como su segunda esposa y sus hijos²⁰. Entre tanto, a falta del impulsor de esta artística urbanización, muchas de sus infraestructuras fueron decayendo, y tras los bombardeos de la II Guerra Mundial algunos inmuebles u otros elementos ya no serían reconstruidos. Sí perduró la actividad expositiva, que se retomó el verano de 1948 y alcanzaría especial repercusión en 1951 y 1976, con las muestras conmemorativas del cincuentenario y septuagésimo quinto aniversario de la apertura al público de la Mathildenhöhe. La cámara municipal intentó en esos años a través de varias vías retomar de nuevo la idea de una colonia de artistas e intelectuales en residencia²¹; pero conforme el estilo *art nouveau* —tan despreciado por los más radicales adeptos del Movimiento Moderno—, fue recuperando el interés social, la conservación patrimonial del conjunto se convirtió en prioritaria sobre su función residencial. Al tiempo, se fue abriendo camino la convicción de potenciar el uso y acceso público, y si bien no llegó a prosperar ninguno de los sucesivos proyectos de erigir algún museo de nueva planta²² de 1984 a 1990 se reconstruyó la Ernst-Ludwig Haus para abrir el *Museum*

Guerra Mundial su casa fue destruida y Keyserling decidió empezar de nuevo en Innsbruck, pero murió antes de que fuera inaugurada allí la nueva sede de la de la «Escuela de la Sabiduría».

20. Aunque siguió interesándose por la colonia de la Mathildenhöhe y por el arte en general, el depuesto Gran Duque vivió sus últimos años ocupado en litigios, pues al ser expropiado de sus fincas en 1919 se le prometió una indemnización establecida en diez millones de marcos. Pero sólo le pagó un adelanto, y con la galopante inflación de la moneda hubo que revisar las condiciones con nuevos acuerdos en 1930 y 1934. Ernst Ludwig murió en octubre de 1937 y un mes después, en un accidente de aviación, perecieron su segunda esposa y sus hijos.

21. En 1951 el Ayuntamiento de Darmstadt ofreció el piso bajo de la Ernst-Ludwig Haus al arquitecto Otto Bartning, quien hizo a su costa importantes obras de reforma en el ala izquierda de la casa, pagadas de su bolsillo. Entre 1965 y 1967 el municipio erigió siete talleres y residencias en la aldea Rosenhöhe para crear una nueva colonia artística, de la que formarían parte el escritor Heinrich Schirmbeck, el poeta Karl Krolow, el historiador del arte Hans Maria Wringler y el escultor Wilhelm Loth, entre otros.

22. En 1963 se encargó un proyecto para construir un museo al Este de los edificios de exposición, en la cima de la colina. Pero ni había idea clara de su colección ni su administración y quedó en nada: Cf. GEELHAAR: *op. cit.*, (nota 15), pp. 165 y 283. A partir de 2006 el consistorio planeó erigir en el solar de la desaparecida casa Christiansen

Künstlerkolonie. Así, todos los turistas y visitantes pueden acceder regularmente a uno de los edificios más conocidos de Olbrich, donde encuentran objetos artísticos, planos, fotografías y explicaciones relacionadas con la historia de la colonia artística de la Mathildenhöhe; aparte de que también estén abiertos al público las Ausstellunshallen, cuando hay exposiciones temporales, y la Hochzeitsturm, que desde 1993, haciendo honor a su nombre, también se usa mucho para bodas civiles, aparte de que en horarios de apertura al público se pueden visitar sus salas restauradas y mirar desde lo alto el panorama (FIGURA 7). Lo que originalmente era un distrito artístico minoritario, una elitista acrópolis en torno al mecenazgo del Gran Duque, con edificios abiertos a visitantes sólo ocasionalmente, es una musealizada «corona de la ciudad». Del *museion*, en el sentido etimológico de la palabra, se ha pasado al museo, algo que en este caso no estaba previsto originalmente, pero sí en otra *Stadtkrone* similar surgida en parecido contexto cultural.

2. UN BARRIO ARTÍSTICO COMO «CORONA DE LA CIUDAD» EN LAS AFUERAS DE HAGE

Suele adscribirse el término *Stadtkrone* a Bruno Taut, así que es muy apropiado usar aquí ese epígrafe, ya que sería el propio Taut quien, con esa denominación, planificase en las afueras de Hage otro ambicioso asentamiento artístico en lo alto de una colina; aunque antes fueron involucrados otros arquitectos, entre ellos Peter Behrens, por cierto, nada más marcharse de la Mathildenhöhe en Darmstadt. Como en aquella ciudad, también en este otro caso el principal motor del proyecto era un generoso mecenas de las artes, Karl Ernst Osthaus, heredero de una familia local de banqueros e industriales. Sin duda conocía al Gran Duque Ernst Ludwig, compartía sus convicciones de que a través de las artes se podía impulsar el crecimiento socioeconómico local, y admiraba la amalgama artística tan hermosamente planificada allí por Olbrich e incrementada después. Son muchos los paralelismos que se podrían trazar, pues también Osthaus aspiraba a una *Gesamtkunstwerk* entremezclando todas las artes en una combinación de usos residenciales privados y de espacios abiertos al público; pero, como se verá a continuación, también fueron importantes las diferencias, entre las que importa aquí señalar que en este caso más bien la historia comenzó precisamente con un museo en el centro urbano.

Ya en 1902 Osthaus había fundado un nuevo museo en su ciudad natal, en el que ofrecía al público una idiosincrásica combinación de muchas cosas, que traslucían su evolución personal²³: había pasado de una tradicional arquitectura historicista

un edificio para museo de arte, para el cual se contaba con la donación de la colección Sander de pinturas y objetos artísticos desde el siglo XVIII al XX (incluidas algunas obras del propio Christiansen, y también de Eugen Bracht, quien había residido durante tres años en la Casa Christiansen); pero en 2010, ante la falta de consenso social y político, se decidió no construirlo: véase el relato (a favor) ofrecido por Ruth Wagner, en la web del partido liberal, FDP. URL: http://fdp_kreisverband_darmstadt.org.liberal.de/meldung.php?id=70870&p=1&tag=aktuelles&BackURL (consultada el 20 de julio de 2013).

23. A los veintidós años ya había encargado al arquitecto familiar, el berlinés Carl Gérard, un edificio neorrenacentista para abrir al público su propia colección de ciencias naturales como museo; pero cuando esta construcción

en la fachada al desbocado modernismo del diseño interior, desde una especialización inicial en ciencias naturales a una colección antropológica complementada con una creciente apuesta por el arte contemporáneo, todo ello bajo el enigmático nombre de *Museum Folkwang*, una denominación con resonancias en la mitología germánica pero que no dejaba de ser una palabra fetiche de invención propia. En muchos sentidos, visitar su museo era visitarle a él, pues en la misma sede estaba su residencia familiar, donde vivía con su esposa Gertrud y sus cinco hijos, cuyas habitaciones se abrían al público con motivo de conciertos u otros actos sociales. Además, a Osthaus le encantaba dar conferencias sobre cuestiones estéticas ilustradas con piezas de su colección. Por eso, en 1904 le encomendó a Peter Behrens que le diseñara un auditorio junto al museo; pero todavía el edificio del Folkwang se les quedaba pequeño, así que Henry van de Velde, el mismo arquitecto que había diseñado su museografía interior *art nouveau* recibió el encargo de construirles otra vivienda: una mansión con jardines en las afueras de la ciudad (FIGURA 8).

A partir de ahí, seguramente por emulación de la Mathildenhöhe, surgió en 1906 el proyecto de ir construyendo en un monte boscoso del distrito de Emst junto a la antigua localidad de Eppenhausen —que desde 1901 se había convertido en barrio de Hagen—, una *Villenkolonie* o colonia de villas. El lugar no gozaba de impresionantes vistas, pues estaba rodeado de árboles y vegetación, pero tenía la ventaja de quedar fuera del alcance de las nubes tóxicas de humo procedentes de las fábricas de Hagen. Esta colonia o *Siedlung*, que combinaba el simbolismo de las colinas y de los bosques pronto se convirtió en lugar de moda, frecuentado por muchos visitantes, entre ellos el joven suizo Charles-Edouard Jeanneret —más tarde conocido como Le Corbusier— atraídos por la villa ajardinada de Osthaus, concebida como elevada «corte» o *Hohenhof*. Él aspiraba a convertirla en epicentro de su «séquito» personal, pues además de su propia residencia, diseñada por van de Velde y decorada por un elenco de artistas modernos, entre ellos Henri Matisse, el magnate fue parcelando el amplio terreno que había comprado, para rodearse de viviendas de sus amigos. Por un lado, llevó a cabo la construcción en ese vecindario de otras mansiones para alquilarlas o venderlas a ilustres personalidades, lo mismo que Ernst Ludwig en la Mathildenhöhe, así que no es extraño que encargase de diseñar esas casas a alguien que había vivido allá hasta hacía poco: su protegido Peter Behrens²⁴ (FIGURA 9). En cambio, encargó a Josef Hofmann, August Endell, Walter Gropius

convencional estaba casi lista, conoció al arquitecto belga Henry van de Velde, a quien le encargó diseñar el interior. El resultado fue una obra maestra del *art nouveau* desde los techos a los armarios y vitrinas. Asesorado por van de Velde, Osthaus decidió dedicar su museo al arte moderno, y para ello formó una de las más famosas colecciones de Europa, combinando cuadros postimpresionistas y piezas de diseño contemporáneo con artesanías orientales y objetos primitivos en un montaje museístico que estaba organizado estéticamente, y no por orden cronológico o por materiales. Cf. LORENTE, J. Pedro: *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico*. Gijón, Trea, 2008, p. 122.

24. En el extremo occidental de la finca comprada por Osthaus, mojonando las entradas que conducían a la *Hohenhof*, Peter Behrens se adaptó a los caminos e irregularidades del terreno, para diseñar, con desigual éxito, villas con jardines destinadas a algunas élites locales, empezando en 1908–1909 por la denominada Haus Schröder —por el apellido del dentista a quien estaba destinada—, seguida en 1909–1912 por la Villa Cuno —llamada así porque su primer ocupante fue el entonces alcalde de Hagen, Willi Cuno—, y finalmente en 1911/12 una rica mansión para el ingeniero C.H. Goedecke.

y Bruno Taut los planos de las dieciséis villas destinadas a sus amigos artistas, ninguna de las cuales llegaron a realizarse.

Renunciando a tanta suntuosidad, en 1910 Osthaus anunciaba en la prensa local una promoción urbanística de viviendas más modestas a precio razonable en una zona verde suburbana, que estaría comunicada por una línea de tranvía. Ya no serían lujosas mansiones, sino una hilera de casas semiadosadas o separadas alineadas a lo largo de Stirnband, un camino serpeante en las inmediaciones de su villa Hohenhof. El autor sería el arquitecto holandés J.-L. Mathieu Lauweriks, a quien Osthaus había traído a Hagen y lo había convertido en su nuevo protegido, por mediación de Behrens. Sus inclinaciones espirituales también comulgaban con las del pintor Jan Thorn Prikker, otro de los artistas favoritos del mecenas, y ellos serían los más destacados residentes de este nuevo vecindario de clase media, donde acudieron sobre todo artistas e intelectuales²⁵. Pero sólo llegaron a construirse nueve casas, cuyo diseño basó Lauweriks en el simbolismo teosófico del laberinto, evocado mediante meandros de geometrías cuadradas repetidas en los planos y decoraciones de los edificios y jardines de cada una de estas viviendas, todas con la misma altura de techo y con idénticos colores y materiales: ladrillo, piedra y madera. Algunos de los artistas que residieron en ellas, como la escultora Milly Steger y el pintor Thorn Prikker, añadirían algún detalle ornamental en sus fachadas o jardines, parcialmente visibles desde la calle; pero el aspecto general resulta casi anodino y nada revelador de una *Kunstlerkolonie* (FIGURA 10). Además, la construcción de esta urbanización resultó demasiado cara y lenta, porque Lauweriks iba introduciendo cambios sin controlar los costes, hasta el punto de que a partir de 1911 Osthaus llegó a contratar como asesor al arquitecto Georg Metzendorf, quien había demostrado su capacidad para edificar barato al construir en las afueras de Essen la primera ciudad-jardín alemana, Margarethenhöhe, a instancias de la empresaria y benefactora Margarethe Krupp.

Osthaus había sido uno de los fundadores de la *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG) o «Sociedad para la ciudad jardín», y ya en 1905 había organizado en Hagen un congreso sobre viviendas sociales donde él mismo había presentado una ponencia, compartiendo estrado con otros especialistas en el tema como Hermann Muthesius, Karl Henrici, o Richard Riemerschmid²⁶. A este último incluso le había conseguido Osthaus el encargo de proyectar en otra ladera de la colina de Ernst

25. Además del propio Lauweriks, los destinatarios de estas casas eran el músico Heinz Schüngelen y la familia Haarman, el profesor Heinrich Dahlhoff, la escultora Milly Steger, el constructor Josef Bockskopf, el arquitecto municipal Heirinch Schäfer, la empleada del Folkwang Museum Agnes Grave y sus dos hermanas, el escritor y profesor Ernst Lorenzen, y el pintor Thorn Prikker, quien vivió allí desde 1910 a 1920. Otros miembros de la bohemia cultural de Hagen se instalarían allí después de la guerra. HENDERSON, Susan R.: «J.M.L. Lauweriks and K.P.C. de Bazel: Architecture and Theosophy», *Architronic: The Electronic Journal of Architecture*, 7 [2] (1998), pp. 1-15. SINZEK, Andrea: *Ein Stiller Moderner – J.L.M. Lauweriks in Hagen*. Hagen, Neuer Folkwang Verlag, 2003, pp. 65, 67-69.

26. El ideal de la ciudad jardín conoció un gran desarrollo en Alemania en la primera mitad del siglo XX, gracias a Muthesius y otros arquitectos de gran influencia, como ha explicado muy bien VÁZQUEZ ATORGA, Mónica: «La arquitectura de la *Großstadt*: Berlín, 1900-1945», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.º del Arte*, 22-23 (2009-2010), pp. 365-395. Sobre estas conferencias en Hagen véase SCHULTE, Birgit: «Karl Ernst Osthaus, Folkwang and the 'Hagener Impuls': Transcending the walls of the museum», *Journal of the History of Collections*, 21 [2] (2009), pp. 213-220. Interesa aquí destacar la reivindicación de las pérgolas, terrazas, pabellones y fuentes que haría en 1907 Herman Muthesius en su libro *Landhaus und Garten*.

denominada Walddorf, una colonia obrera para los trabajadores de la fábrica textil Elbers, propiedad de unos primos suyos²⁷. Sólo serían construidas en 1910–12 seis casas aterrazadas de las 87 viviendas diseñadas por Riemerschmid; pero el arquitecto bávaro concibió para el Walddorf Siedlung muchos planes que pudo desarrollar en la ciudad jardín de Hellerau, fundada cerca de Dresde por el industrial de muebles y filántropo Karl Schmidt-Hellerau, en torno a su empresa de diseño para la decoración del hogar denominada *Deutschen Werkstätten*.

A partir de ahí surgió, por emulación de Hellerau y de Margaretenhöhe, el más ambicioso proyecto de Osthaus, que se propuso fundar en torno a su Villa Hohenhof la «ciudad jardín» de Ems, para la que ideó el nombre de *Hohenhagen*. El núcleo inicial sería la terraza de casas de clase media diseñadas por Lauweriks, a quien el mecenas prometió que seguiría al frente de todo el diseño, pero en colaboración con otro amigo, también recomendado por Behrens: el arquitecto Walter Gropius. Osthaus les hizo creer que construirían unas 2.500 casas distribuidas en amplias calles; aunque a él lo que más le entusiasmaba eran los edificios «representativos». Si en el urbanismo de Hellerau ocupaba un lugar de honor la Festspielhaus, un edificio de usos múltiples, donde además de ofrecer programas teatrales o musicales había una famosa escuela de música y rítmica fundada en 1910 por el suizo Émile Jacques-Dalcroze, por su parte la ciudad-jardín de Osthaus habría de erigir un edificio monumental para el *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* — un museo sin sede que él mismo había creado en 1909 para promover exposiciones de artes industriales— y otros edificios públicos se alzarían en los puntos altos del complejo urbano, en cuya periferia habría campos de deportes, una escuela de equitación y una «palestra» para gimnasia rítmica²⁸.

En efecto, la cultura del cuerpo formaba parte del ideario alemán de vuelta a la naturaleza, que bien podríamos denominar «naturismo» con el sentido que hoy tiene el término, pues también se reivindicaban los baños de sol y juegos colectivos nudistas al aire libre —practicados por la familia Osthaus en los jardines de la Villa Hohenhof, tal como ha quedado documentado en una foto de hacia 1915. Pero el hedonismo y optimismo vital con el que se identificaban estas prácticas originalmente, dieron paso a un retorno a la naturaleza cada vez más desengañado con la modernidad urbana en los años de la Gran Guerra. Su estallido, que conllevó la movilización de Gropius y Osthaus, así como la repatriación del holandés Lauweriks, puso fin a la soñada ciudad-jardín de Hohenhagen, sustituida por otro tipo de utopía. No cabe hablar de un rousseauniano retiro natural alternativo a la civilización urbana, según el contramodelo que representaba el *Siedlung* de Monte Verità²⁹. Aunque aquella colonia siempre había ejercido gran fascinación entre ar-

27. SINZEL, Andrea: *Die Idee aber will weiter wachsen. Planung und Bau der Hagener Arbeitersiedlung „Walddorf“ durch Richard Riemerschmid*. Neuer Folkwang Verlag im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen 2002.

28. HESSE-FRIELINGHAUS, H.: *Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk*. Recklinghausen, B. Verlag, 1971, p. 376.

29. En «Monte Verità» acogían de buena gana como invitados a visitantes que en estancias temporales se les uniesen en los baños de sol y el cultivo de los campos, entre ellos no pocos artistas. De hecho, tras la marcha de los fundadores al final de la I Guerra Mundial, en 1923 Monte Verità empezó a ser gestionado por los artistas Werner Ackermann, Max Bethke y Hugo Wilkens como un exitoso *resort* vacacional desestresante, y se construyó un moderno hotel cuando en 1926 compró la finca el banquero Eduard von der Heydt. Cuando éste murió en 1964, la

tistas e intelectuales —incluido el propio Henry van de Velde— así como entre los masones u otros adictos a corrientes alternativas de pensamiento cercanas a Osthaus. Éste, desencantado con su gran proyecto ciudadano de Hohenhagen, pasó a reivindicar una pequeña comunidad en su tesis doctoral de 1918, titulada *Grundzüge der Stilentwicklung* (Principales características de la evolución del estilo). Un ejemplar de esa disertación se lo envió en seguida al arquitecto y urbanista Bruno Taut, quien había estado muy implicado con el movimiento alemán de ciudades-jardín pero a la sazón también evolucionaba hacia otras quimeras, expresadas en su libro de 1918 *Alpine Architektur*³⁰. Ambos intercambiaron entonces cartas y soñaron con hacer realidad un utópico proyecto común, no centrado ya en viviendas sino en la *Folkwang-Schule*³¹.

Osthaus siempre había sido un apóstol de la educación social, sobre todo en cuestiones de gusto, y tanto él como algunos de sus amigos artistas apoyaron la revolución de noviembre de 1918, tras la cual Villa Hohenhof se convirtió en cuartel del Consejo de Trabajadores y Soldados de Hagen. Al acabar la guerra, ya gravemente enfermo, abandonado por su mujer —que se había marchado con un jovencito—, quiso condensar todos sus anteriores proyectos anteriores reconvirtiendo parte de su mansión en una escuela-taller artístico-artesanal para huérfanos de guerra e hijos de las clases medias, aún más ambiciosa que la Bauhaus liderada por su amigo Walter Gropius en las afueras de Weimar. Su idea era que la *Folkwang-Schule* de Villa Hohenhof estuviera complementada alrededor por otros edificios de talleres, residencias, granjas, un observatorio astronómico, una capilla, un salón de reuniones, más las salas de exposiciones y colección permanente de un museo abierto al público. Bruno Taut se consagró intensamente a este proyecto en 1920, para el que ambos solicitaron ayuda a sus conocidos y a diferentes administraciones públicas³².

Unánimemente se referían al mismo con la denominación *Stadtkrone*, pues pensaban erigir en alto, como una corona urbana, los edificios de uso colectivo, en torno a una explanada central, muy semejante a la plaza central circular de la ciudad jardín dibujada por Ebenezer Howard. Pero en este caso, de acuerdo con las tendencias teosóficas de Taut, el edificio más elevado de todos sería el rotulado en sus planos *Haus der festlichen Andacht*, una torre para la devoción/meditación festiva,

propiedad pasó al Cantón Ticino, que la ha seguido usando con fines turístico-culturales: especialmente congresos, exposiciones y un museo inaugurado en 1981.

30. En 1919 este libro sería publicado por Osthaus en la editorial Folkwang, a pesar de que su director comercial había rechazado inicialmente el manuscrito, y aún le publicaría otros dos libros más, pues se sentía cada vez más afín a Taut y sus ideales visionarios. Cf. STAMM, Rainer: *Der Folkwang-Verlag. Auf dem Weg zu einem imaginären Museum*. Buchhändler-Vereinigung, Frankfurt am Main, 1994.

31. SCHULTE, Birgit: *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus*. Neuer Folkwang Verlag im Karl-Ernst Osthaus Museum, Hagen, 1994.

32. Con el fin de darlo a conocer y apelar a posibles apoyos o donantes, Osthaus publicó los planos de Taut y explicó el proyecto en un famoso artículo, que sería su último texto, editado en 1920 en el n.º 4 de la revista de Mú-nich *Genius. Zeitschrift für wefende und alte Kunst*. Lo han reproducido en su integridad algunos estudios recientes, e.g. STAMM, Rainer (ed.): *Karl Ernst Osthaus: Reden und Schriften. Folkwang Werkbund Arbeitsrat*. Colonia, Walther König, 2002, pp. 261–263. Ha sido traducido al español, junto a otro del propio Taut, precedidos de excelentes explicaciones, por GARCÍA ROIG, José Manuel: «Pensamiento utópico, germanidad y arquitectura. Karl Ernst Osthaus y Bruno Taut», *Cuaderno de Notas, Revista del Departamento de Composición de la E.T.S.A.-Univ. Politécnica de Madrid*, 7 (1999), pp. 97–110.

y el siguiente en altura sería el museo, cuya fachada sería la más vistosa³³ (FIGURAS II Y 12). Ambos inmuebles tendrían muros profusamente abiertos por abundantes vanos, que en el gran edificio devocional estarían en parte decorados con vidrieras, mientras que en el museo mostrarían vistas al campo, pero a una baja altura, para evitar los efectos de la luz lateral. No está claro el contenido que pensaban darle a ese museo: dada la especial atención de la escuela a las artes industriales, lo más lógico hubiera sido que Osthaus localizase allí su *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, que así tendría por fin una sede arquitectónica; pero a los muchachos les podían interesar, como complemento a su formación escolar, los especímenes que formaban parte de la colección del Museo Folkwang, pues en sus años juveniles lo había concebido originalmente como un museo de historia natural; incluso llegó a barajarse la posibilidad de que, con el tiempo, toda la colección del Museo Folkwang abandonase su sede en el centro histórico de Hagen, para instalarse en el nuevo edificio museístico.

En 1921 la prematura muerte de Osthaus puso fin a estos planes, pues al año siguiente sus pinturas y esculturas fueron vendidas por sus herederos a la ciudad de Essen, que adquirió también la denominación Folkwang Museum; mientras que su colección de artes industriales fue comprada más tarde por el Kaiser-Wilhelm-Museum de Krefeld³⁴. De la ambiciosa *Stadtkrone* planeada por Taut junto a Villa Hohenhof, sólo quedó para la posteridad la explanada central, ampulosamente denominada *Goldenen Pforte* o puerta dorada. Justo al lado, el fabricante de papel Emil Hoesch encargó una vivienda al propio Henry van de Vede, aunque fue construida con ciertas alteraciones por el arquitecto Theodor Merrill en 1925. Unos metros más al sur, en 1922 se construyó Villa Kerckhoff, obra maestra del estudio de arquitectura de los hermanos Heinrich y Leopold Ludwig, quienes en 1937-38 edificaron su propia residencia junto a Goldene Pforte. De este modo, en vez de completar el vecindario con arquitecturas de uso colectivo se volvió al inicial planteamiento de residencias privadas, una *Villenkolonie*. Entre tanto la mansión de Osthaus, Villa Hohenhof, iría pasando por diferentes usos, desde sanatorio a instituciones educativas, hasta su restauración en los años ochenta, cuando se convirtió en una subsele del Osthaus Museum de Hagen, abierta al público en horarios estipulados.

33. FISCHER, Hartwig & SCHNEEDE, Uwe: «Das schönste Museum der Welt»: *Museum Folkwang bis 1933: Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*. Hagen, Edition Folkwang/Steidl, 2010.

34. Cuando los herederos de Osthaus vendieron su colección de arte, el edificio que él había construido para su museo en el centro histórico de Hagen, donde habían quedado sus archivos y su colección de historia natural, pasó a ser una dependencia municipal. Pero el recuerdo del mecenas era tan fuerte en la ciudad que a partir de 1939 rebautizaron al museo municipal de arte *Karl-Ernst-Osthaus-Museum*, y después de la II Guerra Mundial se restauró el edificio de Osthaus, como sede de un museo de arte que en época posmoderna tuvo un replanteamiento museográfico (Cf. LAHME-SCHLENGER, Monika: «Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee» en JUNGE, Henrike (ed.), *Avantgarde und Publikum*. Colonia-Weimar-Viena, Böhlau Verlag, 1992, pp. 225-234). Desde 2009, cuando reabrió tras obras de restauración, se llama *Osthaus Museum Hagen* y es parte de la oferta cultural del denominado Kunstquartier.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Panorámica de la Mathildenhöhe en 1901, con el pabellón central flanqueado por las casas de los artistas (tarjeta postal coloreada a mano, foto del Museum Künstlerkolonie Darmstadt).
2. Ceremonia inaugural de la colonia artística y su primera exposición en 1901 (foto del Museum Künstlerkolonie Darmstadt).
3. Entrada al edificio de talleres artísticos y residencia del mecenas Ernst Ludwig (foto Jesús Pedro Lorente).
4. Portal principal de acceso a la exposición de 1901 (foto del libro de VV.AA.: *Josep Maria Olbrich Architektur*. Tubinga, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, p. 55).
5. Torre y edificio de exposiciones construidos por Olbrich para la exposición de 1908 (foto Jesús Pedro Lorente).
6. Arboleda de plataneros decorada con estatuas alegóricas de Bernhard Hoetger para la exposición de 1914 (foto Jesús Pedro Lorente).
7. Panorámica de la Mathildenhöhe desde la Torre del Matrimonio con el casco urbano de Darmstadt al fondo (foto Jesús Pedro Lorente).
8. Villa Hohenhof, diseñada por Henry van de Velde en las afuera de Hage (foto Jesús Pedro Lorente).
9. Villa Cuno, diseñada por Peter Behrens en el vecindario de la Hohenhof (foto Jesús Pedro Lorente).
10. Jan Thorn Prikker Haus, diseñada por J-L. Mathieu Lauweriks en el vecindario de la Hohenhof (foto Jesús Pedro Lorente).
11. Diseño de Bruno Taut para transformar el vecindario de la Hohenhof en una *Stadtkrone* con diversos edificios públicos (foto del libro de STAMM, Rainer: *Karl Ernst Othaus. Reden und Schriften*. Colonia, 2002, p. 262).
12. Diseño de Bruno Taut para la fachada del museo y la torre devocional en la *Stadtkrone* (foto del libro de STAMM, Rainer: *Karl Ernst Othaus. Reden und Schriften*. Colonia, 2002, p. 264).



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

21 CARLOS REYERO
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

25 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

45 MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

67 FELIPE PEREDA
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

83 JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

109 NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

129 ELENA MARCÉN GUILLÉN
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

147 VICENÇ FURIÓ
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

Miscelánea • Miscellany

169 MANUEL JÓDAR MENA
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

199 TERESA IZQUIERDO ARANDA
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14th–15th centuries)

223 ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

247 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

265 FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

277 JAVIER CUEVAS DEL BARRIO
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

295 ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

317 ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

347 ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

Reseñas • Book Review

375 Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

379 Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)

