Rainer Stamm Gloria Köpnick

KARL ERNST UND GERTRUD OSTHAUS

Die Gründer des FOLKWANG-MUSEUMS und ihre Welt

C.H.Beck

Rainer Stamm • Gloria Köpnick

Karl Ernst und Gertrud Osthaus

Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt

C.H.Beck

Mit 52 Abbildungen

Frontispiz: Gertrud (1880–1975)
und Karl Ernst Osthaus (1874–1921), um 1900

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch die

Alfried Krupp von Bohlen
und Halbach-Stiftung

Freundliche Unterstützung leistete der

Folkwang
MUSEUMSVEREIN

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2022
Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München
Umschlagabbildung: Montage von Vincent van Gogh, Die Ernte, Museum Folkwang, Essen, (Foto: Jens Nober/Museum Folkwang, Essen) und den nachträglich kolorierten Porträts von Gertrud Osthaus (Foto: Frida Teubler) und Karl Ernst Osthaus (Foto: Albert Renger-Patzsch/Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich (VG Bild-Kunst, Bonn 2022)
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
ISBN Buch 978-3-406-78058-5
ISBN eBook (epub) 978-3-406-78059-2
ISBN eBook (PDF) 978-3-406-78060-8

www.chbeck.de
Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel sowie versandkostenfrei auf unserer Website www.chbeck.de.
Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.

Inhalt

Prolog 9

1. «Was konnte anderes der leitende Gedanke meines Lebens sein als – Schönheit?»
Jeunesse dorée an der Ruhr 11

2. «A thing of beauty is a joy for ever»
Wege zur Museumsgründung 20

3. «Ich habe in van de Velde meinen Mann gefunden»
Henry van de Velde – der Prophet der Schönheit 28

4. «Der Renoir ist so rasend schön»
Auf dem Weg in die Moderne 35

5. «Freia: die Göttin der Schönheit!»
Folkwang statt Ruhmestempel 42

6. «acht Tage in die silberne Pariser Atmosphäre»
Die Erwerbungen des Jahres 1903 46

7. «Die Galerie Osthaus ist eine moderne im schärfsten Sinn des Wortes»
Marketing für die Moderne 60

8. «Der Meister von Aix»
Begegnung mit Cézanne 72

9. «der modernste der modernen Künstler»
Die Entdeckung der Werke von Matisse 79

10. «Das Problem einer künstlerisch geformten Stadt»
Die Anstifter 87

11. «Haus eines Kunstfreundes»
Der Hohenhof 97

12. «zäh, voll Energie, Opferwilligkeit und nüchterner Klarheit»
Kunst und Leben 105

13. «ein guter Kenner spanischer Keramik»
Walter Gropius, Andalusien und die Alhambra 112

14. «Seine Farbenpracht macht die ganze Umgebung grau erscheinen»
Emil Nolde und die Künstler der Brücke 118

15. «Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen»
Die Neue Künstlervereinigung und die Künstler des Blauen Reiters 130

16. «Der tanzende Russe»
Alexander Sacharoff 147

17. «made in Germany»
Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 155

18. «Diese Neuen vom Stirnband»
Künstlerkolonie Hohenhagen 166

19. «die Werke moderner Titanen»
Besuch von Le Corbusier 175

20. «Schenken Sie mir mein Bild zurück»
Die Wiener Moderne im Folkwang 180

21. «mein lieber Freund»
Die Mitarbeiter von Karl Ernst Osthaus 188

22. «liebste Prinzessin von Hohenhof»
Gertrud Osthaus 195

23. «The gentleman who first exhibited Negro objects»
Weltkunst 208

24. «Der Wahnsinn des Weltkrieges steht also bevor»
Die Werkbund-Ausstellung 1914 224

25. «Was ist der Krieg?»
Das Folkwang-Museum im Ersten Weltkrieg 231

26. «des Lebens Nötigungen und Verwirrungen»
Erschütterungen 241

27. «eine Umwertung aller bisher gültigen geistigen Werte»
Zersplitterungen 256

28. «Was wir brauchen, ist: der neue Mensch»
Die Folkwang-Schule 266

29. «Für das Museum habe ich jetzt einen Kronprinzen»
Das letzte Jahr vor Karl Ernst Osthaus' Tod 279

30. «ein bleibendes Andenken»
Das Vermächtnis 288

31. «übersättigt und kulturmüde»
Auf dem Hatzenhof 294

32. «Im Museum hier ist alles miteinander verkracht»
Die Erben 299

33. Das «schönste Museum der Welt»
Das Museum Folkwang in Essen 308

34. «Kunst aus Blut und Boden»
Gertrud Stickforth und das Museum Folkwang
im Nationalsozialismus 312

Epilog 322

Dank 326

Anmerkungen 328

Literatur 348

Bild- und Rechtenachweis 361

Personenregister 363

Prolog

Als der Weltmann, Schöngeist und Kunstsammler Harry Graf Kessler im Dezember 1911 die Stadt Hagen besuchte, war er erschüttert von den Kontrasten, die sich ihm boten: Hier, in der «öden, schmutzigen, verrussten, das Gemüt bedrückenden Fabrikstadt», fand er ein Museum, das die erlesensten Schätze der modernen Kunst präsentierte: Werke von Renoir, Rodin, van Gogh, Signac, Gauguin, Hodler, Matisse, Kokoschka, Nolde und Marc.

Oberhalb der Innenstadt mit den rauchenden Schornsteinen, die mit Essen, Düsseldorf und Köln allmählich zu einer «Fünfmillionenstadt» verschmelzen würde, wie ihm der Hagener Industriellensohn Karl Ernst Osthaus prophezeite, sollte eine Gartenstadt entstehen, wo die Menschen «nackt reiten, turnen, im Wald liegen und sich vergnügen können».[1] «Das Phantastische wird Ereignis», notierte Harry Graf Kessler staunend und irritiert.

Eine beispiellose und europaweit einzigartige Sammlung moderner Kunst und die Vision eines Monte Verità am Rande einer Industriemetropole – wie hängt all das miteinander zusammen?

Die rauchenden Schlote und die Vision einer Gegenwelt aus Kunst und alternativen Lebenskonzepten bedingten sich gegenseitig. Es ist eine Geschichte voller Gegensätze, eine Suche nach Schönheit, die als Motor der Vision wirkte und für das Ehepaar Osthaus zum Lebenselixier wurde. Sie ist das Thema dieses Buches.

1.

«Was konnte anderes der leitende Gedanke meines Lebens sein als – Schönheit?»

Jeunesse dorée an der Ruhr

Die westfälische Stadt Hagen, deren Einwohnerzahl von 5300 im Jahr 1850 auf 91 000 im Jahr 1911 angewachsen war, war besonders von den Folgen der industriellen Revolution geprägt. Hier lag das Zentrum der Kleineisenindustrie, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts mit rasantem Tempo von Manufakturen zu Fabriken mit vollautomatischer Fertigung wandelte. Der Eisenbahnbau war dafür in doppelter Hinsicht ein entscheidender Motor gewesen. Schon 1825 – zehn Jahre vor der Inbetriebnahme der ersten Eisenbahnstrecke zwischen Nürnberg und Fürth – hatte der westfälische Unternehmer Friedrich Harkort den Bau einer Eisenbahn zwischen Rhein und Weser gefordert. Dieser Traum sollte jedoch erst mehr als 20 Jahre später Wirklichkeit werden: 1847 wurde Hagen an die bergisch-märkische Eisenbahnlinie angeschlossen. Damit waren die südwestfälischen Produktionsstätten von Draht, Schrauben, Ketten und Beschlägen nicht nur mit den wichtigen Handelszentren verbunden, sondern wurden selbst zum «Zentrum der Produktion für Eisenbahnmaterial in Deutschland».[1]

Das Stahlwerk Asbeck, Osthaus & Co., das Eisenwalzwerk Funcke & Elbers und zahlreiche weitere stahlverarbeitende Unternehmen siedelten sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in unmittelbarer Nähe des Hagener Bahnhofs an. Noch 1913 lässt eine Aufnahme des Hagener Bahnhofsviertels eine Vielzahl von Schornsteinen erken-

nen, die die industrielle Betriebsamkeit in der Hagener Innenstadt dokumentieren.

Der Großvater von Karl Ernst Osthaus, Bernhard Wilhelm Funcke – der in Hagen zur Unterscheidung seiner gleichnamigen Vor- und Nachfahren *Schruwen-Willem (Schrauben-Wilhelm)* genannt wurde –, war eine der wichtigsten Unternehmerpersönlichkeiten und wesentlicher Motor der Frühindustrialisierung in Hagen. Auf Handelsreisen durch England hatte er den dortigen Stand der Industrialisierung kennengelernt und, angeregt durch Friedrich Harkort, 1844 die Schraubenfabrik Funcke & Hueck gegründet. Für die industrielle Fertigung importierte er Werkzeugmaschinen aus England und nutzte als erster Unternehmer in Hagen eine Dampfmaschine. 1856 gründete er mit Verwandten das Puddel- und Walzwerk Funcke & Elbers und ab 1861 gelang ihm die vollautomatische Produktion von Holzschrauben. Mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes hatte Funcke die Produktpalette seines Unternehmens auf die erforderlichen Schwellenschrauben und -muttern erweitert und damit die Grundlage für den anhaltenden wirtschaftlichen Erfolg gelegt.

Für den am 15. April 1874 in Hagen geborenen Karl Ernst Osthaus waren seine Großeltern Bernhard Wilhelm Funcke und dessen Frau Adeline die wichtigsten Bezugspersonen: Seine Mutter Selma Emilie Funcke, die 1873 den Bankier Ernst Osthaus geheiratet hatte, war an den Folgen der Geburt ihres einzigen Kindes gestorben. Der Vater hatte daraufhin die Schwester seiner Frau, Laura, geheiratet, mit der er noch weitere zehn Kinder bekam. Eine ähnlich innige Beziehung wie zu seinen Großeltern baute Karl Ernst Osthaus jedoch weder zu seinem Vater noch zu seiner Stiefmutter oder seinen Stiefgeschwistern auf.

Die Kindheit von Karl Ernst Osthaus war geprägt von Gegensätzen, die für sein weiteres Leben entscheidend werden sollten. Aufgewachsen in der elterlichen Villa in der Bahnhofstraße, in unmittelbarer Nähe zu den Fabriken seines Großvaters, hatte er Fortschritt und Folgen der Industrialisierung unmittelbar vor Augen, bis sein Vater 1890 – wie nahezu alle Vertreter des Groß-

bürgertums – aus dem Tal der Flüsse Volme, Lenne und Ennepe auf die Anhöhen am Rande der Innenstadt zog. Hier, in der 1890 errichteten Villa auf der Elfriedenhöhe, lebte der junge Osthaus in dem immensen Reichtum der Profiteure des Industriezeitalters. Sein privates Umfeld bildeten im Wesentlichen die untereinander verwandten und verschwägerten Großunternehmerfamilien der Region.

Seine Zeit und sein eigenes Elternhaus nahm Osthaus sicherlich ähnlich wahr, wie es der Künstler und Schriftsteller Friedrich Ahlers-Hestermann in seinem Epochenrückblick *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900* schildert:

> «Kaum hat ein Jahrhundert die Welt so verändert wie das neunzehnte, und wenn man einen raschen Blick darauf wirft, wirkt es so überfüllt wie die Zimmer eines schnell reich gewordenen Mannes um 1880. Da steht neben seiner schier die Natur überwindenden Größe sein soziales Elend, neben der Erfüllung jahrtausendealter Menschheitsträume die platte Geldgier. Sein monumentaler Pessimismus beschattet es wie die Rauchwolken, die aus Fabrikschloten dringen, hysterische Überheblichkeit reißt sich zu funkelnder Gottähnlichkeit empor, und bei aller ungeheuren Arbeitsleistung tönt immer das Schubertmotiv auf: ‹Dort, wo du *nicht* bist, ist das Glück!›»[2]

Die kaufmännische Strebsamkeit seines Vaters blieb Karl Ernst Osthaus fremd. Als Schüler legt er eine Stein- und Schmetterlingssammlung an und übt sich in lyrischen und dramatischen Versuchen. Als 17-Jähriger beginnt er ein Tagebuch zu führen und ist sich sicher, Schriftsteller werden zu wollen. Als anlässlich einer Feier zum 300. Geburtstag des Pädagogen und Philosophen Comenius an seiner Schule ein Festgedicht des jungen Osthaus vorgetragen wird, notiert er stolz, erstmals «öffentlich als Dichter»[3] in Erscheinung getreten zu sein. Dem Tagebuch vertraut er auch sein Gefühl der Einsamkeit und die schwärmerische Zuneigung zu einem zehn-

jährigen Cousin an: «Ich war immer so einsam, habe nie einen Bruder gehabt», schreibt er wenige Tage nach seinem 18. Geburtstag: «Und vor mir tauchten all die Nächte auf, in denen ich geweint hatte, weil mich keiner lieben wollte, und der einzige, der mich geliebt hatte, im Grabe lag.»[4]

Sowohl sein Tagebuch wie auch die Briefe an seine Großmutter sind durchzogen von der Erinnerung an einen früh verstorbenen Freund, bei dem es sich vermutlich um einen jugendlichen Verwandten aus der Familie Harkort handelte. Der 18-Jährige wird sich bewusst, dass er sowohl die Erinnerung an den Verstorbenen als auch die Zuneigung zu dem jungen Cousin verdrängen muss: «Ich bin stark, will es sein», notiert er: «In der Literatur finde ich Trost für das Schwerste, in der Arbeit Vergessen.»[5]

Nach dem Abitur schickt ihn der Vater als kaufmännischen Lehrling in eine Spinnerei, an der er selbst finanziell beteiligt ist, nach Dieringhausen im Bergischen Land.[6] Doch von der Realität des Arbeitsalltags ist der feinsinnige Osthaus entsetzt. Er sitze «zwischen zwei Gewächsen der hiesigen Gegend, von denen der eine den Parfümextrakt eines ganzen Bauernhofes, der andere den von einem Dutzend Rauchercoupés mit ins Geschäft brachte», berichtet er seiner Großmutter pikiert: «Ich war Zeuge von Szenen, bei denen mir der Verstand stillstand […].»[7] Als Karl Ernst Osthaus einen Nervenzusammenbruch erleidet, muss auch sein Vater einsehen, dass es mit der kaufmännischen Lehre aussichtslos ist und willigt in ein Studium seines Sohnes ein.

«In schweren Kämpfen habe ich mich streng geprüft und bin zu dem Entschluss gekommen, dass ich eine Befriedigung nur in einem idealen, ja nur in dem idealsten Berufe finden kann, in dem ich den höchsten Gütern der Menschheit, dem Wahren, Schönen und Guten völlig mich widmen kann»,[8] erklärt er gegenüber seinem Großvater.

«Was konnte anderes der leitende Gedanke meines Lebens sein als – Schönheit?», bekennt der 18-Jährige gegenüber seinen verständnisvollen Großeltern: «Versuchet nicht, mich anderen Sinnes zu machen. Keine Dämme vermögen diese langverhaltenen aber

doch endlich losgebrochenen Wogen festzuhalten. Ich habe mich wiedergefunden; alle früheren weltweiten Gedanken von einem praktischen Berufe waren schlechtgetragene Maske.»[9]

Zum Sommersemester 1893 beginnt er ein recht planlos wirkendes Studium. Das erste Semester studiert er Ästhetik, deutsche und französische Literatur und Geschichte in Kiel, das zweite Semester führt ihn nach München, wo er unter anderem Vorlesungen über Ästhetik bei Moritz Carrière hört, die seine lebenslange Suche nach Schönheit theoretisch untermauern. «Wir wissen unmittelbar von uns selbst, unseren Gedanken und Empfindungen, und so auch von Lustgefühlen, in welchen unser ganzes Gemüth sinnlich und geistig harmonisch angeregt und befriedigt wird», heißt es in der Grundlegung der Ästhetik Carrières: «die Gegenstände, welche solches in uns veranlassen, nennen wir schön: Ineinsbildung des Idealen und Realen […].»[10]

Den Sommer 1894 verbringt Osthaus erneut in Hagen, um hier sein Graecum nachzuholen, das er für eine etwaige spätere Promotion benötigt. In der kurzlebigen, in seiner Heimatstadt erscheinenden «Rheinisch-Westfälischen Zeitschrift für Litteratur, Kunst und Wissenschaft» *Guestphalia* veröffentlicht er erste Gedichte, Ausschnitte aus seinem Drama *König Saul*, das zwei Jahre später in kleiner Auflage in einem Hagener Verlag erscheint, und einen ersten kunsttheoretischen Aufsatz mit dem Titel «Worin hat die Entfremdung unserer Malerei vom deutschen Volk ihren Grund?» Hierin verarbeitet er einige Gedanken aus den Vorlesungen Carrières, vor allem jedoch die Lektüre des wenige Jahre zuvor erschienenen Programmbuchs des völkischen Kulturpessimismus *Rembrandt als Erzieher*. Wie Julius Langbehn, der das Buch 1890 anonym publizierte, vermisst Osthaus in der Kunst seiner Zeit die Volkstümlichkeit, die der Kunst im Mittelalter vermeintlich noch innegewohnt hatte. Die «Kunstkenner mit ihren ästhetischen Regeln» bezeichnet er als «Landplage für unsere Nation».[11] Auch wenn der Aufsatz des gerade 20-Jährigen in vielem den späteren Überzeugungen des Autors diametral entgegengesetzt scheint, ist er doch die erste belegbare Auseinandersetzung mit Fragen der bildenden Kunst und

zeugt von der lebenslangen Sehnsucht des späteren Sammlers und Mäzens, in seinen Ansichten und Bemühungen von seinen nichtakademischen Zeitgenossen verstanden zu werden.

Zunächst setzt Osthaus jedoch sein Studium fort. Während des Wintersemesters 1894/95 studiert er an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin, im Sommersemester in Straßburg, im folgenden Semester erneut in Berlin und 1896 ist er in Wien. Statt an einem Ort Wurzeln zu schlagen, findet er an seinen Studienorten Anschluss bei völkischen, alldeutschen und antisemitischen Studentenverbindungen. In Straßburg wird er Mitglied im Verein deutscher Studenten, in Wien Mitglied der akademischen Burschenschaft Gothia, durch die er in Kontakt mit den radikalen Antisemiten Georg von Schönerer, Kurt Lueger und Eduard Pichl kommt. In den Kreisen der Alldeutschen Bewegung findet Osthaus die ersehnte Anerkennung, Aufmerksamkeit und Gehör. Anlässlich der ungarischen Millenniumsfeier 1896 veröffentlichte er ein Georg von Schönerer gewidmetes Gedicht *An die Deutschen der Ostmark* und eine Denkschrift, in der er die Festlichkeiten als «magyarisch-jüdische Reklamefeiern» verspottete.[12] Nachdem er anlässlich des Jubels der nationalistisch gesinnten alldeutschen Studenten in Wien «Befriedigung und […] Größe» empfinden konnte, wird der «deutsche Unterthan Osthaus» wegen seiner Demonstrationsteilnahme «polizeilich aus dem österreichischen Staatsgebiet ausgewiesen»,[13] wie die *Meraner Zeitung* ebenso wie zahlreiche andere Zeitungen meldet. Osthaus, der erste Student, der seit der Revolution von 1848 aus politischen Gründen aus Österreich ausgewiesen wurde, musste sich somit wieder einen neuen Wirkungsbereich suchen. Ruhelos wechselt er die Orte: Nachdem er Wien verlassen hat, nimmt er im August als Vertreter des Verbands der Vereine Deutscher Studenten (auch: Kyffhäuserverband) am Kongress für niederländische Sprache und Literatur in Antwerpen teil; im Wintersemester hört er Vorlesungen bei Hermann Grimm und Wilhelm Dilthey in Berlin, das folgende Sommersemester verbringt er in Straßburg, wo er sich erneut im Kyffhäuserverband engagiert.

«Die Beschäftigung mit Vielem zersplittert mich nicht»,[14] hatte er den Großeltern zwar geschrieben, doch fühlte er sich ruhelos und «inmitten seiner Freunde völlig einsam».[15]

Als beide Großeltern plötzlich und kurz nacheinander sterben, nimmt sein Leben die entscheidende Wende: Im November 1896 erbt Karl Ernst Osthaus ein Vermögen in Höhe von rund drei Millionen Mark. Damit gibt er den Gedanken an eine konkrete, bodenständige Berufswahl auf und beginnt, sich seiner selbstgewählten Mission zu widmen: den Menschen Schönheit zu bringen.

Er nimmt sich vor, zwei Drittel des ererbten Vermögens für das Allgemeinwohl aufzuwenden und seinen Jugendtraum zu verwirklichen, ein Museum zu gründen. Nur über dessen Inhalt ist er sich nicht im Klaren. Während sein Vetter Theodor Rocholl ihm zu einer Gemäldesammlung rät, plädiert sein ehemaliger Lehrer am Hagener Realgymnasium Johann Hermann Heinrich Schmidt für eine naturkundliche Sammlung. Karl Ernst Osthaus schreibt sich daher an der Universität in Bonn ein, um zwei Semester lang naturwissenschaftliche Vorlesungen zu hören. Hier lernt er Walter Colsman kennen. Dieser ist wie er im Verein Deutscher Studenten aktiv, studiert Jura und stellt ihm schließlich seine Schwester Gertrud vor, die Karl Ernst Osthaus im Oktober 1899 heiratet.

Gertrud und Walter Colsman kamen aus einer ähnlich wohlhabenden Familie wie Osthaus. Hermann Colsman, der Vater der Geschwister, stammte aus einer traditionsreichen Textilunternehmerfamilie und hatte 1879 im rheinischen Langenberg die bedeutende Seidenweberei Conze & Colsman gegründet. Mit ihren acht Geschwistern wuchs die 1880 geborene Gertrud wohlbehütet in der im Jahr ihrer Geburt errichteten Langenberger Villa «Im Sonnenschein» auf, die von dem Architekten des Berliner Doms Julius Carl Raschdorf entworfen worden war. Das kleine Städtchen Langenberg, zwischen Essen und Wuppertal an der Grenze der Provinzen Rheinland und Westfalen gelegen, zählte am Anfang des 20. Jahrhunderts rund 10 000 Einwohner und aufgrund seiner bedeutenden Textilindustrie zu den wohlhabendsten Städten im Deutschen Reich: Das 1911 erschienene *Jahrbuch des Vermögens und Einkom-*

Gertrud und Karl Ernst Osthaus, um 1900

mens der Millionäre in Preußen listet in Langenberg 15 Millionäre auf; sechs davon trugen den Namen Colsman.

Über Kindheit und Jugend Gertrud Colsmans wissen wir kaum etwas. Vermutlich besuchte sie, wie andere Töchter der Unternehmerfamilie Colsman, ein protestantisches Mädchenpensionat wie jenes in Montmirail in der Westschweiz, das sich darauf spezialisiert hatte, Kinder aus wohlhabenden Familien in der politisch neutralen und stabilen Schweiz auf Französisch zu unterrichten. Ihr vier Jahre älterer Bruder Walter hatte, bevor er nach Bonn gekommen war, zeitweise in Lausanne unweit von Montmirail studiert.

Als wohlhabende und gebildete Unternehmertochter teilte Gertrud Colsman das Schicksal vieler Generationsgenossinnen, vor einer Zukunft ohne erfüllende Aufgabe zu stehen: Der Zugang zum Abitur oder gar zu einem Universitätsstudium blieb Frauen in Preußen bis 1908 verwehrt, und wie sich die im selben Jahr wie sie geborene Schauspielerin und Kunstsammlerin Tilla Durieux erinnerte, durften Mädchen «wohl malen, Klavier spielen, singen, nur Gott behüte nicht mit künstlerischem Anspruch, das sah schon wieder verdächtig nach Beruf aus».[16] Eine Rolle im elterlichen Unternehmen war Gertrud Colsman nicht zugedacht und eine eigene Arbeit aufzunehmen war nicht standesgemäß. Ihr blieb fast nur der Weg einer standesgemäßen Heirat.

Der kunstsinnige Unternehmersohn Karl Ernst Osthaus, der sich der Mission verschrieben hatte, dem Industrierevier zu mehr Schönheit zu verhelfen, muss ihr als der Richtige erschienen sein. Aufgrund der beträchtlichen Vermögen und bedeutenden Beteiligungen an den familieneigenen Unternehmen, die beide Partner in die Ehe einbrachten, schlossen sie am 9. Oktober 1899 einen Ehevertrag, bevor sie zwei Tage später heirateten.

2.

«*A thing of beauty is a joy for ever*»

Wege zur Museumsgründung

Durch Vermittlung seines Cousins Theodor Rocholl hatte Karl Ernst Osthaus von dem ererbten Geld bereits im Frühjahr 1897 für über 2000 Mark Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Künstlern der Düsseldorfer Malerschule wie Heinrich Hermanns, Martin Kurreck, Hugo Mühlig, Ludwig Munthe und Rocholl selbst erworben. Dieser dankte ihm überschwänglich und machte dem jungen Sammler Mut:

> «Sie haben für eine würdige Sammlung einen vorzüglichen Anfang gemacht. Fahren Sie doch fort, irren Sie nicht bei Franzosen und alten Meistern herum. Ich möchte Ihnen dasselbe zurufen, was ich den wirklichen Geheimräthen *hier* zurufen möchte, welche das Nationalvermögen verplempern für *alte Meister* und *Fremde*: Besinnt Euch, seht um Euch. Wohin Ihr seht, wenn Ihr vorders gesunde normale Augen habt, seht Ihr Talente in allen Variationen in Deutschland.»[1]

Als Vorbild empfahl er ihm die in der Nachbarstadt Barmen (heute ein Teil Wuppertals) im Bau befindliche «Ruhmeshalle», die im Begriff war, eine «bewusste Verbindung von Kunstmuseum und Hohenzollern‹tempel›» zu werden.[2] Der rührige Barmer Kunstverein, wohlhabende Bürger und die Stadt selbst hatten sich zusammengetan, um eine Symbiose aus einer Weihestätte des Kaiserreichs und einer deutsch-nationalen Gemäldegalerie zu verwirklichen.

Am 22. März 1897, anlässlich des 100. Geburtstags Kaiser Wilhelms I., erfolgten der erste Spatenstich und die Grundsteinlegung, und Rocholl regte Osthaus an, diesem Vorbild nachzueifern:

> «Sie wollten dort im Herzen Westfalens der Kunst ein Heim gründen helfen, in dem richtigen Gefühl, daß dort in der Gegend riesiger Industrien, in der Gegend rastlosen Aufhäufens der Geldsäcke und in der Gegend großer Goldquellen und Reservoirs, – daß dort es gut wäre, wenn die Menschen auf Ideales und Höheres gerichtet würden. Geben Sie den Gedanken nicht auf. Denn wirklich: ein naturwissenschaftliches Museum wird nie den Einfluß auf das Denken und Dichten und Trachten üben, wie eine Bildersammlung, die, wenn sie gut zusammengestellt wird, einen großen Einfluß ausüben muß.»[3]

Die erworbenen Werke der Düsseldorfer Malerschule blieben für die weitere Museumsplanung jedoch nahezu wirkungslos und tauchen 1912 – als der erste Bestandskatalog des Museums Folkwang erscheint – nicht einmal darin auf; mehr noch: Ab 1917 werden Karl Ernst und Gertrud Osthaus versuchen, den Großteil dieser Bilder auf Auktionen abzustoßen, tunlichst darauf bedacht, dass weder ihr Name noch der Zusammenhang mit der Folkwang-Sammlung dabei Erwähnung findet.

Wie schwankend und beeinflussbar Osthaus in Hinblick auf die Ausrichtung des zu gründenden Museums zunächst war, geht aus dem permanenten Wandel seiner Überlegungen in diesen Jahren hervor. Während Rocholl für die Gründung eines Kunstmuseums warb, lud der pensionierte Altphilologe und Naturkundler Johann Hermann Heinrich Schmidt seinen ehemaligen Schüler ein, ihn auf eine Exkursion nach Nordafrika zu begleiten.

Gemeinsam mit Schmidt bricht Osthaus daher im Frühjahr 1898 zu einer Studienreise auf, die vor allem der Erweiterung der von Schmidt begonnenen Käfer-, Insekten- und Mineraliensammlungen dient. Während der gemeinsamen Reise, die von Hagen über Köln, Basel, Bern, Genf, Lyon und Avignon nach Marseille führte,

um von dort an Bord des Dampfschiffs «Général Chanzy» nach Algier überzusetzen, führt der 23-jährige Osthaus ein schwärmerisches Tagebuch, das er noch im selben Jahr in einem Hagener Verlag «Als Beitrag zur Kenntnis Nord-Afrikas» publiziert.

Während er den größten Teil der Reise gemeinsam mit seinem Lehrer bequem per Eisenbahn fährt, zwischen Algier und Tunis komfortabel in Grandhotels oder «deutschen Gasthäusern» wie dem Hotel Viktoria in Biskra wohnt und die Altstadt von Algier dankbar mit einer «amtlichen Fremdenführung» erlebt, fühlt Osthaus sich als Abenteurer und Forschungsreisender einer überlegenen Kultur. Die Zeichen und Erfolge der französischen Kolonialverwaltung kommentiert er abfällig: «Welche Tragik, daß der Franzose so viel guten Willen an einen Traum setzt, während unser deutsches Volk, das wie kein anderes zur Weltherrschaft berufen ist, sich alle Mühe giebt, seine Sendung zu verscherzen!»[4]

Wie sehr die Reise auf den üblichen Routen erfolgt, belegen nicht zuletzt die gesellschaftlichen Begegnungen: Im algerischen Constantine treffen Schmidt und Osthaus auf den Augenarzt Carl Theodor von Bayern mit seinem Gefolge. In Biskra begegnen sie dem Königsberger Zoologen und Parasitologen Max Lühe, mit dem Osthaus sich stolz als Teil einer Gemeinschaft aus Naturforschern empfindet. In Biskra und El Kantara ist er dankbar für schwedische «Stammesgenossen», die abends am Klavier ein Stück aus Wagners *Tannhäuser* anstimmen, und in Tunis besucht er den deutschen Generalkonsul Arthur von Bary und dessen Schwester, die ihn beim Kauf orientalischen Kunstgewerbes beraten.

In der bereits wenige Monate nach seiner Rückkehr nach Hagen erschienenen, gut 40-seitigen Publikation seines Tagebuchs sind die Reisemonate März und April im Stil der Alldeutschen Bewegung, die seine Studienzeit geprägt hatte, «Lenz» und «Ostaring» benannt. Mehr noch, das gedruckte Tagebuch spart nicht an deutsch-nationalen und antisemitischen Floskeln und verdeutlicht die Pole, zwischen denen der junge Osthaus während dieser *formative years* oszilliert: Zu Beginn seiner Reise, auf der Fahrt Richtung Alpen, erinnert er sich der schwelgerischen Freuden seiner Stu-

dentenzeit und bekräftigt die Überzeugung von der Überlegenheit Deutschlands gegenüber den romanischen Ländern und der «Fäulnis des Südens».[5] In Nordafrika jedoch nimmt er die Eigenständigkeit und hohe Qualität des arabischen Kunstgewerbes wahr und fragt sich angesichts des quirligen Lebens in der Hafenstadt Algier: «Was lauert hinter diesem Königsblick voll Schönheit und Leben? Eine Zukunft der Weltgeschichte?»[6]

Doch zunächst stehen die Naturalien im Mittelpunkt des gemeinsamen Interesses. Mit seinem ehemaligen Lehrer sammelt er Käfer, Muscheln, Eidechsen, Skorpione und Fossilien – Naturformen, deren Formen und Farben für ihn den unumstößlichen Kanon ewiger Schönheit repräsentieren. Neben den Naturalien erwirbt er in Algier und Tunis orientalische Teppiche und «Kunstgewerbe des Orients», Waffen, Silberarbeiten, Gläser, Gewebe und Töpferwaren für seine Sammlungen.

In den ausgewählten Stücken entdeckt Osthaus sowohl Zeichen des Nachlebens der Antike als auch eine lebendige, eigenständige, nicht historisierende Ornamentik. Kunstgewerbe hatte auch schon auf der Hinreise sein Interesse geweckt: In Genf hatte er nicht nur die naturwissenschaftlichen Sammlungen der Universität, sondern mit großem Interesse auch das auf Glas und Keramik spezialisierte Musée Ariana besucht, das auf die Sammlung des Schweizer Archäologen und Mäzens Gustave Revilliod zurückgeht. All diese Reise- und Seherlebnisse tragen schließlich zur Reifung seiner eigenen Museumsplanungen bei.

Nach Hagen zurückgekehrt präsentieren Schmidt und Osthaus die erworbenen Schätze stolz den Mitgliedern des naturhistorischen Vereins Westfalens am Rande ihrer Mitgliederversammlung: «[…] während der Pause war den Theilnehmern Gelegenheit gegeben, die zoologischen und ethnologischen Sammlungen der kürzlich von einer wissenschaftlichen Studienreise zurückgekehrten Herrn […] zu besichtigen.»[7] Hierbei dürfte es sich um die erste von Osthaus arrangierte Ausstellung gehandelt haben.

Theodor Rocholl indes betrachtet das neu erweckte Interesse mit Argwohn. Wenige Tage nach der Präsentation der Erwerbungen

der Reise appelliert er an Osthaus, den zuvor gefassten Plan einer Dissertation über die Geschichte der Düsseldorfer oder rheinischen Kunst nicht aufzugeben und am Aufbau einer Gemäldesammlung festzuhalten. Sorgenvoll rät er dem jungen Sammler: «Vergeben Sie sich nur nicht ganz in Steine. Diese sind kalt und haben kein Herz, können auch wenig, auch so wenig zu Herzen sprechen. Doch ein jeder muss für sich stehen, das weiss ich wohl.»[8]

Doch die Leidenschaft für das Kunstgewerbe ferner Länder ist geweckt: Vom Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe erwirbt Osthaus im Sommer 1898 ausgeschiedene Dubletten aus der Sammlung japanischen Kunstgewerbes, und nach dem Ende des Sommersemesters gibt er sein Studium endgültig auf und reist über Ungarn, Rumänien, die Türkei, Griechenland, Kleinasien und Syrien bis nach Ägypten.

An zahlreichen Stationen dieser Reise wählt er bei Händlern und Sammlern Antiken und kunstgewerbliche Objekte aus. So treffen im Laufe des Jahres Sendungen aus Budapest, aus der Sammlung des griechischen Archäologen Athanasios Rhousopoulos in Athen, aus Konstantinopel (Istanbul) und aus Kairo in Hagen ein. Mithilfe des deutschen Konsuls bezieht er aus Damaskus das Interieur eines antiken arabischen Zimmers, und in Jerusalem begegnet Osthaus dem Maler Gustav Bauernfeind, von dem er eine feinteilig gemalte Stadtansicht erwirbt. In Kairo entdeckt er eine reich illustrierte Handschrift des *Schāhnāme* von Firdausī von 1605 (heute: Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz), die ihm künftig als einer seiner bedeutendsten Schätze gilt.

«Die Reise machte mich zum Sammler von Kunstwerken», erinnert sich Osthaus später, «und als ich im Frühjahr 1899 nach Hagen zurückkehrte, war das Problem der Aufstellung meiner Kunstsammlungen bereits dringend geworden.»[9] Er trug sich in diesen Jahren sogar mit dem Gedanken, in Hagen ein islamisches Museum oder ein Museum für orientalische Altertümer einzurichten – was in seiner Zeit ein absolutes Novum gewesen wäre.

Seine Familienangehörigen betrachteten die merkwürdigen Ambitionen des jungen Philanthropen indes mit Argwohn: «Carl Ernst

Osthaus ist ein hochbegabter Mensch u. hat viel gelernt auch mehrere Jahre Kunstgeschichte, Litteratur u. dergl. studiert, aber entgegen den Wünschen seines Vaters kein Examen auf der Universität gemacht», notiert seine Patentante in ihr Tagebuch: «Von Jugend auf hat er nun die rühmliche Idee gehegt, auf seine Kosten in seiner Vaterstadt Hagen ein Museum zu errichten. […] Wenn Carl Ernst Osthaus nun seine ganze Arbeitskraft dem Museum widmet u. er sein eigener Direktor an dem Institut wird, dann kann es schon sein ganzes Leben ausfüllen. Wenn nur die Moneten für dieses großartige Werk reichen!»[10]

Um sich für die Gründung eines Museums vorzubereiten, hospitiert Osthaus im Sommer 1899 für zwei Wochen bei Justus Brinckmann am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Selbstbewusst teilt er dem Kunsthistoriker im August des Jahres mit, dass er anlässlich der Tagung des Alldeutschen Verbands in Hamburg sei: «Einmal in Hamburg, werde es mir dann sehr gelegen sein, […] Ihrem liebenswürdigen Anerbieten, mich über den Betrieb Ihrer Anstalt näher zu unterrichten, zu entsprechen.»[11]

Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe war in dieser Zeit das fortschrittlichste Kunstgewerbemuseum in Deutschland, und der Einfluss dieses wenn auch kurzen Museumspraktikums auf den jungen Sammler und angehenden Museumsgründer ist nicht zu überschätzen.

Brinckmann hatte das 1874 – als viertes Kunstgewerbemuseum im deutschsprachigen Raum – gegründete Museum konsequent auf- und ausgebaut. Ziel des Museums sollte es sein, geschmacksbildend auf Kunsthandwerker zu wirken, um somit die Qualität zeitgenössischer kunstgewerblicher Produktion zu heben. Als Maxime des Sammlungsauf- und -ausbaus empfand er das Postulat des Architekten und Vordenkers der deutschen Kunstgewerbemuseen Gottfried Semper: «Die Sammlungen und öffentlichen Museen sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloß Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schuler des allgemeinen Volksgeschmacks.»[12]

Für Brinckmann sollten Gewerbemuseen, die zunächst aus der

Konkurrenzsituation nationaler kunstgewerblicher Produktion hervorgegangen waren, wie sie auf den Weltausstellungen offenbar geworden war, nicht länger nur als Vorbildersammlungen für Kunsthandwerker dienen, «sondern in tieferer Auffassung, als Schatzkammern der ‹things of beauty›, von denen der englische Dichter [John Keats] gesungen hat, daß sie ‹a joy for ever› seien.»[13]

Während seines Praktikums in Hamburg konnte Osthaus Brinckmanns unbestechlichen Qualitätsanspruch bei der Auswahl jedes einzelnen Exponats erleben: «Von der ersten Stunde an hat Brinckmann nur fehlerlos Erhaltenes gekauft, und stets hat er der Versuchung widerstanden, seltene und köstliche Werke zu erwerben, die durch einen Fehler wohlfeil geworden waren»,[14] erinnert sich sein Kollege Alfred Lichtwark anlässlich des 25-jährigen Jubiläums des Museums. Vorbildlich war für Osthaus sicherlich auch die Erweiterung der Sammlung über die Gegenstände der klassischen europäischen Kunstgeschichte hinaus: Als erster Museumsdirektor in Deutschland hatte Brinckmann die besondere Qualität japanischer Farbholzschnitte und japanischen Kunsthandwerks erkannt und seit 1883 nicht nur Werke aus Japan für die Sammlung seines Museums erworben, sondern diese durch die Berufung des japanischen Kollegen Shinkichi Hara als Mitarbeiter auch wissenschaftlich erschließen lassen.

Auch die Erweiterung der Sammlungen bis in die Gegenwart war für Osthaus ein Impuls, der sein weiteres Tun entscheidend prägen sollte: «Werke der eigenen Zeit zu erwerben», war ein Novum; doch im Rahmen der «Stilwende» und einer Zeit, in der «die lebende Kunst unmittelbaren Einfluß auf die Zierkunst gewann»,[15] hatte Brinckmann begonnen, zeitgenössische Beispiele neuesten Kunstgewerbes zu erwerben. Zu den Höhepunkten seiner Ankäufe sollte der Erwerb des sogenannten Pariser Zimmers auf der Weltausstellung in Paris 1900 werden, mit der der Jugendstil zum ersten Mal in einem deutschen Museum im Rahmen eines *period room* erfahrbar wurde.

Osthaus nahm all diese Ideen begierig auf. Wenn man sich die Entwicklung seiner Ankäufe und Museumsplanungen der folgen-

den Jahre vor Augen führt, sind etliche seiner Wandlungen und Überlegungen von der Erfahrung des Hamburger Vorbilds inspiriert: von dem Engagement Henry van de Veldes über die zeitlebens anhaltende Begeisterung für das Kunstgewerbe bis zu den Erwerbungsreisen, die Karl With im Auftrag des Folkwang-Museums 1913/14 nach Japan unternehmen sollte.

Seine tiefe Dankbarkeit gegenüber Brinckmann brachte Osthaus zum Ausdruck, als er anlässlich der Feierlichkeiten des 25-jährigen Bestehens des Museums für Kunst und Gewerbe im September 1902 seinem Nestor eine Doppelhenkelvase nach einem Entwurf van de Veldes schenkte und zwei Farbholzschnitte von Henriette Hahn, der dritten Ehefrau Brinckmanns, für seine Folkwang-Sammlung erwarb.[16] Darüber hinaus beteiligte er sich an der Finanzierung der von Ernst Barlach geschaffenen Bronze-Plakette auf Brinckmann, die anlässlich des Jubiläums gegossen wurde, und nahm ein Exemplar davon – als Hommage an seinen Hamburger Lehrmeister – in die Sammlung des Folkwang-Museums auf.

3.

«Ich habe in van de Velde meinen Mann gefunden»

Henry van de Velde – der Prophet der Schönheit

Als Karl Ernst Osthaus im Sommer 1899 in Hamburg ein Museumspraktikum absolvierte, um sich über den «Betrieb» einer solchen «Anstalt» zu unterrichten, hatte er das Grundstück in der Hochstraße am Rande der Hagener Innenstadt, auf dem sein Museum entstehen sollte, bereits gekauft und den Berliner Architekten Carl Gérard engagiert.

Gérard hatte in Hagen 1890 die elterliche Villa «Elfriedenhöhe» – ganz im Stil des wilhelminischen Historismus – errichtet: «Aus rotem Backstein gebaut, mit Zinnen und Türmen verziert, prangt sie oberhalb der rußgeschwärzten Stadt; das Eingangstor zum Vorgarten ist von zwei Löwenskulpturen flankiert. Im Innern herrscht ein Stil-Mischmasch: Wände und Decken sind mit Stuckbordüren versehen, Fenster- und Türrahmen mit Plüschvorhängen behangen, die Möbel nachgemachtes Rokoko, auf ovalen Tischchen mit gebogenen Füßen liegen kostbar gebundene Alben. Es fehlen ebensowenig der prunkvolle Kristall-Lüster wie der Gobelin mit Schäferszenen à la Fragonard.»[1]

Der Architekt des Elternhauses muss dem jungen Osthaus als adäquater Erbauer seines Wohn- und Museumsgebäudes erschienen sein. Für den Museumsneubau, in dem das junge Ehepaar Osthaus auch wohnen würde, hatten sich Osthaus und Gérard für ein Gebäude im Stil der Neorenaissance entschieden – jenem Stil,

Das Folkwang-Museum in Hagen, 1904

der in den 1890er Jahren am besten zur Verkörperung idealistischer und humanistischer Bauaufgaben geeignet schien.

Mit der Beauftragung Gérards entstand der Rohbau eines Museums, das Privatwohnung, Naturkundemuseum, islamische Abteilung und Galerieräume miteinander verbinden sollte. Ein Hybrid war somit im Entstehen, der in dieser Form nie die Wirkung hätte entfalten können, wie es das Museum Folkwang schließlich tat. Als im Frühjahr 1899 die Ausschachtungsarbeiten begannen, meldete die *Hagener Zeitung* noch, ein «Museum für naturhistorische Altertümer» sei im Bau, das dereinst «einen neuen Schmuck unserer immer weiter emporblühenden Unterstadt bilden wird».[2]

Spätestens während der Zeit bei Justus Brinckmann in Hamburg müssen dem jungen Museumsgründer indes Zweifel an der Wahl des Architekten gekommen sein. Die Ausrichtung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe «auf künstlerische Gültigkeit jeder einzelnen Erwerbung»,[3] wie Alfred Lichtwark es formulierte, muss Osthaus verdeutlicht haben, dass ein Museumsbau in historisierenden Formen kein Dokument einer zeitgenössischen Ästhetik bilden würde und der historisierende Bau in Renaissanceformen schwerlich der ideale Ort für ein Museum sein konnte, wie es Brinckmann für einen «lebendigen Organismus» empfahl.[4]

Im selben Jahr 1899 stößt Osthaus zudem erstmals auf den Namen des flämischen Gestalters Henry van de Velde.

Im Sommer des Jahres hatte van de Velde auf der *Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler* im Ausstellungsgebäude am Münchner Königsplatz seine von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung inspirierten und in ihrer eigenständigen Formensprache dennoch vorbildlosen Möbelentwürfe präsentiert, die zuvor in Siegfried Bings Pariser Galerie Maison de l'Art Nouveau sowie 1897 auf der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden gezeigt worden waren. In München stellte van de Velde ein luxuriöses «Herrenzimmer in Eichenholz» vor,[5] dessen Zentrum der 1897 für den Kunstkritiker Julius Meier-Graefe entworfene, exquisite, bohnenförmige Schreibtisch in einer überarbeiteten Variante bildete.

Osthaus muss von van de Veldes Prototyp einer Zimmereinrichtung im ‹Neuen Stil› und der souveränen künstlerischen Handschrift überwältigt gewesen sein. Doch hatte er bereits Entscheidungen getroffen, die er nun bereute: Nicht nur war der Bau seines künftigen Wohnhauses und Museums bereits im Gange, sondern nach seiner Verlobung mit Gertrud Colsman im Mai des Jahres hatte er auch schon die Einrichtung für das gemeinsame Haus bestellt. Konsterniert schreibt er Anfang August 1899 an seine Braut: «Es ist wirklich schade, daß wir mit der Aussteuer nicht noch ein halbes Jahr warten können, dann hätte ich wieder viel gelernt. Die modernen Regungen kenne ich, wie ich nun sehe, noch viel zu wenig.»[6]

Und wenige Tage später, aus Hamburg, ergänzt er reumütig: «Ich ärgere mich eigentlich, dass [der Kölner Möbelfabrikant] Pallenberg den [Auftrag zur Lieferung des] Schreibtisch[s] bekommen hat. Van de Velde hat zur Zeit in München ein Herrenzimmer von glänzender Schönheit ausgestellt, so wunderbar schön, daß ich es ohne weiteres von der Ausstellung kaufen möchte. Wenn Pallenberg doch irgend einen Vorwand gäbe, die Sache zurückzuziehen!»[7]

Wie so oft bei Osthaus und der Umsetzung seiner philanthropischen Ideen hatte die Entdeckung einer modernen und zukunftsweisenden Variante eine bereits getroffene Entscheidung als überholt erwiesen. Als einerseits tragischer und andererseits besonders faszinierender Wesenszug von Osthaus' kulturellem und mäzenatischem Engagement wird hier zum ersten Mal deutlich, wie er neue Eindrücke verarbeitet und innerhalb kürzester Zeit bereit ist, auch unter Inkaufnahme teilweise beträchtlicher wirtschaftlicher Einbußen, bereits gewonnene Überzeugungen zu revidieren und sich für eine zukunftsweisendere Variante zu entscheiden.

Vorbereitet durch Justus Brinckmann, der schon seit Längerem mit den Vorkämpfern der neuen Kunst Siegfried Bing, Julius Meier-Graefe und Henry van de Velde in Kontakt stand, und durch die Anschauung der Münchner Ausstellung, auf der Osthaus vermutlich zum ersten Mal eine vollständige Inneneinrichtung des Künstlers sah, entwickelte sich seine inzwischen viel beschriebene Wandlung vom Auftraggeber historistischer Repräsentationsarchitektur und -ausstattung zu einem der entschiedensten Unterstützer van de Veldes in Deutschland. Mit der Jahrhundertwende und der Entdeckung van de Veldes wandte sich Osthaus vom Historismus ab und der Moderne zu.

Auslöser für die Kontaktaufnahme mit dem flämischen Gestalter war – wie Osthaus und van de Velde in ihren Erinnerungen wiedergeben – Julius Meier-Graefes umfangreicher Aufsatz über den Künstler in der von ihm mitherausgegebenen Zeitschrift *Dekorative Kunst*. 1899 hatte der Pariser Publizist van de Velde ein ganzes Heft gewidmet und in weiteren Heften die Publikation von dessen Werk durch Abbildungen seiner Interieurs für die Berliner

Henry van de Velde, Haus Bloemenwerf in Uccle (Brüssel), 1895/96

Kunsthandlungen Keller & Reiner sowie Bruno und Paul Cassirer fortgesetzt.

Im April 1900 meldete Osthaus sich bei van de Velde an. Das in der *Dekorativen Kunst* abgebildete Wohnhaus in Uccle, einem Vorort von Brüssel, wollte er mit eigenen Augen sehen und den verheißungsvollen Neuerer in Architektur und Design persönlich kennenlernen. Nach einem kurzen Austausch per Telegramm kündigte er ihm seinen Besuch an:

> «Sehr geehrter Herr!
> Ihrer gef[älligen] gestrigen Drahtung entsprechend, teile ich Ihnen ergebenst mit, daß ich mir Dienstag, den 1. Mai morgens gegen 10 Uhr die Freiheit nehmen werde, Sie zu besuchen. Ich bin mit der Gründung eines Museums beschäftigt, das den Zweck haben soll, unsern kunstverlassenen Industriebezirk an der Ruhr für das moderne Kunstschaffen zu gewinnen. Als

> freier Besitzer meiner Anstalt bin ich in der glücklichen Lage, mit keinen Vorurteilen rechnen zu müssen und hege daher den Wunsch, eine reizvolle, durchaus auf modernen Anschauungen beruhende und – soweit es mir meine Mittel gestatten – mustergültige Anlage zu schaffen. Der Wunsch, mich Ihrer geschätzten Mitwirkung hierbei zu versichern, führt mich nach Brüssel. In der Hoffnung, daß sich Ihr Interesse meinem Unternehmen zuwenden wird, zeichne ich hochachtungsvoll
>
> Karl Ernst Osthaus.»[8]

Den Besuch des jungen, selbstbewussten Volkserziehers schilderte van de Velde Jahrzehnte später in seinen Lebenserinnerungen:

> «Im Mai 1900 erschien im Haus ‹Bloemenwerf› ein Besucher, der sich tags zuvor telegraphisch angemeldet hatte; der Name war mir unbekannt: Karl Ernst Osthaus. Ein hochgewachsener, magerer, blonder, glattrasierter Mann von ungefähr fünfundzwanzig Jahren. Er hatte Augen von stechendem Blau und eine blasse Haut. Sein Auftreten war sicher und seine Haltung ungezwungen, seine Kleidung korrekt, aber ohne betonte Eleganz. Er machte eher den Eindruck eines Holländers als eines Deutschen, wie ich sie kennengelernt hatte. […] Osthaus betrachtete das Haus ‹Bloemenwerf› genau von allen Seiten. Dann schaute er ebenso gründlich alle Innenräume an. Die Bilder, graphischen Blätter und die anderen Kunstwerke anonymer, unbekannter Meister erregten seine Aufmerksamkeit in besonderem Maß. Sie faszinierten ihn geradezu.»[9]

Plötzlich stand Osthaus einer Architektur gegenüber, deren Konzeption nicht in erster Linie traditionellen Formen gefolgt und auf Repräsentation angelegt war, sondern er erlebte ein Wohnhaus, das ganz auf die Bedürfnisse seines Erbauers und seiner Bewohner ausgerichtet schien: «Tatsächlich erscheint das Haus wie gewachsen.

Die Räume atmen Ruhe und Harmonie, das Äußere ist von überzeugender Schlichtheit. Die Struktur ist leise betont; doch findet man so wenig unorganische Zutaten wie an einem schönen Körper, dessen Glieder und Organe der vollendete Ausdruck inneren Lebens sind.»[10]

An seine Frau Gertrud Osthaus schreibt er noch am Tag der Besichtigung aus Brüssel und vor der Weiterreise zur Weltausstellung in Paris: «Ich habe in van de Velde meinen Mann gefunden, dessen Bedeutung das überragt, was ich mir vorgestellt habe. Er ist Schwärmer und weltklug zugleich, ein Mann von hohem Geist und reichem Gemüt, weltumspannend und rührend einfach und schlicht. Ich habe ihm in meinem Sinn schon die ganze Ausstattung gegeben, in Wirklichkeit jedoch nur die Ausstellungsräume außer Bücherhort und Wohnung.»[11]

Auch wenn Osthaus für sein kombiniertes Museum und Wohnhaus in Hagen nicht mehr zu jenem Äußeren von überzeugender Schlichtheit kommen und das bereits im Rohbau befindliche Gebäude nicht mehr zu einem Dokument einer neuen, zeitgenössischen Stilauffassung werden konnte, so entschloss er sich doch, van de Velde den kompletten Innenausbau des Museums zu übertragen: «Die Verständigung erfolgte rasch», erinnerte sich Osthaus später: «Als der Verfasser Brüssel verließ, stand es fest, daß das Museum Folkwang ein Protest gegen den Mißbrauch der Stile, ein Weckruf an die Künstlerschaft und ein Jungbrunnen deutscher Kultur werden sollte.»[12]

4.

«Der Renoir ist so rasend schön»

Auf dem Weg in die Moderne

Im Juni 1900 kam van de Velde nach Hagen, um sich einen Eindruck von dem Rohbau des Museumsgebäudes zu verschaffen und mit den Planungen für die Innenausstattung zu beginnen: «Auf dem Bauplatz, wo Osthaus nach seinem Besuch in Uccle die Arbeiten hatte einstellen lassen, fand ich ein halbfertiges Gebäude vor, dessen Fassaden Beispiele jenes Neo-Klassizismus waren, den man in seinem leeren Formalismus als Allerweltsrezept für Banken, Postgebäude, Theater oder Krankenhäuser zur Genüge kennt», erinnert er sich an den für ihn «niederschmetternden» Eindruck des angefangenen Baus. Die Stimmung auf der Baustelle und zwischen dem nunmehr de facto abgesetzten Architekten Gérard und dem flämischen Gestalter mag man sich nicht ausmalen. An dem bisher Geschaffenen ließ van de Velde kaum ein gutes Haar: «Das Innere bestand aus einer Folge von unzusammenhängenden Teilen: eine Eingangshalle, eine monumentale Treppe, rückwärtige Zugänge nahmen einen wichtigen Teil des Gebäudes ein. Um sie herum befanden sich leere Räume, die für Ausstellungen bestimmt waren, ohne die geringsten Beziehungen, die sich rhythmisch und organisch aus ihren Funktionen hätten entwickeln müssen.»[1]

Vor dem Hintergrund dieser Konstellation ist die Entstehung des Folkwang-Gebäudes, das bei seiner Eröffnung zwei Jahre später Kritiker und Besucher als Dokument eines «neuen Kunstwollens»[2] überzeugen konnte, umso beeindruckender. Andererseits fügt sich die brillante Lösung der vertrackten Aufgabe durchaus in van de

Veldes Schaffen ein, der ja schon für Siegfried Bing und Julius Meier-Graefe in Paris sowie für die Kunsthandlungen Keller & Reiner und Cassirer in Berlin Interieurs im Neuen Stil geschaffen hatte, die ebenso wie nun in Hagen in die Architektur bereits bestehender Bauten eingefügt waren.

In van de Velde hatte Osthaus auch einen neuen, urteilssicheren Cicerone gefunden, der den Sammler auf den Weg in die Moderne führte und der Planung des Museums damit auch inhaltlich eine neue Ausrichtung gab. Hatte unter dem Einfluss Theodor Rocholls noch die 1900 fertiggestellte Barmer Ruhmeshalle als Vorbild der Hagener Museumsplanungen gedient, orientierte man sich jetzt, vermittelt durch van de Velde, an dem von Friedrich Deneken geleiteten Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld.

Ähnlich wie Krefeld war Hagen eine Industriestadt in der rheinisch-westfälischen Provinz, abseits der Metropolen und des Kulturbetriebs. In Krefeld hatte Deneken, der zuvor sechs Jahre als ‹wissenschaftlicher Hilfsarbeiter› und Assistent Justus Brinckmanns am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gearbeitet und hier das modernste Kunstgewerbe kennengelernt hatte, seit 1897 ein Museum aufgebaut, das behutsam den Brückenschlag zwischen der lokalen Textilindustrie und der modernen Kunstgewerbebewegung vollzog. 1898 hatte Deneken hier eine *Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte* mit Arbeiten von Peter Behrens, Otto Eckmann, Walter Leistikow, Hermann Obrist, Bernhard Pankok und Richard Riemerschmid und die *Ausstellung vlämischer Künstler*, unter anderem mit Werken von Théo van Rysselberghe, Constantin Meunier und George Minne gezeigt. Für die Sammlung des Museums erwarb er Kunstgewerbe des Art Nouveau von Émile Gallé und Louis Comfort Tiffany, Künstlerplakate von Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton und Rysselberghe sowie Meuniers lebensgroße Bronze *Le Marteleur* (*Der Hammerschmied,* 1886). «Im Grunde ergiebt sich dies für eine Anstalt, die den Bedürfnissen der Neuzeit dienen will, von selbst und bedarf keiner Rechtfertigung»,[3] schrieb er in seinem ersten Tätigkeitsbericht 1898. Nach langen Jahren unproduktiver Stilnachahmung sei es nun an der Zeit, die

Werke eines lang erwarteten neuen Stils zu zeigen und zu sammeln: «Die neueste Zeit aber bringt Kunstwerke, die darauf Anspruch machen dürfen, der Nachwelt erhalten zu bleiben.»[4]

Wie später Osthaus in Hagen, so hatte sich auch Deneken seit seinem Amtsantritt in Krefeld bemüht, die herausragenden Protagonisten des Neuen Stils in die Stadt der Seidenindustrie einzuladen und zur Zusammenarbeit mit den lokalen Industrie- und Handwerksbetrieben zu bewegen.

Peter Behrens und Henry van de Velde ermunterte er, Entwürfe für die lokale Textilindustrie anzufertigen: «Wenn ich Sie bitte, in Krefeld arbeiten zu lassen, so wissen Sie ja, daß darin ein Teil der künstlerischen Erziehung verwirklicht werden soll, die ich hier systematisch anstrebe»,[5] schrieb er 1898 an Behrens. 1900 kam auch van de Velde nach Krefeld und hielt im Rahmen der hier gezeigten *Sonderausstellung moderner nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider* seinen ersten Vortrag in Deutschland. Noch in seinen Memoiren erinnert er sich daran, dass seine Rede «vor einem Forum von Industriellen und Kunstgewerblern […] auf dem Kontinent die erste grundsätzliche Begegnung zwischen qualifizierten Vertretern der industriellen Kunst und einem Künstler» war.[6]

Für Osthaus war van de Velde zum Freund und entscheidenden Mentor seiner Museumspläne geworden und van de Velde war seinerseits beeindruckt von der Willenskraft des Ehepaars Osthaus, das sich nun entschieden zu seiner Mission bekannte:

> «Das junge Ehepaar Osthaus hatte eine schwere Last auf sich genommen und machte einen abenteuerlichen Versuch. Die jungen und unerfahrenen Wesen waren allein ihrem Enthusiasmus und ihrem Fanatismus hingegeben und wollten sich der Gesellschaft und der Öffentlichkeit der Geburtsstadt von Karl Ernst Osthaus entgegenstellen. Er schickte sich ganz öffentlich an, sein Vermögen zu gebrauchen, um die intimsten Gefühle seiner Mitbürger zu durchkreuzen, die schon den Bau eines Museums als eine Verschwendung bezeichnet hat-