

Christin Ruppio

Karl Ernst Osthaus und der Hohenhof in Hagen

Ein Modell kultureller Vermittlung

Reimer

Zugl. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades philosophiae (Dr. phil.) im Fach Kunstgeschichte an der Fakultät Kunst- und Sportwissenschaften der Technischen Universität Dortmund

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin
Umschlagabbildung: Deckenornament von Jan Thorn Prikker, um 1911. Foto: Andreas Lechtape (2013),
© Bildarchiv Foto Marburg.

Papier: 135 g/m² Profimatt
Schrift: Goudy Old Style und Avenir
Druck: Hubert & Co. · Göttingen

© 2021 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01664-9 (Druckfassung)
ISBN 978-3-496-03053-9 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Utopie und Verortung	9
Osthaus und Hagen	12
Hohenhof und Hagen	16
Ausgangspunkte	19
Fundament: „Schönheit als herrschende Macht im Leben“	31
Bauen: Hohenhagen als Experimentierfeld	40
Formen: Vom Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe zur Folkwang-Schule	52
Zeigen: Die Photographien- und Diapositivzentrale	60
Grundstein: „Der Wert des Hauses“	81
Exkurs: Rhythmus und Raum	95
Eintreten: Kunst des Wohnens	100
Öffnen: Innen und Außen	112
Fortschreiten: Kunst und Technik	124
Gewebe: „Teppich des Lebens“	135
Exkurs: Orientmode und Reisen als Erkenntnisprozess	145
Erleben: Der Brunnenhof	156
Verstehen: Das Herrenzimmer	164

Ausblick	175
Ausstellung	176
Impuls	179
Anmerkungen	187
Literaturverzeichnis	213
Abbildungsnachweise	229
Danksagung	231

Einleitung

„Die Wirksamkeit des Museums zeigt sich einstweilen weniger über die Sammel­
tätigkeit [...]. Bedeutsamer ist die erhebliche Zahl von Werken moderner Bau-
künstler im Hagener Stadtbilde.“¹

Mit diesen Worten aus der Einleitung des Bestandskataloges des Hagener Folkwang-Museums von 1912 hob der Museumsgründer Karl Ernst Osthaus die architektonischen Werke bemerkenswerterweise als konstituierenden Teil der Sammlung hervor.² Die Tatsache, dass diese im Stadtgebiet verteilten Bauwerke als Teil der Museumssammlung verstanden wurden, vermittelt einen Eindruck von der Intention der breit gefächerten Folkwang-Projekte: Kunst und Alltag zu verbinden. In der vorliegenden Publikation soll der private Wohnsitz der Familie Osthaus – der Hohenhof – als Ort der Verhandlung und Erprobung dieses Ideals in den Blick genommen werden. Am Beginn aller Hagener Reformprojekte aber stand das 1902 gegründete Folkwang-Museum. Osthaus eröffnete sein Museum als ein Zeichen der Hoffnung auf kulturellen Fortschritt und gesellschaftliche Veränderung durch Kunst mitten im Industriebezirk an der Ruhr. Obwohl die Sammlung 1922, also kurz nach Osthaus' frühem Tod³ im Jahr 1921, nach Essen verkauft wurde, repräsentiert der Museumsbau (heute unter dem Namen Osthaus Museum) weiterhin das Vermächtnis des Mäzens inmitten seiner Heimatstadt. Nachdem Osthaus als junger Mann ein beträchtliches Vermögen von seinen Großeltern geerbt hatte, widmete er sich der Idee, das „Schöne zur herrschenden Macht im Leben“⁴ zu machen. Ein Anliegen, das nicht zuletzt durch seine Herkunft aus Hagen angeregt wurde, wo er die von ihm als erdrückend wahrgenommene Hässlichkeit der stetig wachsenden Industriestadt als unzumutbar erlebt hatte.⁵ Auch Osthaus' enger Verbündeter Henry van de Velde beschrieb in seiner Autobiografie das von Kohlenstaub bedeckte Hagen als eine „Provinzstadt, in deren alten Kern die zahlreichen Industriegebiete sich gleichsam hineingefressen hatten; ein häßlicher Anblick.“⁶ Gemeinsam mit den von ihm unterstützten Kunstschaffenden wollte Karl Ernst Osthaus diesem Eindruck etwas Substantielles entgegensetzen und ein kulturelles Exempel für die aufstrebenden Industriestädte im westlichen Kaiserreich statuieren. Neben seinen Bestrebungen, bildende Kunst zu

fördern, sah Osthaus dabei vor allem die angewandten Künste und die Architektur als gesellschaftswirksame Kunstformen an. Wie das einleitende Zitat beweist, stellte er diese sogar höher als die Werke bildender Kunst in seiner Sammlung. Da Gebrauchsgegenstände und Bauwerke den Alltag in hohem Maße prägen, kommt es insbesondere in diesen Gestaltungsbereichen auf ästhetische Qualität an. Mit seinen umfassenden Reformprojekten wollte Osthaus genau auf diese Bereiche einwirken und dadurch einen Impuls für gesellschaftlichen Wandel geben.

Der Hohenhof ist eines der Hagener Bauwerke, die diesen Impuls verkörpern. Als Wohnsitz der Familie Osthaus zwischen 1906 und 1908 von Henry van de Velde erbaut, laufen an diesem Ort zahlreiche Stränge des weitreichenden Folkwang-Netzwerkes zusammen. Doch in der heutigen Stadtwahrnehmung Hagens ist dieses bedeutende Bauwerk nicht nur durch seine Lage außerhalb des Zentrums an den Rand gedrängt. Der Hohenhof, einst Wohnsitz der Familie Osthaus, quirliger Treffpunkt innerhalb der Reformbewegungen und Exempel einer neuen Architektur, liegt heute fast erstarrt in seiner musealisierten Form am Rande der Stadt. Einst als Ort geschaffen, der programmatisch für eine Idee stehen und als solcher für sich selbst sprechen sollte, kommuniziert der Hohenhof heute nicht mehr selbstverständlich mit Besuchenden. Weder erschließt sich seine Bedeutung im damaligen Kontext von Kunstgewerbebewegung, Lebensreform, neuem Stil und Weltkunst durch bloße Anschauung, noch lassen sich die vielseitigen Anknüpfungspunkte zu aktuellen Debatten erahnen. Doch die komplexe Themenvielfalt, die sich Besuchenden an diesem Ort präsentiert, bedeutet auch ein hohes Potenzial, den Ort anschlussfähig zu machen für aktuelle Diskurse und ein vielseitiges Vermittlungskonzept. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf den Vermittlungsaspekt, welcher sich aus der Intention des Bauwerkes zu seiner Entstehungszeit ergibt, und fragt daraus ableitend nach einem produktiven Umgang mit dem musealisierten Objekt in heutiger Zeit. Bei dieser Untersuchung des Hohenhofes im Kontext des umfassenden Vermittlungsmodells von Osthaus soll weniger bewertend darauf eingegangen werden, inwieweit diese Bestrebungen für den Ort als erfolgreich angesehen werden können, sondern vielmehr herausgestellt werden, dass der Hohenhof ein integraler Teil dieses Modells war und innerhalb dessen maßgeblich wirkte. Damit wird der Hohenhof erstmals eingehend in seiner vermittelnden Funktion innerhalb der Reformbewegungen – und in dieser Tiefe auch zum ersten Mal im Kontext der Hagener Folkwang-Projekte – dargestellt. Aus dieser Konzentration auf die vom Bauherrn intendierte Wirkung des Bauwerkes geht hervor, dass der Architekt Henry van de Velde in der vorliegenden Arbeit nicht primär im Fokus stehen wird. Da Osthaus und van de Velde beim Bau des Hohenhofes eng zusammenarbeiteten und das Bauwerk eine wichtige Station in dieser Schaffensphase van de Veldes ist, wird dieser dennoch eine Rolle spielen.⁷

„Das Phantastische wird Ereignis.“⁸ Diesen Ausspruch notierte Harry Graf Kessler in seinem Tagebuch, nachdem er den Hohenhof besichtigt hatte. Obwohl das Tage-

buch auch eine deutliche Abneigung Kesslers gegenüber Osthaus belegt,⁹ erkannte Kessler im Hohenhof genau jene Manifestation von Ideen, eine utopische Energie, die dem Ort eine besondere Strahlkraft verlieh.¹⁰ Das „Phantastische“, also jene zuvor nur in Köpfen ersonnene und in fragmentarischen Projekten erprobte Idee, fand in dem Gesamtkunstwerk eine reale Umsetzung und wurde einerseits durch das tatsächliche Familienleben, andererseits durch die Inszenierung dieses Lebens in einem verzweigten Moderne-Netzwerk zu einem Ereignis. Um Stellenwert und Wirkmacht des Hohenhofes in diesem Netzwerk herauszuarbeiten, bilden in der vorliegenden Arbeit schriftliche Zeitzeugenaussagen – so unter anderem von Harry Graf Kessler, Alfred Lichtwark und Le Corbusier – einen wichtigen Ausgangspunkt. Ergänzend dazu werden Archivalien aus dem umfangreichen Osthaus-Archiv in Hagen hinzugezogen, um einzelne Denkbewegungen von Osthaus nachvollziehen und die Fremd- mit der Eigenwahrnehmung des Mäzens und seiner Projekte abgleichen zu können. Das Osthaus-Archiv selbst kann als eine kaum zu überschätzende Quelle für die Erforschung des Moderne-Netzwerkes um 1900 gelten.

Utopie und Verortung

Gleichzeitig mit seinem Status als einem Knotenpunkt der Moderne zeugt der Hohenhof auch vom Scheitern und dem Untergang einer Utopie; in einem Gebäude, dem heute der Ereignischarakter abhandengekommen ist. Diese Konnotation des Scheiterns spielt dem Beiklang des Begriffes Utopie zu, der heute zumeist einen pejorativen Gebrauch erfährt. Wird etwas als utopisch bezeichnet, scheint es gar nicht erst wert zu sein, sich damit zu befassen. Doch in den letzten zehn Jahren ist eine zunehmende wissenschaftliche Neubewertung der Utopie zu beobachten, die ihren Ursprung nicht zuletzt in gesellschaftlichen Umbrüchen und Erschütterungen wie Flüchtlings- oder Finanzkrisen findet.¹¹ In der vorliegenden Arbeit soll daher auch der Frage nachgespürt werden, ob ein Ort wie der Hohenhof – einst voller utopischer Visionen – sinnstiftend in solche gesellschaftlichen Diskurse einbezogen werden kann: als Signet seiner Zeit mit einem historischen Blick für die Bedeutung innerhalb seiner Entstehungszeit, aber auch als Ort im Jetzt, der mithilfe einer durchdachten Vermittlung weiterhin Anknüpfungspunkt für gesellschaftlich relevante Debatten sein kann.¹²

Für eine ergiebige Beschäftigung mit der Frage, was das utopische Potenzial des Ortes heute noch bereithält, muss allerdings zunächst definiert werden, was mit dem Begriff Utopie gemeint ist. Utopien liegen für unser heutiges Verständnis irgendwo in der Zukunft, sind also zeitlich gedacht. Darüber hinaus impliziert die häufig pejorative Nutzung des Begriffes in der Alltagssprache auch eine Tendenz zum Scheitern. Dies sind keine Merkmale, die in einer leistungsorientierten, kapitalistisch geprägten Gesellschaft von Nutzen scheinen. Diese Entwicklung im Verständnis des Utopie-

begriffes ist insofern besonders erstaunlich, als die ursprünglichen Utopisten des 16. und 17. Jahrhunderts – allen voran Thomas Morus – die sinnvolle und wohlgeordnete Arbeit in das Zentrum ihrer Überlegungen stellten.¹³ Ein Schlaraffenland, in dem sich jeder Mensch dem Müßiggang hingeben kann, findet sich in keiner dieser bekannten frühen Utopiebeschreibungen.

Wolfgang Hardtwig arbeitet über einen Vergleich von Lexikonbeiträgen heraus, dass im 18. Jahrhundert noch ein facettenreicherer Utopiebegriff bekannt war. So wohnten dem Begriff zum Beispiel das Bedürfnis nach einer Überwindung der menschlichen Verderbnis inne und die Befreiung von Naturzwängen als Motivation für das Erfinden utopischer Welten. Im 19. Jahrhundert hatte sich der Begriff offenbar bereits allein auf die Idee eines Schlaraffenlandes ohne Arbeit und voll von Genuss verengt, ein Verständnis, welches die Konstruktion der Utopie als nutzlos begünstigte.¹⁴ Hardtwig stellt die These auf, dass sich das Wissen über den engen Zusammenhang von Arbeit und Utopie – wie er in allen frühen utopischen Schriften zu finden ist – immer mehr auflöste, je mehr die tatsächlichen Arbeitsverhältnisse sich den einst utopischen Vorstellungen annäherten. Dabei scheint insbesondere die Aneignung und das wissenschaftlich-technische Verständnis der Natur eine utopische Idee, die sich um 1900 zu großen Teilen in Realität verwandelt hatte. In Thomas Morus' „Utopia“ von 1516 steht die Landwirtschaft im Fokus, es werden keine technischen Zukunftsvisionen entworfen, und die Natur wird weniger unterworfen als vielmehr im Einklang bewirtschaftet. Dennoch klingt bereits in diesem frühesten Werk der utopischen Literatur die Idee einer tiefgreifenden Erforschung der Natur und eines ständigen Wandels dieser Erkenntnisse an.¹⁵ In einem Beispiel wie Johann Valentin Andreaes „Christianopolis“ (1619) steht die Gesellschaftsorganisation in enger Verbindung zu Stadtplanung und technisierten Arbeitsabläufen in Werkstätten. Alle Handwerker sind zugleich Gelehrte, die in ihrer ständigen Auseinandersetzung mit Fragen der Naturwissenschaften die Natur mehr und mehr beherrschen.¹⁶ Diese Aspekte der Synergie zwischen Menschen und ihrer Arbeit bzw. ihrem Schaffen sowie der Aspekt der Kontrolle über die Natur spielen auch in Osthaus' Utopie-Entwürfen eine prominente Rolle. Allen frühen Beispielen der utopischen Vorstellung von Welt ist gemeinsam, dass sie darauf abzielen, wie die Gesellschaft in ein sorgenfreies Leben ohne Not und Elend geführt werden kann. Sie ergründen die Frage, was das menschliche Glück bedingt, und kommen dabei zu gänzlich neuen Überzeugungen, indem sie einen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn und eine gesellschaftliche Diskussion über dessen Ergebnisse als Basis ansehen. Im Zuge dieser Neubetrachtung der Welt rückten auch der menschliche Körper und die physischen Bedürfnisse und Äußerungen des Menschen in das Zentrum. Hardtwig weist allerdings deutlich darauf hin, dass diese Ermächtigung der Sinnlichkeit nicht mit reinem Hedonismus gleichzusetzen ist, wie es das später vorherrschende Verständnis von einer Utopie als Schlaraffenland herausstellt.¹⁷ Es geht immer um eine rationale Nutzung der eigenen Kräfte und Fähigkeiten zum Wohle der Gemeinschaft.

Um den möglichen Nutzen einer Beschäftigung mit der Utopie wiederzuentdecken, muss der Begriff also zunächst auf seine ursprüngliche Bedeutung zurückgeführt werden. Eine genaue Erörterung des Begriffes zeigt, dass Morus' „Utopia“ keine Zukunftsvision darstellt, sondern ein zeitlich parallel existierender Ort ist, an dem eine ideale Gesellschaft gelebt wird. Die Utopie ist hier also an einem konkreten Ort auffindbar, wenn dieser auch sehr versteckt liegt. Ganz anders als die heutige Auffassung von Utopie suggeriert, wäre Morus' Insel Utopia auffindbar. Um zu einem positiveren Verständnis des Utopiebegriffes zu gelangen, erscheint es also sinnvoll, konkrete Orte wie den Hohenhof heranzuziehen. Diese Verortung des Ideellen in einem Monument ermöglicht die nötige Greifbarkeit, um sich sinnstiftend auf utopisches Denken einzulassen.¹⁸ Man steht auf einem soliden Fundament und kann von dort weiterdenken. Hier liegt das besondere Potenzial des Hohenhofes. Utopische Zukunftsvorstellungen und der Glaube an eine bessere Zukunft entspringen immer einer Kritik an einer unzulänglichen Gegenwart. Michael Fehr – von 1987 bis 2005 Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums Hagen – wies in diesem Zusammenhang auf das dialektische Verhältnis von Utopie und Realität sowie das vergleichbare Verhältnis von Museumspraxis und Realität hin.¹⁹ Fehr bezieht sich in seinen Überlegungen zu utopischem Denken auf die Systemtheorie und arbeitet heraus, dass mithilfe von Utopien die bestehende Realität beobachtet werden kann, aber auch ihre Tendenzen, sich selbst zu überwinden.²⁰ In diesem Verständnis sind Utopien ein wertvolles Mittel zur Verständigung über Gesellschaft und Kultur. Fehr behandelte hier vor allem Museen; also Orte, an denen diese Auseinandersetzung stattfinden kann. Das Argument ist aber auf die erweiterten Projekte von Karl Ernst Osthaus ebenso anwendbar. Mit dieser realen Basis wird utopisches Denken zum Motor für Denkwenden, die sich nicht allein im Irrealen verlieren.²¹ Sie zeigen oft unerreichbare Möglichkeiten auf, die aber den Blick für erreichbare Möglichkeiten öffnen. Ernst Bloch fasste dieses Konzept als „konkrete Utopie“²² und entgegnet dem Paradoxon, dass jede Utopie mit der Konkretion zu vergehen droht, mit einer Analyse der Beziehung von Hoffen und Scheitern.²³

Ein Ursprung aller kultureurreformerischen Handlungen von Osthaus war sein Wille, Lösungen für die Frage zu finden, wie sich im Zeitalter der Maschinen und des rasanten industriellen Fortschrittes ein moralisches, sinnerfülltes Leben verwirklichen lässt. Im Gegensatz zu Morus' Werk „Utopia“, welches eine literarische Fiktion und vor allem eine Satire darstellte, die nicht zur direkten Nachahmung gedacht war, waren Osthaus' – aus heutiger Sicht – utopische Ideen immer direkt auf reale Umsetzung ausgelegt. Über den Prozess der Museumsgründung und seine „Bekehrung“ zur Moderne durch einen Artikel über van de Velde schrieb Osthaus: „Lesen und Handeln waren eins“²⁴. Dies ist symptomatisch für alle Vorgänge in seinem Leben: Osthaus sieht – oder in diesem Fall liest – etwas Überzeugendes und ist sofort bereit, sein Handeln darauf einzustellen. Häufig als impulsiv oder unüberlegt interpretiert,

zeigt diese Einheit von Denken und Handeln vor allem, dass Osthaus sich stets mit dem rasanten Fortschritt seiner Zeit bewegte und dabei auch eigene Entscheidungen schon nach kurzer Zeit kritisch hinterfragen und anpassen konnte.²⁵ Die grundlegende Überzeugung, dass Wandel und Fortschritt möglich und positiv sind, bestärkte Osthaus – auch wenn viele seiner Projekte durchaus utopisch im pejorativen Sinne des unumgänglichen Scheiterns waren. Die nur fragmentarische Umsetzung zum Beispiel der Gartenstadt Hohenhagen – die eine wichtige Rolle in der vorliegenden Arbeit spielen wird – mag zunächst als Niederlage erscheinen, führte aber dazu, dass wir noch heute einen greifbaren Eindruck vom geplanten Areal bekommen können. Im Gegensatz zu vielen utopischen Architekturideen seiner Zeit finden sich Osthaus' Visionen nicht nur in Plänen, Zeichnungen oder Modellen, sondern sie wurden materialisiert. Für eine Mehrheit der Angehörigen zukünftiger Generationen sind die gebauten Zeugnisse einer Utopie greifbarer als jene, die sich allein in Archiven nachvollziehen lassen. Ideen werden anhand der gebauten Utopie greifbar. Wie Ernst Fuhrmann in seinem Nachruf auf Osthaus 1921 formulierte: „Das Gewollte muß man für geschehen nehmen.“²⁶ Das Fragmentarische ist hier also nicht als defizitär zu verstehen, sondern als eine der Formen, in denen uns konkretisierte Utopien im Alltag begegnen können.

Osthaus und Hagen

Die Positionierung aller Folkwang-Projekte in seiner Heimatstadt Hagen war für Osthaus ein wichtiges Anliegen. Ganz gezielt verlegte er sich damit nicht in eine der Kultur zugewandten Gegend, sondern sah es als seine Aufgabe, die Industriebezirke im westlichen Kaiserreich – die allein als Orte der Arbeit wahrgenommen wurden – durch kulturelle Angebote zu beleben und zu wandeln. Osthaus sah sich seiner Heimatstadt gegenüber in einer Verpflichtung und wollte sein erhebliches Vermögen dazu nutzen, sie kulturell zu bereichern. Obwohl Osthaus in seiner Jugend selbst einige Versuche unternahm, sich in kreativen Bereichen hervorzutun, war ihm die Rolle des Mäzens deutlich wichtiger. Dazu schrieb er: „Florenz wäre nie Florenz geworden, wenn die Medici selbst den Ehrgeiz gehabt hätten Brunelleschi oder Michelangelo zu sein.“²⁷ Inwiefern Osthaus' Ideen in der eigenen Stadt auf Akzeptanz oder Ablehnung stießen, ist aus aktueller Quellenlage nicht abschließend zu beantworten. Teile der Bevölkerung blickten offenbar eher misstrauisch auf die Künstlerkolonie außerhalb der Stadt, und diese Geschichte der großen Ablehnung wurde bis heute vorwiegend kolportiert. Julius Funcke – ein Vetter von Karl Ernst Osthaus – erinnerte sich 1974, dass sich aus dem Umfeld der Familie bereits ein Kreis von „Jüngern“ um den jungen Osthaus bildete, sich der Großteil der Familie aber sehr ablehnend verhielt.²⁸ Schon innerhalb der eigenen Familie zeichnete sich also eine komplexe Reaktion auf den

sendungsbewussten Karl Ernst Osthaus ab. Dennoch weist Christoph Dorsz ganz richtig darauf hin, dass Osthaus eine bedeutende und einflussreiche Persönlichkeit der Stadt war, der regelmäßig Ehrenmitgliedschaften und Vereinsvorsitze angetragen wurden.²⁹ Alfred Lichtwark schätzte die Situation nach einem Besuch 1910 ähnlich ein:

„Der Einfluß, den Osthaus in steigendem Maße ausübt, ist sehr stark und weitreichend. Die meisten seiner Gegner haben klein beigegeben. Die Stadt tritt für ihn ein. Sie baut eine Stadthalle und läßt die Glasgemälde von dem holländischen Maler Thorn Prikker ausführen, den Osthaus nach Hagen gezogen hat. [...] Das ist schon ein sehr großer Erfolg an Ort und Stelle. [...] Zu den Vorträgen, die er in seinem Museum halten lässt [...], kommen die Leute aus allen Nachbarstädten.“³⁰

Eine durch Osthaus initiierte Aufführung der reformerischen Elizabeth-Duncan-Schule im Stadttheater 1914 wurde komplett ausverkauft und in der Hagener Presse euphorisch gefeiert.³¹ Für den Auftrag an die Künstlerin Milly Steger, die Skulpturen an der Fassade des neuen Stadttheaters zu gestalten, zeichnete Osthaus zwar nicht selbst verantwortlich, doch setzte er sich stark für diese ein, als die Skulpturen in den Hagener Zeitungen als „unsittlich“ angeprangert wurden.³² Dieser „Theaterstreit“ wird in der ersten systematischen Aufarbeitung von Osthaus' Leben und Werk – 1971 durch die damalige Direktorin des Osthaus Museums Herta Hesse-Frielinghaus herausgegeben – als bezeichnend und maßgeblich für ein schwieriges Verhältnis zwischen Osthaus und der Hagener Bürgerschaft aufgezeigt.³³ Auch Henry van de Velde bekräftigt das Bild des Einzelkämpfers in seiner Autobiografie, wenn er schreibt, dass es ihm in Hagen darum gegangen war, „einem enthusiastischen Neuling zu helfen, der seine künstlerischen Ziele gegen die Meinung seiner Mitbürger verfolgte; die in dem Bau eines Museums nichts als pure Vergeudung sahen.“³⁴ Van de Velde spitzt die Beschreibung zu, indem er behauptet, Osthaus sei „ganz allein dem düsteren Schmutz der Stadt Hagen und der Kleinlichkeit der maßgebenden Kreise ausgesetzt“³⁵ gewesen. Osthaus selbst fand 1920 rückblickend folgende Worte für seine Situation in Hagen:

„Von den lokalen Wirkungen allerdings möchten wir schweigen, da wir unsere Feder der geistigen Evolution, nicht aber der Pathologie des provinziellen Geschmacks zu leihen entschlossen sind.“³⁶

An dieser Stelle in der von ihm selbst verfassten Monografie zu van de Veldes Schaffen attestiert Osthaus seinen Projekten eine internationale Strahlkraft, die jedoch wenig Anklang in der direkten Umgebung gefunden habe. Osthaus lässt immer wieder anklingen, wie schwer er seine Vision in seiner Heimatstadt umsetzen könne, und geht in einem Brief sogar so weit zu sagen, dass das Folkwang „bei Bürgern und Arbeitern als eine parasitäre Erscheinung“³⁷ aufgefasst würde. Auch sein Vetter Julius Funcke

erinnerte sich mehr als fünfzig Jahre später an einen bescheidenen Widerhall von Osthaus' Projekten in der Stadt.³⁸ Karl With beobachtete hingegen, dass Osthaus' Vision nach seinem Ableben größere Unterstützung erfahren habe als zu Lebzeiten des Mäzens.³⁹ With hebt insbesondere die Gründung des Osthaus-Bundes und den Ankauf des Hohenhofes durch die Stadt hervor.⁴⁰ Die rege Beteiligung am Geschenkeaufruf zum zehnjährigen Jubiläum des Folkwang-Museums durch Hagener Bürgerschaft und Firmen sowie die zahlreichen Grußworte und Lobreden, unter anderem durch Oberbürgermeister Cuno, zeugen jedoch erneut zumindest von einer gewissen Wertschätzung für den Mäzen, auch schon zu seinen Lebzeiten.⁴¹ Dass Osthaus' Ansatz nach seinem frühen Tod im Jahr 1921 in Hagen vorerst in Vergessenheit geriet, muss daher nicht zwingend als Indiz für dessen umfassende Ablehnung gesehen werden. Der hoffnungsvolle Aufbruch fand sein jähes Ende, nachdem der Erste Weltkrieg zunächst Osthaus' Ressourcen verschlungen hatte und ihn letztendlich eine im Krieg zugezogene Lungenerkrankung das Leben kostete. Dass sich die eher lose Künstlergruppe, welche Osthaus nach Hagen geholt hatte, ohne die mäzenatische Unterstützung verstreute und ohne die monetären Mittel keines der angedachten Projekte vervollständigt werden konnte, ist nur logisch und nicht zwingend symptomatisch für die Ablehnung der Hagener Öffentlichkeit. Das besonders gravierende Ereignis scheint zu sein, dass sich Osthaus' Familie nicht in der Lage sah, sein Erbe fortzuführen, was 1922 zum Verkauf der Sammlung des Folkwang-Museums nach Essen und 1927 zur Übernahme des Hohenhofes durch die Stadt führte.⁴² Diese Einschnitte führten zu einem Verblässen der Erinnerung im kollektiven Gedächtnis der Stadt Hagen.

Aleida Assmann geht in ihrer Forschung der Frage nach, wo die Vergangenheit, und damit das Ungreifbare, in eine sinnlich greifbare Form übergehen kann und wie sich diese Prozesse in unterschiedlichen Gedächtnisformen manifestieren.⁴³ Während sich das kommunikative Gedächtnis aus den geteilten Erfahrungen einer Generation und durch einen regelmäßigen Austausch über diese konstituiert, durchbricht das kulturelle Gedächtnis diese Generationengrenze und beruht weniger auf einem direkten, sprachlichen Austausch zwischen den Protagonisten als auf einer Überlieferung unter anderem durch Schriften und Brauchtümer.⁴⁴ Anhand dieser knappen Ausführung stellt sich die Frage, ob und wie der Hohenhof in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben werden kann. Der abrupte Abbruch der kulturellen Reformbewegung in Hagen, hervorgerufen durch die Katastrophen des Ersten Weltkrieges und wenig später durch das frühe Ableben des Initiators Osthaus, führte dazu, dass sich keine kohärente, durchgehende Einschreibung dieses Kapitels der Stadtgeschichte in das kulturelle Gedächtnis der Stadt vollziehen konnte. Auch der eher schwierige Stand, welchen Osthaus und seine Anhänger bereits – zumindest nach eigener Auffassung – zu Lebzeiten in Hagen hatten, wird die Fortschreibung der Geschichte behindert haben. Ohne eine solche Verankerung im kulturellen Gedächtnis vieler Anwohner bleibt auch eine Verhandlung des Ortes im aktuellen Austausch fast komplett aus.

Wenngleich Osthaus selbst – wie einleitend beschrieben – die architektonischen Werke im Stadtgebiet als noch bedeutenderen Teil der Folkwang-Sammlung einschätzte, wurde offenbar ein Erzählfaden durchtrennt, als die Architektur mit dem Verkauf der Sammlung ihr Referenzsystem verlor. Michael Fehr, ehemaliger Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums (heute Osthaus Museum), spricht in einem Artikel aus dem Jahr 1999 von einem „Trauma des Verlustes“,⁴⁵ welches die Stadt bis zu diesem Zeitpunkt nicht überwinden konnte und welches die Arbeit des heutigen Museums stark beeinflusste. Auch Birgit Schulte – stellvertretende Direktorin des Osthaus Museums – nimmt 2019 diesen Wortlaut in einem Beitrag über das Folkwang als Erinnerungsort wieder auf.⁴⁶ Julius Funcke, der eine sehr persönliche Beziehung zu Osthaus und dem Folkwang pflegte, beschreibt den Verkauf der Sammlung rückblickend als „Verlust der Heimat“.⁴⁷

Dass die Stadt Hagen nur wenig Interesse am Erhalt der bedeutenden Sammlung hatte, gehört jedoch ebenfalls in das Reich der nachträglich kolportierten Geschichten,⁴⁸ die Osthaus' Einzelkämpferstatus in seiner Heimatstadt fast mystifizieren. Nachdem Osthaus' Versuche, das Museum in eine Stiftung zu überführen, gescheitert waren und eine Schenkung an die Stadt seine Nachkommen mittellos zurückgelassen hätte, waren die Erben nach Osthaus' Tod gezwungen, die Sammlung zu verkaufen. Da Gertrud Osthaus zu diesem Zeitpunkt bereits von ihrem Mann getrennt lebte, lag dieser mit seiner Einschätzung, dass er auf sie als wohlmeinende Nachlassverwalterin nicht mehr bauen könne, wohl richtig.⁴⁹ Auch zu der eigentlich vorgesehen Einsetzung seines letzten Assistenten Hellmuth Fritzsche als Verwalter des Erbes und neuem Direktor des Folkwang-Museums kam es letztendlich nicht. Osthaus verehrte den noch nicht volljährigen Fritzsche über alle Maßen, änderte aber das Testament kurz vor seinem Tod dahingehend, dass Ernst Fuhrmann – seit 1919 Direktor des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe – als Testamentsvollstrecker und Karl With – langjähriger Assistent – als neuer Folkwang-Direktor eingesetzt werden sollten.⁵⁰ In der Folge kämpften Fuhrmann und With um den Erhalt der Sammlung, scheiterten aber letztendlich aufgrund fehlender finanzieller Zuwendungen der Stadt Hagen.⁵¹ Die von Ernst Gosebruch – Direktor des Kunstmuseums Essen – bereits früher vorgeschlagene Übernahme der Sammlung nach Essen, einem Ort mit zentraler Lage in der damaligen Industrieregion Ruhr und besseren monetären Mitteln, wurde von der Familie Osthaus befürwortet. Für 15 Millionen Mark wechselte die Sammlung samt Namen von Hagen nach Essen, eine Entscheidung, die die Stadt Hagen noch gerichtlich anfocht, der sie sich aber letztendlich geschlagen geben musste.⁵² Zwar wurden auch nach diesem schwerwiegenden Rückschlag in unregelmäßigen Abständen Ausstellungen an unterschiedlichen Standorten in Hagen organisiert, vor allem ab 1927 maßgeblich durch den Karl Ernst Osthaus-Bund vorangetrieben, doch fehlte Hagen eine eigene Sammlung, die nicht durch Leihgaben aus Privatbesitz kompensiert werden konnte. Nach dem Verkauf der ursprünglichen Sammlung nach