

# Museum Folkwang

---

Christoph Dorsz

*Karl Ernst Osthaus und die Bedeutung des Textilen für die Sammlungen des Museum Folkwang*

„Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.“<sup>i</sup>

Als das Hagener Museum Folkwang im Juli 1902 eröffnet wurde, hatte Karl Ernst Osthaus eine reichhaltige, Beispiele verschiedener Länder und Zeiten vereinigende Textilsammlung in den schon damals schillernden Weltkunstkosmos seines Museums integriert. Er verfolgte mit der breiten Berücksichtigung von Erzeugnissen der textilen Künste mehrfache Ziele: nicht nur, dass er alte Zusammenhänge und Unterschiede in Erinnerung rief, die ausgestellten Gewebe machten vertraut mit traditionellen Techniken der Herstellung und sollten dadurch impulsgebend auf die Formgebung der Gegenwart wirken. Wie in keinem anderen Sammlungsteil des Museum Folkwang bot sich dem großen künstlerischen Inspirator Westdeutschlands hier die Möglichkeit, im Sinne der Kunstgewerbebewegung um 1900 auf die zeitgenössische kunsthandwerkliche Produktion Einfluss zu nehmen. Das Zurschaustellen der aus unterschiedlichen Zeiten, Regionen und Ländern, Kontinenten und Kulturen stammenden Textilien hatte nicht nur historisch belehrenden Charakter, sondern sollte durch Vorträge, Führungen und andere Praktiken der Vermittlung den Anstoß für eine Erneuerung der in der Gegend um Hagen gefertigten Produkte der textilen Künste darstellen. „Weit geeigneter zu Sammlungen sind solche Gegenstände der Kunst, die von Ursprung her keinem bestimmten Platz angehörten. An diesem muss sich der Volksgeschmack zuerst wieder erholen, weil sie das früheste waren, woran sich der Kunstsinn des Menschen bethätigte“, heißt es bei Gottfried Semper, dessen Schriften Osthaus gut kannte.<sup>ii</sup>

## Die Textilstadt Hagen

Um 1900 war Hagen zu großen Teilen noch immer geprägt von der Textilindustrie, die Heimat von Osthaus war eine alte Textilstadt. Neben der Kleineisenindustrie bildete sich im märkischen Sauerland um 1800 das weit gestreute Textilgewerbe, das die vornehmlich von Frauen konservierten Techniken wie Häkeln, Klöppeln, Nähen, Sticken und Weben in dem immer ausdifferenzierteren und zunehmend mechanisierten Arbeitsprozess der Textilherstellung – und Veredelung aufgehen ließ. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte ein ökonomischer und ästhetischer Monopolisierungs- und Normierungsprozess ein, der das durch Wanderhändler nur lose gelenkte Hausgewerbe, das seine regionalen und lokalen Besonderheiten und Vorlieben nicht verbarg, zu einer stadtständigen Textilindustrie transformierte, in deren Zentrum die ab 1895 als Aktiengesellschaft geführte *Hagener Textilindustrie vorm. Gebrüder Elbers* stand. Das nun weitgehend mechanisierte Arbeiten folgte rationalen Prinzipien, wie denn auch die Muster und Techniken auf die immer neuen Moden des aufkommenden Historismus antworteten. Nicht mehr die lokalen Überlieferungen, sondern die an ein breites Publikum adressierten Vorlagenbücher lieferten von nun an die Gestaltungsprinzipien, sodass die produzierten

Textilien nicht mehr eindeutig die Traditionen und Eigenarten des Herstellungsorts berücksichtigten. Der „industrielle Distrikt“ (Alfred Marshall) in und um Hagen war gekennzeichnet durch eine enge Verflechtung spezialisierter, meist familiengeführter Unternehmen, die eng miteinander kooperierten, umso mehr, weil die Verantwortlichen eine auch durch das stetige Erneuern verwandtschaftlicher Beziehungen verstetigte Abschottungspolitik gegen Unternehmer von auswärts führten. Von besonderer Bedeutung, Dreh- und Wendepunkt in diesem engmaschigen Netz wirtschaftlicher und persönlicher Nähe, war in diesem Zusammenhang das Bankhaus Osthaus, das Vermögen verwaltete, Geldströme verteilte, aber auch Anteilseigner an den verschiedenen Kapitalgesellschaften war, so an der 1896 gebildeten *Mühlenthaler Spinnerei und Weberei AG* im oberbergischen Dieringhausen. Bei deren Vorgängerfirma nahm der junge Karl Ernst Osthaus gegen seinen Willen eine kaufmännische Lehre auf, deren psychisch bedingte Aufgabe den Beginn der größten aller deutschen Sammlerkarrieren des 20. Jahrhunderts begründete. Die Verwobenheit mit dem textilen Milieu verdichtete sich in seiner Ehe mit Gertrud Colman, die selbst einer angesehenen Langenberger Textilfabrikantenfamilie entstammte. Das Sammeln von Textilien bot dem Folkwang-Gründer eine direkte Anbindung an das traditionelle handwerkliche und kunstgewerbliche Schaffen der Region. Kein Zweig der materiellen Kultur seiner Heimat erwies sich als geeigneterer Sammlungsteil als die im Museum aufgenommene Auswahl heimischer Gewebe.

#### **Die Bedeutung des Textilen. *Das Carpet Paradigm***

Das Wirken von Osthaus manifestierte sich in dem denkenden und handelnden Sein in Bewegung. Verbindungen und Verknüpfungen suchend ist sein Denken gewissermaßen ein fortwährendes Reihensystem von Themen und Motiven, was eine Variante des *Carpet Paradigm* von Joseph Masheck darstellt. Nie sollte er sich lösen von der Begeisterung für die haptischen und taktilen Qualitäten des Textilen, vielleicht auch, weil der anfangs gleichermaßen junge wie unerfahrene Sammler durch die Vertrautheit mit dem textilen Milieu seiner Heimat Gutes vom Schlechten, Hervorragendes vom Minderwertigen trennen vermochte.

Osthaus fortwährende Auseinandersetzung mit den textilen Künsten lässt sich in mehrere, sich gegenseitig überlagernde, vielfach überraschend parallel verlaufende, sich gegenseitig verdichtende und durchdringende Phasen auflösen. Ein erstes theoretisches Fundament für den Umgang mit textiler Kunst erhielt er durch die Person von Alois Riegl, bei dem er als junger Student im Winter 1895/96 hörte. Auch wenn der Wiener Kunsthistoriker damals nicht über die von ihm als Thema der Kunstgeschichte etablierte Geschichte der Ornamentik gelesen hatte, dürfte Osthaus spätestens hier mit dessen epochalen „Stilfragen“ (1893) und dem so wichtigen Begriff des „Kunstwollens“ vertraut gemacht worden sein. Die Lektüre Riegels, der den textilen Künste besondere Aufmerksamkeit widmete, wies Osthaus auf die Schriften von Semper, dem wichtigsten modernen Textiltheoretiker, die er später, auf Anregung von Justus Brinckmann, zur Grundlage seiner Museumskonzeption machen sollte.

Sammelte der Folkwang-Gründer zunächst orientalische Textilien, fokussierte er um 1900, angeregt durch den engen Austausch mit den Künstlern – in der ersten Zeit vor allem Henry van de Velde und Christian Rohlf, der wie kein anderer deutscher Künstler seiner Zeit das Prinzip der gewobenen Struktur der Bilder Vincent van Goghs erkannt hatte, um später selbst Stickereien zu fertigen – auf die grundlegende Bedeutung des Textilen für die Kunst seiner Zeit. Zunächst ist es die durch das freie Spiel der den Gegenstandsbezug aufgebenden Linie charakterisierte textile Struktur van de Veldes, vielleicht auch schon eines Hermann Obrist<sup>iii</sup> die der junge Museumsbegründer favorisierte. Dabei ist es weniger die zeitgemäße Integration von Textilien in den Wohn- und Ausstellungsinterieurs als Teil des Folkwang-Gesamtkunstwerks, die die Bedeutung des Textilen für Osthaus ausmacht, als vielmehr die auffällig textile

Struktur der Museumsarchitektur van de Veldes, die eine auf die Prinzipien des Raums übertragene, den textilen Künste entlehnte Flächenkunst darstellt. Die einzelnen Motive der Innenausstattung scheinen in Anlehnung an Sempers Diktum der Bekleidungstheorie vermittelt über die freie Linie als Gestaltungsmerkmal van de Veldes, die das Tektonische dekorativ sichtbar macht und das Dekorative tektonisch begründet, allesamt stofflichen Vorbildern abgeschaut zu sein, um einen „den Kunstsinn befriedigenden monumentalen Haupteindruck[...]“ zu erzielen.<sup>iv</sup>

In den Jahren vor 1910 – vor der Hinwendung zu der (deutschen) expressionistischen Bewegung, als er sich in besonderer Weise beeindruckt zeigte von der formalen Strenge der tektonischen Entwürfe eines Peter Behrens – bevorzugte Osthaus die Produkte und die generelle Konzeption der Wiener Werkstätte, der er in einer etwas planlos erscheinenden Anwerbungskampagne zur Errichtung einer Künstlerkolonie in Hagen nachahmte. Wichtiger ist das den textilen Künsten entlehnte tektonische Ordo-Prinzip der orthogonalen Verbindung des Gewebes, das vor allem den Entwürfen des von Osthaus so überaus geschätzten Josef Hoffmann innewohnt. Das naturnahe rationale Paradigma der Durchkreuzung von rechteckigen und senkrechten Linien findet sich wieder in der Gestaltung des Vortragssaal von Behrens, der in seiner auf Schinkel verweisenden orientalisierenden Pracht schwerlich beizukommen ist mit dem lapidaren Verweis auf den monumentalen Neo-Klassizismus des Berliner Architekten. Durchkreuzt wird die Bevorzugung der sachlich-rationalen Ausrichtung, die Osthaus weiterhin für die Architektur gelten ließ, von der dekorativen Kunst eines George Braques, Paul Cézannes, Henri Matisse – selbst das erste erworbene Gemälde von Emil Nolde, „Frühling im Zimmer“, fügte sich in diesen Zusammenhang ein –, die Osthaus ab 1906 mit mehreren Bilderankäufen in seine Sammlung integrierte. Cézanne ist der Begründer einer durch Rhythmisierung der gesamten Bildfläche ausgezeichneten Kunst, deren teppich- oder mosaikartige Verschränkung der einzelnen Teile untereinander bei Osthaus eine durch die Bekanntschaft mit van de Velde zunächst aufgegebenen vertieften Auseinandersetzung mit den orientalischen Künsten veranlasste. Eine Reise nach Spanien im Frühjahr 1908 und die damit verbundenen (Textil-) Erwerbungen führten zu einer erneuten Hinwendung zu den Objekten islamisch-maurisch-spanischer Kunst, die Osthaus' folgenreiche Wendung zu expressionistischen Kunstäußerungen vorbereitete, die einherging mit einer verstärkten Fixierung auf das Keramische als Leitmedium einer Semperschen „Urkunst“.

### **Reihen und Binden. Die Textilsammlung des Hagener Museum Folkwang**

Im Sommer 1898 verdichtete sich der Plan von Osthaus, ein die Geschichte der Natur und des Kunstgewerbes verbindendes Museum zu errichten. Nur scheinbar sich widersprechend, den alten Topos des Gegensatzes von Natur und Kunst beschwörend, war die intendierte Verbindung von Naturkunde- und Kunstgewerbemuseum in einer bis auf die Antike zurückgehenden Denkfigur begründet. Es ist die Vorstellung der *natura textor*, die organische Gestaltung der Dinge aus dem Geiste der funktionsgerechten Verbindung aller organischen Erscheinungen der Natur, also die aus der genauen Kenntnis der Natur gewonnenen Überzeugung ihrer morphologischen Vorbildlichkeit für die Gestaltung der Dinge, die Naturkunde und Kunstgewerbe in einen inneren Zusammenhang stellt.

Bereits auf seiner ersten großen Reise, dem Initial für die Museumsgründung schlechthin, die den jungen Osthaus im Frühjahr 1898 nach Nordafrika führte, erwarb er bei der renommierten Händlerfamilie Boccara in Tunis eine Vielzahl von Geweben: Teppiche, Stoffe, Spitzen, denen er durch die Schwester des deutschen Konsuls in Tunis, Irene von Bary, weitere Stücke, Decken und Stickereien, hinzufügte. Hier schon entwickelte er das letztlich verworfene Konzept eines islamischen Museums in Hagen, dessen Verwirklichung die erste Einrichtung dieser Art in Deutschland bedeutete hätte. Später noch betonte der damals neben Friedrich Sarre große Propagator islamischer Kunst in Deutschland: „Durch seine Stoffe

hat der Islam am stärksten auf die Welt gewirkt.“<sup>v</sup> Nicht ohne Grund reiste er 1898/99 nach Kleinasien, um seine Reise um das Mittelmeer in Ägypten zu beschließen, wo er in Kairo zum ersten Mal die leuchtende Pracht der koptischen Textilien erfahren haben dürfte. Vor der Reise in den Orient suchte der Folkwang-Begründer mit Brinckmann den wichtigsten aller deutschen Kunstgewerbemuseumsdirektoren auf. Spätestens als Osthaus im Sommer 1899 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe hospitierte, wurde er hingewiesen auf die Unverzichtbarkeit einer Textilsammlung in einem kunstgewerblichen Museum. Der Hamburger empfahl dem jungen Novizen Händler wie Theodor Graf und Franz Bock. Wichtiger war für Osthaus die Ordnung und Aufstellung in dem von Brinckmann geleiteten Museum, die für die Hagener Textilsammlung – ohne die strikte Scheidung der Gattungen von Geweben, Spitzen und Tapisserien – adaptiert wurde. Es war zunächst die mittelmeerische Produktion, angefangen von koptischen Textilien über byzantinische, persische, sizilianische und toskanische Seidengewebe, die zu der Produktion der Renaissance vermittelte, die mit norditalienischen und flandrischen Samtarbeiten vertreten war, dann deutsche und französische Proben, liturgischen Gewänder gefolgt von feinsten Beispielen der kostbaren Aleçonspitzen, abgelöst von orientalisierenden, maurischen und spanischen Geweben, um zu raren Proben asiatischer, japanischer wie indonesischer, Textilkunst zu führen. Die Sammlung exemplarischer Arbeiten aus der Region des märkischen Sauerlandes bildete das lokale Äquivalent zu der textilen Überlieferung der Vierlande mit ihren Sticktüchern in Hamburg. Die ursprünglich in der Schausammlung enthaltene zeitgenössische Produktion der Jahre um 1900 ist später dem 1909 gegründeten Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe übereignet worden. In gewisser Weise gab Brinckmann auch die Ankaufspolitik und Reiseplanung von Osthaus in den nächsten Jahren vor. 1904 reiste der Hagener über Frankreich nach Tunesien, Sizilien und zurück zum italienischen Festland, auf der der Sammler überall ausgewählte textile Erwerbungen tätigte. Bestärkt wurde Osthaus in der Verfolgung seiner textilen Interessen durch den Brinckmann-Schüler Friedrich Deneken, der dem Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum vorstand und durch seine aktive Einflussnahme auf die Erneuerung der dortigen Seidenindustrie eine Ausweitung des Museumsbegriffs vornahm, die Osthaus zum Vorbild nahm und ausdehnen sollte. Deneken war es, der 1896 mit der Veröffentlichung der „Japanischen Motive für Flächenverzierung“ die Neuformulierung der zeitgenössischen Textilkunst aus dem Geiste der japanischen Kunst gefordert hatte. Bereits zuvor hatte er sich im Verbund mit Brinckmann in der Webschule von Scherrebek mit der Produktion von Bildwirkereien in einer eigentümlichen Verknüpfung lokaler Überlieferung mit Tendenzen der japanischen Flächenkunst an der Neubelebung historischer Werktechniken versucht. Osthaus selbst erwarb im Rahmen seines Hamburger Aufenthalts 1899 nicht nur ein Exemplar des emblematischen Scherrebeker Bildtteppichs „Fünf Schwäne“ von Otto Eckmann für seine Wohnräumlichkeiten, sondern auch mehrere Stuhlbezüge nach Entwurf von de Veldes. Einer Vermittlung des Krefelder Museumsdirektors verdankten die Folkwang-Sammlungen 1904 eine Bereicherung durch die exemplarische Auswahl balinesischer und javanischer Batiken, die der niederländische Künstler Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp in Indonesien erworben hatte. Hinzu kam der enge, freundschaftliche Kontakt zu Max Creutz, zunächst am Berliner Kunstgewerbemuseum, dann Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums, der für die Textilsammlung von Bedeutung war, weil er noch mehr als Brinckmann als Experte und Gutachter für Osthaus fungierte und 1906 die erlesene Sammlung koptischer Textilien nach Hagen vermittelte. Die 1908 in Spanien getätigten Erwerbungen maurisch und maurisch-inspirierter Textilien beschlossen die gezielte textile Ankaufspolitik. In den Folgejahren fand die Textilsammlung – auch aus finanziellen Gründen – nur noch punktuelle Ergänzungen.

Die Textilsammlung war als geschlossene Einheit von dem Rest der Sammlungen getrennt aber mit Einzelstücken dauerhaft in der Schausammlung integriert. Osthaus verstand sie als neuartig aufgefasste

Formensammlung, die über das antiquarisch motivierte Sammeln von historischen Entwicklungsstufen hinaus die Erkenntnis morphologischer Zusammenhänge von disparaten Dingen ermöglichte. Ihre wissenschaftliche Bearbeitung ist wie für alle anderen Sammlungsbereiche – der 1913 erschienene Bestandskatalog moderner Kunst kann darüber nicht hinwegtäuschen – Fragment geblieben. Nach dem Tod von August Kuth im Februar 1910 betraute Osthaus Agnes Grave, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine führende Rolle in der Hagerer Reformkleidbewegung eingenommen und auf Vermittlung des Museumsgründers am Berliner Kunstgewerbemuseum hospitiert hatte, als Kustodin mit der Leitung der Textilsammlung. Ihre vor allem für die Kriegsjahre um 1915 nachweisbaren Bemühungen um eine wissenschaftliche Bearbeitung mündeten nicht in einen Katalog der Textilsammlung.

### Urformen der Natur

Osthaus hat sich an keiner Stelle seines umfangreichen literarischen Werkes theoretisch über die Bedeutung der textilen Künste ausgelassen. Seine wenigen Ausführungen dazu beschränken sich auf technische Ausführungen, die im produktionsästhetischen Sinne den Herstellungsprozess thematisieren, um durch das Herausstellen der grundlegenden Prinzipien, auf gestalterische Möglichkeiten für die Erneuerung des Lebensalltags hinzuweisen. Diese handlungsorientierte Textiltheorie, die zeitgebunden zwischen Semper, Morris und Riegl vermittelt, liegt die von Semper entlehnte Überzeugung von der naturgleichen Textilkunst als „Urkunst“ zugrunde. Osthaus erweitert den Topos der *natura textor*, Goethe sprach von der Weber-Natur, um den Begriff des Rhythmus, der den vorbildlich empfundenen natürlichen Formen zugrunde liegt. Die Rückwendung zur Natur diente auch in Hagen wie andernorts in den Jahren um 1900 als Katalysator für eine neue Kunst. Die Hinwendung zur Natur ist für Osthaus, den kurzzeitigen Studenten der Naturwissenschaften, die Basis für die Gründung des modernen Museums, für dessen Konzeption er auch nach Aufgabe des naturkundlichen Sammlungsteils an den Praktiken des Vergleichens und des Aufdeckens von Entwicklungslinien festhielt.

Die Bedeutung des Textilen für den lebendigen Museumsorganismus, der sich über das Prinzip des vergleichenden Sehens definiert, liegt in dem Semperschen Diktum begründet, „dass alle anderen Künste [...] ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten“. <sup>vi</sup> Noch mehr: nach Semper gebühre den textilen Künsten der Vorrang, bildeten sie doch „ihre Typen aus sich selbst heraus“ oder borgten sie diese unmittelbar der Natur ab. Keine Kunstform ermögliche die Erkenntnis ihrer Ziele, ihrer Grenzen und Eigenheiten wie das Studium des Textilen. Vor allem, weil es nicht zweifelhaft sei, schließt Semper, „dass die ersten Prinzipien des Stiles sich in dieser ursprünglichsten Kunsttechnik befestigen.“ Die Analyse der kleinen Form ermöglicht somit ein Verständnis des Großen.

Damit ist das Textile für Osthaus von magistraler Bedeutung, äußert sich doch in dem anonym Gestalteten das Kunstwollen seiner Zeit in idealer Form. Die weitgehend anonymen Erzeugnisse textiler Künste als „Übersetzung des Ornamentalen ins Handwerkliche“, sind das *tertium comparationis* vergleichender Kunstbetrachtung, umso mehr, weil das Museum für Osthaus frei nach Nietzsche „eine plastische Kraft“ darstelle, „Vergangenes umzubilden und einzuverleiben“. Das moderne Museum ist das großartige Ergebnis des Scheiterns von Osthaus, der gefangen war in der „Sehnsucht nach einem neuen, von eigener Regung bewegten Stil“. <sup>vii</sup> Die in der Sammlung des Museum Folkwang verwahrten Beispiele textilen Kunstschaffens verdienen in mehrfacher Hinsicht eine geschärfte Aufmerksamkeit, denn: „Wer die Einheit sucht, wirkt am Teppich des Lebens.“ <sup>viii</sup>

Christoph Dorsz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Designwissenschaft der Folkwang Universität der Künste in Essen.

---

Der als Essay angelegte Text bereitet eine größere Untersuchung zu der Bedeutung des Textilen für Karl Ernst Osthaus vor. Auf eine detaillierte Nachweisung von Archivbelegen ist aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet worden. Neben den Schriften von Osthaus, die zu großen Teilen in der Edition von Rainer Stamm (2002) vorliegen, sind es vor allem die umfangreichen, vielfach unpublizierten Bestände des Karl Ernst Osthaus-Archivs im Osthaus Museum Hagen, die diesen Überlegungen zugrunde liegen.

<sup>i</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Nr. 754, HA 12, S. 471.

<sup>ii</sup> Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig 1852, S. 63.

<sup>iii</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass der junge Osthaus im Frühjahr 1896 in München die Ausstellung der 35 von Berthe Ruchet ausgeführten Stickereien von Hermann Obrist im Kunstsalon J. Littauer am Odeonsplatz besucht hat, s. Karl Ernst Osthaus (=KEO), *Der Werkbund-Gedanke* (1914), zit. nach: *Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat*. Hg. Rainer Stamm, mit einem Beitrag von Rainer K. Wick, Köln 2002 (Kontext 3), S. 103.

<sup>iv</sup> Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (wie Anm. 2), S. 63.

<sup>v</sup> KEO, *Grundzüge der Stilentwicklung* (1918), zit. nach: Osthaus 2002 (wie Anm. 2), S. 219.

<sup>vi</sup> Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band: Textile Kunst*, Frankfurt am Main 1860, S. 13.

<sup>vii</sup> KEO, *Der Werkbund-Gedanke* (1914), zit. nach: Osthaus 2002 (wie Anm. 2), S. 103.

<sup>viii</sup> KEO, *Grundzüge der Stilentwicklung* (1918), zit. nach: Osthaus 2002 (wie Anm. 2), S. 212. Das Wort verweist auf Stefan Georges Gedichtzyklus *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*.