

Michael Fehr

Die Folkwang-Idee und der Hagener Impuls

Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee

Die Folkwang-Idee geht zurück auf Karl Ernst Osthaus (1874-1921), einem in jungen Jahren zu einem großen Vermögen gekommenen Bankierssohn aus Hagen, der, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, entschlossen war, "die Schönheit wieder herrschenden Macht im Leben zu machen", und sich entschieden hatte, in seiner Heimatstadt selbst Kunst und Leben miteinander zu versöhnen. Osthaus ist kein Intellektueller, sondern eher ein theoretisierender Pragmatiker gewesen, zeitlebens auf der Suche, ohne festes Konzept oder eindeutiges Programm, doch mit klaren Vorstellungen, was er überwinden wollte. Ein Mann, der, im Sinne der Idee von Heinrich von Kleist, seine Gedanken allmählich im Reden und Tun verfertigte, und bei dem sich, wie Walter Erben in seiner einfühlsamen Biographie schrieb, "praktische und ästhetische Veranlagungen" durchdrangen und dessen "Ästhetizismus, etwa im Sinne der Schiller'schen Briefe über ästhetische Erziehung, stets ethisch fundiert" blieb und der womöglich deshalb "alle seine Kräfte an künstlerisch-organisatorische Aufgaben [verschwendete und] sich nicht dem bloßen künstlerischen Genießen [hingab]".¹

Es kann daher nicht verwundern, dass sich unter den zahlreichen Schriften, die Osthaus publiziert hat, kein Text findet, in dem er seine generellen Vorstellungen zu den Künsten, ihrem wechselseitigen Verhältnis und ihrer Rolle in der und für die Gesellschaft, explizit ausformuliert hätte. Seine Texte sind vielmehr fast immer aus konkretem Anlass entstanden, haben also meistens jenen für Osthaus so typischen pragmatisch-programmatischen Charakter, und geben, wenn überhaupt, allenfalls nur kleine Bruchstücke seiner generellen Vorstellungen preis. Für die Definition und das Verständnis dessen, was man als Folkwang-Idee bezeichnen kann, ebenso wichtig wie die Texte ist daher das, was Osthaus als Mäzen, Vermittler und Direktor im Rahmen seiner beiden Museen – dem Museum Folkwang (1902-1922) und dem Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (1909-1922) - und seiner vielfältigen städtebaulichen, kulturpolitischen und pädagogischen Initiativen getan, gefördert und ermöglicht hat.

Folkwang-Idee und Hagener Impuls

Dem offenen und unabgeschlossenen Charakter der Osthaus'schen Unternehmungen wie der Folkwang-Idee entspricht der andere, womöglich bekanntere Begriff, der sich auf Osthaus' Wirken bezieht: Der Begriff 'Hagener Impuls', unter dem der niederländische Künstler und Autor Nic Tummers 1968 seine Studien zum Werk des aus Roermond stammenden Gestalters J.L.M. Lauweriks (1864-1932) und dessen Einfluss auf Formgebung und Architektur um 1910, also der Zeit, in der er auf Einladung von Osthaus in vielfältigen Funktionen in Hagen arbeitete, publizierte.² War dieser Begriff zunächst vor allem zur Charakterisierung eines entscheidenden Abschnitts im Wirken von Lauweriks gedacht, so schlug Tummers einige Jahre später vor, unter dem Begriff 'Hagener Impuls' die verschiedenen architektonischen und städtebaulichen Initiativen Osthaus' und der von ihm beauftragten Architekten und Künstler zusammenzufassen. Dabei begründete er seine Begriffsprägung damit, dass man nicht von einer typischen Hagener Schule sprechen könne, wohl aber von einem Hagener Impuls: einem für eine bestimmte Zeit bestehenden Experimentierfeld, dem ein wichtiger Platz in der Geschichte der Architektur und Formgebung des 20. Jahrhunderts zwischen Jugendstil und Bauhaus zukomme.

¹ Vgl. Erben, Walter, Karl Ernst Osthaus. Lebensweg und Gedankengut, in: Hesse-Frielinghaus, Herta et. al (Hrsg.), *Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk*, Recklinghausen 1971, S. 18.

² Vgl. Nic Tummers, *Der Hagener Impuls*, deutsche Ausgabe bearbeitet von Peter Stressig, Hagen 1972.

Der Begriff 'Impuls' ist allerdings besonders glücklich gewählt, weil er das, was in Hagen zwischen 1900 und 1920 geschah, seiner Struktur nach genau charakterisiert: die Entfaltung eines spezifischen, von einem Ort ausgehenden Energiestoßes bezeichnet, der in dieser Form nur in dieser Stadt entstehen konnte und hier sein Widerlager hatte, doch in seinen wesentlichen Auswirkungen an anderen Orten – und in anderer Form – zur Geltung kam.

Die Folkwang-Idee in eine Form und am Ende sogar auf eine Formel bringen zu wollen, scheint daher, ganz abgesehen von der Frage, ob dies überhaupt möglich wäre, als problematisch, weil ein solcher Versuch das, was sie damals bedeutet hat, und das, was sie auch heute noch interessant macht, vermutlich zerstören würde. Denn als definierte Form oder ausgearbeitete Theorie erhielte die Folkwang-Idee nicht nur eine Abgeschlossenheit, die sie nicht hatte, sondern verlöre sie das utopische Potential, das für sie so bezeichnend ist und das ihre andauernde Dynamik bestimmt.

Die Begriffe 'Hagener Impuls' und 'Folkwang-Idee' beziehen sich mithin auf den gleichen Bestand, doch bezeichnen sie im Sinne unterschiedlicher Tendenzen, was auf Osthaus' Initiative in Hagen geschah: So kann man dem Begriff 'Hagener Impuls' die Begriffe Beschleuniger und Katalysator, mithin eine Bewegung 'von Hagen aus' oder auch 'weg von Hagen' sowie handfeste Ergebnisse zuordnen, während demgegenüber die Folkwang-Idee als eine auf einen Ort bezogene Sammlungsbewegung verstanden werden kann, die utopischen Charakter und als solche vergleichsweise wenig konkrete Auswirkungen hatte. Wovon hier die Rede ist, mag, etwas zugespitzt, am einfachsten dadurch deutlich werden, dass viele der Künstler, deren Werke Osthaus sammelte, und viele der Architekten, die einmal in Hagen gearbeitet und Spuren hinterlassen haben, heute als Fixsterne am kunsthistorischen beziehungsweise architekturhistorischen Firmament bekannt sind, während Karl Ernst Osthaus selbst über ein halbes Jahrhundert lang vollkommen in Vergessenheit geraten war und es wohl kaum eine andere Stadt in der näheren und weiteren Umgebung gibt, die es bis heute so wenig wie seine Heimatstadt verstanden hat, das von ihrem großen Sohn geschaffene, und trotz der Verkäufe der beiden Museen immer noch vorhandene Potential auszuschöpfen.

"Die Museen sollten nicht Oasen in der Wüste unserer modernen Städte sein, sondern ein frischer Quell ..."

Es sind allerdings die späteren, nach dem Ersten Weltkrieg verfassten Texte, die am ehesten erkennen lassen, um was es Karl Ernst Osthaus ging. In ihnen werden drei 'große' Fragestellungen deutlich, an deren Beantwortung Osthaus offenbar zeitlebens arbeitete; drei Fragen, die man sich heute nicht mehr ohne Umschweife zu stellen getraut, auch wenn sie auch heute noch im Hintergrund aller Tätigkeiten stehen, die über das bloß materielle Überleben hinaus auf eine darstellende Reflexion des Lebens zielen: Das ist einmal die Frage, ob und wenn: worin denn unsere Epoche, verglichen mit historischen Epochen wie zum Beispiel der Gotik oder der Renaissance, ihren Ausdruck finden und sich selbst erkennen könne; weiterhin die Frage nach Rolle der Bildenden Künste für Entwicklung eines solchen Selbstbildes und schließlich die Frage nach der Funktion des Museums als Ort und Medium seiner Darstellung und Vermittlung.

In der für ihn typischen, grundsätzliche mit praktischen Überlegungen, Reflexion mit programmatischen Äußerungen verbindenden Art der Argumentation, stellte Osthaus 1919 auf einer Konferenz über die 'Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit' den Zusammenhang zwischen diesen Fragekomplexen dar und beantwortete sie kurzerhand auf folgende Weise:

"Das Streben der Menschheit ist es, über sich hinauszuwachsen. Jede Tätigkeit, in der sich dieser Wille kundgibt, ist Kunst. Wir treiben also Kunst, um die Menschheit zu heben. Je mehr Menschen an der Kunst teilhaben, um so höher steht die Gemeinschaft. Sozial ist es, diesen Zustand anzustreben. Die Vermittlung fällt den

Museen zu. Ihre Aufgabe ist zu bewahren und zu lehren. Zu bewahren, damit der kostbare Besitz erhalten bleibe, zu lehren, damit Kunst immer lebendig sei. Das eine ist Sache der Fachleute, das andere ist Recht der Gesamtheit. Jeder sollte der höchsten Güter teilhaftig werden. Nicht durch Besitz, sondern durch inneres Verstehen. (...) Museen sollten Tempel sein. Die Kraft der Kirche im Mittelalter lag in ihrer Mittlerrolle zwischen den reichen und den bedürftigen Seelen. Doch war die Kirche auch Lehrmeister. In ihren Klöstern trieb man jedes Handwerk um seiner selbst, nicht um des Gewinnes willen. Ein Werk um seiner selbst willen treiben, ist aber Kunst. Ehrfurcht und Hingabe sind die Wurzeln jeglicher Kultur. Sie zu erzeugen, ist der Museen erste Aufgabe. Wissen darf nur Mittel, Liebe muss das Ziel ihres Wirkens sein. (...) Der edelste Stoff des Künstlers ist das Leben selbst. Der griechischen Statue ging der griechische Körper voraus. Kein Tempel, der nicht aus dem Hause erwachsen wäre, kein Stilleben, das nicht an Natur und Handwerk sich entzündet hätte. Körper, Kleidung, Möbel, Wohnhaus, Straße sind die nächsten Gegenstände der Kunst. Nicht minder aber die Arbeit, des Menschen tägliches Schaffen. Beseelt, erhebt sie ihn zum Gefühl seiner Würde, mechanisiert, zersetzt sie mit dem Staatskörper die Seele der Menschen selbst. Deutschlands Untergang war sein Abfall vom beseelten zum rechnerischen Tun. Das Museum also soll Beziehung zum Leben suchen. Das Kunstwollen der Zeit muss in seinen Räumen sichtbar werden. Sichtbar und verständlich. Hier liegt die schöpferische Aufgabe seiner Leiter."³

Dieser Beitrag lässt nicht nur erkennen, wie sich Osthaus den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft, Kunst und Museum, Museum und Gesellschaft dachte, sondern dass er diesen Zusammenhang nur unter Ausblendung historischer Entwicklungen und der ihn umgebenden Realität, als sprachliche Aufhebung bestehender Widersprüche, genau genommen also nur als Text konstruieren konnte. Der deutlichste Hinweis hierauf ist die Tatsache, dass Osthaus alle Faktoren, mit denen er hier hantiert, füreinander funktionalisiert und einen festen Bezugspunkt für seine Konstruktion nicht angeben kann: Kunst, im ersten Satz gewissermaßen absolut und außerhalb der Reichweite des Individuums gesetzt, wird schon im zweiten Satz zur höchst praktischen, individuell lösbaren Aufgabe gemacht um im dritten nur noch im Dienste der Gemeinschaft zu stehen. Dagegen liest man weiter unten, dass, "ein Werk um seiner selbst willen zu betreiben," Kunst sei, und kann man mithin den zeitgenössischen Anspruch auf die Autonomie künstlerischer Arbeit durchaus wahrgenommen sehen, doch nimmt der nächste Absatz diesen Anspruch schon wieder zurück und weist der Kunst eine höchst praktische Funktion für die Gestaltung des Alltags zu. Ähnlich changierend ist Osthaus Positionierung des Museums: Zunächst als Medium der Vermittlung konzipiert, wird es - als Tempel angesprochen und in seiner Funktion mit der mittelalterlichen Kirche gleichgesetzt - als Ort der Ehrfurcht und Hingabe, also als ein dem Alltag entrückter Ort beschrieben, um dann doch wieder eine sozialpolitische Funktion, die Darstellung des aktuellen Kunstwollens, zu übernehmen.

Einen Hinweis auf die Lösung dieser Widersprüche kann man in einem etwa zeitgleich erschienenen Aufsatz entnehmen, in dem Osthaus den so genannten Werkbundstreit (1914) als eine grundsätzliche Auseinandersetzung zwischen einerseits 'Maschine' und 'Kalkül' und andererseits 'Künstler' und 'Seele' darstellt und den Künstler als eine Art neuen Heiland, als einen Kämpfer gegen die allseits herrschende Disharmonie konzipiert:

"Die Maschine verdrängte das Werkzeug. Physik und Chemie stellten ihre letzten Errungenschaften zur Verfügung. Jede Handlung beruhte auf exaktester Berechnung des Nutzens. Das freie Schaffen verlor seine Geltung. Was nicht rein aufging in den Kalkül, wurde abgestoßen. So trat der Künstler ab vom Schauplatze der Produktion. An seine Stelle trat der Musterzeichner, dem der Formenschatz von fünf Jahrtausenden zur Ausbeutung zur Verfügung stand.

³ Osthaus, Karl Ernst, Über die Aufgabe der Museen, in: Valentiner, Wilhelm R. (Hrsg.), *Die Umgestaltung der Museen*, Berlin 1919, S. 83 ff.

Die Maschine bestimmte das Weitere. Der Kaufmann herrschte über alles. So entseelte sich langsam die Welt. Wert um Wert ging verloren, bis schließlich der nackte Nutzen als einziger Götze auf dem Throne saß.

Gegen dieses Treiben, das unser Vaterland wie unsere Seele verwüstete, erhob sich um die Jahrhundertwende der Künstler. Er begriff sein Ausscheiden aus der Welt als einen Seelenuntergang, und die Tiefe des Verfalls erweckte ihm den heiligen Mut, seine Stelle zurückzuerobern. Durch seinen Eintritt in die Werkstätten der Arbeit bezeugte er den Willen, eine neue Kultur von Grund aus aufzubauen. Langsam erweiterte er den Bereich seines Schaffens. Die Maschine schreckte ihn nicht. Im Spiele mit ihr suchte er die Welt der Formen zu bereichern. Aber er stand dem Geiste fern, der sie missbrauchte. Nicht der Nutzen sondern die Schönheit sollte die Welt regieren. Dem Kampfe ums Dasein stellte er das Weltbild harmonisch wirkender Kräfte gegenüber. Wie einst Wilhelm Meister war auch ihm das höchste Glück Entwicklung der Persönlichkeit."⁴

Karl Ernst Osthaus erweist sich damit als ein genuiner Vertreter des Ästhetischen Fundamentalismus, also jener, von Stefan Breuer so bezeichneten und brillant analysierten geistigen Strömung, die sich zum ersten Mal in der Romanik zeigte, mit Wagner und Nietzsche neuen Auftrieb erhielt und in der Zeit vor und nach dem ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte.⁵ Wiewohl sich direkte Beziehungen nur in Einzelfällen nachweisen lassen, so stimmt Osthaus' ästhetisches Programm in seinen Grundannahmen zum Teil bis in einzelne Formulierungen mit den Positionen überein, die von der literarischen Fraktion dieser konservativen Revolutionäre, namentlich von Stefan George, Hugo von Hofmannsthal oder Rudolf Borchardt, eingenommen wurde. Dabei ist bemerkenswert, dass Osthaus seinen Ästhetischen Fundamentalismus schon sehr früh und durchaus eigenständig, bereits als Gründer des Museum Folkwang gefunden hatte und in den zwanzig Jahren seiner Tätigkeit im Grunde nur noch variierte. So schrieb der junge Museumsdirektor 1904:

"Die Frage, ob wir eine Kultur haben werden, hängt nicht von Vielen, sondern von den Maßgebenden ab, und da für eine Einwirkung auf Alle in meiner Anstalt die genügenden Kräfte fehlen, bin ich zu dem Vorsatz gelangt, auf die eine Einwirkung zu versuchen, von denen das Meiste und die Meisten abhängen.(...) . Wenn es gelungen sein wird, die tägliche Umgebung in Stadt, Garten und Haus durch diejenigen, welche sie schaffen, wohlthätig zu beeinflussen, wird viel für die Erziehung des Gemütes bei allen gewonnen sein. Überhaupt, meine ich, sollten die Museen nicht Oasen in der Wüste unserer modernen Städte sein, sondern ein frischer Quell, dessen Wellen das ganze Leben reinigend und erfrischend überströmen. Es braucht darum nicht jeder, wenn der Platz zu eng wird, an der Quelle selbst zu sitzen. Wer den Zauber empfunden hat, mit einem alten Madonnenbild in dämmernder Kapelle bei Kerzenschein allein zu sein, wird lieber die Kunst bei allen als alle bei der Kunst sehen, denn Kunst verlangt Intimität."⁶ Und weiter, jetzt aber in einem Text aus dem Jahre 1919, heißt es: "Vielleicht sind die Museen berufen, die Kirchen der Zukunft zu werden. Viele wenigstens glauben es. Und in der Tat bereiten sie der Kunst eine Stätte, da jeder ihr nahen kann. Nur haftet ihnen noch zu viel von der Wissenschaft, vom blossen Bewahren an. Sie sind nicht Stätten der Ehrfurcht, wie es die Kirche war. Es fehlte die feste Verwurzelung mit der Volksseele, die Mystik, wenn man so will. Ihre Gäste sind mehr Geniesser als Gläubige, die Weihe des Unbedingten, von Grund aus Notwendigen ist ihnen versagt."⁷

⁴ Osthaus, a.a.O.

⁵ Vgl. Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1996.

⁶ Osthaus, Karl Ernst, Der Folkwang in Hagen, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25, Berlin 1904, S. 58 ff.

⁷ Osthaus, Karl Ernst, *Ex ungue leonem*, in: *Genius*, 1. Jahrgang, o.O. 1919.

Der Hagener Impuls: Auswirkungen

Wie schon erwähnt, geht der Begriff Hagener Impuls auf eine Idee von Nic Tummers zurück. Ihm ging es in seiner Studie vor allem darum, die Bedeutung von J.L.M. Lauweriks dem Erfinder des "Entwerfens nach System" für die moderne Kunst- und Architekturgeschichte zu rekonstruieren und ihm darin einen gebührenden Platz zu sichern. Für Lauweriks war seine Zeit in Hagen – er lebte dort von 1909 bis 1916 – der wohl wichtigste Lebensabschnitt. Denn Osthaus' Aufträge gaben ihm die Möglichkeit, seine während seiner Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule (1904-1909) entwickelte Entwurfstheorie erstmals im größeren Stil praktisch anzuwenden. Lauweriks kam – nach einer von Osthaus finanzierten Orientierungsreise über Fortbildungseinrichtungen in den USA – nach Hagen, um dort Direktor des neu gegründeten Hagener Handfertigkeitsseminars zu werden, das von der Stadt Hagen, dem Preußischen Staat, dem Deutschen Werkbund und Osthaus 1909 gegründet und finanziert wurde. Dieses Handfertigkeitsseminar – eines von drei in Preußen – bildete einen Meilenstein in der kulturpolitischen Arbeit von Karl Ernst Osthaus, die zunehmend klarer auf die ästhetische Erziehung der Gesellschaft abzielte: Erstrangige Künstler sollten hier in vor allem praktischer Werkstattarbeit Lehrer befähigen, ihren Schülern ein Gefühl für die Qualität handwerklicher Arbeit vermitteln und ihr Verständnis für die Bestrebungen der 'modernen' Kunstgewerbebewegung wecken zu können; darüber hinaus sollten sie zu eigenen Arbeiten anleitet bzw. in ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern weiterqualifiziert werden. Auf Betreiben von Lauweriks engagierte Osthaus 1910 den niederländischen Silberschmied Frans Zwollo sen. (1872-1945) als Lehrer für Edelmetallbearbeitung. Nicht zuletzt zur finanziellen Absicherung von Zwollo, der am Handfertigkeitsseminar nur **in** Teilzeit beschäftigt werden konnte, gründete Osthaus auf dessen Vorschlag 1910 die Hagener Silberschmiede als ein privates Unternehmen, das mit den Wiener Werkstätten konkurrieren sollte. Zwollo wurde zum Leiter der Hagener Silberschmiede ernannt, doch behielt sich Osthaus weitgehende Kontrollmöglichkeiten über die Produktion vor. So benannte er schon bald Lauweriks zum künstlerischen Leiter des Unternehmens, das bis 1914 auf zahlreichen internationalen Ausstellungen mit großem Erfolg seine Produkte zeigen konnte, doch wirtschaftlich ein Fehlschlag war. Mit der Berufung von Zwollo an die Akademie für Bildende Künste in Den Haag 1914 kam die Arbeit der Silberschmiede und damit auch die Zusammenarbeit zwischen Zwollo und Lauweriks, die sich – beide Anhänger der Theosophie – gut ergänzt hatten, zum Erliegen.

Neben Lauweriks und Zwollo wurde 1912 mit dem Keramiker Bert Nienhuis (1873-1960) ein weiterer holländischer Künstler an das Handfertigkeitsseminar berufen und lehrte dort, stark unterstützt von Osthaus, bis 1917.

Wichtiger als die Tätigkeit am Handfertigkeitsseminar war für Lauweriks – und mehr oder weniger unmittelbar auch für die anderen Künstler und Architekten, die Osthaus engagiert hatte, allerdings Osthaus' 1910 erteilter Auftrag, die neun Häuser der Künstlerkolonie Stirnband zu bauen. Denn Lauweriks Künstlerkolonie stand nicht nur, wie Tummers formulierte, "mitten Kreuzungspunkt der Wege einiger wichtiger Pioniere der Moderne" – so für Peter Behrens und Henry van de Velde, Richard Riemerschmid, Bruno Taut, Walter Gropius, Mies van der Rohe und Charles Edouard Jeanneret, dem späteren Le Corbusier –, sondern war auch der Wohnort weiterer Künstler, die Osthaus engagiert hatte. Hier ist neben der Bildhauerin Milly Steger vor allem der holländische Maler Jan Thorn-Prikker (1868-1932) zu nennen, der vom damaligen Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld und Osthaus' engem Freund, Friedrich Deneken,⁸ 1904 nach Krefeld

Es sind Überlegungen dieser Art (siehe auch Anmerkung 1), die als 'Folkwang-Gedanke' weiterlebten und immer wieder aufgegriffen wurden; so zum Beispiel von August Hoff, dem Direktor des Lehmbruck-Museums, in seinem Aufsatz *Musik und bildende Kunst*, in: (Programmheft des) 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Duisburg, 2.-7. Juli 1929, S. 25f.

⁸ Die Freundschaft zwischen Osthaus und Deneken nicht weniger als die vergleichbaren museumspolitischen Überzeugungen waren wohl der ausschlaggebende Grund dafür, dass die gesamten Bestände des Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe – ca. 100 Tapetenmuster, 600 Plakate, 2.000 Akzidenzdrucke, 500 Architekturfotografien sowie zahlreiche

geholt worden war, auf Veranlassung von Osthaus 1910 nach Hagen und hier in das als erstes fertig gestellte Haus in der Stirnband-Siedlung zog. Anlass für die Umsiedlung war Osthaus' nachhaltiges Engagement für den Künstler, das mit der 'Holländischen Ausstellung' 1909 im Folkwang-Museum begann, verschiedene Arbeiten für Osthaus' Wohnhaus Hohenhof sowie Ankäufe für das Museum umfasste und im Auftrag für ein monumentales Glasfenster mit dem Thema 'Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe' gipfelte, das Thorn-Prikker auf Vermittlung von Osthaus (und durch dessen finanzielle Unterstützung) für die Reichsbahndirektion Elberfeld im neuen Hagener Hauptbahnhof 1911 realisieren konnte. Auch die Beteiligungen Thorn-Prikkers an der Ausstellung für religiöse Kunst 1912 in Brüssel, an der Genter Weltausstellung 1913 und schließlich an der Werkbund-Ausstellung in Köln (1914) gehen auf Osthaus' Engagement für den Künstler zurück, dem er 1919 schließlich, durch den Rückkauf des Hauses, die Übersiedlung an den Bodensee ermöglichte. Bereits drei Jahre zuvor hatte Lauweriks Hagen verlassen, um als Direktor an der Kunstgewerbeschule in Amsterdam zu arbeiten.

Es bleibt festzuhalten, dass das Ehepaar Helene und Anton Kröller-Müller auf Veranlassung von Peter Behrens im Juni 1911 Hagen besuchte und von Osthaus persönlich mit den verschiedenen, zu diesem Zeitpunkt bereits mehr oder weniger abgeschlossenen Projekten bekannt gemacht wurde. Dabei kamen die beiden, wie Osthaus später berichtete, zum ersten Mal mit den Arbeiten von Henry van de Velde (1863-1957) in Berührung, die insbesondere Helene Kröller-Müller nachhaltig beeindruckten: So hat der Auftrag an van de Velde, das Kröller-Müller-Museum in Otterloo zu bauen, zumindest eine Hagener Wurzel.

(2004)

Erschienen in: Crossart, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2005, S. 227-235.

Keramiken, Silberwaren, Textilien, Glas- und Porzellanwaren, exotische Flechtarbeiten und Produkte des Hagener Handfertigkeitsseminars - 1923 für 1.500 Schweizer Franken an das Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum verkauft wurden.