

Philipp Paul Wendt

## DER ‚*FOLKWANG-GEDANKE*‘\* VON KARL ERNST OSTHAUS ZU ERNST GOSEBRUCH BIS HEUTE?!

### PROBLEME EINER BEGRIFFSGENESE UND DISPLAYORGANISATION AUS POSTKOLONIALER PERSPEKTIVE

„Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Karl Ernst Osthaus geprägte Folkwang-Gedanke umfasst drei zentrale Leitlinien: den Dialog der Künste und Kulturen, das Museum als Ort des Austausches und der kulturellen Bildung sowie die Einheit von Kunst und Leben. Im Bewusstsein der eigenen Museums- und Sammlungsgeschichte schreibt das Museum Folkwang diesen Gedanken in die Gegenwart und Zukunft fort: Wir verstehen uns als ein Museum, das Emotion und Geist, Wärme und Humanismus verbindet, regional verankert und international ausgerichtet ist, das den Menschen und seine Imagination ins Zentrum stellt und sich offen für neue Entwicklungen zeigt. Ein Museum, das nicht nur die Künste untereinander eint, sondern auch die Menschen mit den Künsten.“<sup>1</sup>

Im Laufe meiner Recherchen zum Thema dieses Beitrags kam mir der Webauftritt des Museum Folkwang in Essen immer wieder in den Sinn – immer wieder und im fortschreitenden Prozess des Verfassens dieses Essays immer fragwürdiger (Abb. 1).

Ein Dialog zwischen den Künsten und Kulturen, das Museum als ‚Ort des Austausches und der kulturellen Bildung‘ sowie eine ‚Einheit von Kunst und Leben‘ – nichts wünschen sich Kurator\*innen, Museumsdirektor\*innen und Kunstvermittler\*innen sehnlicher als Ergebnis der Kernaufgaben musealer Institutionen: des Sammelns, Dokumentierens und Forschens sowie Bewahrens, Ausstellens und Vermittelns.<sup>2</sup> Das Museum Folkwang scheint also, seinem Webauftritt zufolge, vollkommen. Das Problem dieses musealen Traums – für das Museum Folkwang scheinbar Realität – liegt in jener Zeit, die das hier erwähnte Fortschreiben der uns als *Folkwang-Gedanke* beworbenen Grundidee in die Gegenwart und Zukunft impliziert: die Vergangenheit. Sie expliziert sich beim Rekurs auf den ersten Satz des Web-Auftritts: Karl Ernst Osthaus wird als Begründer des *Folkwang-Gedankens* vorgestellt – jener kuratorischen und weltanschaulichen Idee, die er zu Beginn des 20. Jahrhunderts während der Genese der außereuropäischen Sammlung des Folkwang-Museums in Hagen in ein museales Display transferierte. Doch wer war Karl Ernst Osthaus? Welche Rolle nahm er für die Genese der außereuropäischen Sammlung des Stammhauses in Hagen und für das heutige Museum Folkwang in Essen ein? Und was verstand er unter dem *Folkwang-Gedanken* bzw. dem zur Zeit

Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Karl Ernst Osthaus geprägte Folkwang-Gedanke umfasst drei zentrale Leitlinien: den Dialog der Künste und Kulturen, das Museum als Ort des Austausches und der kulturellen Bildung sowie die Einheit von Kunst und Leben. Im Bewusstsein der eigenen Museums- und Sammlungsgeschichte schreibt das Museum Folkwang diesen Gedanken in die Gegenwart und Zukunft fort: Wir verstehen uns als ein Museum, das Emotion und Geist, Wärme und Humanismus verbindet, regional verankert und international ausgerichtet ist, das den Menschen und die Kunst in ihrer Vielfalt ins Zentrum stellt und sich für neue und nachhaltige Entwicklungen einsetzt. Ein Museum, das nicht nur die Künste untereinander eint, sondern auch die Menschen mit den Künsten.

## TRÄGERSCHAFT

Die Kunstsammlung des 1902 von Karl Ernst Osthaus in Hagen gegründeten Folkwang-Museums konnte 1922 nach dessen Tod durch ein gemeinsames Engagement Essener Bürgerinnen und Bürger sowie der Stadt Essen

Abb. 1: Museum Folkwang Essen: Über uns (Web-Auftritt des Museum Folkwang Essen), Screenshot vom 06. Januar 2023, <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns>, letzter Aufruf: 31.03.23

seiner Entstehung als *Weltkunst-Gedanke*<sup>3</sup> bezeichneten Ansatz? Inwieweit war/ist dieser Gedanke problematisch?

Der angeführte Webauftritt dient als Ausgangspunkt, um im Folgenden einen kritischen Blick auf die Genese der außereuropäischen Sammlung zu werfen. Ihre Entstehung korreliert mit jener des *Folkwang-Gedankens*, den Osthaus dem Sammlungsdisplay in Hagen zugrunde legte, und in dessen Sinne Ernst Gosebruch schließlich die Museumsarbeit in Essen fortsetzte. Es ist daher unabdingbar, sowohl die Herausbildung der außereuropäischen Sammlung als auch die des *Folkwang-Gedankens* in Relation zueinander zu beleuchten. Allem voran sind es die aktuellen Debatten über die Restitution von im Kolonialismus entwendeten Kulturgütern<sup>4</sup> und die damit verbundene Frage nach ihrer angemessenen Präsentation im musealen Display, von denen der nachfolgende Beitrag ausgeht. Das Ziel besteht darin, eine postkoloniale Kritik des *Folkwang-Gedankens* zu formulieren. Mein Anliegen ist dabei, einerseits ein bewussteres Fortschreiben der ihm inhärenten, für die museale Arbeit dezidiert positiven und vonseiten des Museum Folkwang im Webauftritt hervorgehobenen Aspekte zu ermöglichen. Andererseits soll dessen kolonialer und rassistischer Ursprung simultan mitverhandelt werden, um zukünftige Abhandlungen für ein kritisches Nachdenken über den *Folkwang-Gedanken* und seine öffentliche Darstellung anzuregen.

## KARL ERNST OSTHAUS' SAMMLERISCHES WIRKEN IM FOLKWANG-MUSEUM, HAGEN

Von zentraler Bedeutung für die Entstehung des *Folkwang-Gedankens* als kuratorisches Konzept für das 1902 eröffnete Folkwang-Museum in Hagen ist die besondere Position von dessen Gründer Karl Ernst Osthaus. Da er als Direktor und Eigentümer der Sammlung auftrat, lässt sich die Institution als „Zwitter zwischen öffentlichem Museum und privater Sammlung“<sup>5</sup> beschreiben. Es war diese hybride Struktur des Folkwang-Museums, die es ihm ermöglichten freier, aber auch einseitiger zu agieren. Nur so war es möglich, dass der *Folkwang-Gedanke* als Prinzip der Display-Organisation die Schausammlung bestimmte.

Den ihm anhaftenden, dezidiert universalistischen Anspruch der „Vereinigung von westeuropäischer zeitgenössischer Kunst mit Werken der Weltkunst“<sup>6</sup> beginnt Osthaus ab 1912 in der Hagener Sammlungspräsentation zu realisieren. Bereits seine Mitarbeit am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg um 1900 hatte ihn dazu angeregt, stetig Werke ostasiatischer, insbesondere japanischer Kunst und japanischen Kunstgewerbes zu erwerben. Ferner attestiert die Forschungsliteratur seiner Ehefrau, Gertrud Osthaus, einen für die Erwerbungen des Paares einflussreichen, als offen und neugierig beschriebenen sammlerischen Blick für Werke der außereuropäischen Kunst.<sup>7</sup> Sukzessive und das Sammlungsgebiet stetig globalisierend etablierte sich so ein Sammlungskonvolut von Kulturgütern, „die an anderen Orten zu jener Zeit nicht als Objekte von Kunstmuseen in Betracht kamen“ und deren „Zusammenklang [...] mit Werken der klassischen Antike, des Impressionismus und der Gegenwartskunst in einem öffentlich zugänglichen Museum einzigartig“<sup>8</sup> war. Darunter befanden sich Werke aus Ägypten, Syrien, China, Japan, Indien und Südostasien, Mexiko, und schließlich Afrika.

Deutlich wird, dass Osthaus' *Ars Una*-Mythos des *Folkwang*- bzw. des damaligen *Weltkunst-Gedankens* unabdingbar mit seiner Sammeltätigkeit und der Genese einer außereuropäischen Sammlung im Folkwang-Museum verknüpft ist. Exemplifiziert an einer Auswahl von Fotografien, soll eine pointierte Auseinandersetzung mit Osthaus' Erwerbungen einerseits hervorheben, wie eine universalistische Ausstellungssituation realisiert werden konnte, die zur Zeit ihrer Präsentation als „irritierende wie inspirierende Begegnung mit Werken der unterschiedlichen Kulturkreise“, als „moderne [...] Wunderkammer“ und „Harmonie des Schönen“<sup>9</sup> verhandelt wurde. Andererseits gilt es einhergehend damit herauszustellen, dass Osthaus' Ankäufe vom rassistisch-kolonialen und exotistischen Klima des Kunstmarkts und der Kunstproduktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt waren.

Meiner These nach, und damit der nachfolgenden Aussage des Malers Carl Emil Uphoff widersprechend, hat eben nicht „jedes [Land] [...] einen an Umfang zwar geringen, aber in jedem Belang kostbaren Teil seiner Schätze an Werken der Kunst und des schönen Handwerks [einfach so] hergegeben“, um sie, wie er sagt, „zu einem sphärischen Konzert“<sup>10</sup> in der Sammlungspräsentation des Folkwang-Museums zusammenzuführen zu lassen. Vielmehr formierte sich die außereuropäische Sammlung auf der Grundlage gewaltsamer, kolonialer Unternehmungen und Erfahrungen, die sich ihrer Präsentation, Bewerbung und ihren einzelnen Kulturgütern gleichsam gewaltsam eingeschrieben haben.

## DIE GENESE DER AUSSEREUROPÄISCHEN SAMMLUNG

Der ab 1912 prosperierende Erwerb insbesondere afrikanischer Kulturgüter, die zuvor als Bestandteil ethnologischer und völkerkundlicher Sammlungen verstanden wurden, rückt angesichts meines Anliegens in den Fokus, denn: „Als erstes Museum vollzog das Folkwang-Museum somit nach, was sich zuvor in den Ateliers der Künstler in Paris und München vorbereitet hatte.“<sup>11</sup> Mit diesem von Gloria Köpnick und Rainer Stamm 2022 beschriebenen Vorgang ist die künstlerische Faszination mit, gar Fetischisierung von afrikanischen Kulturgütern zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel Paris gemeint. Osthaus' Ankäufe entsprechen diesem zwischen 1905 und 1907 kulminierenden Interesse avantgardistischer Künstler\*innen an afrikanischen Kulturgütern. Eine „regelrechte ‚Jagd‘ auf diese Werke“<sup>12</sup> resultierte, die mit den kolonialen Umständen korrelierte, wie jene Kulturgüter überhaupt auf den Pariser, bzw. allgemein den französischen Kunstmarkt gelangten. Allem voran sei hier auf koloniale Raubzüge verwiesen, die vielmehr systematische Enteignungen waren und nicht selten als ethnologische ‚Forschungsexpeditionen‘ dargestellt wurden.<sup>13</sup>

Es dauerte nicht lange, bis dieser westliche „Hunger nach Fremdem und unverbrauchten Einflüssen“<sup>14</sup> nach afrikanischen Kulturgütern eine Reaktion des Kunstmarktes hervorrief. Es ist der Pariser Kunsthändler Joseph Brummer, dessen Person dabei erwähnenswert erscheint, da bei ihm wesentliche Parallelen zu Osthaus' Erwerbungsstätigkeit und seinem damaligen *Weltkunst-Gedanken* aufscheinen. Zunächst als Bildhauer Teil der Académie Matisse, spezialisierte sich Brummer kurze Zeit später auf den Kunsthandel – erst mit japanischen Holzschnitten und Antiquitäten, dann erweitert auf Kulturgüter aus dem ozeanischen Raum und Zentralafrika. 1909 eröffnete er ein Geschäft am Boulevard Raspail, in dem er plastische Werke aus Afrika, Ozeanien, Ägypten, dem Assyrischen Reich und der Antike anbot. Darüber hinaus stellte er auch Gemälde des im Stil des Postimpressionismus sowie der sog. Naiven Kunst

malenden Henri Rousseau aus, um zu demonstrieren, inwiefern sein Stil von nicht-europäischen Künsten beeinflusst war. Brummer, der als einer der ersten Kunsthändler gilt, die außereuropäische Plastik erwarben und diese in Umlauf brachten, appellierte an deutsche wie US-amerikanische Kunstsammler\*innen, Kunstwerke und Kulturgüter auf eben diese Weise kuratorisch zu vereinen.

Osthaus‘ heute als *Folkwang-Gedanke* bezeichneter Ansatz der musealen Sammlungspräsentation klingt an dieser Stelle an. Ihm wird ein umso bedeutenderer Stellenwert zuteil, wenn man beachtet, dass es 1923 der Kurator Stewart Culin vom Brooklyn Museum in New York war, der im Zuge von Ausstellungsvorbereitungen bei Brummer anfragte, wo und wann afrikanische Plastik erstmalig, und auf diese universalistische Art, in einem Kunstmuseum ausgestellt worden war. Die Antwort lautete: „Osthaus in Hagen, Germany, and the date was 1912“.<sup>15</sup>

Die Aneignungs- und Verkaufspolitik von Brummers Pariser Geschäften sind eng mit dem Aufbau von Osthaus‘ außereuropäischer Sammlung und dem damit zusammenhängenden *Folkwang-Gedanken* verknüpft. So lernte Osthaus den Kunsthändler im Herbst 1912 über Karl With kennen, der sich seinerseits sehr für außereuropäische Kunst interessierte. Im September des Jahres kaufte Osthaus ein Konvolut von 17 Werken für rund 12.490 Francs bei Brummer an, darunter auch die erste afrikanische Plastik in seiner Sammlung sowie eine als männlich lesbare Holzfigur der Baule an der Elfenbeinküste aus dem 19. Jahrhundert. Sie wird als Sinnbild der „programmatische[n] Erweiterung“ verstanden, und wurde eingesetzt, um „in dem Hagener Museum die Begeisterung der Künstler des Kubismus und Expressionismus für die afrikanische Plastik zur Anschauung“<sup>16</sup> zu bringen. Bereits im November 1912 wurden für 2.000 Francs zwei weitere Kulturgüter angekauft: Zum einen eine Zeremonialmaske aus dem Kongo, zum anderen eine Maske der West-Pende, die sich noch heute in der Sammlung des Museum Folkwang in Essen befindet.<sup>17</sup>

Dass Osthaus seine getätigten Ankäufe außereuropäischer Kunst umgehend seiner Idee der *Weltkunst* unterwarf,<sup>18</sup> illustriert ein Bericht der Rheinisch-Westfälischen Zeitung über die Neuerwerbungen des Folkwang-Museums. Dort heißt es: „Die Zusammenstellung der exotischen Figuren, Tanzmasken und Geflechte mit den Kubisten Archipenko und Le Fauconnier ist nicht nur hier in der Notiz, sondern auch in Wirklichkeit in der räumlichen Verteilung des Museums geschehen.“<sup>19</sup>

1913 weist ebenfalls der Kunsthistoriker Kurt Freyer in *Die Kunst für Alle* auf den kuratorischen Zusammenhang zwischen zeitgenössischer Avantgarde-Kunst und den Ankäufen

außereuropäischer Werke hin, deren Zusammenführung in einer vollumfänglichen Harmonie münde:

„Bemerkenswert ist auch das Ausstellungsprinzip: nahe bei dem Jünglingsbrunnen von Minne, der den Eingangsraum beherrscht, steht die Vitrine der antiken Kleinkunst, der Trübner hängt über einem vornehmen Empire-Sekretär, die Bilder von Gauguin hängen zwischen den indischen Buddhastatuen – und doch ist alles in Harmonie miteinander, denn das Große in aller Kunst ist sich immer verwandt.“<sup>20</sup>

Das Jahr 1913 markiert einen Zeitraum, in dem Osthaus' Erwerbungen nachweislich mit einem kolonialen Unterfangen verflochten waren. Die in diesem Jahr angekauften elf Kulturgüter aus Zentralafrika – darunter ein Maskenrelief in Form eines Widderkopfes und eine Seitenwange des Stuhls aus dem Grab eines Shangopriesters – bezieht Osthaus über das Hamburger Handelshaus und völkerkundliche Institut J. F. G. Umlauff. Jene Kulturgüter sind allesamt auf koloniale Enteignungen zurückzuführen, die im Zuge der von Leo Frobenius organisierten Deutsch Inner-Afrikanischen Forschungs-Expedition (gegr. 1905), kurz Frobenius-Expedition, vollzogen wurden. Es handelte sich dabei um eine von vielen zumeist von Seiten des Reichskolonialamts minutiös durchgeplanten und berechneten, sowie nicht selten gewaltsam durchgeführten Plünderungen der Kulturgüter kolonisierter Bevölkerungen, die unter dem Deckmantel ‚ethnologischer‘ Forschungsvorhaben unternommen wurden.<sup>21</sup>

Im Jahr 1913 erhielt ferner der zuvor erwähnte Karl With die Möglichkeit China, Japan, Java und Bali zu bereisen. Es verwundert wenig, dass Osthaus diese Gelegenheit wahrnahm und ihn mit dem Erwerb weiterer Kulturgüter für die außereuropäische Sammlung des Folkwang-Museums beauftragte. Auf der bis 1914 andauernden Reise lernte With unter anderem Emil und Ada Nolde in Kyoto kennen. Erwähnenswert ist dies, da es Nolde war, der später über das Zusammentreffen schreiben sollte, dass er gewusst habe, With kaufe „schöne alte Schätze“<sup>22</sup> im Auftrag Osthaus' für das Folkwang-Museum. Dass er ebendiese jedoch schon kurze Zeit später als gar nicht mehr so ‚schön‘ erachtete und ihren Ankauf hinterfragte, zeigt sein im April 1914 verfasster, kritischer Bericht an Osthaus über die Umstände, unter denen Kulturgüter für die außereuropäischen Museumssammlungen den jeweiligen indigenen Bevölkerungen enteignet würden. So schreibt er:

„Es wird mit den künstlerisch-ethnographischen Erzeugnissen der Eingeborenen hier unten ein böser Raubhandel getrieben u. meistens sind es Ausländer, welche ganze Gebiete u. Inselgruppen radikal leer rasieren. [...] Ich möchte nun doch gern, daß meine Äußerungen, die vielleicht der Zeit u. Allgemeinheit ein wenig voraus sind, [...] wenigstens einige Freunde u. Verteidiger finden, deshalb sandte ich an Direktor Sauerlandt, Halle, [...] eine Abschrift u. auch Ihnen sende ich eine. Sie haben ja bereits – wohl auch hier als Erster – einige schöne exotische Sachen Ihrem Museum eingeordnet.“<sup>23</sup>

Paradoxerweise konnte Nolde diesen Bericht nur mithilfe seiner Teilnahme und Erfahrungen als Mitarbeiter bei der Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition des Reichskolonialamts verfassen. Seine von ihm selbst angedeutete ‚proto-postkoloniale‘ Position erscheint vor diesem Hintergrund absurd. Sie wirkt umso grotesker, beachtet man die als Folge dieses Berichts erfolgte Schenkung bedeutender Südsee-Plastiken an das Folkwang-Museum durch den von 1912 bis 1914 in der Kolonialverwaltung Neuguineas tätigen Hagener Polizeimeister Franz Wiesener.<sup>24</sup>

Selten erwähnt, doch gleichsam von zentraler Bedeutung für die Genese der außereuropäischen Sammlung des Folkwang-Museums und jener des *Folkwang-Gedankens* ist Getrud Osthaus. Es war eine von ihr erworbene ägyptische Plastik, die nach der Rückkehr von ihrer Ägyptenreise 1914 zusammen mit japanischen, als ‚exotisch‘ betitelten und den afrikanischen Artefakten aus der Frobenius-Expedition beigegebenen Werken die außereuropäische Sammlung des Folkwang-Museums in Hagen bereichern sollte. Im Zusammenspiel mit den Neuerwerbungen westlicher Kunstwerke – Noldes *Maskenstillleben III* und *Stillleben mit Holzfigur* (damals als *Stillleben mit Fetisch* bezeichnet) sowie einem Werk Lasar Segalls – ergänzten jene



Abb. 2: Albert Renger-Patzsch: Ausstellungsraum *Expressionisten und Exoten* mit Emil Noldes *Maskenstillleben III* (rechts, 1911) und *Stillleben mit Holzfigur* (links, 1911) sowie Lasar Segall (mittig) flankiert von Ahnenbildern aus Neuguinea, um 1920, Hagen, Folkwang-Museum (?)

außereuropäischen Kulturgüter die kuratorische Manifestation des *Folkwang-Gedankens* (Abb. 2). Absicht war es, „die Inspiration der Expressionisten durch die Werke fremder Kulturen“<sup>25</sup> zu illustrieren.

Die hier skizzierte Sammlungspolitik Osthaus‘ – und diese war wahrlich ein politisches, da partiell koloniales Unterfangen – soll den Zusammenhang zwischen der Entstehung der außereuropäischen Sammlung und dem *Folkwang-Gedanken* als Konzept des musealen Displays vor Augen führen. Dass dieser Gedanke beim Tod Osthaus‘ 1921 seinen Abbruch nicht erfahren sollte, zeigt Ernst Gosebruchs spätere Adaption des, wie es heißt, „synoptische[n] Präsentationskonzept[s]“<sup>26</sup> in der Sammlungs-Neupräsentation nach ihrem Umzug in das Museum Folkwang in Essen. Sein Fortführen von Osthaus‘ Idee bekräftigte er mit den Worten: „Diese Versuche, verwandte Strömungen aus verschiedenen Kulturen zusammenzubringen, Empfindungen des modernen Menschen im Urgefühl versunkener Zeiten zu spiegeln, eröffnet ganz neue hinreißende Ausblicke.“<sup>27</sup>

## FORTSETZUNG FOLGT. ERNST GOSEBRUCH UND DER *FOLKWANG-GEDANKE 2.0*

Der 1922 initiierte Sammlungstransfer von Hagen nach Essen offenbarte rasch ein Problem:<sup>28</sup> Die Räumlichkeiten des neuen Museum Folkwang waren zu klein für die sich rasch vergrößernde Sammlung europäischer und außereuropäischer Werke. Zu diesem Zeitpunkt noch in der ehemaligen Villa des Essener Chemikers und Unternehmers Hans Goldschmidt untergebracht, entschied sich das Kuratorium für eine Vergrößerung der Ausstellungsräume, die die benachbarte Villa Karl Goldschmidts miteinbeziehen sollte. „Doch sollte die Sammlung am neuen Standort nicht einfach musealisiert, sondern zu einem neuen, inspirierenden, lebendigen Museum weiterentwickelt werden.“<sup>29</sup> Dieser Leitsatz der neuen Sammlungspräsentation des Museum Folkwang in Essen sah nicht bloß den von Osthaus geprägten *Folkwang-Gedanken* als zugrundeliegendes Konzept vor, sondern verstand sich gleichermaßen als kontinuierendes Bauvorhaben Gosebruchs: Mit der Unterstützung einer Vielzahl hinzugewonnener Stifter, Unternehmer und Architekten erweiterte er sukzessive den ursprünglich aus den Goldschmidt-Villen formierten Museumsbau. Er kaufte umliegende Grundstücke der Stadt Essen an und forcierte die Essener Architekten Alfred Fischer, Edmund Körner und Georg Metzendorf mit einer Entwurfsforderung, diese zu bebauen.<sup>30</sup>



Schließlich waren es die Entwürfe Edmund Körners, die Gosebruch akzeptierte.<sup>31</sup> Sie sahen einen Bau vor, mit dem „so viel [musealer] Nutzraum wie möglich entstehen [sollte], damit das Museum, nach dem absehbaren Ende der Besetzung des Ruhrgebiets durch Frankreich und der Festigung der Strukturen der Weimarer Republik“<sup>32</sup> ein zeitüberdauerndes Zuhause bekäme. Das sozioökonomische wie auch kulturelle Klima der Industriestadt Essen berücksichtigend, entstand somit ein Museumsbau, der „das kulturelle Leben des Ruhrgebiets anregen“ und nicht zwingend repräsentativen Zwecken dienen sollte, sondern einen zusammenhängenden „Organismus von Ausstellungsräumen völlig unabhängig vom eigentlichen Museum“<sup>33</sup> zwecks räumlich funktionaler und kuratorischer Varietät darstellen sollte. Dieses pädagogische, gleichsam synthetisierende Raum-Moment des Museum Folkwang reflektierte nicht nur die damals geltende Devise „[k]ultureller Aufbau ist hier mindestens so nötig als der wirtschaftliche“.<sup>34</sup> Überdies klingen im Verständnis der musealen Ausstellungsräume als ‚kulturbefruchtender, zusammenhängender Organismus‘ zentrale, positivistische Aspekte des *Folkwang-Gedankens* im Sinne dessen historischer Auffassung als ‚Harmonie des Schönen‘ oder ‚sphärisches Konzert‘ an. Sie spiegeln sich in Gosebruchs Sammlungspräsentation wider (Abb. 3 und 4):

„Vor weißen Wänden, gegliedert durch Stellwände und Vorhänge und möbliert mit Stahlrohrmöbeln, die am Bauhaus entworfen worden waren, präsentierten Gosebruch und sein Architekt die Hagener Schätze [gemeint ist vornehmlich die Sammlung außereuropäischer Kunst], ergänzt um die bedeutendsten, schon für das Städtische Museum in Essen erworbenen Stücke und um kostbare Neuerwerbungen, die das Museum um weitere Gegenwartskunst bereicherten.“<sup>35</sup>

Als 1929 das Museum Folkwang in Essen eröffnete, wurde den Besuchenden ein Museum der Gegenwart zugänglich, das ein Konglomerat moderner, zeitgenössischer und außereuropäischer Kunst in den sog. „Vitrinen der Gegenwart“<sup>36</sup> präsentierte. Sie stellten, so heißt es ferner, „fesselndste [...] Schauspiele der Kunstgeschichte“<sup>37</sup> aus – „Abenteuer der modernen Kunst im Dialog“<sup>38</sup> mit außereuropäischen Kunstwerken. Dass die Sammlungspräsentation jedoch eine virulente Asymmetrie von europäischen Kunstwerken und außereuropäischen Kulturgütern aufwies, wie Gosebruch 1931 verlautbarte, bleibt unkommentiert:

„Wenn es einen großen, weit über die Grenzen unseres Landes gehenden Ruf seiner Gemäldesammlung verdankt, vor allem den berühmten Meisterwerken der französischen Schule des 19. Jahrhunderts, so stellen diese in Wahrheit nur hundert Nummern unter Tausend dar, die keineswegs Bilder, sondern Gegenstände der Kleinkunst, des Kunstgewerbes sind, und nicht der Neuzeit entstammen, vielmehr der Vergangenheit bis in die Vorgeschichte der Menschheit angehören.“<sup>39</sup>



Abb. 3: Albert Renger-Patzsch: Museum Folkwang Essen (Innenansicht), Bsp. des fortgesetzten Folkwang-Gedankens durch Ernst Gosebruch, nach 1929, Essen



Abb. 4: Albert Renger-Patzsch: Museum Folkwang Essen (Innenansicht), Bsp. des fortgesetzten Folkwang-Gedankens durch Ernst Gosebruch, nach 1929, Essen

Rekurrieren wir auf den heutigen, eingangs zitierten Webauftritt des Museum Folkwang ergeben sich wesentliche kuratorische wie pädagogische Parallelen. Was romantisierend als löbliche Kontinuität des *Folkwang-Gedankens* im Bildungsauftrag des Museums beschrieben werden könnte, wird umso problematischer, stellt man sich vor dem Hintergrund des bis hierhin Herausgestellten folgende Fragen: Wessen Gegenwart stellen das Museum und die sog. ‚Vitrinen der Gegenwart‘ aus? Wie positiv fallen die erwähnten ‚Abenteuer der modernen Kunst‘ noch aus, wenn man an die Aneignung der ausgestellten Kulturgüter durch koloniale Unterdrückung und (Raub-)Expeditionen zurückdenkt? Wer besitzt das Machtmonopol bzw. die Deutungshoheit im erwähnten kuratorischen Dialog zwischen

moderner und außereuropäischer Kunst? Und welche Form von Kunstgeschichte wird hier überhaupt geschrieben?

Die Antworten auf diese Fragen zeigen abschließend das Erfordernis einer postkolonialen Kritik des *Folkwang-Gedankens* auf. Ihre Notwendigkeit wird umso eminent, vergewissern wir uns einer Aussage Osthaus‘ in seiner Dissertation *Grundzüge der Stilentwicklung* von 1918, in der er die heute als *Folkwang-Gedanke* bekannte Idee erarbeitet hat: „*Wir sind hinausgeschritten* [Herv. PPW] über Stadt-, Land- und europäische Kultur, die kommende wird eine Weltkultur sein.“<sup>40</sup>

## PROBLEME EINER BEGRIFFSGENESE UND DISPLAYORGANISATION

Zentral für die Problematik des *Folkwang-Gedankens* ist der ihm inhärente universalistische Anspruch, dass plurale Subjektgruppen zu einem Subjekt ‚Welt‘ aus einer ganz bestimmten Warte aus – nämlich der westlich-eurozentrischen – fusioniert werden, sodass individuelle Subjektgruppen und ihre spezifischen Realitäten verkannt, gar marginalisiert werden. Hierin spiegelt sich ein Problem, das schon Judith Butler 1990 in ihrer Kritik am Feminismus der Zweiten Frauen-Bewegung ab den späten 1960er Jahren ansprach, deren Auseinandersetzung mit dem Subjekt ‚Frau‘ nicht intersektional gedacht war, sondern als *weiß*, westlich und der gehobenen, akademischen Mittelschicht angehörig.<sup>41</sup>

Gleichermaßen verhält es sich mit dem von Osthaus in seiner zuvor zitierten Aussage angesprochenen ‚Wir‘. ‚Wir‘ – das sind die *weißen*, westlichen, nicht selten männlichen Subjekte. Man denke an Joseph Brummer, Karl With, schließlich Karl Ernst Osthaus und Ernst Gosebruch – im Falle der außereuropäischen Sammlung des heutigen Museum Folkwang Essen waren sie maßgeblich an deren Genese beteiligt und beanspruchten in diesem Unternehmen für sich, treibende Kraft im Schreiben eines vermeintlich paritätischen Dialoges zwischen europäischer und außereuropäischer Kunst zu sein. Das hier und zuvor vielfach angeführte ‚dialogische Moment‘ des *Folkwang-Gedankens* wird durch das deutlich auszumachende ideologische wie kuratorische Machtmonopol infolge eines ‚Sprechens-Über‘ destabilisiert. Es zeigt sich eben kein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Parteien im Sinne eines gleichwertigen Miteinanders. „[D]ie Dinge treten uns“ eben nicht „als Äußerungen eines gemeinsamen Geistes und gemeinsamen Willens“<sup>42</sup> entgegen, wie Karl With 1919 behauptete. Die partiell kolonialen Provenienzen der von Osthaus angekauften, vorwiegend afrikanischen Kulturgüter sowie ihre kuratorische Zusammenstellung mit Werken der klassischen Moderne pointiert dies. Gerade Letzteres akzentuiert erneut eine westliche Deutungshoheit. Das gemeinsame Ausstellen offenbart sich schnell als ein Gegenüber-Stellen: Die Werke außereuropäischer Kunst werden nicht als selbstständige Kunstwerke sichtbar. Ihre Präsentation beabsichtigt nicht, sie zu nobilitieren, mit Werken westlicher Kunst gleichzustellen<sup>43</sup> oder dazu, das Narrativ westlicher Kunstgeschichte zu globalisieren – ein ohnehin problematisches Vorhaben ausstellender Institutionen, bei dem die geopolitische und kosmologische Position der Ausstellenden nicht verkannt werden darf. Eher werden sie instrumentalisiert, um die Inspiration, wenn nicht den Geniekult und die Hegemonie westlicher Kunstgeschichtsschreibung zu plausibilisieren, gar kulminierend zu glorifizieren. Osthaus‘

*Folkwang-Gedanke* agiert hier in der musealen Tradition des 19. Jahrhunderts: „Seit seinen Anfängen ermöglicht das Museum den europäischen Mächten, in einer Logik nationaler Selbstbegründung ihre Fähigkeit in Szene zu setzen, sich die Welt einzuverleiben und sie zu klassifizieren.“<sup>44</sup>

Zwar zeichnet sich eine „Abkehr von der rein völkerkundlichen oder historischen Betrachtung der ausgestellten Werke“<sup>45</sup> außereuropäischer Kunst ab, doch verlieren sie im Zuge dieses Ausstellungsmodus ihre ursprüngliche Bedeutung. Sie avancieren zu *Semiophoren*<sup>46</sup> im Sinne Krzysztof Pomians, die im Dienst westlicher Kunstgeschichte und ihrer Historiographie stehen. Ihre Kontexte werden, um die Wortwahl Emil Noldes aufzugreifen, ‚leer rasiert‘.

Meine Kritik am *Folkwang-Gedanken* bezieht sich maßgeblich auf die seit den 1980er Jahren vonseiten der Postcolonial Studies postulierte latente Kolonialität in alltäglichen Diskursen, so auch meines Erachtens im musealen: Damit gemeint ist eine Chronopolitik,<sup>47</sup> die individuelle Lebensrealitäten, Kontexte und Semantiken verweigert. Ebendies reflektiert der universalistische Anspruch des *Folkwang-Gedankens*. Es ist jedoch notwendig individuelle Kontexte von Kulturgütern – sei es mit Blick auf den Ankauf, ihre Provenienz oder ihren Ausstellungsmodus – zu beleuchten, um „die Vorstellung einer einzigen Erzählung hinter sich zu lassen und eine Vielfalt an Perspektiven zu akzeptieren.“<sup>48</sup> Doch dies konterkariert der *Folkwang-Gedanke*, im Sinne seines Ursprungs als *Weltkunst-Gedanke* entschieden. Als Idee und kuratorisches Konzept entwirft er ein Museum der ‚Anderen‘, das der Anthropologe Benoît de L’Estoile in *Le Goût des autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premiers* (2007) vor allem für den musealen Präsentationsmodus von Kulturgütern aus kolonialem Kontext konstatiert. Sei es mit Blick auf das Display im Folkwang-Museum Hagen unter Osthaus oder des Museum Folkwang Essen unter Gosebruch: Der *Folkwang-Gedanke* installiert an beiden Orten genau dieses Museum der ‚Anderen‘, das „in der Fremde entnommene Objekte aufbewahrt, sich das Recht herausnimmt, über die *anderen* (oder im Namen der *anderen*) zu sprechen, und vorgibt die Wahrheit über sie zu verkünden“.<sup>49</sup> Dies erscheint umso frappierender, wenn man bedenkt, dass er eine Kunstgeschichte konstruiert, die nicht nur das Fremde als das ‚Andere‘ verhandelt, sondern es überdies in der Folge der Elimination jeglichen Kontexts zur Legitimation westlicher, moderner Virtuosität instrumentalisiert.

Abschließend möchte ich verdeutlichen, dass das am Beispiel des *Folkwang-Gedankens* Herausgestellte dazu anregen soll historisch spezifische, politisch bedenklich konnotierte Begriffe sowie ihre kulturpolitischen Implikationen bewusster und kritischer zu verwenden. Sei es – wie der Titel meines Beitrags andeuten sollte – durch einen angefügten Asterisk, Anführungszeichen oder dessen Kursivierung: Der *Folkwang-Gedanke* ist inhaltlich mit den

kolonialen und rassistischen Aspekten des *Weltkunst-Gedankens* behaftet. Es gilt auf sie zu verweisen. Während in diesem Essay eher eine theoretische Reflexion der Begriffsgenese und der damit verbundenen Displayorganisation im Vordergrund gestanden hat, wäre es der nächste Schritt, hierauf eine Auseinandersetzung mit der aktuellen Ausstellungspraxis im Museum Folkwang in Essen folgen zu lassen. Welche Prozesse werden dort angesichts einer notwendigen postkolonialen ‚Bestandsaufnahme‘ der eigenen Sammlung vorangetrieben? Überdies stellen sich im Hinblick auf das Vorgegangene verschiedene Fragen: Was kann die museale Institution perspektivisch besser machen, möchte sie außereuropäische Kunst und moderne bzw. zeitgenössische Kunst in einen Dialog setzen? Geht dies überhaupt oder ist dieser Überlegung nicht von vornherein ein eher westliches Geschichtsverständnis eingeschrieben?

<sup>1</sup> Museum Folkwang Essen: Über uns, unter: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns> (Stand: 03.12.23).

<sup>2</sup> Für eine vollumfängliche Einsicht in die genannten Kernaufgaben musealer Arbeit empfiehlt sich: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart: 2016, insbesondere S. 34–299.

<sup>3</sup> Im Falle seiner Erwähnung durch den Verfasser, werden die Termini *Weltkunst*, *Weltkunst-Gedanke* und *Folkwang-Gedanke* kursiviert, um dessen historische Spezifität sowie damit verbundene rassistische und koloniale Konnotationen hervorzuheben.

<sup>4</sup> Der Verfasser verwendet an dieser Stelle und nachfolgend den Begriff ‚Kulturgüter‘, um auf die Erzeugnisse unterschiedlichster Kulturen zu verweisen, die Osthaus für die Genese einer außereuropäischen Sammlung ankauft. Ihre koloniale Zuweisung als (Kunst-)Objekte wird dadurch umgangen. Einerseits ist sie unzulänglich, handelt es sich doch bei einem Großteil der Kulturgüter um Subjekte, die für rituelle Interaktionen mit anderen Subjekten vorgesehen waren und ein Eigenleben besaßen. Andererseits beabsichtigt der Verfasser mit dem Begriff ‚Kulturgüter‘ eine bewusste, intertextuell sichtbare Abkehr vom Objektstatus jener Erzeugnisse, die auf ihren Bedeutungswandel im westlichen Raum – durch Sammler\*innen wie bspw. Karl Ernst Osthaus – aufmerksam machen soll. Im Falle ihrer Bezeichnung als Objekte, handelt es sich um direkte Zitate. Weiterführend zum Diskurs über die Transformation der Kulturgüter von Subjekten zu Objekten siehe: Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: Vom Leben und Geist der Objekte, in: Dies.: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 73–76.

<sup>5</sup> Köpnick, Gloria und Rainer Stamm: The gentleman who first exhibited N[...] objects. *Weltkunst*, in: Dies.: Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München: 2022, S. 208–224, hier S. 208.

<sup>6</sup> Ebd. S. 208.

<sup>7</sup> Erwähnenswert ist, dass seine Sammeltätigkeit im Jahr 1897 beginnt und somit mit der britischen Strafexpedition im Königreich Benin korreliert. Eine Koinzidenz? Vgl. Museum Folkwang Essen: Chronik 1897–1921, o. J., unter:

[https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20\(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen](https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen) (Stand: 03.12.23). Interessant ist auch das Paradoxon, dass Gertrud Osthaus' Stellenwert für die Genese der außereuropäischen Sammlung zwar als zentral beschrieben wird, ihre Person in diesem Kontext jedoch, wie bei Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), eine eher periphere Bedeutung erhält. Eine weiterführende Auseinandersetzung mit ihr wäre daher sinnvoll, überzieht an dieser Stelle jedoch den Rahmen meines Beitrags.

<sup>8</sup> Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 209. Osthaus Erwerbungen impressionistischer, expressionistischer und fauvistischer Werke florieren dezidiert zwischen 1903 und 1913. Ergänzend hierzu siehe: Museum Folkwang, Essen:

Chronik. 1897–1921, o. J., unter: [https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20\(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen](https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen) (Stand: 03.12.23).

<sup>9</sup> Carl Emil Upoff zit. n. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 209.

<sup>10</sup> Carl Emil Upoff zit. ebd., S. 210.

<sup>11</sup> Ebd., S. 210 Frankreich bzw. Paris dienen nachfolgend nicht nur als exemplarische Schauplätze der westlichen, exotistischen Fetischisierung außereuropäischer Kulturgüter. Dieser geografische Fokus meines Beitrags resultiert gleichermaßen aus Osthaus' anfänglicher Ankaufspolitik für die Genese einer außereuropäischen Sammlung im Folkwang-Museum, die sich dort verorten lässt.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: Kriegsbeute und Legalität der Erbeutung, in: Dies.: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 25–30, hier S. 27f.

<sup>14</sup> Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 211.

<sup>15</sup> Joseph Brummer zit. ebd., S. 212.

<sup>16</sup> Ebd., S. 214f. Ihr Stellenwert reflektiert sich ferner in ihrer persistierenden Integration in das museale Display. Sie ist heute noch im sogenannten ‚Benin-Raum‘ des Museum Folkwang in Essen zusammen mit der Benin-Bronze *Gedenkkopf eines Oba* ausgestellt, die 1932 über eine anonyme Schenkung in den Besitz gelangt.

---

<sup>17</sup> Vgl. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 216.

<sup>18</sup> Der Verfasser verwendet an dieser Stelle bewusst einen derart politischen Begriff, um die Korrelation zwischen der Ankaufspolitik Osthaus' und Kolonialismus zu explizieren.

<sup>19</sup> Rheinisch-Westfälische Zeitung zit. n. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 215.

<sup>20</sup> Freyer, Kurt: Das Folkwang-Museum zu Hagen i. W., in: Die Kunst für Alle, Bandnr. 38 Heft 19, (1913), S. 433–445, hier S. 438. Freyers Aussage ist insofern interessant, als dass er hier das ‚Große in aller Kunst‘ postuliert. Seine Aussage verspricht damit ein paritätisches Moment zwischen moderner, westlicher und außereuropäischer Kunst, das nicht eingelöst wird. So rahmt Freyers Postulat seine Ansicht, dass „hier [im Display außereuropäischer und moderner Werke; PPW] ist überall auf höchste Qualität gesehen und so diese Sammlung alter Kunst unserem heutigen Kunstschaffen zum Vorbild gesetzt. [...] Trotz der zahlreichen und bedeutenden alten Kunstschatze bleibt das Wesentliche in diesem Museum aber doch die moderne [eurozentrisch-westliche; PPW] Kunst [weißer Männer; PPW].“

<sup>21</sup> Vgl. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 217 und S. 219.

<sup>22</sup> Emil Nolde zit. ebd., S. 217.

<sup>23</sup> Ders. zit. ebd., S. 219. An dieser Stelle erscheint mir eine weiterführende Auseinandersetzung mit Noldes Sammeltätigkeit im Kontext des Kolonialismus sinnvoll, der vonseiten ausstellender Institutionen und kunsthistorischer Forschungen bereits umfassend rezipiert ist. Als Beispiel hierfür empfiehlt sich: Ausst.-Kat.: Kirchner und Nolde. Expressionismus Kolonialismus, hg. v. Dorthe Aagesen, Anna Versteegaard Jorgensen und Beatrice von Bormann, Stadelijk Museum Amsterdam, Statens Museum for Kunst und Brücke-Museum, München: 2021.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 220. Inwiefern dies als eine Lösung des Problems oder eine Antwort auf Noldes Kritik in Hagen ist, geht aus dieser Argumentation von Gloria Köpnick und Rainer Stamm nicht hervor.

<sup>25</sup> Ebd., S. 218.

<sup>26</sup> Ebd., S. 222.

<sup>27</sup> Ernst Gosebruch zit. ebd., S. 223.

<sup>28</sup> Vgl. Gosebruch, Ernst: Das Museum Folkwang in Essen, in: Kunst für Alle, Bandnr. 47 (Heft 1), 1931, S. 1–16, hier: S. 1. Die Sammlung des Folkwang-Museum Hagen konnte durch Gelder des Ruhrkohlenbergbaus und der Essener Kaufmannschaft erworben werden.

<sup>29</sup> Köpnick, Gloria und Rainer Stamm: Das „schönste Museum der Welt“. Das Museum Folkwang in Essen, in: Dies.: Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München: 2022, S. 308–311, hier S. 308.

<sup>30</sup> Vgl. Köpnick/Stamm (wie Anm. 29), S. 309.

<sup>31</sup> Vgl. Gosebruch 1931 (wie Anm. 28), S. 1. Der von Edmund Körner entworfene Neubau beherbergt fortan die neue aus dem Hagener Konvolut bestehende Essener Sammlung sowie die Bestände der Bildergalerie der Stadt Essen (gegr. 1910).

<sup>32</sup> Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 29), S. 309.

<sup>33</sup> Ebd., S. 309.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., S. 310.

<sup>36</sup> Gosebruch 1931 (wie Anm. 28), S. 6.

<sup>37</sup> Ebd., S. 16.

<sup>38</sup> Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 29), S. 311. Ein Ansatz, an den in der Nachkriegszeit der damalige Direktor Heinz Köhn anknüpft.

<sup>39</sup> Gosebruch 1931 (wie Anm. 28), S. 2.

<sup>40</sup> Karl Ernst Osthaus zit. n. Volprecht, Klaus: Folkwang 2. Teil. Die Sammlung außereuropäischer Kunst, in: Hoff, August u. a.: Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen: 1971, S. 245–257, hier: S. 245.

<sup>41</sup> Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M.: 2021 (1990).

<sup>42</sup> Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 222.

<sup>43</sup> Im Seminar *Die Displays afrikanischer und asiatischer Kunst im Kontext der Situation Kunst* (WiSe 2022/23) im Rahmen dessen ich diesen Beitrag als Vortrag hielt wurde am Beispiel der Abb. 2 dafür argumentiert, dass hier eine Gleichwertigkeit westlicher und außereuropäischer Kunst erreicht sei. Grundlegend für dieses Argument war dabei die beobachtete, mithilfe der Sockel entstandene Augenhöhe von allen Werken. Ich argumentiere jedoch dagegen. Im ersten Moment werden die Betrachtenden dazu verleitet, eine Gleichwertigkeit anzunehmen, da sich die afrikanische Plastik rein visuell auf ‚Augenhöhe‘ mit den expressionistischen Werken vorfindet. Doch führt meines Erachtens gerade dieser Eingriff – das Auf-den-Sockel-Stellen – diese angenommene Gleichwertigkeit aller Kulturgüter ad absurdum. Grund meiner Annahme ist einerseits das Medium Sockel als eine Intervention, die das darauf befindliche Werk vom Boden emporhebt, es diesem enturzelt und in der Folge dessen räumlich abtrennt. Projiziert man dies aus dem Ausstellungskontext heraus auf die koloniale Translokation der präsentierten, afrikanischen Kulturgüter, die sich ausschließlich auf den Sockeln vorfinden, ergibt sich Folgendes: Zum einen verstärkt sich aus heutiger Perspektive dadurch, so möchte ich argumentieren, ihre Dekontextualisierung und ihr damit zusammenhängender Bedeutungswandel zu Kunst-Objekten, womit ich bei einer weiteren Folge der gesockelten afrikanischen Plastik wäre. Zum anderen sehe ich, seiner Funktion nach, das Sockeln afrikanischer Kulturgüter als einen politischen Eingriff, der mit den politischen Implikationen des *Folkwang-Gedankens* korreliert: In ihren Urheber\*innengesellschaften als Subjekte erachtete, für rituelle Interaktionen geschaffene Kulturgüter werden auf den westlichen Kunstwerk-Status hin erhoben, adäquat ausgedrückt objektifiziert. Das Sockeln in Abb. 2 speziell und im Ausstellen außereuropäischer Kulturgüter allgemein lässt, so meine Behauptung, ursprüngliche Kontexte und Semantiken ‚verstummen‘, respektive Wissen versiegen, um eine perfide Relationalität gemäß westlichem Standard zu gewährleisten, entsprechend derer jene Kulturgüter zu bloßen Inspirationsquellen transformieren, deren einziger Mehrwert in der Nobilitierung nicht ihrer selbst, sondern der Werke westlicher Kunst – hier der Expressionismus – liegt. Weiterführend zur Politik und Spatialität des Sockels siehe: Brunner, Dieter: Der Sockel des Bildhauers, in: Ausst. Kat. Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, hg. v. ders., Städtische Museen Heilbronn/Gerhard-Marcks-Haus Bremen/Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Heilbronn: 2009, S. 9–17, v. a. S. 9.

<sup>44</sup> Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: Zirkulation der Objekte und Formbarkeit der Kategorien, in: Dies.: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 79–83, hier: S. 80.

<sup>45</sup> Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 212.

<sup>46</sup> Für einen umfassenden Einblick in Pomians Konzept des *Semiophoren* siehe: Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin: 1988.

<sup>47</sup> Chronopolitiken sind „dominante Konstruktionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“. Queere und postkoloniale Kritiken dieser Chronopolitiken zielen darauf ab, die ihnen inhärente Diskrepanz zwischen individueller Wahrnehmung und vorherrschender Geschichtsschreibung offenzulegen, werden, um das Verständnis von Geschichte als ein heterogenes, individuelles und von Machtbeziehungen geprägtes Konstrukt zu generieren und dadurch dessen Diversifikation voranzutreiben. Weiterführend zum Begriff der insbesondere viszerale Chronopolitiken siehe: Engel, Antke: Postkolonial kauen und kannibalisch begehren. Queere ästhetische Strategien im Kontext postkolonialer Kritik, in: Paul, Barbara und Josch Hoenes (Hg.): Un/Verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie, Berlin: 2014, S. 100–114, vor allem S. 102–103.

<sup>48</sup> Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: An der Geschichte arbeiten, die Erinnerung rekonstruieren, in: Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 44), S. 76–79, hier: S. 78.

<sup>49</sup> Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 44), S. 80.

#### Abbildungsnachweise:

Abb. 1: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns>, letzter Aufruf: 31.03.23.

Abb. 2: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1985, S. 390, Abb. 531.

Abb. 3: Vogt, Paul: Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet, Köln 1965, S. 31, Abb. 13.

Abb. 4: Vogt, Paul: Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet, Köln 1965, S. 155, Abb. 65.