

WEITERBAUEN PALIMPSEST UND KOMBINATION

»Niemand sei das Museum wie die Oase in der Wüste. Nicht das Leben zu vergessen, sondern das Leben zu meistern sei die Lehre. [...] Das Museum also soll Beziehung zum Leben suchen. Das Kunstwollen der Zeit muss in seinen Räumen sichtbar werden. Sichtbar und verständlich.«¹
Karl Ernst Osthaus

CHRISTIN
RUPPIO



Abb.1: Eingangshalle des ehemaligen Folkwang-Museums (heute Osthaus Museum), Hagen, Henry van de Velde, 1902, mit der Reproduktion des Brunnens von George Minne, 1906, Fotograf: Andreas Lechtape, Bildarchiv Foto Marburg, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

Als 1902 das Folkwang-Museum im Zentrum der Stadt Hagen eröffnet wurde, präsentierte sich den Bürgerinnen und Bürgern eine ungewöhnliche Kombination aus Fassade und Interieur. Das neue Museum begrüßte Besuchende mit einer von Carl Gérard ansprechend gestalteten historistischen Fassade, die im Hagener Stadtbild um 1900 jedoch wenig aufsehenerregend wirkte. Aufmerksame Besuchende konnten jedoch bereits einen spannenden Hinweis auf das Innere des Gebäudes an der Eingangstür erkennen: einen von Henry van de Velde gestalteten Türbeschlag. Im Inneren eröffnete sich dann eine von van de Velde durchgestaltete Sphäre, die den kulturellen Umschwung nicht allein in der Ausstellung vielseitiger Exponate aus bildender und angewandter Kunst, sondern auch unmittelbar in diesem Interieur des Neuen Stils selbst propagierte (Abb.1). Auf den ersten Blick prallten im Hagener Folkwang zwei Baustile aufeinander, die nicht vereinbar schienen: der von Osthaus nach 1900 abgelehnte Historismus und der seither von ihm mäzenatisch unterstützte Neue Stil. Und doch repräsentiert diese Kombination auch die bis heute gültige Notwendigkeit von Kulturschaffenden und Institutionen, dynamisch auf die maßgeblichen Veränderungen ihrer Zeit zu reagieren.

Der Mäzen Osthaus hatte das Folkwang in seiner Heimatstadt gegründet, um auch den zu dieser Zeit als kulturverlassen erachteten westlichen Industriebezirk des Kaiserreiches am kulturellem Fortschritt nicht nur zu beteiligen, sondern ihn sogar zu einem wichtigen Zentrum zu machen. Um dieses Ziel umzusetzen, musste das Folkwang ein dynamischer Ort sein, der über die Grenzen anderer Institutionen hinaus agierte.

Zu der von Karl Ernst Osthaus definierten Aufgabe von Museen, »das Leben zu meistern«², gehört es mithin, Kontinuitäten ebenso sichtbar zu machen wie Brüche. Dies lässt sich auf alle Arten von Kulturbauten erweitern und umfasst – neben der im Inneren der Bauten vollzogenen Praxis – auch die Sichtbarmachung dieser Dynamik in der Architektur. Im Folgenden soll es um Kulturbauten gehen, an denen sich die während der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg durchlaufenen Veränderungen ablesen lassen – manchmal sehr deutlich und manchmal erst nach näherer Untersuchung. Während in der Architektur Dynamiken von Kombinationen und Überformungen sichtbar werden, lassen sich in den Idealen, die diese Bauten in der Nachkriegszeit vermitteln sollten, auch deutliche Verbindungslinien zur Museums- und Lebensreformbewegung des frühen 20. Jahrhunderts erkennen.³ Hier wurden Ideale aufgenommen, weitergeführt und auch transformiert; eine gewisse Kontinuität im Denken bleibt erkennbar. »Die Museen, die dem ganzen Volke offenstehen, die allen zu Diensten sind und keinen Unterschied kennen, sind ein Ausdruck demokratischen Geistes«⁴, konstatierte der bedeutende Museumsreformer Alfred Lichtwark 1917 in seinen Überlegungen zum Museum als

Bildungsstätte. Lichtwark formulierte damit einen Satz, der ebenso als Basis für die Bedeutung von Kulturbauten als Medien der Re-Demokratisierung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stehen könnte. Während um 1900 jedoch vor allem die Reformbewegungen – also ein Teil der bürgerlichen Gesellschaft⁵ – die Funktion kultureller Institutionen umzudeuten begann, handelte es sich in der Nachkriegszeit um eine offizielle Sinnzuschreibung von staatlicher Seite. Diese Maxime wurde zwar ebenfalls von bürgerschaftlichen Initiativen mitgetragen und die Umsetzung einzelner Projekte maßgeblich durch diese vorangetrieben, doch handelte es sich um eine vom Staat vorgegebene Richtung. Die Reformbewegungen hingegen handelten im Kaiserreich noch eher gegen die Maßgaben des Kaisers, der Praktiken der Öffnung und der Avantgarde skeptisch gegenüberstand.⁶ Beiden Zeiträumen ist jedoch gemein, dass Kulturbauten nicht allein als Orte ästhetischer Erbauung für wenige gebildete Bürgerinnen und Bürger angesehen wurden, sondern vielmehr als gesellschaftswirksame Bildungsstätten. In der Nachkriegszeit waren es hingegen zunächst eher Theater als Museen, die als bedeutende Impulsgeber für die Re-Demokratisierung angesehen wurden. Eine umso größere Signifikanz erhält eine Institution wie das Museum am Ostwall, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgebaut wurde und schnell überregionale Strahlkraft entwickelte ([#Baukunstarchiv NRW](#)).

In vielen Fällen zeigen sich Bauten, die einen langen Zeitraum der Veränderung durchlaufen haben, als Palimpseste.⁷ Als Palimpsest wird eine Manuskriptseite – oft Papyrus – bezeichnet, die nach einem ersten Beschreiben gereinigt und neu beschrieben wurde. Bei diesem Vorgang verschwindet die vorige Beschriftung jedoch nie gänzlich, so dass ihre Spuren wieder sichtbar gemacht und gelesen werden können. Das Bild des Palimpsests eröffnet also die Möglichkeit, zeitliche und räumliche Faktoren gleichermaßen hervorzuheben.⁸ Einerseits folgte eine Schrift auf die nächste, andererseits existieren beide – zumindest in Spuren – immer noch im selben Raum. Doch scheint die Palimpsest-Metapher weniger geeignet, soziokulturelle Bedingtheiten zu untersuchen, da meist nicht klar ist, warum ein Manuskript überschrieben wurde. Diese Ebene soll im Folgenden hinzugefügt werden, um auch darüber zu reflektieren, welche Auswirkungen die Entscheidung für Überschreibungen oder eben Kombinationen auf die Wahrnehmung der betreffenden Bauten hat.

So, wie in gesamte Regionen und Städte Geschichte in räumliche Zusammenhänge eingeschrieben ist, lässt sich an vielen Bauten eine ähnliche Ablagerung von Zeitschichten freilegen.⁹ Ein eindrückliches Beispiel gibt das heutige Baukunstarchiv NRW in Dortmund. In seiner bewegten Geschichte durchlief es zahlreiche Wandlungen vom Landesoberbergamt (1875) im historistischen Stil über die Umnutzung als Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum (1911) – die dem Ort seinen bis heute prägenden Lichthof bescherte – bis zum Wiederaufbau als Ostwall Museum (1947–1956), der gravierende Veränderungen an Baukörper und Fassade mit sich brachte. Aus den Trümmern des Zweiten Weltkrieges, der das Gebäude am Ostwall stark beschädigt zurückließ, wurde unter Federführung von Leonie Reygers (ab 1949 Direktorin der Institution) ein wegweisendes Museum aufgebaut.¹⁰ Auch diese fast unmöglich



Abb. 2: Eingangsfassade des ehemaligen Museums am Ostwall im Jahr 2013, Fotograf: Detlef Podehl, TU Dortmund.



Abb. 3: Boden im heutigen Baukunstarchiv NRW mit Mosaikfliesen von Villeroy & Boch, 1911, wieder freigelegt 1991, Fotograf: Detlef Podehl, TU Dortmund.

erscheinende Aufgabe wurde von regem bürgerschaftlichem Einsatz mitgetragen, was 1956 zur überregional beachteten Eröffnung eines komplett erneuerten Museumsgebäudes führte. Es sind insbesondere die Überformungen und Umbauten aus dieser Zeit, die verschleiern, dass es sich um den ältesten erhaltenen Profanbau der Innenstadt handelt – was dem Bau in nachfolgenden Denkmaldebatten eine schwierige Position bescherte. Darüber hinaus wurden die vorigen Erinnerungsschichten des Baus durch die Überformungen für ungeschulte Augen schwer erkennbar. So mag an der Eingangsfassade nur wenigen auffallen, dass die aus dem 19. Jahrhundert erhaltenen Segmentbogenfenster ein ungewöhnliches Ensemble mit der Klinkerverblendung und dem verglasten Mittelrisalit aus den 1950er Jahren bilden (Abb.2). Es ist überaus interessant, dass Leonie Reygers diese Spuren des ursprünglichen Bauwerkes erhielt, während sie den Großteil des Gebäudes an den Geschmack der Zeit und die neuen Erfordernisse für ihr Museum anpassen ließ. Als gravierendste Veränderung ist die Reduzierung der Gebäudehöhe zu nennen, da Reygers Wert auf Oberlicht legte und dafür die oberen zwei Geschosse abtragen ließ.¹¹ Und doch war es Reygers wichtig, die verwischte Schrift der früheren Geschichte an einigen Stellen durchscheinen zu lassen.¹² Reygers war überzeugt, dass »Sehen etwas ist, was gelernt werden muss«¹³ und schuf mit dem Museum am Ostwall einen Ort, der auch das Sehen von Architektur lehren kann. Es bleibt zu überlegen, ob sie dies auch aus ähnlichen Beweggründen tat, wie sie an späterer Stelle noch für die Praxis der Kombination dargelegt werden: um eine sichtbare Verbindungslinie zu kulturellen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts zu erhalten. Während die Fassade Betrachtenden Kompetenz im Lesen von Zeitschichten an Architektur abverlangt, wird das Palimpsest im Inneren auch für weniger geschulte Augen sichtbar. Besonders auffällig sind die heute wieder freigelegten Bodenmosaiken (Abb.3) in den nördlich und südlich des Lichthofes verlaufenden Wandelgängen in Erd- und Obergeschoss. An der Stelle, an der die farbigen Fliesen aus der Zeit des Kunst- und Gewerbemuseums von 1911 auf die schlichten Böden der heutigen Nutzung treffen, werden Brüche sichtbar, die Neugier an der Geschichte des Baus erwecken können.



Abb. 4: Aufeinandertreffen von Gründerzeitvilla (1913) und International Style (1976) am Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop, Fotograf: Detlef Podehl, TU Dortmund.

Fällt die Entscheidung gegen Umbau und Überformung eines Bauwerkes und für Kombination und Anbau, geschieht etwas Anderes: Die Geschichte bleibt auch für weniger versierte Augen leichter lesbar. Stellen, an denen Alt- und Neubau aufeinandertreffen, machen deutlich sichtbar, dass hier kombiniert wurde. Beim Versuch, ein Gebäude zu lesen, sind diese Stellen Ausrufezeichen, die die Aufmerksamkeit binden können. Anstatt sich dafür zu entscheiden, die Vergangenheit einzuverleiben, wird in Fällen der Kombination ein Gebäudekomplex mit markanten ästhetischen Brüchen angestrebt. Oft begegnen

uns Kombinationen aus Gründerzeitvillen und Neubauten der Nachkriegszeit (#Quadrat, #Kunstmuseum Gelsenkirchen). Für die Zeit nach der Herrschaft der Nationalsozialisten konnte diese Praxis der Kombination in Kulturbauten auch bedeuten, eine Kontinuität kultureller Ideale vom Beginn des 20. Jahrhunderts zu signalisieren. Der Anbau an die Gründerzeitvilla zum Beispiel eines Bürgervereins setzte den Neubau auch mit einer bürgerlichen Tradition in Verbindung. Solche Kombinationen machen deutlich, dass Kultur im Ruhrgebiet keine Erfindung der Nachkriegszeit ist.

Exemplarisch für die Praxis der Kombination soll hier das Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop näher beleuchtet werden. Selbst wenn ein Bauwerk wie das »Quadrat« nicht in der unmittelbaren Innenstadt liegt, vermag es die Stadt dennoch zu repräsentieren. Dies geschieht einerseits durch die besondere Strahlkraft des Museumskomplexes bis in die heutige Zeit, die Bottrop auf der Landkarte bedeutender Kulturorte manifestiert. Es geschieht aber auch durch die deutliche Kombination der Villa (1903, ab 1913 Sitz des Heimatvereins) mit einem Neubau (1976) des Architekten Bernhard Küppers. Sowohl die Nutzung der Villa als Heimatmuseum ab 1934, als auch der Neubau eines Museumszentrums, das drei Funktionen in sich vereint (#Quadrat), wurden durch starkes bürgerliches Engagement angestoßen. Das »Quadrat« zeigt die Naht zwischen Damals und Heute deutlich (Abb. 4), gleichzeitig ist die Gründerzeitvilla auf eine Weise stimmig in die Anordnung der angebauten Pavillons eingefügt, dass diese so unterschiedlich anmutenden Teile doch als ein Ganzes wirken können. Interessanterweise treffen in diesen Kombinationen aus historistischen Villen und Bauten des International Style zwei Revivals aufeinander, die jeweils eine Antwort auf die disparat erscheinende Realität ihrer Zeit waren. Der Historismus um 1900 bezog seine Formen aus früheren Epochen nicht zuletzt deshalb, um Kontinuität und Historizität in einem Zeitalter spürbar zu machen, das von rasanten Umschwüngen und Fortschritt bestimmt wurde. Auch die am International Style orientierte Architektur der Pavillons von Küppers sind ein Anknüpfen an eine Bewegung, die zeitlich vor dem Nationalsozialismus lag und international,



Abb. 5: Werbegrafik zur Theaterbau-Ausstellung im Museum Folkwang, 1959, Archiv Museum Folkwang.

also weltoffen, ausgerichtet war. Es handelt sich um eine Anknüpfung an eine Zeit, in der Deutschland, genauer: das Deutsche Kaiserreich noch Teil eines internationalen Netzwerkes und einer Weltgemeinschaft war. Ein Zustand, den die Bundesrepublik in der Nachkriegszeit vor allem auch durch Repräsentation über kulturelle Leistungen und programmatische Architektur wiederherzustellen versuchte.¹⁴ In der Kombination von »alt« und »neu« wurden Orte geschaffen, die es ermöglichen, sich mit Vergangenheit auseinanderzusetzen und gleichzeitig über bestimmte Aspekte dieser Vergangenheit eine bessere Zukunft zu imaginieren.¹⁵ Zu dieser Zukunft gehörte offenbar auch, Möglichkeiten der Erweiterung und Veränderung bereits mitzudenken und durch die Architektur zu ermöglichen. So zeichnet sich Küppers Entwurf für das »Quadrat« durch eine Modularität aus, die weitere Anbauten begrüßt, wie der Erweiterungsbau des Architekturbüro Gigon/Guyer belegt.

Neben Palimpsest und Kombination in Bauwerken, kann noch eine weitere Art der Fortführung aufgezeigt werden: Kulturbauten, deren Verwirklichung über einen sehr langen Zeitraum vollzogen wurde ([#Aalto-Theater](#), [#Naturmuseum](#)). Auch in solchen Projekten wurden Ideale über eine lange Zeitspanne fortgeführt. Doch mussten mit den sich ändernden Anforderungen ebenfalls die Planungen immer wieder angepasst werden. Diese Prozesse lassen sich letztlich jedoch kaum an Bauwerken ablesen, sondern werden erst in der Zusammenschau mit den zum Projekt bewahrten Archivalien lesbar. Ein Beispiel für diese Art der Fortführung ist das Aalto-Theater in Essen. Als es 1988 eröffnet wurde, hatte das Projekt mit einigen Unterbrechungen bereits mehr als 30 Jahre überdauert. Es war von Alvar Aaltos ersten Planungen im Jahr 1959 in Harald Deilmanns Umsetzung (1983–1988) übergegangen und musste in diesem Prozess immer wieder an die Anforderungen der jeweiligen Zeit angepasst werden ([#Aalto-Theater](#)). Die Beteiligung von zwei Architekten bringt es mit sich, dass die Archivalien auch räumlich nicht an einem Ort vereint sind. Während der Deilmann-Bestand im Baukunstarchiv NRW einen detaillierten Einblick in die Umsetzung des Bauwerkes gibt, erzählt er nur in wenigen Objekten von der langen Vorgeschichte des Projektes. Um diese zu ergründen, müssen Zeitungsartikel und weitere Schriften aus dem Stadtarchiv Essen hinzugezogen werden, und der Weg führt auch in die Archive des Museum Folkwang in Essen. Die dort bewahrten Briefe, Publikationen und Gebrauchsgrafiken aus dem Kontext der Theaterbauausstellung von 1959 führen zurück zur frühesten Idee, ein neues Theater für Essen zu bauen (Abb.5). Erst diese Ebene der Geschichte verdeutlicht, welche fortwährenden Anstrengungen unternommen wurden, um eine Idee aus der unmittelbaren Nachkriegszeit noch in den 1980er Jahren umzusetzen.

Dieser kurze Streifzug durch die unterschiedlichen Strategien des Weiterbauens von Kulturbauten der Nachkriegszeit führt nun also über die Archivrecherche zurück zum Folkwang. Auch für das Folkwang ist die Geschichte der Institution und der Sammlung auf zwei Orte aufgeteilt und in seiner Gänze nur durch mehrere Archive nachvollziehbar.¹⁶ Das Folkwang-Museum in Hagen wurde zum Osthaus Museum und besticht bis heute durch seine spannungsvolle Innen-Außen-Beziehung. Auch dieser ikonische Museumsbau von 1902 erhielt 1972 einen Anbau, um eine größere Ausstellungsfläche bespielen zu können. Die Sammlung, die diesen Ort einst vervollständigte, wurde nach dem Tod des Mäzens Karl Ernst Osthaus jedoch nach Essen verkauft, wo eine neue Geschichte der Fortführung und des Weiterbauens begann.

Der vorliegende Text wurde zuerst publiziert in: Hans-Jürgen Lechtreck, Wolfgang Sonne, Barbara Welzel (Hg.): »Und so etwas steht in Gelsenkirchen...«, Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, Dortmund 2020, S. 90–103.

Zitiervorschlag: Christin Ruppio, Weiterbauen. Palimpsest und Kombination, <https://stadt-bauten-ruhr.tu-dortmund.de/themen>

Anmerkungen

- 1 Karl Ernst Osthaus, Über die Aufgabe der Museen. Zuschrift an den Arbeitsrat für Kunst, in: Wilhelm R. Valentiner, Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919, S. 83–88, S. 83f.
- 2 Ebd., S. 83.
- 3 Zur Museumreform: Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001. Einen Überblick über die Lebensreformbewegungen gibt: Kai Buchholz (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Darmstadt 2001.
- 4 Alfred Lichtwark, Museen als Bildungsstätten. Vortrag auf dem Mannheimer Museumstag, 21./22. September 1903, in: Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften, Bd. 2, hg. von Wolf Mannhardt, Berlin 1917, S. 185–189, S. 185.
- 5 Mit der Künstlerkolonie Mathildenhöhe wurde ab 1899 wegweisende mäzenatische Unterstützung für die Reform der angewandten Künste von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein geleistet, und auch in Weimar fand der Reformkünstler Henry van de Velde vorübergehend Unterstützung durch eine von Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach angestoßene Initiative. Die Basis der Reformbewegungen war jedoch stark im Bürgertum verankert. Exemplarisch zur teils angespannten Kooperation zwischen adeligen Mäzenen und der Reformbewegung, vgl. Thomas Föhl, Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstil, Weimar 2010.
- 6 Vgl. Joachimides, Die Museumsreform.
- 7 Vgl. Julia Binder, Stadt als Palimpsest. Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis, Berlin 2015. Grundlegend zur Überlagerung von Zeitschichten im Raum: Karl Schlögel, Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, Berlin 2003. Ebenfalls grundlegend zum Begriff des Palimpsests in der Forschung zu Erinnerungskultur: Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, S. 13–35.
- 8 Vgl. Binder, Stadt als Palimpsest, S. 57.
- 9 Exemplarisch für die methodische Freilegung dieser Schichten: Barbara Welzel, Die Stadtkirche St. Reinoldi: Erinnerungsort Dortmunds, in: Wolfgang Sonne/ Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund. Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:A1) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016, S. 31–36.
- 10 Vgl. Sonja Hnilica, Baukunstarchiv NRW – Das Haus Ostwall 7: Ein Haus mit sieben Leben, in: Regina Wittmann/Wolfgang Sonne (Hg.), Eins, Zwei, Drei Baukunstarchiv. 80 Werke aus der Sammlung des Baukunstarchivs NRW, Dortmund 2018, S. 38–55, speziell zum Museum am Ostwall: ebd., S. 45–51.
- 11 Vgl. Leonie Reygers, The Museum am Ostwall, in: Museum Quarterly 15 (1962), H. 3, S. 152–157, S. 152.
- 12 Vgl. Hnilica, Baukunstarchiv NRW, S. 49.
- 13 Leonie Reygers, Vorwort, in: Museum am Ostwall Dortmund (Hg.), Katalog zur Sammlung Gröppel, Dortmund 1960, o. S.
- 14 Als ein Beispiel mit internationaler Strahlkraft für diese Repräsentation der BRD durch Architektur kann der Pavillon von Egon Eiermann und Sep Ruf auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel gelten.
- 15 Vgl. Kathleen James Chakraborty, Modernism as Memory. Building Identity in the Federal Republic of Germany, Minneapolis 2018, S. 31.
- 16 Neben dem Osthaus-Archiv in Hagen und dem Archiv des Museum Folkwang in Essen, sind vor allem das DDK – Bildarchiv Foto Marburg und das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld zu nennen. Marburg bewahrt einen umfangreichen Bestand von Glasnegativen aus dem Besitz des Hagener Folkwang. Die Sammlung angewandter Kunst aus dem Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, das dem Folkwang angegliedert war, wurde nach Osthaus' Tod an das Kaiser-Wilhelm-Museum verkauft.