

Rosenland



Zeitschrift für lippische Geschichte

Nr. 2

Oktober 2005

Inhaltsverzeichnis

Editorial	1
Beiträge	
Andreas Ruppert: Kriegerdenkmäler in Detmold.....	2
Götz J. Pfeiffer: Orpheus in der Unterwelt bei Karl Junker (1850- 1912). Der Künstler und seine Werke zwischen Fatum und Fama.....	19
Jürgen Hartmann: Die Erinnerung an Felix Fechenbach in deutschen Exilzeitungen 1933-1945.....	38
Hinweis	
Ausstellung: „Schutzhaft“ – auf dem Weg in den Terrorstaat“ (Wolfgang Bender)	46
Impressum	46

Editorial

Die Herausgeber hatten an ihr Projekt geglaubt, waren dann aber doch vom Erfolg überrascht: Mehr als 1.100 Interessierte (Stand: 19. Oktober 2005) haben sich die Ausgabe 1 herunter geladen, dazu gingen viele positive Reaktionen zum Konzept der Zeitschrift und zu den einzelnen Beiträgen ein.

In unserer Ausgabe 2 findet sich neben zwei zeitgeschichtlichen Themen auch ein Schwerpunkt aus der Kultur- bzw. Kunstgeschichte. Auch damit wird deutlich, dass „Rosenland“ nicht durch die thematischen Schwerpunkte der Herausgeber begrenzt ist, sondern das ganze breite Spektrum der lippischen Geschichte abdecken will.

„Rosenland“ soll kein statisches Projekt sein und wird in den folgenden Ausgaben weiter an Profil und Lebendigkeit gewinnen. So werden Leserinnen und Leser neben den „klassischen“ Beiträgen und Rezensionen auch Interviews und Streitgespräche finden. Auch Reaktionen (Leserbriefe) und Nachträge zu einzelnen Themen und Beiträgen sind erwünscht. Wissenschaft lebt vom Diskurs. In diesem Sinne freuen wir uns über Reaktionen und Beitragsangebote.

Die Herausgeber.

Kriegerdenkmäler in Detmold

von Andreas Ruppert

Detmold weist eine überraschende Vielfalt von Kriegerdenkmälern auf. Sie spiegeln wesentliche Etappen der deutschen Geschichte: von den Kriegen, durch die Preußen den Nationalstaat erzwang, bis zum Untergang des so geschaffenen Reiches. Doch werden sie heute meist übersehen, auch wenn sie so unübersehbar sind wie die beiden Regimentsdenkmäler auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz. Andere sind allerdings versteckt wie das Denkmal des Reserve-Infanterie-Regiments 256 im Bismarckhain oder verschwunden wie das Rohdewaldenmal auf dem Schlossplatz, von den vielen Erinnerungstafeln in Kirchen, Schulen, an Hauswänden und Mauern ganz zu schweigen.

Das Desinteresse ist ein Ausdruck gegenwärtiger Mentalität. Kriegerdenkmäler bilden seit 1945 keinen wichtigen Bestandteil deutscher Kultur mehr. Hier hat die zweite Niederlage innerhalb von drei Jahrzehnten zu einem radikalen Paradigmenwechsel geführt. Heute hat man den Eindruck, dass die Kriegerdenkmäler nur noch von Minderheiten ernst genommen werden: von Soldaten und Veteranen auf der einen und von Pazifisten auf der anderen Seite. Für die Angehörigen der Vorkriegsgenerationen sind sie nicht nur Gedenksteine für tote Kameraden, sondern auch Zeichen der Erinnerung an die prägenden Normen ihrer Jugend. Aus ihren Reihen stammen die Kränze am Volkstrauertag. Für die Pazifisten sind die Denkmäler dagegen Spuren eines Reiches, das in drei Kriegen entstanden und in zwei Weltkriegen untergegangen war.

Für den Historiker sind beide Haltungen interessant, als Zeichen seiner eigenen Gegenwart. Für die historische Analyse der Denkmäler bleiben sie jedoch irrelevant. Diese haben ihre eigene Sprache. Sie sind Ausdruck einer vergangenen Zeit, sind Quellen mit eigener Aussagekraft, die man

befragen und übersetzen kann.¹ Es geht dabei nicht um ein Einfühlen in die Geschichte, so, als könne sich der Historiker in die Rolle derjenigen versetzen, die solche Denkmäler zur Selbstdarstellung errichteten. Hier gibt es eine Fremdheit, die man akzeptieren muss. Es gilt in der historiographischen Arbeit nicht nur, jene Linien aufzuspüren, die auf direkter Chaussee zur Gegenwart führen. Es gilt, auch das zu Ende Gegangene, das Abgebrochene und Abgelegte zu akzeptieren. Die „Rumpelkammer der Geschichte“, über die Marx und Engels einst spotteten, ist für den Historiker eine Fundgrube. Hier gilt das Wort Thomas Nipperdeys, der in Rankescher Tradition daran festhielt, dass die Vergangenheit mehr sei als Vorgeschichte, dass sie „mit der Fülle des Untergegangenen und Abgebrochenen etwas Eigenes“ sei und dies ihren Charakter ausmache.²

Major August Rohdewald und 23 brave Lipper

Am 10. Juli 1866 und in den folgenden Tagen starben auf dem Schlachtfeld bei Kissingen an der Fränkischen Saale der Kommandeur des Bataillons Lippe und 23 seiner Soldaten. Sie waren Teil der damaligen preußischen Mainarmee, die gegen das bayerische Heer eingesetzt worden war.³ Es handelte sich um den zweiten Krieg innerhalb von zwei Jahren, mit dem sich Preußen aus einer innenpolitischen Krise zu befreien suchte, die das anachronistische Machtgefüge der preußischen Elite gefährdete. 1862 wurde Bismarck mit der Aufgabe zum neuen Ministerpräsidenten berufen, dieses Gefüge zu retten, eine Aufgabe, die er mit

¹ Reinhart Koselleck hat auf die Aussagekraft der Kriegerdenkmäler hingewiesen, s. Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (Hg.): Identität. München 1979, S. 255-276; Reinhart u. Michael Jeismann (Hg.): Der Politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne. München 1994. Seinen Arbeiten und denen seiner Schüler verdanke ich viele Anregungen.

² Thomas Nipperdey: Zur Theorie der Geschichtswissenschaft, in: Ders.: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte. Göttingen 1976, S. 12-73, hier S. 29.

³ Vorwerk, Kurt: Das lippische Bataillon im Feldzug des Jahres 1866, in: Lippische Mitteilungen 35 (1966), S. 41-106.

allen politischen und diplomatischen Fähigkeiten verfolgte. Der Krieg als Mittel der Politik war dabei immer einkalkuliert. Dreimal setzte Bismarck auf ihn: 1864 gegen Dänemark, 1866 gegen Österreich und die süddeutschen Staaten des Deutschen Bundes, 1870/71 gegen Frankreich.⁴

Im Krieg gegen Dänemark, das mit einem Rechtsbruch die Herzogtümer Schleswig und Holstein annektiert hatte, gelang es Preußen, seine innenpolitischen Interessen mit den Wünschen der auf den Nationalstaat zielenden Bewegung im Deutschen Bund zu verbinden. Es war eine Bundesexekution unter preußischer Führung und mit Beteiligung des lippischen Militärs. Komplizierter war die Rechtfertigung des zweiten Krieges, durch den Österreich aus dem Deutschen Bund herausgedrängt und die preußische Hegemonie über Deutschland aufgerichtet werden sollte. Hier gelang es Preußen, die kleinen norddeutschen Staaten auf seine Seite zu bringen. Eine mögliche Neutralität Lippes wurde offenbar nicht ernsthaft in Erwägung gezogen – Preußen ordnete an und Lippe folgte. Am 3. Juli 1866 wurde die österreichische Armee bei Königgrätz in Böhmen geschlagen, der Krieg war in einer einzigen, vom preußischen Generalstabschef Moltke geplanten Schlacht entschieden worden. Der Feldzug der „Mainarmee“ gegen die Kontingente der anderen süddeutschen Staaten hätte daran auch bei einem anderen Ausgang kaum etwas ändern können, wurde aber bis zum für den 2. August mit Bayern vereinbarten Waffenstillstand weitergeführt. Er kostete die 24 lippischen Soldaten das Leben.

Der Krieg war außerhalb Preußens unpopulär. Er wurde als „Bruderkrieg“ empfunden und Sieger wie Verlierer gerieten in eine schwere Interpretationskrise, als es Bismarck vier Jahre später gelang, erneut das auf den Nationalstaat gerichtete Interesse der deutschen Gesellschaft mit preußischem Eigeninteresse zu verbinden und die eben noch

⁴ Einen Überblick über diese Interdependenz von Innen- und Außenpolitik Bismarcks bis zur Reichsgründung gibt Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Dritter Band: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1849 bis 1914. Frankfurt 1995, S. 251-331.

verfeindeten Staaten gegen Frankreich zu vereinen. Die Interpretationskrise spiegelt sich auch in den Denkmälern. Die Situation in Detmold dürfte dafür typisch sein. Als 1871 vom Detmolder Hofbaurat Wilhelm von Meien das Landesdenkmal für den Krieg gegen Frankreich geplant wurde, bestand auf Seiten der Auftraggeber auch der Wunsch nach einer Ehrung der Gefallenen des Sommers 1866. Von Meien setzte dem formale und künstlerische Argumente entgegen. Da es sich 1866 beim Bataillon Lippe um eine eigenständige Einheit gehandelt habe, 1870 aber um ein preußisches Regiment, sei eine gemeinsame Ehrung an einem einzigen Denkmal nicht angemessen. Dazu stellte er die möglichen Posen der beiden Gefallenengruppen gegeneinander. Die 1866 Gefallenen verlangten eher ein „Grab-Denkmal“, das an einen geschlossenen, religiös sanktionierten Ort gehöre. Für das Denkmal des Frankreichfeldzugs sei aber ein „Kampfes- und Sieges-Denkmal“ auf öffentlichem Platz gewünscht. Beides lasse sich nicht vereinen.⁵ In seiner Ansprache zur Denkmalsenthüllung bestätigte von Meien 1875, dass es ihm nicht um ein Trauerdenkmal ging, sondern darum, „dass der Ruhm unserer gefallenen Mitbrüder der Nachwelt überliefert werde“.⁶

Die Toten des Bruderkriegs waren für die Nachwelt bedeutungslos. Ein „guter“ oder „gerechter“ Krieg war es nach den Vorstellungen der Zeitgenossen nicht gewesen, eine Tradition ließ sich darauf nicht aufbauen.⁷ Ganz vergessen waren seine Opfer dennoch nicht. In den Jahren 1898 und 1899 richtete ein Generalmajor von Rodewald [sic], vermutlich ein Verwandter des gefallenen Majors, mehrere Gesuche an den Detmolder Magistrat, dem Denkmal auf dem Kaiser-

⁵ Schreiben an den Magistrat vom 7. April 1871, Stadtarchiv Detmold (im Folgenden: StadtA DT) im NW Staats- und Personenstandsarchiv Detmold (im Folgenden: NW StaatsA DT) D 106 Detmold Nr. 2449.

⁶ StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2449.

⁷ Vgl. dazu den Tagebucheintrag der lippischen Fürstin Elisabeth von Sylvester 1866, zitiert von Vorwerk, S. 102-103, hier S. 103: „Ganze Länder wurden genommen, nicht nach Recht und Gerechtigkeit, sondern nach Willkür wurde geschaltet und gewaltet, wie es in den schwarz-weißen Kram hineinpasste.“

Wilhelm-Platz eine Tafel mit ihren Namen anzu-
fügen. Die Ablehnung provozierte die vom Graf-
regenten Ernst geförderte Errichtung eines eigen-
ständigen Denkmals auf dem Schlossplatz. Es
wurde gleichzeitig ein Symbol für die völlige Ab-
hängigkeit Lippes von Preußen und damit auch
ein Schlussstein für alte lippische Soldatenherr-
lichkeit, die seitdem nur noch im Lied verklärt
wird. Insofern war der Schlosspark auch der rich-
tige Standort für dieses Denkmal. Es wurde am
10. Juli 1902, dem Jahrestag des Gefechts bei Kis-
singen, enthüllt.⁸



*Denkmal für die Gefallenen des Krieges 1866.
Aufnahme am 10. Juli 1902, dem Tag der Einweihung
NW StaatsA DT D 75 Nr. 378.*

Eine Inschrift am Sockel erinnert bis heute an
August Rohdewald und die nicht zurückgekehrten
Lipper.⁹ Das Jahr des Krieges wird genannt –

⁸ Lippische Landes-Zeitung (LZ) vom 11. Juli 1902, darin
auch die Namen der Gefallenen. Auf dem Schlachtfeld bei
Kissingen erinnert ein Gedenkstein ebenfalls an Rohdewald,
die anderen lippischen Soldaten sind darauf nicht erwähnt,
s. lippe aktuell vom 20. Juli 1994.

⁹ 12 Soldaten waren vor Kissingen gefallen, 4 starben an
ihren Verwundungen, sieben Soldaten starben nach einer
Cholerainfektion, einer nach einer Typhusinfektion. Auf-
listung mit Daten bei Vorwerk, S. 103-104.

Kriegsgegner und Schlachtort werden dagegen
nicht erwähnt. Ein aufgesetzter Obelisk zeigte
Bronzetafeln mit den Namen der Gefallenen und
ein Relief von Rudolph Hölbe. Von Hölbe, einem
gebürtigen Lemgoer, der sich als Bildhauer in
Dresden einen Namen gemacht hatte und von
dem auch in Detmold mehrere Arbeiten erhalten
sind¹⁰, stammt auch der auf dem Obelisk plat-
zierte Bronzeschmuck (Käppi, Seitengewehr, Pat-
ronentasche und Palme). Leider liegen zur Pla-
nung und Ausführung des Denkmals keine Unter-
lagen mehr vor.

Hölbes Arbeiten überstanden den Zweiten Welt-
krieg nicht. Im Rahmen der Metallsammlung für
die Rüstung wurden sie nicht als schützenswert
eingestuft und eingeschmolzen.¹¹ Eine Neuanfer-
tigung wurde nach 1945 nicht mehr erwogen.
1953 wurde das Denkmal auf Antrag des Landes-
heimkehrerverbandes Lippe neu gestaltet.¹² Wäh-
rend der Sockel mit seinen an 1866 erinnernden
Inschriften erhalten blieb, griff der neue Text am
Obelisk ein damals aktuelles Problem auf und
erinnert an die noch nicht zurückgekehrten
Kriegsgefangenen und Deportierten. Die dem
Rosental zugewandte Seite zeigt ein Eisernes
Kreuz – Trauer und Erinnerung waren noch nicht
pazifistisch ausgerichtet. Im Jahre 2004 wurde der
marode gewordene Obelisk von der Stadtverwal-
tung saniert. Auf eine Erläuterung zu Entstehung
und Wandlung des Denkmals, das sich heute
nicht mehr selbst erklärt, wurde verzichtet.

Colombey

Das lippische Militär hatte mit der Konvention
vom 26. Juni 1867 seine Selbständigkeit an Preu-

¹⁰ Von Hölbe stammen die Figurengruppe auf dem Do-
nopbrunnen auf dem Marktplatz und ein Bronzerelief von
Albert Lortzing am Eingang zum Schlosspark gegenüber
dem Landestheater.

¹¹ Schreiben des Reichsministers für Wissenschaft, Erzie-
hung und Volksbildung an den Reichsstatthalter in Lippe
und Schaumburg-Lippe vom 7. August 1942 mit Aufzäh-
lung der in Detmold von der Metallablieferung betroffenen
Denkmäler, in: NW StaatsA DT L 80.04 Nr. 1449.

¹² Auskunft der Denkmalspfliegerin Voddeler im Fachbe-
reich 6 der Stadtverwaltung.

Ben verloren. Seine Soldaten wurden in das 3. (Füsilier-) Bataillon des preußischen Infanterie-Regiments (6. Westfälisches) Nr. 55 (im Folgenden: I.R. 55) überführt, an dessen Seite es schon zweimal eingesetzt war. Auch in Lippe wurde nun die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, wobei den lippischen Rekruten zugestanden blieb, bevorzugt in diesem 3. Bataillon, dem „Lippischen“, zu dienen. Zum 30. September 1869 wurden das Bataillon und der Regimentsstab in die lippische Residenzstadt verlegt, wo ihnen die Kaserne I in der Leopoldstraße (an ihrer Stelle befinden sich heute die Gebäude der Bezirksregierung) und die Kaserne II in der damaligen Lemgoer Straße (heute das Gebäude des Arbeits- und Sozialgerichts) zugewiesen waren. Folgerichtig wurden im Juli 1870 auch die lippischen Reservisten mobilisiert, nachdem Frankreich mit der Emser Depesche zur Kriegserklärung provoziert worden war. Zu ihnen gehörte auch August Otto aus Hedderhagen bei Lage; vier Jahrzehnte später edierte er seinen tagebuchähnlichen Bericht vom Auszug aus dem väterlichen Hof bis zur Rückkehr im Juni 1871.¹³

Das I.R. 55 war in diesem Feldzug von Anfang an eingesetzt. Im August 1870 war das französische Heer ins eigene Land zurückgedrängt und gespalten worden: Ein Teil wurde in der Festung Metz eingeschlossen, der andere Teil am 2. September 1870 bei Sedan vernichtend geschlagen. Damit war der Krieg zwar nicht zu Ende, aber doch entschieden. Der Triumph, der in Deutschland dann über Jahrzehnte im Sedanstag gefeiert wurde, verdeckt, dass es in diesem Feldzug anfangs mehrfach kritische Momente gegeben hatte. Dazu gehörte auch das Gefecht vom 14. August bei Colombey, einem etwa 10 km westlich vor Metz gelegenen Gehöft, in dem die anstürmenden preußischen Truppen dem überlegenen französischen Gewehrfeuer ausgesetzt waren. Dass Preußen trotz hoher Verluste den Tag gewann, war richtungsweisend für den Krieg. Großen Anteil daran hatten die beiden ostwestfälisch-lippischen

¹³ August Otto: Meine Erlebnisse in Frankreich 1870/71. Kriegserinnerungen eines Füsiliers vom Infanterie-Regiment Nr. 55. Oldenburg o.J. [1914].

Infanterie-Regimenter 15 und 55. Der 14. August blieb bis 1936 der Ehrentag der 55er.

Bei Colombey errichtete das I.R. 55 am ersten Jahrestag der Schlacht ein schlichtes Erinnerungsmal für seine Gefallenen. Drei Jahrzehnte später wurde es durch ein „größeres und würdigeres ersetzt, während der alte Denkstein bei der Kaserne 3 in Detmold aufgestellt wurde“, wie das Nachrichtenblatt der Veteranen 1935 vermeldete.¹⁴ Die Kaserne III in der Emilienstraße war später Sitz des Verteidigungsbezirkskommandos 35 der Bundeswehr, bei dessen Umzug nach Augustdorf der Gedenkstein im Oktober 1995 mitgenommen wurde.

In Detmold bestand schon Anfang 1871 der Wunsch nach einem Kriegerdenkmal. Zuerst war ein Standort am Büchenberg in der Nähe des Krummen Hauses vorgesehen, dann der Schlossplatz. Die Entscheidung für den „neuen Stadttheil auf dem Bruche“, den Hofbaurat Wilhelm von Meien vorschlug, war symbolisch: Sie machte den Denkmalsbau zur Sache der bürgerlichen Öffentlichkeit. Bürgermeister Dr. Heldman war es denn auch, der von Meien am 22. Februar 1871 den Auftrag zum Bau erteilte.¹⁵ Die Finanzierung besorgte ein „Comité“ führender Militärs und Bürger.¹⁶ Zu einem Zuschuss des I.R. 55 kamen zahlreiche Spenden lippischer Bürger. Die erhaltenen Sammellisten zeigen, dass der Bau dem kollektiven Wunsch eines großen Teils der Bevölkerung entsprach. Am 14. August 1874 wurde der Grundstein gelegt, ein Jahr später, am 14. August 1875, fand unter Teilnahme der Angehörigen von Gefallenen, von Kriegsteilnehmern, des Fürstenpaares, lippischer Honoratioren und der aktiven Soldaten des I.R. 55 die Einweihung statt.¹⁷

¹⁴ Nachrichtenblatt des Bundes ehem. 55er, 10. Jg. (1935), Nr. 6.

¹⁵ StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2449.

¹⁶ Aufruf des Comités vom 4. August 1871, in: StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2450.

¹⁷ Gedruckte Festordnung in StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2449.



*Denkmal für die Gefallenen des Krieges 1870/71
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

Das 16 Meter hohe Denkmal bediente zwei Interessen. Es ist ein Landesdenkmal, das an die gegen Frankreich gefallenen Lipper erinnert, ausdrücklich auch an die, die in anderen Einheiten als dem I.R. 55 gedient hatten. Es ist aber auch – worauf Martin Bach in seiner Untersuchung zu Kriegerdenkmälern in Westfalen und Lippe hinweist – ein „normales“ preußisches Regimentsdenkmal.¹⁸ Es ist also gleichzeitig ein lippisches Erinnerungsmal und ein preußisches Siegeszeichen, auch ohne die von Preußen adoptierte Siegesgöttin Nike, wie sie auf der Berliner Siegessäule noch steht und in Bielefeld, einem der Standorte des I.R. 55, inzwischen wieder verschwunden ist.¹⁹ Ein Entwurf von Meiens hatte eine Nike sogar vorgesehen, er wurde vermutlich aus Kostengründen verworfen. Es hatte sich nämlich inzwischen ein florierender Markt für die Ausstattung

¹⁸ Martin Bach: Studien zur Geschichte des deutschen Kriegerdenkmals in Westfalen und Lippe. Frankfurt u.a. 1985, S. 181.

¹⁹ Zum Schicksal der Bielefelder Nike s. Reinhard Vogelsang, Reinhard: Denkmäler der Kaiserzeit. In: Stilversuchungen. Historismus im 19. Jahrhundert. Bielefeld 1991, S. 68-76.

der Kriegerdenkmäler entwickelt. Firmen boten in reichsweit verbreiteten Katalogen Figuren und Metallschmuck in verschiedenen Formen und Größen an.



*Denkmalsentwurf Wilhelms von Meien mit Nike,
StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2450.*

Das nationalistische Pathos war zu einem Element der Werbung geworden – so heißt es in einem Firmenprospekt: „Und doch drängt es uns, für unsere große und gewaltige Zeit ein äußeres Wahrzeichen aufzurichten, sei es, das der Trauer um die im Kampfe Gefallenen, sei es das des berechtigten Stolzes auf das nach heißem Ringen erreichte Ziel, sei es endlich, um durch dasselbe unseren Nachkommen für alle Zeiten in Erinnerung zu bringen, dass nur Deutsche Einheit, Treue und Kraft so Herrliches zu leisten vermocht hat!“²⁰ Deutschland war 1871 in der modernen Warenwelt angekommen.

Hofbaurat von Meien hielt den Siegesgestus auch ohne Nike fest: In der höher gelegten Plattform, im wuchtigen Aufbau, dem erst der acht Meter

²⁰ Prospekt der Berliner Kunststein- und Metallgießerei M. Czarnikow, in: StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2449.

hohe Obelisk einiges der Wucht wieder nimmt, und im „Eisernen Kreuz“ als Abschluss. Das Kreuz – wie der Obelisk aus Eggesandstein und damit aus kostengünstiger einheimischer Produktion – verweist auf jenes Eisernes Kreuz, das im März 1813 vom preußischen König als Kriegsauszeichnung gestiftet und 1870 erneuert worden war. Wie der Kaiser-Wilhelm-Platz das neue Detmold symbolisiert,²¹ so symbolisiert das Kreuz die neue Stellung Lippes als Annex Preußens, dem nur noch formale Selbständigkeit zugestanden blieb. Das Eisernes Kreuz hatte auch eine subversive Tradition. Es war ursprünglich eine Auszeichnung für Kämpfer für die Freiheit – aber dieser Freiheitswunsch bestand mit doppelter Zielrichtung gegen die französische Besatzungsmacht und gegen die deutschen Dynasten. Aus dem Befreiungskampf sollten ein neues Volk und ein neues Heer hervorgehen, und die damals geprägte Definition des Heeres als der „Schule der Nation“ bewahrte noch bis in den Vormärz hinein diesen demokratischen Ansatz.²² Davon war 1875 nichts übrig geblieben. Unter dem Kreuz auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz wurde die Einheit von Preußen und Lippe im neuen Reich, von Kaiser, König und lippischem Fürsten, von Junkern, Offizieren und der bürgerlichen Elite einer kleinen Residenzstadt zelebriert. Von innenpolitischer Freiheit war nicht die Rede, der Obelisk war keine Freiheitsstatue. Dazu passt es, dass die Einweihung des Denkmals gleichzeitig ein Vorspiel war: Einen Tag später wurde im Beisein des Kaisers und vor mehreren Zehntausend Zuschauern das Hermannsdenkmal eingeweiht. Beide Monumente wurden damit zu zentralen Zeichen deutscher Einheit unter preußischem Zwang. Auch praktisch wurde die Verbindung zwischen den Monumenten hergestellt: Am Denkmal der 55er begann der Festzug zum Hermannsdenkmal. Dieses Procedere sollte sich bei vielen Feiern nationalisti-

²¹ Zu diesem Platz s. Traute Prinzessin zur Lippe: Zur Geschichte des Kaiser-Wilhelm-Platzes in Detmold. Gestaltungselemente einer städtischen Grünfläche seit 1871, in: Historismus in Lippe. Detmold 1994, S. 171-184.

²² S. dazu Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Zweiter Band: Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution“ 1815-1845/49. München 1987, S. 380-393.

scher Verbände im Deutschen Reich wiederholen.²³



Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.

An drei Seiten des Denkmals verzeichnen Marmortafeln die Namen der Gefallenen und der an Verwundungen oder Krankheiten Gestorbenen. Die Tafeln wurden nach einer Ansprache des Regimentskommandeurs Richard von Seeckt - Vater des späteren Chefs der Heeresleitung der Reichswehr Hans von Seeckt²⁴ - gesondert enthüllt. Die Anzahl der Toten erlaubte noch die namentliche Nennung. Sie treten damit dem Betrachter bis heute näher, hier hält man inne, mit Gefühlen von Andacht und Trauer. Viele Namen klingen vertraut und man könnte den abgebrochenen Leben nachforschen. Man kann sich in der Trauer aber auch dem Zweifel am Sinn des ganzen Unternehmens nicht entziehen: Was trieb jene jungen Menschen nach Frankreich? Warum mussten sie ihre Heimat verlassen und in Lothringen ihr Le-

²³ Vgl. dazu die verschiedenen Beiträge von Dirk Mellies in den von der Stadt Detmold herausgegebenen Dokumentationen stadtgeschichtlicher Projekte.

²⁴ Zu Hans von Seeckts Zeit in Detmold s. Karl-Alexander Hellfaier: Generaloberst von Seeckt - Schulzeugnisse und Briefe in Detmold, in: Lippische Mitteilungen 53 (1984), S. 97-112.

ben verlieren? Welche lippischen Interessen wurden 1866 an der Saale, welche 1870 vor Metz vertreten? Das Denkmal kennt solche subversiven Gedankengänge nicht und beantwortet die Fragen, in dem es auf sich selbst verweist: auf Preußens Ruhm und Deutschlands Einheit. Für seine Auftraggeber und die Vielen, die zu seinem Bau gespendet hatten, war dies eine gültige Antwort.

Bemerkenswert bleibt die im Marmor verewigte Betonung der militärischen Hierarchie. Die Soldaten waren im Leben nicht gleich und sind es im Tod nicht. Reinhart Koselleck und seine Schüler sehen in der Ehrung der Gefallenen auf den Denkmälern zum deutsch-französischen Krieg ein demokratisches Element – in Detmold ist davon nichts zu erkennen.²⁵ Die wilhelminische Gesellschaftsordnung war nicht demokratisch. Das Offizierskorps blieb eine Anstalt des Adels, während Unteroffiziere und Mannschaften aus dem Kleinbürgertum, der Handwerkerschaft und aus dem Millionenheer der Landarbeiter kamen. Die Denkmäler beschwören die nationale Einheit, die Klassengesellschaft blieb unangetastet.

Flankiert wird das Denkmal von vier bronzierten Zinkfiguren, wie sie auch schon in den ersten Entwürfen zu sehen waren. Sie waren von einem Berliner Serienhersteller geliefert worden und symbolisieren die Waffengattungen des Heeres: Jäger, Infanterie, Kavallerie und Artillerie. Bis 1945 trugen sie auch ihre typischen Waffen, die dann auf alliierte Anordnung entfernt werden mussten.²⁶

Der Große Krieg

Der Erste Weltkrieg ist in engem Zusammenhang mit dem Krieg von 1870/71 zu sehen. Die poli-

²⁵ So Michael Jeismann und Rolf Westerheider: Wofür stirbt der Bürger? Nationaler Totenkult und Staatsbürgertum in Deutschland und Frankreich seit der Französischen Revolution, in: Koselleck und Jeismann: Totenkult, S. 23-50; auch Kai Kruse und Wolfgang Kruse: Kriegerdenkmäler in Bielefeld, in: *ibid.*, S. 91-128; so auch in der Einleitung des Bandes.

²⁶ Freundlicher Hinweis von Heinrich Heuer, Detmold; so auch Traute Prinzessin zur Lippe: Geschichte.

tische Leitung des Reiches und der preußische Generalstab waren sich darüber im Klaren, dass die Bedingungen, die sie der unterlegenen Nation gestellt hatten, einen neuen Krieg nach sich ziehen musste. Der Generalstab hat sich jahrzehntelang auf ihn vorbereitet. Dennoch ging der 1914 begonnene Krieg anders aus als geplant. Die deutschen Soldaten zogen mit einem Gefühl unüberwindbarer Stärke in den Kampf, ein Gefühl, das sich weniger aus der wirklichen Erfahrung von 1870/71 ableitete als aus dem Wiederholungsritual der Siegesfeiern und aus dem alltäglichen Anblick der Siegesgöttinnen und Eisernen Kreuze, dem bramarbasierenden Gestus der wilhelminischen Epoche. Sie kamen geschlagen zurück. Das Kriegerdenkmal am Eingang des Friedhofs von Leopoldstal fasst beide Erfahrungen in Relief und Text in ergreifender Weise zusammen. Den Widerspruch zwischen Selbsteinschätzung und Erfahrung haben viele Kriegsteilnehmer nie aufzulösen vermocht. Eine neue Welle von Denkmalsbauten begann 1919, aber es waren keine Siegesmale mehr. Nichts ragte in den Himmel, stattdessen beugten Helden den stahlhelmbedeckten Kopf, die Waffen waren abgelegt und der Trauergestus von Frauen und Kindern ließ keinen Zweifel daran, dass es sich hier, um des Hofbaurats von Meiens Begrifflichkeit zu nehmen, um „Grab-Denkmal“, nicht mehr um „Kampfes- und Siegesdenkmal“ handelte. In der Diskussion um das würdige Gedenken, die schon während des Krieges einsetzte, gab es zwei Strömungen, von denen eine weiterhin auf Einzeldenkmäler setzte – als Ortsdenkmäler oder als Regimentsdenkmäler –, während die andere für Gartenanlagen plädierte.²⁷ Sie sollten als Ehrenhaine eine Abwandlung der Friedhöfe darstellen und an sie angebunden werden. Detmold bietet beide Varianten.

²⁷ Vgl. auch den Beitrag des „Zieglerpfarrers“ Alexander Zeiss im Lippischen Dorfkalender 1 (1916), S. 109-113, unter dem Titel: „Was für Denkmäler wollen wir zum Gedächtnisse des Weltkrieges und zum Andenken der Gefallenen errichten?“

Das vergessene Regiment

Aus Lippe zog das I.R. 55 an die Westfront und war dort in allen wichtigen Abschnitten eingesetzt. Ende 1914 wurde in Detmold aus Stammmannschaften des I.R. 55 eine weitere Einheit aufgestellt: das Reserve-Infanterie-Regiment 256 (im Folgenden: R.I.R. 256). Seine Soldaten wurden vor allem an der Ostfront eingesetzt.²⁸ Schon 1916 äußerten die Angehörigen des Ersatz-Bataillons den Wunsch, ihren gefallenen Regimentskameraden ein Erinnerungsmal zu setzen. Bearbeiter waren die Bildhauer Heinrich Wiehe aus Düsseldorf und Hartwig Bornemann aus Detmold, beide waren Regimentsangehörige. Basis waren zwei beim Bau des Schwimmbads aus der Werre geborgene rote Granitfindlinge: „Auf dem Hofe der Kaserne I wurde ein Beton-Unterbau hergestellt, die Steine darauf gelegt, eine Schrifttafel davor, Adler darauf und das Denkmal war fertig.“²⁹



NW StaatsA DT D 75 Nr. 1011059.

²⁸ Wolfgang von Wissmann: Geschichte des Reserve-Infanterie-Regiments Nr. 256. Berlin 1936 (Wissmann war Oberst in diesem Regiment).

²⁹ Zum Denkmal s. den Beitrag im Fürstlich Lippischen Kalender, 241. Jahrgang (1917), S. 50-51, mit einem Bild von der Einweihung des Steins; hier zitiert S. 50. Hinweis auf den Fundort der Findlinge von Heinrich Heuer, Detmold.

Die Geste hat etwas Irreales und etwas Hybrides. Sie macht die in Stein gemeißelte Erinnerung fast schon selbst zu einem Kriegsziel und läßt Kampf und Tod eine eigenständige Aura zukommen. Es ist das frühe Zeichen einer Haltung, wie sie dann bei Kriegsende mehrheitsfähig werden sollte und von Ernst Jünger literarisch verherrlicht wurde. Wenn schon der Sieg nicht gefeiert werden konnte, dann doch wenigstens der Kampf. Mit dem massenhaften Sterben an den Fronten hatte diese irrealen Haltung nichts zu tun. Das Hybride lag dagegen im Versuch, dem Schicksal vorzugreifen. Noch war der Krieg nicht entschieden, noch waren die Leichen an den Fronten nicht begraben, noch wusste niemand, wer am Abend leben würde oder gefallen wäre, doch schon wurden die Denkmäler gesetzt. Dass es kein Sieg werden würde, konnten die Soldaten in Detmold nicht voraussehen; dass es aber einen langen Krieg geben würde, müsste ihnen bewusst gewesen sein. Der Adler beschwor die vergangenen Siege, das wirkliche Symbol des neuen Krieges sollte aber der Stahlhelm werden.

Errichtet wurde das Denkmal auf dem Hof der Kaserne I an der Leopoldstraße. Sie „gehörte“ wie auch die anderen beiden Detmolder Kasernen dem I.R. 55. Teile dieses Regiments kamen im Dezember 1918 nach Detmold zurück. Zwar waren auch im R.I.R. 256 bevorzugt Lipper eingesetzt, doch stand die neue Einheit immer im Schatten der älteren mit ihrer Tradition aus dem 19. Jahrhundert. Ganz vergessen waren die Angehörigen des R.I.R. 256 aber nicht. Sie wurden zu den Ehrentagen des Bundes ehemaliger 55er geladen und die Einweihung des Weltkriegsdenkmals der 55er begann mit einer Feierstunde auf dem Hofe der Kaserne I. Auch wurden ihre eigenen Veteranentreffen von der Lippischen Landes-Zeitung wohlwollend begleitet.³⁰ Heute wird es dagegen nur noch wegen eines seiner Unteroffiziere erwähnt: Joseph (seit 1941: Jürgen) Stroop war jener „Mann aus Detmold“, wie ihn der Detmolder Archivpädagoge Wolfgang Müller nannte,

³⁰ Mehrfach z.T. ausführliche Berichte vom 21. Mai 1920 bis zum 3. Juni 1930, danach wurde das R.I.R. 256 in der LZ nicht mehr erwähnt.

der als hoher SS-Führer im April und Mai 1943 das kämpfende Warschauer Ghetto liquidieren ließ.³¹ Strop, dem als Volksschüler die Offizierslaufbahn versagt blieb, war im 1926 gegründeten Bund der ehemaligen 256er aktiv und redigierte dessen Nachrichtenblatt. Bei einer Kranzniederlegung vor „seinem“ Denkmal diagnostizierte er im November 1927 das Wiederaufblühen jener Mentalität, die Deutschland erneut ins Verhängnis führen sollte: „Der Geist von 1914, der besonders in den ersten Nachkriegsjahren schlummerte, macht sich langsam wieder bemerkbar. Wir müssen ihn wieder ganz aufleben lassen!“³²

Im Sommer des gleichen Jahres wurde entschieden, das Denkmal aus dem Hof der Kaserne zu entfernen. Die Gründe sind nicht mehr bekannt – vielleicht war die Reichswehr nicht bereit war, die von Strop skizzierte Tendenz mitzutragen. Noch war sie nicht die Offensivarmee des Dritten Reiches, sondern die Verteidigungsarmee der Republik. Die Stadt bot einen neuen Standort im Bismarckhain an,³³ ohne dass auch hier die Gründe bekannt sind: Sollte dem Denkmal eine größere Öffentlichkeit gegeben oder sollte es im Gegenteil dem Blickfeld weitgehend entzogen werden? Der abseits gelegene Standort im Bismarckhain kontrastiert in jedem Fall zu dem der beiden Denkmäler der 55er auf einem zentralen Platz der Stadt. Im Mai 1928 wurde es transloziert.³⁴ Die Veteranen des R.I.R. 256 hielten noch im Juni 1930 ein Bundesfest in Detmold ab, danach verschwand ihr Bild aus dem öffentlichen Leben.

³¹ Wolfgang Müller: Jürgen (Joseph) Strop, der Mann aus Detmold, in: Stadt Detmold (Hg.): Nationalsozialismus in Detmold. Dokumentation eines stadtgeschichtlichen Projekts, bearb. v. Hermann Niebuhr u. Andreas Ruppert. Bielefeld 1998, S. 80-98. Unterlagen zum R.I.R. 256 im Nachlass Müllers, in: NW StaatsA DT D 87 Archivpädagogische Sammlung Nr. 31 und Nr. 38.

³² LZ vom 22. November 1927.

³³ LZ vom 8. Juli 1927.

³⁴ LZ vom 27. und vom 30. Mai 1928

Der Ehrenhain

Der Detmolder Ehrenhain ist nicht nur eine Erinnerungsstätte, sondern ein Friedhof. Das Moment der Trauer um Menschen, die ihr Leben vorzeitig beenden mussten, die von äußerer Gewalt aus ihrer individuellen Lebens- und Glücksbahn gerissen wurden, ist hier in viel stärkerer Weise angesprochen. Es ist ein ergreifender Ort der Trauer und des Schmerzes. Gleichzeitig ist er im Laufe der Jahrzehnte ein Ort geworden, der in der Rubrik des Militärischen das Gedenken an unterschiedliche Anlässe zur Trauer vereint. Er wurde am Ende des neuen städtischen Friedhofs in der damaligen Meiersfelder, heutigen Blumberger Straße angelegt. Es handelte sich ursprünglich um einen kleinen Eichenhain, der vom Fürsten, von der Stadt und von dem Privatier Walter Kellner über eine Stiftung zur Verfügung gestellt wurde.³⁵ Die Besonderheit des Ehrenhains besteht darin, dass kein Geschehen an der Front, sondern ein Unglück in Detmold den Anlass zu seiner Einrichtung gegeben hatte. In den Lippischen Staatswerkstätten in der Elisabethstraße waren viele junge Frauen und Männer zur Herstellung von Munition eingesetzt worden. Am 31. Mai 1917 kam es zu einer Explosion. Sie war verheerend, weil keine der Sicherheitsmaßnahmen beachtet worden war. 63 Frauen und 9 Männer verbrannten. Ihre Namen sind auf Bronzetafeln im Rasen des Ehrenhains überliefert, 66 von ihnen liegen hier in einem Massengrab bestattet.³⁶

Mitbegründer und Leiter der Fabrik war der aus Barmen stammende Fabrikant Walter Kellner. Er hatte Grund, dem Kriege dankbar zu sein: Seine Munitionsfabriken liefen auf Hochtouren, in Lippe war er als Baurat anerkannt, nachdem er Rüstungsaufträge ins Land geholt hatte, und selbst an der Niederlage profitierte er noch als Demobilisierungskommissar.

³⁵ Erklärung zur Stiftung und weiteren Leistungen im Schreiben Kellners an den Magistrat vom 14. März 1918, in: StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 7616.

³⁶ Namensliste in StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 2621.



*Erinnerung an die Opfer des Munitionsunglücks
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

Indem die Opfer mörderischer Arbeitsbedingungen im Ehrenhain in den großen Rahmen der Kriegstoten eingebunden wurden, waren sie plötzlich Opfer für eine höhere Sache, Heldinnen und Helden neben den Gefallenen an der Front. Damit waren sie ihrem Fabrikalltag ebenso entrückt, wie Kellner und der Direktor der Munitionsfabrik der juristischen Verantwortung für die Arbeitsbedingungen entrückt waren. Niemand von ihnen wurde zur Rechenschaft gezogen, das Geschäft ging weiter.³⁷ Die Stele für die toten Arbeiterinnen und Arbeiter ist auch ein Zeichen dafür, dass die Normen der Klassengesellschaft den Krieg und auch den Übergang vom Fürstentum zum Freistaat unbeschadet überstanden hatten. Vor ihr wird deutlich, dass der Krieg auch um die Aufrechterhaltung dieser Ordnung geführt worden war.

Die Anlage des Ehrenhains wurde nach Entwürfen des Architekten Greef, Vorsteher des Baubüros in Kellners Firma, durchgestaltet.³⁸ Drei Terrassen glichen das Gefälle des Geländes aus,

³⁷ Zum Munitionsunglück ausführlicher Hansjörg Riechert in ders. u. Andreas Ruppert: *Militär und Rüstung in der Region – Lippe 1914-1945*. Bielefeld 2001, S. 149-160.

³⁸ Beschreibungen in der LZ vom 30. Mai 1918 und vom 1. April 1920, durch Wilhelm Pecher in den Blättern für Lippische Heimatkunde 3/4 1918.

sie waren durch Treppen und Zierbögen verbunden. Eine Muschelkalkmauer begrenzte den Hain, Torpfeiler markierten den Eingang. Als zentrales Denkmal war ein quadratischer Steinblock gesetzt, der die Inschrift „DEN GEFALLENEN HELDEN“ trug.



Ehrenhain. Postkarte 1920, NW StaatsA DT D 75 Nr. 7930.

Auf dem Block sollte ursprünglich ein Stahlhelm auf Lorbeer drapiert werden, vorgezogen wurde jedoch die Figur des „sterbenden Kriegers“, die der Münchener Bildhauer Henke lieferte.³⁹ Zu dieser Figur stellen sich zwei Assoziationen ein: Sie ist Zitat eines antiken Motivs, das des „sterbenden Barbaren“, verband sich aber gleichzeitig mit dem damals modernsten Motiv, der Würdigung des „unbekannten Soldaten“. Auf der Rückseite erinnert eine Bronzetafel an den Stifter der Anlage. Anlässlich der Renovierung des Ehrenhains im Winter 1960/61 fragte Kellners Sohn besorgt an, ob sie verloren gehen könne. Die Sorge war unbegründet.⁴⁰

Der Ehrenhain wurde zum letzten Ruheort für 109 Soldaten, die als Kriegsverletzte in Detmolder Lazaretten gestorben waren.⁴¹ Sie wurden teilweise in den Ehrenhain umgebettet. Einige Ange-

³⁹ Abbildung des Sockels im Lippischen Dorfkalender Bd. 22 (1937), S. 76.

⁴⁰ Der Chefredakteur der LZ Max Staercke hatte darauf hingewiesen, dass sich auch Kellner selbst „ein Erinnerungsmal gesetzt“ habe, in: LZ vom 30. Mai 1918. Kellner hat auch die Pläne für einen Ehrenhain in Kohlstädterheide und ein Gemeindeheim in Schlangen ausarbeiten lassen, die beide der Ehrung der Kriegstoten dienen sollten, in: LZ vom 1. April 1920.

⁴¹ S. StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 7602.

hörige hatten ihre Zustimmung verweigert - sie wollten sich ihren Schmerz offenbar nicht durch eine solche Überhöhung des Sterbens abkaufen lassen.⁴² In der Idee der Ehrenhaine schwang ursprünglich auch der Wunsch nach einem Friedenssymbol mit. Tatsächlich wurden aber die Eichen, die in Detmold seinen Charakter bestimmen, sofort zu Zeichen ungebrochener Kampfbereitschaft umgedeutet. Schon der lippische Generalsuperintendent Dr. Weßel, der selbst drei Söhne in diesem Krieg verloren hatte, beschwor sie in seiner Einweihungsrede am 31. März 1918 als Symbole der Treue zu Vaterland und Dynastie.⁴³ Der Lippischen Landes-Zeitung blieb es dann vorbehalten, zwei Jahre später das deutsche „Volksempfinden“ zu bemühen: Die „deutschen Eichen“ singen und rauschen, die Toten, die um ihr Leben betrogen wurden, mutieren zu „Frühvollendeten“, und gerauscht und gesungen wurde den „Schlafenden“ „ein immerwährendes Heldenlied“.⁴⁴ Diese Sprache spiegelt das falsche Bewusstsein einer Elite, die sich mit der Niederlage nicht abfinden wollte. Sie ist das Pendant zum Bild des „sterbenden Kriegers“ auf dem Denkmal am Eingang. Der Tod an der Westfront, wie er in unzähligen Berichten überliefert ist, sah anders aus.



*Denkmal am Eingang des Ehrenhains
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

⁴² StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 7616.

⁴³ LZ vom 1. April 1918.

⁴⁴ LZ vom 1. April 1920.

Die Welle von Denkmalsbauten und Ehrenhainen in Lippe flaute 1923 ab und das Interesse an der Sinngebung des Soldatentodes schwand. Es gab nach dem Weltkrieg sogar eine pazifistische Strömung in Detmold. Die Bücher von Remarque oder Ludwig Renn verkauften sich in hoher Zahl, die Deutsche Friedensgesellschaft hatte hier eine starke Ortsgruppe und im Landestheater rief das Publikum, wie Ruth Michaelis-Jena in ihren Lebenserinnerungen berichtet, Parolen gegen den Krieg.⁴⁵ Zu pazifistischen Mahnmalen, wie sie etwa in Bielefeld von Kriegerwitwen oder von ehemaligen Kriegsgefangenen errichtet wurden,⁴⁶ kam es hier allerdings nicht. Deutlich war aber, dass die Detmolder Erinnerungszeichen nur noch einen geringen Stellenwert im öffentlichen Bewusstsein hatten. Sie waren nicht mehr Ausdruck des geschlossenen Willens der Bevölkerung. Schon im Juni 1921 klagte die Landes-Zeitung über die mangelhafte Pflege des Ehrenhains, und im Juni 1924 forderte sie den Bürgermeister zum Eingreifen gegen den „Zustand der Verwahrlosung“ auf, in dem sich die Anlage seit Jahren befand.⁴⁷

Ein Jahr später erhielt der Ehrenhain ein neues Denkmal. Es erinnert an 80 Soldaten und einen Zivilisten, die im Rahmen eines Manövers am 31. März 1925 bei der Überfahrt über die Weser verunglückten und ertranken.⁴⁸ 78 der Soldaten waren Angehörige des in Detmold stationierten Ausbildungsbataillons des Infanterie-Regiments 18 der Reichswehr, zwei waren Pioniere aus Minden, der Zivilist ein Kaufmann aus Varenholz. Am 3. April 1925 fand in der Bülow-Kaserne eine Trauerfeier und anschließend unter großer Anteilnahme der Bevölkerung und des Bischofs von Paderborn, Kaspar Klein, des ehemaligen Lan-

⁴⁵ Ruth Michaelis-Jena: Auch wir waren des Kaisers Kinder. Lebenserinnerungen. Lemgo 1985, S. 85.

⁴⁶ S. Kai Kruse und Wolfgang Kruse: Kriegerdenkmäler, S. 112-114.

⁴⁷ LZ vom 7. Juni 1921 und vom 12. Juni 1924.

⁴⁸ S. dazu Riechert/Ruppert: Militär, S. 66-68; s. auch meinen Beitrag: Das Infanterie-/Grenadier-Regiment Nr. 18, die Traditionsgemeinschaft des I.R. 18 und das „Kuratorium Rshew“, in: Rosenland 1 (2005), S. 2-15, hier S. 6. Liste der Detmolder Opfer in der LZ vom 2. April 1925, Namensliste auch in: StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 2621.

desherrn, Prinz Leopold, des Reichswehrministers Dr. Geßler, des Chefs der Heeresleitung von Seeckt sowie des Kommandeurs der 6. Division und Befehlshabers im Wehrkreis VI, Freiherrn von Ledebur, ein Trauermarsch zum Ehrenhain statt. Acht der Ertrunkenen wurden hier bestattet, ein Gedenkstein mit einem Text des Dichters Paul Warncke erinnert an das Geschehen, das bei älteren Lippern bis heute unvergessen ist.



*Erinnerungsmal für die Veltheimopfer,
mit einem Gedicht von Paul Warncke
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

„Kein Regiment soll besser sein“

Während die Denkmäler in den meisten Gemeinden auf Initiativen von Kriegervereinen zurückgingen, bestand der Bund der ehemaligen 55er auch auf einem neuen Regimentsdenkmal. Der Bund brauchte ein solches Erinnerungszeichen umso mehr, als sein Regiment inzwischen aufgelöst war und der Vergangenheit angehörte. Im Mai 1922 rief der Denkmals-Ausschuss des Bundes in der Landes-Zeitung dazu auf, Entwürfe einzureichen,⁴⁹ die Finanzierung sollte über eine Lotterie gesichert werden.⁵⁰ Der Wunsch stieß nicht nur auf Gegenliebe. Vor allem Heinrich Drake, der führende Mann im Landespräsidium,

⁴⁹ LZ vom 27. Mai 1922.

⁵⁰ NW StaatsA DT L 80.18 Nr. 1168.

beklagte, „die furchtbare Häufung von Gedenksteinen sei kein würdiges Gedenken der Gefallenen, besser wären Stiftungen, die mit den gespendeten Geldern errichtet werden könnten zu Gunsten der Hinterbliebenen der Gefallenen.“⁵¹ Die Meinungen prallten auch im Landtag aufeinander, der im April 1926 gegen den Widerspruch von SPD und KPD einen Zuschuss bewilligte.⁵² Die Stadt Detmold konnte sich dem Anspruch der Veteranen nicht entziehen, da sie in jener Zeit mit der Reichswehrführung um die Beibehaltung der Garnison rang und sich keinen pazifistischen Anstrich leisten konnte. Er hätte allerdings auch nicht dem Selbstverständnis ihrer Elite entsprochen. Die städtischen Bauräte Bruer und Supan engagierten sich an den Planungen und die Stadt stellte das Grundstück zur Verfügung - wieder auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz.⁵³ Es war gleichzeitig eine günstige Gelegenheit, den erst um die Jahrhundertwende aufgestellten reparaturanfälligen Venusbrunnen wieder loszuwerden.⁵⁴



*Venusbrunnen,
im Hintergrund das Denkmal für die 1870/71 Gefallenen.
Fotografie in Privatbesitz.*

⁵¹ LZ vom 18. Dezember 1924.

⁵² LZ vom 23. April 1926.

⁵³ Der im NW StaatsA DT Detmold unter der Signatur D 107 K vorliegende Nachlass des Bundes weist leider keine den Denkmalsbau betreffenden Unterlagen auf.

⁵⁴ StadtA DT D 106 Nr. 2463.

Mars ersetzt Venus – im Oktober 1925 wurde der Brunnen entfernt, im Januar 1926 der Grundstein zum Denkmal gelegt. Hierzu versammelten sich nicht nur die verschiedenen Ortsgruppen der ehemaligen 55er, darunter Veteranen aus Bielefeld, Herford, Höxter, Paderborn, Bochum, Dortmund und Münster, sondern auch die für die 55er zuständige Traditionskompanie des in Detmold stehenden Ausbildungsbataillons des Infanterie-Regiments Nr. 18 der Reichswehr sowie Vertreter des „Stahlhelms“ und des „Jungdeutschen Ordens“. Beide Wehrverbände wollten Monarchie und Republik in der Idee eines „Dritten Reiches“ überwinden und riefen schon damals nach einem „Führer“, der die Kriegsniederlage ungeschehen machen sollte.⁵⁵ Bei der Einweihung mussten diese Verbände allerdings fernbleiben – das Reichswehrministerium hatte ihre Teilnahme untersagt.⁵⁶ Die Einweihung des aus einheimischem Sandstein geschaffenen Denkmals fand am 13. Juni 1926 vor einer unübersehbaren Menschenmenge im Rahmen einer großen Regimentsfeier statt.⁵⁷



*Denkmal für die Gefallenen des Krieges 1914/18
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

⁵⁵ Zu der Rolle der Wehrverbände in Lippe s. Riechert/Ruppert: Militär, S. 24-33.

⁵⁶ LZ vom 15. Juni 1926.

⁵⁷ Gedrucktes Programm in: StadtA DT D 106 Detmold Nr. 2452.

Die drei alten Bataillonsfahnen, die heute im Lip-pischen Landesmuseum hängen, waren eigens aus dem Zeughaus in Berlin angereist. Das ganze Fest wirkte wie ein Schlussappell des Regiments und die Erinnerung der Veteranen, die aus dem ganzen Reich angereist waren, galt weniger der erlittenen Niederlage als den von allen Rednern beschworenen Heldentaten in insgesamt vier Kriegen.

Auch die Fahne mit zerbrochener Stange, die Waffen und der Stahlhelm auf dem Denkmal sollen eher darauf hinweisen, dass das Regiment aufgelöst sei, und weniger darauf, dass es seine letzte Schlacht verloren hatte. Die Sonne hinter ihnen ist eine untergehende. Die beiden Seiten und die Rückfront sind der Erinnerung an die drei Regimentstandorte gewidmet: Höxter, wo das I. Bataillon stand, Bielefeld mit dem II. und Detmold mit dem III. Bataillon. Die drei Städte hatten durch finanzielle Zuwendungen zum Denkmalsbau beigetragen. Unter Bielefeld und Detmold sind legendäre Ortsnamen der Westfront aufgeführt.



*Ortsnamen der Westfront 1914/18
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

Das Regiment hatte alle Schrecken dieser Front erlebt, allein bei Neuve Chapelle hatte es im Mai 1915 600 Angehörige verloren. Der Detmolder Lehrer Heinrich Röhr hat später darüber berichtet.⁵⁸ Die Gesamtzahl der Gefallenen des Regiments wird auf der Rückseite des Denkmals genannt: 132 Offiziere und 4128 Unteroffiziere und Mannschaften. Die hierarchische Differenzierung wurde also beibehalten. Wie lange die soziale Abschottung des Offizierskorps wirkte, berichtet ebenfalls Heinrich Röhr, der im August 1914 voller Begeisterung ins Feld gezogen war, 1915 zu einem Offizierslehrgang befohlen wurde, dort aber neben einem einzigen anderen Soldaten trotz guter Leistungen nicht befördert wurde: Sein Vater war Fuhrknecht, der Vater des zweiten Nichtbeförderten Postbote.⁵⁹ Dem stehen viele Berichte gegenüber, die betonen, wie unwichtig im Laufe der Jahre und der Erfahrungen gemeinsamen Leidens in den Schützengräben, des wehrlosen Ausgeliefertseins im Inferno die hierarchischen Unterschiede geworden waren. Den Veteranen war es nicht gelungen, diese wichtige Erfahrung bis zum Denkmal zu transportieren. Sie verweigerten sich dieser neuen Realität und unterschieden selbst intern noch den allgemeinen Bund der Ehemaligen von einem Offizierverein.⁶⁰

Das Denkmal ist auch aus diesem Grunde weniger Mahnmal als Ausdruck dafür, dass das jüngste Geschehen unverstanden geblieben war. Seine klobige Form spiegelt etwas von der brutalen Wucht preußischer Frontalangriffe und vom Trotz gegen die Realität des Novembers 1918. Sie blieb der immer wieder beschworene Skandal, den es zu revidieren galt. Der Vorsitzende des Bundes der 55er, Kuhlmeier aus Detmold, formulierte es in seiner Einweihungsrede: „Nicht trauern und tatenlos werden. Wir wollen aus der Trauer, die in uns ist, die Kraft des zähen Trotzes gegen feindliche Niedertracht schöpfen. Sie soll uns hart ma-

⁵⁸ Heinrich Röhr: Stationen und Gestalten am Wege. Bilderbuch eines lippischen Lehrers. Detmold 1965, S. 88-122. S. auch Schulz, Oberstleutnant a.D. (Hg.): Infanterie-Regiment Graf Bülow von Dennewitz (6. Westfälisches) Nr. 55 im Weltkrieg. Detmold 1928.

⁵⁹ Röhr, Stationen, S. 110-111.

⁶⁰ Die Überlieferung beider Bünde in D 107 K.

chen wie Edelstahl, wenngleich auch biegsam wie er. Die Ehrung liegt in der Tat, in dem Entschlusse, wieder zu werden wie sie: getreu dem deutschen Rechte, der deutschen Würde, dem deutschen Vaterlande.“ Bürgermeister Dr. Peters, der das Denkmal in die Obhut der Stadt übernahm, schlug mit dem Heinrich-Lersch-Zitat: „Deutschland muss leben, wenn wir auch sterben müssen“ in die gleiche Kerbe.⁶¹ Dass in der Nacht nach der Einweihung vom Kranz des Landespräsidiums die Schleife mit den ungeliebten Farben Schwarz-Rot-Gold abgeschnitten wurde, rundet das Bild ab.

Mahnungen

Erschütternd im November 1918 war, dass der Soldatentod für Menschen keinen Sinn machte, die am Leitbild der preußischen Nike orientiert waren. Die Möglichkeit der Sinngebung war das große Problem der Ehrungen in der Nachkriegszeit. Die örtlichen Honoratioren gaben sich ebenso wie die Führer der Kriegervereine die größte Mühe, diese Hürde zu überwinden, blieben jedoch immer im Appell stecken, dass der Tod nicht sinnlos gewesen sein dürfe. Als die Vorstellung, dass nur ein neuer militärischer Sieg diesen Sinn ergeben könne, im Januar 1933 in der Koalitionsregierung der Parteien NSDAP und DNVP sowie des Wehrverbandes „Stahlhelm“ zur materiellen Gewalt geworden war, zeichnete sich ab, dass man bald über neue Kriegerdenkmäler werde nachdenken müssen.

Wie die neue Koalition auch auf der Detmolder Mikroebene funktionierte, zeigt eine neue Einrichtung der Heldenverehrung. Der Detmolder Bürgermeister und SS-Mann Hans Keller ließ in Zusammenarbeit mit dem Standortältesten Major Meyer-Rabingen 1935 im Rathaus einen Fahnen-saal einrichten. In ihm wurden alle Kriegsofopfer seit 1864 geehrt und die Fahnen der militärischen Einheiten Lippes und die aller ortsansässigen NS-

⁶¹ Ausführlicher Bericht mit den Redetexten in der LZ vom 15. Juni 1926.

Organisationen ausgestellt.⁶² Dazu gehörte auch, dass SA und HJ für ihre lippische Standarte bzw. ihren lippischen Bann die Nummer 55 übernahmen. Die NSDAP erklärte sich damit zum Erben der militärischen Tradition Lippes. Dies wurde allgemein akzeptiert, ausdrücklich auch vom Bund der ehemaligen 55er.⁶³

Auch dieser Krieg ging anders aus als erwartet, nur dass diesmal auf frühzeitige Denkmalserrichtungen verzichtet wurde. Im Gegenteil wurden viele Denkmäler früherer Kriege demontiert, da ihr Metall für den laufenden Krieg dringend benötigt wurde. Die Bestattungsorte selbst mussten als letzte Ehrenstätten dienen. Opfer des neuen Krieges liegen auch auf mehreren Friedhöfen heutiger Detmolder Ortsteile. Auch im Ehrenhain wurden 115 Soldaten bestattet, die an Kriegseinwirkungen in Lazaretten gestorben waren. Dazu kamen zehn Gräber alliierter Soldaten, Gräber von 27 deutschen und drei ausländischen Bombenopfern sowie fünf Gräber russischer und acht Gräber polnischer Zivilarbeiter.⁶⁴ Inmitten der Anlage fällt ein kleiner Gedenkstein mit stilisiertem steinernen Stahlhelm auf. Er erinnert an einen jungen Unterfeldarzt, der 1942 in Südrussland gefallen war. Der Stein stand erst am Familiengrab auf dem benachbarten Friedhof, bevor er transloziert wurde.⁶⁵

1945 hatte sich der heroische Impuls endgültig erschöpft, aber auch für Trauer war vorerst kein Raum. Angesichts der verheerenden Zerstörungen im eigenen Land, des Zusammenbruchs jeder eigenen Ordnung und angesichts der massiven Schuldvorwürfe, die aus ganz Europa erhoben wurden, gab es kaum einen Raum für Trauer um die eigenen Opfer und eine entsprechende Symbolik. Bei der Trauer sollte es dann auch bleiben, auf öffentliche Versuche, dem Sterben einen Sinn zu geben, wurde verzichtet. Was die Mehrheit der Deutschen damals wollte, war, diesen Krieg so

⁶² StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 4886.

⁶³ Im Nachrichtenblatt des Bundes 8. Jg. (1933), Nr. 9 heißt es: „Wir sind stolz darauf, dass die Standarte 55 unsere Regimentsnummer trägt.“

⁶⁴ S. StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 2621 und 2668.

⁶⁵ Nach Auskunft des Bruders des Gefallenen.

schnell wie möglich zu vergessen und das Blut der Anderen nicht über sich kommen zu lassen. Der Ruf nach dem „Schlusstrich“ entsprang dem gleichen Wunschdenken wie die Postulierung einer „Stunde Null“.

Es dauerte einige Jahre, bis sich der Wunsch nach einem Gedenken wieder öffentlich äußern konnte. 1950 schrieb die Stadt einen Wettbewerb zur Gestaltung eines Raumes für ein Gedenkbuch im Rathaus aus. Die Idee des Fahrensaals war desavouiert, das Schlichte sollte nun das Auftrumpfende ersetzen. Der Detmolder Bildhauer Karl Ehlers gewann den Wettbewerb mit seinem Vorschlag „Wappen und Kreuz“ und wurde im Januar 1951 mit der Ausführung beauftragt. Sie sollte bis zum „Heldengedenktag“ im März fertig gestellt sein - die Begrifflichkeit war noch lange nicht in der Gegenwart angekommen.⁶⁶

Anfang der sechziger Jahre – nicht zufällig parallel zur Vorbereitung der ersten großen Prozesses um den Judenmord, des Auschwitz-Prozesses in Frankfurt und des Bialystok-Prozesses in Bielefeld – wurden die Kriegsgräberstätten im eigenen Land renoviert und verändert. Im Winter von 1960 auf 1961 wurde auch der Detmolder Ehrenhain neu gestaltet. Alles, was dem Tod noch etwas Heroisches gab, wurde entfernt. Das Gelände wurde zur Parkanlage umgestaltet und traf damit durchaus die ersten Intentionen dieser Art der Gefallenenehrung. Am Denkmal wurde der Sockel durch einen schlichten Muschelkalkblock mit neuer Inschrift ersetzt: „Die Gefallenen der Weltkriege 1914-1918 und 1939-1945 mahnen die Lebenden“.⁶⁷

Da ist kein Heldenpathos mehr, aber auch sonst kein Inhalt. Allerorten wurde damals gemahnt, aber nie wurden Täter und Opfer genannt, nie ein konkretes Ziel. Häufig wurden dazu den Mahn-

⁶⁶ StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 4890.

⁶⁷ Zur Umgestaltung s. StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 7600, 7601 und 7602. S. auch die Berichte in der Freien Presse vom 4. und 28. Januar 1961 sowie in der Lippischen Rundschau vom 28. Januar 1961.

aufrufen die unterschiedlichsten Opferkategorien subsumiert.⁶⁸



*Denkmal am Eingang des Ehrenhains mit neuer Aufschrift
Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.*

Auch diese Aufrufe sind wieder Spiegel ihrer Zeit, in diesem Fall für ein Bewusstsein, das verstanden hatte, dass alles schief gegangen war, das zu einer Auseinandersetzung aber noch nicht in der Lage und bereit war und daher auch noch keinen neuen, eigenen Weg gefunden hatte. Die radikale Wende sollte erst mit jener Bewegung eingeleitet werden, die im Rückblick mit der Jahreszahl „1968“ symbolisiert wird.

Namenslisten waren für die neuen Mahnmale nicht mehr vorgesehen und das Interesse an der Betonung der Rangunterschiede war endlich auch erloschen. Was als Erfahrung in den Schützengräben 1914 begann, als Moment der Veränderung in die Reichswehr und in die Wehrmacht eingeflossen war und sich zuletzt in den Wintern in Russland bestätigt hatte, erreichte nun auch die Denkmäler. Als im Ehrenhain bei der Renovierung die bisherigen Holzkreuze für einzelne Gefallene durch Kreuze aus Kalkstein ersetzt wur-

⁶⁸ Wie aktuell diese Haltung immer noch ist, zeigt die jüngste Diskussion um Mahnmale für die antisemitisch Verfolgten und die Opfer des Bombenkriegs in Lage, s. LZ vom 23. August 2005.

den, auf denen jeweils die Namen für zwei Bestattete zusammengefasst wurden, blieb es bei der Namensnennung, auf die Nennung der Dienstgrade wurde verzichtet.⁶⁹ Aber nicht alle waren bereit, das Gleichmachende des Todes zu respektieren. Familienangehörige des im August 1918 an einer Verwundung gestorbenen Obersten Lorenz von Gottberg, letzter Kommandeur des I.R. 55, bestanden auf der Angabe seines Ranges. Die Familie setzte sich durch, obwohl der Leiter des städtischen Garten- und Friedhofsamtes Morie darauf hinwies, dass der Verzicht bewusst „bei allen Bestatteten das gemeinsame Schicksal“ zum Ausdruck bringen sollte und inzwischen auch der Generallinie des Volksbundes Deutscher Kriegsgräberfürsorge entspreche.⁷⁰ Und so hebt sich bis heute im Gräberfeld des Ehrenhains ein Grabkreuz heraus – anachronistisch, aber wieder ein Zeichen.

Ihr Vermächtnis: Frieden

1985 trat die Traditionsgemeinschaft des Infanterie-/Grenadier-Regiments Nr. 18 mit dem Wunsch an die Stadt heran, mit einer Plakette an der Rückseite des Weltkriegsdenkmals der 55er auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz an seine Gefallenen und Vermissten erinnern zu dürfen. Das Regiment war zweimal untergegangen, im Juni 1944 in Russland und, neu aufgestellt, im Januar 1945 an der Weichsel.⁷¹ Trotz der Unterstützung unter anderem durch den lippischen Landrat Heinz Wegener, selbst Regimentsangehöriger, gab es starken Widerstand und eine heftige Auseinandersetzung im Rat der Stadt. Die Veteranen bestanden auf dem Namen des Generalfeldmarschalls von Rundstedt, der im April 1939 zum Chef des Regiments ernannt worden war. Das wäre die Parallele zur Nennung des Grafen Bülow auf der Vor-

⁶⁹ Vorstellung der Umgestaltungspläne für den Ehrenhain durch den Stadtgartenoberinspektor Morie 1960, in: StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 5660.

⁷⁰ Im Vermerk vom 4. September 1961, StadtA DT D 106 Detmold A Nr. 7660.

⁷¹ S. meinen Beitrag: Das Infanterie-/Grenadier-Regiment Nr. 18, die Traditionsgemeinschaft des I.R. 18 und das „Kuratorium Rshew“, in: Rosenland 1 (2005), S. 2-15.

derseite des Denkmals gewesen. Rundstedt war aber als planender und führender Wehrmachtoffizier an den deutschen Eroberungsfeldzügen für die Detmolder Pazifisten und die Ratsfraktion der Grünen nicht akzeptabel. Die Antragsteller zogen an diesem Punkt zurück und verzichteten auf den Namen. Zur Einweihung der Tafel am 17. November 1985 sprach der Detmolder Bürgermeister Friedrich Vogt, anwesend waren auch die Kommandeure der Panzer-Brigade 21 und des Panzer-Bataillons 213 aus Augustdorf. Das Bataillon, das die Tradition des preußischen I.R. 55 und des Wehrmacht-I.R. 18 übernommen hatte, stellte einen Ehrenzug. Auf der anderen Seite gab es eine Gegendemonstration der Detmolder Pazifisten, die zum Eingreifen der Polizei führte. Die Auseinandersetzungen auf der Straße bestätigen die eingangs geäußerte Einschätzung, dass nur Veteranen, Soldaten und Pazifisten die Kriegerdenkmäler ernst zu nehmen bereit sind.

Unnötig waren die Auseinandersetzungen allerdings angesichts der Aussage der Tafel. Tatsächlich entsprach sie – eine Tafel mit gleichem Text wurde am 3. Mai 1989 auch an der Sparrenburg in Bielefeld angebracht – dem Selbstverständnis der Traditionsgemeinschaft. Ihr Vorsitzender Ernst-Martin Rhein hat diesen Text auch gegenüber seinen eigenen Kameraden durchgesetzt. Die Ratsfraktion der Grünen bezweifelte die Abkehr der Veteranen von militaristischem Denken; ihrem Zweifel hat Rhein in seiner Einweihungsrede ein klares Bekenntnis entgegen gesetzt: „Für uns ist es eine Herzenssache, uns als Staatsbürger dafür einzusetzen, dass es nicht wieder zu einem Krieg in Europa kommt. Das schulden wir unseren toten Kameraden ebenso wie unseren Kindern und Enkeln.“⁷²

Tatsächlich war mit dieser Tafel in der Auseinandersetzung mit dem Krieg, mit Sieg und Niederlage und mit den Toten, wie sie sich in den Detmolder Denkmälern spiegelt, ein ganz neues Zeichen gesetzt worden. Erstmals wurde auf einem Detmolder Kriegerdenkmal der Frieden genannt.

⁷² Ausführlicher Bericht zur Enthüllung der Tafel in der LZ vom 18. November 1985.

Es ist die einzige Aussage, die über die Entstehungszeit der Denkmäler hinaus Gültigkeit besitzt. Sie wiegt umso schwerer, als sie von Menschen stammt, die den Krieg erlebt haben. Das erste Detmolder Kriegerdenkmal, jener hoch aufragende Siegesobelisk, der Preußens Triumph verkündet, und die fast demütige Tafel mit dem Friedensappell liegen nur wenige Dutzend Meter voneinander entfernt. Der historische Weg zwischen ihnen war länger und kostete Millionen Menschen das Leben. Die Denkmäler stehen als Zeichen für diesen Weg, und für seine Sinnlosigkeit.



Tafel der Traditionsgemeinschaft des I./G.R.18 am Weltkriegsdenkmal des I.R. 55. Aufnahme Andreas Ruppert, 2002.

Orpheus in der Unterwelt bei Karl Junker (1850-1912). Der Künstler und seine Werke zwischen Fatum und Fama

von Götz J. Pfeiffer¹

„hat ja auch etwa 1 Paulpotter, unter dem Vorwand Mythologischer Themen, sich recht munter mit der Realität beschäftigen können“

Arno Schmidt, Caliban über Setebos

I. Karl Junker zwischen Fama, Fatum und Forschung

Als Palast aus tönendem Erz im Raum zwischen Himmel, Erde und Meer beschrieb der römische Dichter Publius Ovidius Naso in seinen „Verwandlungen“ das Heim der Fama, der personifizierten öffentlichen Rede. Alles kann von ihr gehört und geschaut werden und dringt bei Tag und Nacht durch die stets offenen, zahllosen Türen und Fenster in ihr Heim. Dort mischt sich Wahres mit Erfundenem, und der ganze Palast schwirrt von der unentwirrbaren Menge der Worte.² Aber mehr noch als der öffentlichen Rede und ihrer schlimmsten Form, dem Gerücht, fühlte sich der antike Mensch dem Fatum, dem orakelhaften Schicksalspruch, ausgeliefert, das auch das Leben von Helden bestimmte und gegen das selbst Götter nur begrenzte Macht besaßen.³ Hing der Lemgoer Künstler Karl Junker wohl auch keinem von der Antike beeinflussten Glauben an, haben Fatum und Fama sein Leben wie Nachleben doch entscheidend geprägt. Von unbekanntem Mächten scheint seine ungewöhnlich erscheinende Biographie bestimmt, aus der wenig Gesichertes und

¹ Der Aufsatz basiert auf einer Studie, die ich 2002 für das Städtische Museum Lemgo anfertigte, s. Pfeiffer 2002 (häufiger zitierte, abgekürzte Titel im Literaturanhang). – Für Unterstützung danke ich Jürgen Scheffler und Karl Schölpert, beide Lemgo, sowie Evelyn Wöldicke M.A., Berlin, für Fragen und Korrekturen.

² Ovid, *Metamorphoseon librum XII*, 39-63; zu Fama s. Der Neue Pauly, Bd. 6, 1425-1445; Paulys Realencyclopädie, Bd. 6,2, 1977-1979; Ausführliches Lexikon, Bd. 1,2, 1442-1443.

³ Zu Fatum s. Der Neue Pauly, Bd. 11, 156-158; Paulys Realencyclopädie, Bd. 6,2, 2047-2051; Ausführliches Lexikon, Bd. 1,2, 1446-1452.

zahlreiche nur teils glaubhafte Gerüchte und Halbwahrheiten bekannt sind. Rätselhafter noch steht dem Betrachter sein künstlerisches Œuvre gegenüber, über das mehr – und oft Widersprüchliches – behauptet wird, als dass Sicheres bekannt ist oder bewiesen worden wäre.

Die bruchstückhaften Kenntnisse sind auch dem geringen Interesse der Kunstwissenschaft an Karl Junker geschuldet. Die erste – und auf Jahrzehnte einzige – Ausstellung einiger Werke, 1913 in der Berliner Neuen Sezession, erfuhr 1914 zwar Besprechungen in den Kunstzeitschriften „Der Cicerone“, „Die Kunst“ und „Kunstchronik“; die Urteile reichten von großer Begeisterung bis zu völliger Ablehnung.⁴ Auch der 1926 publizierte 19. Band des weit verbreiteten „Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart“ behandelte Junker in einem Eintrag, wenn auch abschätzig.⁵ Doch darauf verstummt die Ansätze fachwissenschaftlicher Forschung für über 50 Jahre, ohne dass sich die Kunstwissenschaft ausführlich mit Junkers Œuvre beschäftigt hätte. Erst das zwei Ausstellungen begleitende Buch des Kölner Kunstpsychologen Wilhelm Salber von 1978, die 1983 erschienene, trotz ihrer Kürze verdienstvolle Darstellung des Œuvres durch Joachim Huppelsberg, Jan Ochaliskis 1995 abgeschlossene kunstwissenschaftliche Dissertation sowie eine Lemgoer Tagung im Jahr 1998 nahmen den kaum gesponnenen Faden wieder auf.⁶ Durch die Inventarisie-

⁴ Curt Glaser feierte Junkers Werke als „Entdeckung“, für die allein der Ausstellungsbesuch lohne; Kurt Zoege von Manteuffel schätzte die Arbeiten als „weltferne, etwas tote Kunst“ ein, die „mehr ... eine Kuriosität, denn als einen Kulturfaktor“ bedeute; Hans Friedeberger urteilte vernichtend, Junker sei in einer „nicht unberechtigten Unbekanntheit“ gestorben (H. Fr. (= Hans Friedeberger): Ausstellungen. Berlin, in: Der Cicerone, Bd. 6 (1914), 337; Glaser, (Curt): Ausstellungen. Freie und neue Sezession in Berlin, in: Kunstchronik, Neue Folge Bd. 25 (1914), 452-455; Z. v. M. (= Zoege von Manteuffel, Kurt): Berliner Ausstellungen, in: Die Kunst, Bd. 24 (1914), 421-424).

⁵ Der anonyme Autor nannte die Ausstellung von 1913 „den ziemlich missglückten Versuch einer künstlerischen Rehabilitierung“ (N.N., in: Allgemeines Lexikon, Bd. 19, 338).

⁶ Fritsch/Scheffler 2000; Huppelsberg 1983; Ochalski 1995; Salber, Wilhelm: Drehfiguren. Karl Junker. Maler, Architekt,

rung der Werke Junkers im Besitz des Städtischen Museums Lemgo zu Beginn der 1980er Jahre, durch die grundlegende Sanierung des Junkerhauses von 1999 bis 2004 und mit dem ebenfalls 2004 eröffneten, angeschlossenen Museumsneubau haben sich inzwischen weitreichende Möglichkeiten ergeben, Werk und Leben umfassender als bisher zu untersuchen und zu beurteilen.⁷

Für kunstwissenschaftliche Felder erscheint eine Forschung dringend erforderlich. 1983 hatte Huppelsberg festgestellt, in der Beschäftigung mit Junker sei „ausnahmslos auf eine Untersuchung kunstgeschichtlicher und phänomenologischer Tatsachen verzichtet worden“; 1997 beklagte Peter Gorsen die fehlende „fundierte kunsthistorische Einordnung des plastischen und architektonischen, »zum größten Teil in Modellen verwirklichten« Werks“; und 1998 forderte Jörg Katerndahl dringlich einen „Katalog mit Werkverzeichnis“.⁸ Doch bis heute, fast 100 Jahre nach Junkers Tod, steht eine umfassende Untersuchung aus.⁹

Dieser Aufsatz soll einen Beitrag zur Erforschung des Junker'schen Œuvres leisten. Dazu wird eine Gruppe von grafischen und malerischen Werken erschlossen, die alle den Sänger Orpheus nach dem Abstieg in die antike Unterwelt vor deren Herrschern Pluto und Proserpina darstellen. Nach einer orientierenden, bisherige Ergebnisse gering korrigierenden und ergänzenden Übersicht zu Junkers Leben (II.) und Ansätzen zu einer bislang fehlenden, aber notwendigen Chronologie seiner Werke (III.) werden die zusammengehörigen Ar-

Bildhauer, Lemgo 1978; allein zum Junkerhaus s. Gaul/Korn 1983, 942-945.

⁷ Erst 1991 wurde dem Junkerhaus der Denkmalstatus zuerkannt; aktuell zum Junkerhaus s. www.junkerhaus.de.

⁸ Gorsen 1997, 283; Huppelsberg 1983, 6; Katerndahl 2000, 104.

⁹ Dass Junker von der Kunstwissenschaft unbeachtet blieb, ist, wie Gorsen treffend feststellte, mit seiner „Charakterisierung ... als eines in »völlige[r] Vereinsamung« lebenden »autistischen Wesens«“ durch psychologische Autoren zu erklären (Gorsen 1997, 283). – Jüngste Publikationen s. Emmerling 2001; Fritsch 2004; Pfeiffer 2004; cro (= Rossner, Christiane): Junkers Museum und das Haus des Hexenbürgermeisters, in: *Monumente*, Bd. 14 (2004), Heft 11/12, 59.

beiten – eine Konstruktionsskizze (J 80-226 verso), drei Fragmente eines Szenenentwurfs (J 80-525, -526 verso, -527), ein Leinwandgemälde (J 80-745) sowie die verschollene Werke „Elysische Gefilde“ und „Orpheus in der Unterwelt“ (Ausstellungskatalog Berlin 1913, Nr. 3 und 32) – einzeln und im Zusammenhang untersucht (IV.), um darauf ihre zeitliche, stilistische und künstlerische Stellung in Junkers Œuvre zu bestimmen (V.).¹⁰ Gezeigt wird darauf, dass dieser Gruppe unter den bekannten Werken eine wichtige Schlüsselposition zukommt, lässt sich an ihnen doch Junkers Übergang von der historistisch geprägten Darstellungsweise zum eigenständigen malerischen Stil exemplarisch belegen. Zudem soll sein Rezeptionsverhalten im Vergleich mit dem Unterweltfresko des nazarenischen Malers Peter Cornelius, das bisher dem Œuvre des Lemgoers nicht verbunden war, exemplarisch aufgezeigt werden. Dabei wird auch gefragt, wie Junker sich an diesem älteren Werk schulte, während ihn Bilder der damals in seinem langjährigen Studienort München geschätzten Maler, namentlich Karl Theodor von Piloty und vier seiner wichtigsten Schüler, offenbar unbeeinflusst ließen. Am Schluss (VI.) steht die Überlegung, ob sich Junkers Leben und Werk bzw. die Gerüchte über letzteres wechselseitig auseinander erklären lassen und in wie weit Orpheus in der Unterwelt als selbst gewählte Identifikationsfigur des Künstlers und unglücklich Verliebten gesehen werden kann, als der Junker in Lemgoer Legenden erscheint.

II. Das Leben Karl Junkers

Am 30. August 1850 wurde Karl Friedrich Junker in Lemgo als erstes Kind einer ortsansässigen Handwerkerfamilie geboren.¹¹ Seine Kinder- und Jugendzeit, in welcher 1853, 1854 und 1857 der

¹⁰ Wenn nicht anders vermerkt, sind Junkers Werke mit den Inventar-Nummern des Städtischen Museums Lemgo bezeichnet; die dort für grafische Werke gewählten Bezeichnungen „a“ für Vorder- und „b“ für Rückseite sind gegen keine Bezeichnung für die Vorder- und das ebenso übliche „verso“ für Rückseiten ausgewechselt.

¹¹ Angaben zum Leben können sich weit reichend auf den grundlegenden Aufsatz Bernd Enkes stützen; wenn nicht anderes vermerkt, sind die Angaben diesem entnommen (s. Enke 2000).

Tod von Mutter, einzigem Bruder und Vater wohl einschneidende Ereignisse bedeuteten, war nach dem Besuch der Bürgerschule bis 1864 und mit der von 1865/66 bis 1868/69 dauernden Tischlerlehre bei dem ortsansässigen Meister Wilhelm Stapperfenne beendet und mündete in Junkers vermutlich von 1868/69 bis 1871 dauernder Hamburger Lehrzeit, wohl ebenfalls bei einem Tischler. Am 19. April 1869 wohnte er bei dem Hamburger Schuhmachermeister J. H. A. Stukenbrok, am 27. Dezember 1870 beim dortigen Tischlermeister Heinrich Wilhelm Hauer, und am 18. September 1871 meldete Junker sich nach München ab.¹²



Abb. 1 Walter Steinecke, Karl Junker, Radierung, um 1910 (Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. 84/2582)

Noch während seiner Hamburger Zeit ging er im Juni 1870 nach Berlin, um dort zu arbeiten, doch währte dieser Aufenthalt höchstens einige Monate. In München soll Junker 1871 bis 1872 als Einjährig-Freiwilliger gedient und darauf von 1873 bis 1875 an der dortigen Kunstgewerbeschule den Lehrgang Architektur besucht haben.¹³ Auf den 17. April 1875 datiert seine Einschreibung an der Münchner Akademie der Bildenden Künste, doch fällt auf, dass im Matrikelbuch, neben den zutreffenden Angaben zu Geburtsort, Alter und Konfession, der Vater fälschlich als „Doktor der Phi-

lologie“ vermerkt ist.¹⁴ Als Studienfach findet sich „Naturklasse“ eingetragen; doch vermutete Güntzel mit gutem Grund, Junker sei für Möbel- und Innenausbau eingeschrieben gewesen und nicht für Architektur.¹⁵ Auf letzteres verweist ein auf den 10. September 1875 datiertes Schreiben der Stadt Lemgo, in dem Junker als Architekt bezeichnet ist; doch diese, wohl eigene Auskunft erscheint angesichts der falschen Angabe zum Vater zweifelhaft.¹⁶ In die Münchner Zeit, die vermutlich zwischen 1883 und 1886 endete, fällt auch Junkers Reise nach Italien, über deren Umfang wenig bekannt ist.¹⁷ Im Winter 1877/78 hatte er sich als „Maler aus München“ in der Casa Baldi, einem seit dem frühen 19. Jahrhundert von deutschen Künstlern besuchten Landsitz in Olevano Romano nahe Rom, eingetragen; in seinen vermutlich in dieser Zeit entstandenen Skizzen finden sich Bauwerke von der Po-Ebene bis zum Golf von Salerno.¹⁸ Für seine Reise erhielt Junker aber keinen „Romprens“, wie er selbst und Biographen angaben, sondern fuhr vermutlich auf eigene Kosten über die Alpen.¹⁹ In der Chronik der Berliner Königlich Akademie der Künste, die seit 1828 regelmäßig Wettbewerbe für Maler

¹⁴ Ochalski 1995, 17. – Mit Recht vermutete Enke, dass „wer fern in München einen lippischen Vater dermaßen aufwertet, ... auch später in Lippe mit seinen Angaben über München der Wichtigtuerei nicht unverdächtig (ist)“ (Enke 2000, 17).

¹⁵ Güntzel 2000, 31.

¹⁶ Ochalski 1995, 17.

¹⁷ Vielleicht kehrte Junker bereits 1881 nach Lemgo zurück, wie die in anderen Daten glaubhafte kurze Biographie im Berliner Ausstellungs-Katalog von 1913 vermerkte (ebd., o.S.); dort ist auch angegeben, Junker habe in Italien „entscheidende Anregungen erfahren“ (ebd.).

¹⁸ Stationen von Junkers Reise waren, so lassen die Skizzen schließen, u.a. Ravenna (J 80-51), Rimini (J 80-38), Assisi (J 80-53), Florenz (J 80-91), Rom (J 80-23), Pompeji (J 80-12) und Paestum (J 80-8; -9). – Zur Casa Baldi s. Friesel, Uwe: „Olevano – Graue Raupe aus Stein“. Ein Wallfahrtsort deutscher Künstler im Süden Roms, in: Kritische Berichte, Bd. 9 (1981), Heft 4/5, 63-66; Henze, Anton: Reform und Tradition in der Villa Massimo, in: Kunstwerk, Bd. 32 (1979), 17-22; Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1927; Nachdruck: 2 Bde., Aalen 1974, hier Bd. 2, 74; zu Junkers Eintrag im Album der Casa Baldi s. ebd., Bd. 2, 50/295.

¹⁹ Bereits Enke zweifelte, ob Junker den Preis gewann, da dieser über den Beruf des Vaters falsche Angaben gemacht hatte (Enke 2000, 15/17).

¹² Der Berliner Ausstellungs-Katalog von 1913 datierte Junkers Umzug nach München auf 1871 (ebd., o.S.).

¹³ Ochalski 1995, 15.

um ein- und zweijährige Stipendien zu Italien-Aufenthalten ausschrieb, ist Junker in den Jahren 1872 bis 1888 nicht nachweisbar.²⁰ Desgleichen ist für die Münchner Kunstakademie, deren „Rompreis“ Junker 1878 gewonnen haben soll, solches nicht zu belegen.²¹

Die Verbindung in seine lippische Heimat hatte Junker nicht aufgegeben, wohl auch, weil er verschiedenen Besitz in der Stadt hatte. Über diesen erteilte er am 10. September 1875, wenige Tage nach seiner Volljährigkeit mit dem 25. Geburtstag, dem Lemgoer Stadttendanten die Generalvollmacht zur Verwaltung.²² 1883 sind für Junker eine Geldleihe und ein Landverkauf belegt; im gleichen Jahr übernahm er die Gestaltung der Festadresse des lippischen Landes zur Silberhochzeit des Fürstenpaares am 9. November 1883 und war dafür nachweislich am 17. August des Jahres in Lemgo, um dem dortigen Bürgermeister seinen

²⁰ S. Kataloge der 49. bis 60. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin; in diesen Katalogen ist zudem kein Werk Junkers nachweisbar. – Der preußische Rompreis orientierte sich an dem erstmals 1663 von der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture verliehenen „Prix de Rome“ (Dictionary of art, Bd. 25, 637-638; Vogtherr, Christoph Martin: Romwettbewerbe, in: Ausstellungs-Katalog Berlin 1996: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, Berlin 1996, 213).

²¹ Gegen die von Schumann behauptete, aber nicht belegte Auszeichnung Junkers mit dem Münchner „Rompreis“ spricht zum einen, dass er diesen 1878 erhalten haben soll, sich aber bereits im Winter 1877/78 in das Gästebuch der Casa Baldi eintrug, zum anderen, dass in den erhaltenen Akten der Münchner Akademie Junker nicht nachzuweisen ist (Schumann, Klaus Peter: Karl Junker. Ein Lemgoer Künstler zwischen Impressionismus, Jugendstil und Expressionismus, in: Johaneck, Peter/Stöwer, Herbert (Hg.): 800 Jahre Lemgo. Aspekte der Stadtgeschichte. Beiträge zur Geschichte der Stadt Lemgo, Bd. 2, Lemgo 1980, 509-537, hier 509/512/535; s. Enke 2000, 15). Aus der Zerstörung einiger Akten und dem fehlenden Nachweis Junkers in den erhaltenen Dokumenten auf die Verleihung des Preises zu schließen, verbietet sich.

²² In einem Heft von 39 Blättern (J 80-825), das Junker auch als Skizzenbuch benutzte, sind Anleihen bei der Fürstlich Lippischen Leihkasse zu Detmold und der Sparkasse zu Lemgo vermerkt, die 1874 und 1875 abliefen. Doch sind m.E. die Terminierungen der Gelder mit Junkers Volljährigkeit am 30. August 1875 und nicht mit seiner Münchner Einschreibung vom 17. April 1875 zu verbinden, wie Ochalski meinte, der seinen Gedanken nicht weiterverfolgte, dass die Geldanleger dann das Studium geplant haben müssten (Ochalski 1995, 51).

Entwurf zu übergeben.²³ Seit spätestens 1887 wohnte Junker wieder dauerhaft in Lemgo, und bis 1890 war er bei dem Rechtsanwalt Albert Clemen gemeldet. Am 27. Oktober 1889 hatte er den Antrag für den Bau des Junkerhauses an der damaligen Hamelner Chaussee, der heutigen Hamelner Strasse, gestellt; die Fertigstellung des Rohbaues zeigte er am 9. März 1891 an.²⁴ In seinem Haus lebte Junker von 1891 bis zu seinem Tod am 24./25. Januar 1912.²⁵ Doch außer Nachrichten über von ihm gewährte und bei ihm beglichene Darlehen, zwei Landverkäufe und einen 1898/99 entstandenen, nicht gebauten Entwurf für den Detmolder Marktbrunnen ist aus dieser Zeit kaum etwas bekannt.²⁶

III. Ansätze zu einer chronologischen Ordnung des Œuvres

Noch weniger chronologische Orientierungspunkte als für Junkers Leben sind zu seinem Œuvre bekannt. In der Hamburger Lehrzeit (1868/69-71) entstanden sehr wahrscheinlich die auf November 1870 von ihm datierte Reinzeichnung eines als „Herrenschreibtisch, gothisch“ (J 80-90; J 80-393) bezeichneten Möbels sowie die auf den 8. Januar 1871 datierte Zeichnung einer Treppe (J 80-435). Beide zeigen Junker als Zeichner, lassen aber keine eigenständigen künstlerischen Qualitäten erkennen. Diese fehlen auch zwei Blättern aus seiner Münchner Zeit: der am 16. Januar 1872 beendeten Blei- und Farbstift-Zeichnung eines Rundsockels oder Kapitells (J 80-452; J 80-454) und der 1874 datierten, kolorierten Federzeichnung mit drei Möbelentwürfen (J 80-523), wenn dieses Blatt in der farbigen Wanddekoration auch durchaus Elemente zeigt, die an Dekorationsmalerei erinnern. Wahrscheinlich während seiner Italienreise, die vermutlich zwischen 1877/78 und 1883 statt fand, schuf Jun-

²³ Entwurf der Festadresse (Heidelberg, Slg. Prinzhorn, Inv. Nr. 4920 recto); s. Katerndahl 2000, 94-95.

²⁴ Zum Junkerhaus s. Fritsch 2004; Gaul/Korn 1983, 942-945.

²⁵ Todesmeldung und Nachruf s. N.N.: Todesfall, in: Lippische Landeszeitung, 28. Januar 1912; N.N.: Der selige Junker, in: Lippische Landeszeitung, 2. Februar 1912.

²⁶ Erhalten ist das Modell des Brunnens (J 97-84).

ker zahlreiche Zeichnungen mit italienischen Motiven auf Einzelblättern (J 80-1 bis -103) sowie in zwei Skizzenbüchern (J 80-825; J 92-902). Sie geben zu allermeist Gebäude und einzelne Bauteile wieder, zuweilen zeigen sie Studien nach Gemälden. Dabei falle auf, so bemerkte Güntzel treffend, dass „die Schnitte durch Bauteile wie z.B. Gesimse oder Säulen nicht vermaßt sind, eine Technik, die ein Architekturstudent ganz sicher gewählt hätte“.²⁷ Zu schließen ist daraus, dass Junker mit den italienischen Skizzen zwar das Erfassen von architektonischen Zusammenhängen, Ideen und Motiven, nicht aber deren technisch genaue Aufzeichnung beabsichtigte. Tritt er dabei auch nicht als entwerfender Maler hervor, der wohl in seinem Skizzenbuch Anregungen für spätere Werke gesammelt hätte, ist doch bemerkenswert, dass Junker mit gleichsam malerischem Blick an Raumgestaltungen interessiert war. In dieser Zeit scheint er sich aber noch nicht völlig für eine neue, malerische Ausrichtung seines Schaffens entschieden zu haben, denn auf den 1. Oktober 1881 ist der Entwurf einer Kirchenbank (J 80-399 verso) datiert, der sich in Gegenstand und Zeichenweise den grafischen Arbeiten der frühen 1870er Jahre anschließt.

Auf dem bereits erwähnten, vermutlich kurz vor dem 17. August 1883 entstandenen Entwurf für die Gratulationsadresse der lippischen Städte an ihr Fürstenpaar (Heidelberg, Slg. Prinzhorn, Inv. Nr. 4920; Abb. 2) sind zwei Stilstufen zu unterscheiden.²⁸ Die Rahmung erinnert nicht nur im Aufbau an einen dreiteiligen Schrank mit breiter Mitte und schmalen Seiten, sondern auch in den Einzelheiten der Verzierungen sowie in den Außen- und Binnenlinien an Junkers Möbelentwürfe aus den 1870er Jahren. Die Rathäuser der sieben Städte, die vier fürstlichen Schlösser sowie das ebenfalls aufgenommene Hermannsdenkmal hingegen verweisen in ihrer aufgehellten, von Grundfarben bestimmten Farbigkeit, in der strichelnden Malweise und im starken Kontrast der dunklen

Gebäude vor hellem, fast weißem Himmel schon auf Junkers eigenständigen, späteren Malstil, dessen bislang am besten datierbare Beispiele, die Wand- und Deckenbildfelder des Junkerhauses, sehr wahrscheinlich, wie ich dargelegt habe, zwischen 1891 und 1895 entstanden.²⁹



Abb. 2 Karl Junker, Entwurf der Festadresse der lippischen Städte zur Silberhochzeit des Fürstenpaares am 9. November 1883, Mischtechnik auf Zeichenkarton, August 1883 (Heidelberg, Slg. Prinzhorn der ZPM der Universitätsklinik Heidelberg, Inv. Nr. 4920 recto)

Vermutlich etwas später als der Entwurf dieser Festadresse, wohl aber noch in den 1880er Jahren – hatte Junker nach dem im Oktober 1889 beantragten Bau seines Hauses und der im März 1891 angezeigten Vollendung des Rohbaues doch vermutlich wenig Gelegenheit, sich anderen Arbeiten zu widmen – entstanden die Werke mit Orpheus in der Unterwelt (J 80-226 verso, -525, -526 verso, -527, -745). Das Junkerhaus war, zumindest im Außenbau, bis zum 25. Mai 1893 vollendet, denn auf dieses Datum ist eine fotografische Ansicht von Nordwesten durch den Bielefelder Kaufmann Hermann Schake datiert (Abb. 3).³⁰

²⁷ Güntzel 2000, 39.

²⁸ Am 17. August 1883 übergab Junker einen Entwurf, möglicherweise den erhaltenen, an den Lemgoer Bürgermeister König (Katerndahl 2000, 95).

²⁹ Zu den Wand- und Deckenbildfeldern s. Pfeiffer 2002; Pfeiffer 2004.

³⁰ Zu Schakes Foto s. Güntzel 2000, 47.



Abb. 3 Hermann Schake, Ansicht des Junkerhauses von Nordwest am 25. Mai 1893, Schwarz-Weiß-Foto (Detmold, Nordrhein-westfälisches Staats- und Personenstandsarchiv)

Mit diesem Foto, das für den Außenbau eine zügige Fertigstellung beweist und eine solche auch für das Innere nahe legt, ist die immer wieder aufgebraachte, teils als wahr hingestellte Vermutung, Junker habe jahrzehntelang bzw. Zeit seines Lebens an seinem Haus gearbeitet, zu widerlegen.³¹ Seit wahrscheinlich dem zweiten Drittel der 1890er Jahre entstanden in Holzwerkstatt und Atelier des Hauses die zahlreichen Tafelbilder mit reich reliefierten Rahmen.³² Dass unter ihnen jene Tafelbilder, die von Junker häufig betitelt wurden und die ich nach ihren verwandten Themen zu der mythisch-religiösen Serie zusammengefasst habe, den Maler noch um 1900 beschäftigten, legen eine Meldung vom 25. September des Jahres

³¹ Jüngst vermengte Emmerling in unglücklicher Weise Tatsachen und Vermutungen: „Im Alter von vierzig Jahren begann er [Junker; Verf.] mit dem Bau seines Hauses, das er zwanzig Jahre lang bewohnte und immer weiter ausgestaltete“ (Emmerling 2001, 48; s. Schumann 1980, 518); demgegenüber stellte Gorsen zu Recht fest, das Junkerhaus spreche „der Diagnose einer sich chaotisch verzettelnden, unmitteilbaren, autistischen Existenz, die sich im ornamentalen Perseverieren der einmal gefundenen Grundform erschöpfe, hohn“ (Gorsen 1997, 284).

³² In meiner Studie habe ich die Bilder thematisch gruppiert: Interieur- (z.B. J 80-680 bis -689), ornamentale (z.B. J 80-794), Architektur- (z.B. J 80-809, -813, 822, -823), mythisch-religiöse (z.B. J 80-810, -811, -816 bis -818, -821, J 81-898, J 98-2) und Portrait-Serie (z.B. J 80-756, J 97-756), s. Pfeiffer 2002. Ob die thematischen Serien nebeneinander entstanden, wofür aus maltechnischen und stilistischen Gründen viel spricht, oder sich in Phasen ablösten, was unwahrscheinlicher erscheint, kann nur ihre eingehende Untersuchung klären.

in der „Lippischen Post“ – „Herr Maler Junker“ halte „Stein-Ueberreste aus alter Zeit“ in der Maibolte bei Lemgo für Reste eines von den Römern errichteten und später von Germanen zerstörten „Denkmals an die Hermannsschlacht“ – zusammen mit dem vermutlich zeitnah entstandenen Tafelbild eines imaginierten „Denkmal der Varusschlacht an der Maibolte bei Lemgo“ (J 80-819) ausgesprochen nahe.³³ Für 1898/99 steht Junkers schnitzerischer Stil mit dem nicht realisierten Modell des Detmolder Marktbrunnens (J 97-84) vor Augen, wie auch insgesamt nahe liegt, dass der Großteil, wenn nicht alle Schnitzarbeiten, unter denen besonders die figürlich-ornamentalen Stelen (z.B. J 81-859, -868) hervorstechen, erst seit 1893/95 im Junkerhaus entstanden. Die Holzwerkstatt, das Atelier sowie der reichlich vorhandene Lagerraum, die Junker zuvor beim Rechtsanwalt Albert Clemen sehr wahrscheinlich fehlten, wie auch die stilistische Nähe einiger mobiler Schnitzereien zu den baufesten Ornamenten des Junkerhauses legen dies nahe. Mehr noch als für sein schlecht dokumentiertes Leben fehlen Anhaltspunkte für Junkers künstlerisches Schaffen der Jahre 1901 bis 1912. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Gesichtern auf den Wand- und Deckenbildfeldern und denen der Portrait-Serie lassen allerdings wahrscheinlich erscheinen, dass letztere später, wohl nach 1900 entstanden.³⁴

³³ N.N.: (Titellose Meldung), in: Lippische Post, 25. September 1900. Für den wertvollen Hinweis danke ich Jürgen Scheffler, Städtisches Museum Lemgo. – Seltsam erscheint Junkers Ansicht, die Römer hätten ihrer Niederlage ein Denkmal gebaut, wurden die antiken „trópaia“, die Gedächtnismale auf dem Schlachtfeld, doch von den Siegern aus den Waffen der Besiegten errichtet (s. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Ernst Gall und L. H. Heydenreich, Bd. 3, Stuttgart 1954, 1257-1297, hier 1259; Der Neue Pauly, Bd. 12, 1, 872-874; Paulys Realencyclopädie, Bd. 7, A, 1, 663-673; Woelcke, Karl: Beiträge zur Geschichte des Tropaions, in: Bonner Jahrbücher, Bd. 120 (1911), 127-135). Möglicherweise bezog Junker sich aber auf die „trópaia Drousou“, jene drei Siegeszeichen, die der ältere und jüngere Drusus zwischen 11 v. und 16 n. Chr. errichteten und von denen die archäologische Forschung vor 1900 zwei an die Weser in die Nähe von Rinteln lokalisierte (Paulys Realencyclopädie, Bd. 7, A, 1, 663).

³⁴ Die von Margarete Roser-Kirchhof publizierte Anekdote, „Kinder sollen nach dem Porträtieren, nachdem sie das fertige Bildnis gesehen und sich nicht wieder erkannt hätten, erschrocken davongelaufen sein“, ist zur unmittelbaren Datierung der Portrait-Serie leider unbrauchbar (Roser-

Überblickend ist für Junker ein stilistisch zweigeteiltes Œuvre in Umrissen zu erkennen, das in drei Phasen einzuteilen ist. In der Zeit seiner Lehre in Hamburg und München (1868/69 bis 1875-77) entstanden in einer ersten Werkphase handwerkliche Entwürfe und nach ihnen vielleicht auch Möbel; stilistisch sind diese Werke vom Historismus geprägt. Während der Münchner Zeit und der Italienreise (1877/78 bis 1883) sowie in den Jahren, als Junker vermutlich sein Haus entwarf (bis 1889), schuf er in einer zweiten Phase des Übergangs bereits freie, malerische Arbeiten, aber auch weiterhin Möbelentwürfe. Dabei erfuhren die historistischen Elemente bereits Veränderungen hin zu seinem eigenen künstlerischen Stil. Spätestens mit der kurz vor dem 17. August 1883 entworfenen Festadresse für das lippische Fürstenpaar ist sein eigener malerischer Stil greifbar, wenn auf jenem Blatt auch noch neben der älteren Stufe. In dieser zweiten Phase, die möglicherweise bis zum Bauantrag für das Haus von Oktober 1889 andauerte, entstand, wie gezeigt werden soll, auch die Werkgruppe mit Orpheus in der Unterwelt. Mit seinem 1891 im Rohbau fertig gestellten und bis spätestens Mai 1893 äußerlich vollendeten Haus hatte Junker zu seinem eigenen künstlerischen Stil gefunden, der in der dritten Werkphase sein Œuvre bis 1912 bestimmte.³⁵

Kirchhof, Margarete: Mein altes Schloß, Lemgo 1960, o.S., nach: Ochalski 1995, 110). Vielleicht aber kann aus dem Alter der Kinder, dem Lebensalter Roser-Kirchhofs und der Zeitspanne indirekt auf die Entstehungsjahre der Portrait-Serie rückgeschlossen werden.

³⁵ Junkers 1913 in der 6. Kollektiv-Ausstellung der Neuen Secession zu Berlin gezeigte Arbeiten entstammten, so legen ihre Titel nahe, der zweiten und dritten Werkphase; der Katalog vermerkte summarisch, sie seien „schon etwa 20 Jahre alt“ (Ausstellungs-Katalog Berlin 1913, o.S.). Da diese verschollenen Werke aus dem Besitz der wohl in Berlin wohnenden Paul und Marie Arndt und des Hannoveraner Kunsthändlers Herbert von Garvens-Garvensburg und nicht aus Junkers Nachlass stammten, erscheint dies wahrscheinlich; zu Garvens-Garvensburg s. Vester, Katrin: Herbert von Garvens-Garvensburg. Sammler, Galerist und Förderer der modernen Kunst in Hannover, in: Junge, Henrike (Hg.): Avantgarde und Publikum, Köln 1992, 93-102.

IV. Die Werkgruppe mit Orpheus in der Unterwelt

In Junkers bekanntem künstlerischen Schaffen, dem ein nicht abzuschätzender unbekannter Teil verschollener oder zerstörter Werke gegenübersteht, ist mit fünf Werken das Thema des Sängers Orpheus in der Unterwelt zu belegen: in einer Konstruktionsskizze (J 80-226 verso), einem in drei Fragmenten überlieferten szenischen Entwurf (J 80-525, -526 verso, -527), einem Leinwandgemälde (J 80-745) und zwei verschollenen Werken, die im Berliner Ausstellungs-Katalog von 1913 als Gemälde „Elysische Gefilde“ (Nr. 3) und Aquarell „Orpheus in der Unterwelt“ (Nr. 32) bezeichnet sind. Mit Ausnahme der verschollenen Werke entstanden die Arbeiten vermutlich in der genannten Reihenfolge, die nicht nur eine relative chronologische Ordnung ergibt, sondern auch auf Junkers Arbeitsweise schließen lässt.

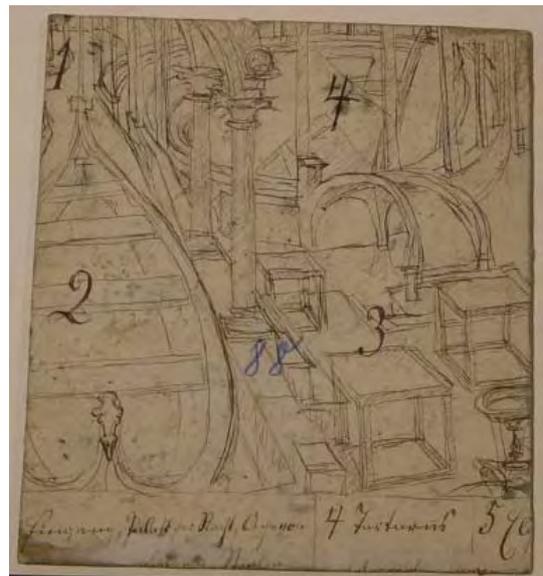


Abb. 4a Karl Junker, Orpheus in der Unterwelt (Konstruktionsskizze), Feder auf Papier auf Karton, um 1880-85. (Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. J 80-226)

An den Anfang ist die stark beschnittene Federzeichnung der Konstruktionsskizze (J 80-226 verso; Abb. 4a) zu setzen, die von leicht erhöhtem Betrachterstandpunkt einen Blick in die Unterwelt gewährt.³⁶

³⁶ Maße: 21,6 x 18,9 cm. Junker hatte die einst größere Papp mit der auf Papier aufgezogenen Skizze beschnitten, um

Links oben ist mit einer „1“ der Bereich bezeichnet, auf den sich eine links unten stehende Erläuterung bezieht: „Eingang, Palast der Nacht, Acheron“.³⁷ Mit einer „2“ ist davor ein vom Mittel- bis in den Vordergrund reichendes, verkürzt dargestelltes Gefährt überschrieben, das Boot des Fährmanns Charon, mit dem er die Schatten über den Acheron setzt, die Grenze von Ober- und Unterwelt.³⁸ Der rechts an das Boot anschließende Bereich ist mit einer großen „3“ versehen. Wenn die zugehörigen Erläuterungen auch fehlen, kann aus den Stufen, die vom Boot empor führen, und anhand der drei, wohl Sitzgelegenheiten darstellenden Würfel doch geschlossen werden, dass hier die Halle der Unterweltherrscher gemeint ist, deren Thron weiter rechts auf dem abgeschnittenen Teil stand, während zu Füßen von Pluto und Proserpina auf den Hockern die drei Totenrichter Minos, Rhadamanthys und Aiakos ihre Plätze haben sollten.³⁹

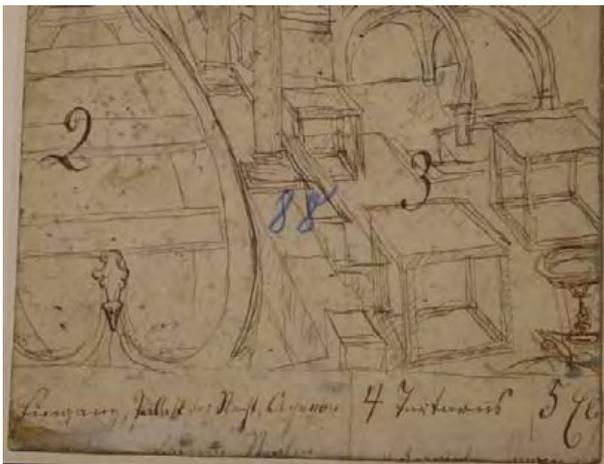


Abb. 4b Karl Junker, *Orpheus in der Unterwelt* (Konstruktionsskizze), Detail, Feder auf Papier auf Karton, um 1880-85. (Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. J 80-226)

sie umseitig erst für das Aufziehen eines kleineren Bildes zu verwenden und dieses schließlich mit einer Gouache zu übermalen; von der ursprünglichen Pappe gingen dabei wohl allseitig etwa 10 cm verloren. Die umseitige Wiederverwendung eigener Blätter findet sich zahlreich im Œuvre, z.B. J 80-261 bis -269, aber auch das Übermalen von Texten, z.B. J 80-347.

³⁷ Zur Unterwelt als Ort der Nacht s. Der Neue Pauly, Bd. 8, 1078.

³⁸ Zum Acheron s. Der Neue Pauly, Bd. 1, 73-74; zu Charon s. Der Neue Pauly, Bd. 2, 1107-1108.

³⁹ Zu Pluto und Proserpina s. Der Neue Pauly, Bd. 9, 439-440/1177-1179; zu Aiakos, Minos und Rhadamanthys s. ebd., Bd. 1, 308; ebd., Bd. 8, 234-235; ebd., Bd. 9, 943-944.

Hinter Thron- und Gerichtsraum, vom Eingang durch eine Säulenreihe getrennt, ist ein runder Bereich mit einer „4“ und unten als „Tartarus“ bezeichnet, als Ort der Frevler; auch sein Gegenstück, das Elysium, war in der Skizze dargestellt, verweist auf es doch eine „5“ und der Wortanfang „Ely“ in den Erläuterungen (Abb. 4b).⁴⁰

Insgesamt ist die Zeichnung von der Absicht bestimmt, einen weitläufigen Bildraum zu umreißen und diesen in Bereiche zu unterteilen. Dazu sind die wichtigsten Gegenstände in ihren Umrissen sowie mit wenigen Binnenlinien angedeutet, während ausgearbeitete Details wie der Bugsporn des Bootes oder die unten rechts stehende Schale auf hohem Fuß Ausnahmen sind. Ein ausgeprägter zeichnerischer Stil ist nicht festzustellen, vielmehr Junkers Bemühen, Raumverhältnisse anzugeben, während Licht- und Farbwerte ihn offenbar nicht interessierten. Die Zahlen bezeichnen dabei die einzelnen Bereiche, geben aber auch den zeitlichen Ablauf der Erzählung an: Durch den Eingang (1) gelangen die Menschen mit Charons Boot (2) vor die Totenrichter und die Unterweltherrscher (3), um dann beurteilt und in Tartarus (4) oder Elysium (5) geschickt zu werden.



Abb. 5a Karl Junker, *Orpheus in der Unterwelt* (erstes Fragment), Federzeichnung auf Papier, um 1880-85. (Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. 80-525)

Weiter ausgeführt, besonders durch handelnde Personen, und leicht verändert erscheint die Kon-

⁴⁰ Zum Tartarus s. Der Neue Pauly, Bd. 12/1, 38-39; zum Elysium s. ebd., Bd. 3, 1004-1005.

struktions-skizze in einem szenischen Entwurf, dessen Bildträger Junker später in sechs annähernd gleich große Stücke teilte; von diesen sind drei erhalten (J 80-525, -526 verso, -527).⁴¹ Auf dem ersten Fragment (Abb. 5a) sind links der Eingang zur Unterwelt, der Fluss Acheron und das Boot zu erkennen, in dem Charon im Heck mit einer Stange steht und die Menschen vor die rechts befindliche Thronhalle der Herrscher bringt. Unten rechts ist einer der Totenrichter zu erkennen, im rechts anschließenden Fragment (Abb. 5b) zwei weitere Richter auf ihren Hockern.



Abb. 5b Karl Junker, *Orpheus in der Unterwelt* (zweites Fragment), Federzeichnung auf Papier, um 1880-85. (Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. J 80-526b)

Noch weiter rechts kommen einige Stufen in den Blick, über die eine Person hochsteigt und dabei ein mehrköpfiges Tier hoch hält, wohl Hercules, der in seiner zwölften Tat den Höllenhund Cerberus an die Oberwelt trägt.⁴² Auf dem dritten Fragment (Abb. 5c) ist links Orpheus zu erkennen, dessen große Leier von einem nackten Knaben gestützt wird.

⁴¹ Maße: 29,7 x ca. 34 cm (J 80-525), ca. 29,5 x ca. 26,5 cm (J 80-526 verso), ca. 27,5 x 33,2 cm (J 80-527); das originale Blatt der Federzeichnung auf Papier maß demnach mindestens 59,2 x 93,7 cm.

⁴² Zu Cerberus s. Der Neue Pauly, Bd. 6, 439-440; zur Tat des Hercules s. ebd., Bd. 5, 388.



Abb. 5c Karl Junker, *Orpheus in der Unterwelt* (drittes Fragment), Federzeichnung auf Papier, um 1880-85. (Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. J 80-527)

Als Verweis darauf, dass der Sänger aus dem Boot gestiegen ist, steht er in einer Schrittstellung vor den rechts erhöht sitzenden Pluto und Proserpina. Auch der in der Konstruktions-skizze als Tartarus bezeichnete Bereich ist von Leben erfüllt; am besten sind auf dem ersten Fragment der an ein Rad gebundene Verwandtenmörder Ixion und zwei Personen zu erkennen, die jede einen nicht weiter ausgeführten Gegenstand auf dem Kopf tragen, vielleicht die ewig Wasser schöpfenden Danaiden.⁴³ Überdies könnte im dritten Fragment der räumlich hinter Orpheus liegende Bereich, in dem zwei Personen schemenhaft zu erkennen sind, das Elysium darstellen.

Wie viel weiter der Szenenentwurf gegenüber der Konstruktions-skizze entwickelt ist, beweist neben der Handlung auch der zuvor fehlende Rahmen. Um die mythologische Szene zieht sich nun ein plastisch aufgefasstes Gebilde mit Karyatiden, Köpfen und Kandelabern, mit Ornamenten, Tondi und teuflisch anmutenden Fratzen.⁴⁴ Wahr-

⁴³ Zu den Danaiden s. Der Neue Pauly, Bd. 3, 307; zu Ixion s. ebd., Bd. 6, 119.

⁴⁴ Die Maske am Baldachin, der über Charons Boot den Eingang bezeichnet, entspricht auffällig den „gorgoneia“, jenen in der Antike weit verbreiteten Darstellungen des abgeschlagenen Kopfes der Gorgo Medusa. Vermutlich kannte Junker die berühmte „Medusa Rondanini“, ein 1811 für die spätere Münchner Glyptothek erworbenes Marmorwerk römischer Provenienz (Ausstellungs-Katalog München, 1980: „Glyptothek München 1830-1980“, München

scheinlich sollte diese Einfassung aber nicht geschnitzt, sondern gemalt werden, finden sich stilistisch und kompositorisch ähnliche Schmuckformen doch auch auf der 1883 entstandenen Festadresse für das lippische Fürstenpaar (Heidelberg, Slg. Prinzhorn, Inv. Nr. 4920) sowie auf einem möglicherweise gleichfalls in der ersten Hälfte der 1880er Jahre entstandenen Entwurf für eine Wanddekoration mit einer Stadtansicht Lemgos (Heidelberg, Slg. Prinzhorn, Inv. Nr. 4921). Der Vergleich mit letzterem legt anhand der Verschiedenheit der Rahmen und des Formates zudem nahe, dass der szenische Orpheus-Entwurf als Gemälde, nicht als Wandbild ausgeführt werden sollte.

Überlegenswert ist, warum Junker sich in Konstruktionsskizze und szenischem Entwurf mit dem Orpheus-Thema beschäftigte. Die Erläuterungen unter der Skizze lassen einen Betrachter – ein Auftraggeber? – vermuten, der Junker auch mit einer szenischen Ausarbeitung betraut haben könnte. Zu belegen ist jedoch weder eine solche Person noch eine weitere Ausführung. Es liegt aber nahe, dass im Anschluss an Skizze und Entwurf jenes verschollene Werk entstand, dass im Berliner Ausstellungs-Katalog von 1913 als Aquarell und mit dem Titel „Orpheus in der Unterwelt“ aufgeführt ist.⁴⁵ Ob diese farbige Darstellung – wohl kein Aquarell, eine im Œuvre Junkers nicht nachweisbare Technik, sondern wohl eine Gouache, welche Junker häufiger nutzte – in ein größeres Bild überführt werden sollte oder wurde, ist nicht zu belegen, erscheint aber möglich. Eine

1980, 36-37; zum Gorgoneion s. Der Neue Pauly, Bd. 4, 1157; Floren 1977). Doch mit tief gezogener Stirn, betonten Augenbrauen, breiter Nase, breitem Maul, herausgestreckter Zunge und dem starr auf den Betrachter gerichteten Blick ähnelt Junkers Maske am ehesten einer Schale in der Münchner Glyptothek (München 2620; s. Floren 1977, 107-108/Tf. 9,3; Haspels, Émilie: Deux fragments d'une coupe d'Euphronios, in: Bulletin de correspondance hellénique, Bd. 54 (1930), 422-451, hier Tf. 22,1). Vielleicht ist mit dieser Maske an die Erinnyen erinnert, die in der Unterwelt wohnenden Töchter der Nacht, die Gorgonen und Harpyien gleichen; s. Der Neue Pauly, Bd. 4, 71-72.

⁴⁵ Wie die im gleichen Katalog als Gemälde bezeichneten „Elysischen Gefilde“ mit den anderen Werken in Beziehung zu setzen sind, ist vorerst nicht zu klären (Ausstellungskatalog Berlin 1913, Nr. 3).

andere Erklärung für die genannten Werke mit dem Orpheus-Thema wären Wettbewerbe, wie jene, die seit 1828 von der Berliner Akademie der Künste ausgerufen wurden, häufig im „Fach Geschichtsmalerei“. Nach einem festgelegten Thema – so 1878 „Thetis bringt die vom Vulkan geschmückten Waffen dem Achilles. Ilias Ges. 19. V. 1-13.“ und 1883 „der barmherzige Samariter nach Evang. Lucae, Kap. 10, V. 30-34“ – waren für eine Vorprüfung Entwürfe einzureichen, um sie dann vor Ort auszuführen.⁴⁶ Da die von der Akademie gestellten Themen nur für wenige Jahre nachzuweisen sind, ist nicht auszuschließen, dass Junker für einen dieser Wettbewerbe seine Skizze und Entwurf schuf. Möglicherweise zählte er für den 1887 im Fach „Geschichtsmalerei“ zu vergebenden „große(n) akademische(n) Staatspreis“ unter jene zwölf Bewerber, von denen keiner „wegen Unzulänglichkeiten [ihrer Arbeiten; Verf.] ... zur Lösung der Hauptaufgabe zugelassen werden konnte“; unter den namentlich bekannten Siegern der Jahre 1874 bis 1887 wird Junker nicht genannt.⁴⁷

Da die Konstruktionsskizze, der szenische Entwurf wie vermutlich auch die verschollene farbige Arbeit „Orpheus in der Unterwelt“ als Vorstufen gelten müssen, ist in diesem Zusammenhang ein querformatiges Leinwandgemälde (J 80-745; Abb. 6) das einzige Werk, das eine malerische Umsetzung vor Augen führt; es ist, wie häufig in Junkers Œuvre, weder mit Titel, Signatur noch Jahr bezeichnet.⁴⁸

⁴⁶ Ausstellungskatalog Berlin 1878, XIV; Ausstellungskatalog Berlin 1883, XXIII.

⁴⁷ Ausstellungskatalog Berlin 1887, XIV. – Zum nicht belegten Gewinn des Rompreises s. Anm. 20.

⁴⁸ Maße: 51,0 x 69,8 cm (Bildträger); 60,8 x 79,5 x 5,0 cm (Rahmen); Material: Ölfarben auf mittelfeiner Leinwand (9 Kett-, 14 Schussfäden), Leinöl-Kopalharz-Überzug mit Messing-, Kupfer- und Aluminium- bzw. Silberpulver in Nadelholz-Rahmen.



Abb. 6 Karl Junker, *Orpheus in der Unterwelt*,
Öl auf Leinwand, um 1885-89.
(Lemgo, Städt. Mus. Hexenbürgermeisterhaus, Inv. Nr. J 80-745)

Thematisch und in den Motiven schließt das Gemälde sich eng an Skizze und Entwurf an, nicht aber in seiner Komposition. In einem großen Innenraum, der in einen schmalen Streifen im Vordergrund, eine Wasserfläche dahinter und den abschließenden Thronbereich der Unterweltherrscher vor der Rückwand geteilt ist, findet der Vortrag des Orpheus vor Pluto und Proserpina statt. Anhand von Skizze und Entwurf sind auch hier der Weg des Sängers sowie einzelne Personen zu erkennen. Durch das links angeschnittene, rote Tor fuhr der gleichfalls rote Nachen mit Orpheus, der im Bug steht, und Charon, der im Heck sitzt, in die Unterwelt. Im Vordergrund ist der mehrköpfige Cerberus erkennbar und unterhalb des Thrones in den drei Büsten die Totenrichter Aiaikos, Minos und Rhadamanthys. Hinter den beiden Arkaden, die seitlich des Thrones die Rückwand durchbrechen, öffnen sich weite Räume: links vermutlich der Tartarus, der wie im Entwurf die Form eines Rundtempels hat, rechts wohl sein Gegenstück, das Elysium. Zu diesen Regionen sowie zu den Asphodelischen Feldern, die sich vielleicht hinter der Bildmitte erstrecken, führen die drei gelben Tore, durch welche die Menschen nach dem Urteil der Totenrichter den ihnen gewiesenen Weg nehmen.

Im Vergleich mit Skizze und Entwurf fällt zunächst auf, dass der Betrachter auf dem Gemälde von einer um 90° im Uhrzeigersinn gedrehten Position in den Innenraum und auf das Hauptge-

schehen, den Vortrag des Orpheus vor Pluto und Proserpina, blickt. Zudem ist dieses nun in den Bildmittelpunkt gerückt, während der zeitliche Ablauf der Szene und die Nebenfiguren, beides zuvor betont, als bildkonstituierende Momente deutlich zurück treten. Diese thematische Konzentration geht mit einer kompositorischen Zentralisierung einher, die vom einerseits spiegelbildlichen, andererseits schichtweisen Aufbau des Raumes unterstützt wird. Deshalb erscheint das Gemälde nicht mehr so dynamisch wie der szenische Entwurf (Abb. 5a-c), der im linken Drittel von einer Bewegung aus der Bildtiefe in den Vordergrund, in der Mitte vom Heraufsteigen aus dem Boot vor die Richter sowie rechts vom Endpunkt der Bewegung, dem vortragenden Orpheus, bestimmt wurde.⁴⁹ Hinsichtlich der Bildkomposition bemerkenswert ist zudem, dass das Orpheus-Gemälde in seinem Aufbau stark an jene Tafelbilder Junkers mit mythisch-religiösen Szenen erinnert, die sehr wahrscheinlich später, nämlich in den 1890er Jahren bis um 1900 entstanden, so dass in ihm ein Vorläufer für diese zu sehen ist.

V. Die Orpheus-Werkgruppe im Œuvre Karl Junkers

Die Stellung der Orpheus-Gruppe in Junkers Œuvre zu bestimmen, stößt infolge der nach Art und Anzahl nicht abschätzbaren verlorenen Werke auf mannigfache Schwierigkeiten. Denn Zeichnungen, die Skizze und Entwurf der Orpheus-Gruppe ähneln, sind bisher ebenso wenig nachgewiesen wie die hier aufgezeigte Abfolge von grafischen Vorstufen und ausgeführter Malerei. Nahe liegt diese Arbeitsweise aber für die Wand- und Deckenbildfelder im Wohnzimmer des Junkerhauses, deren Bildprogramm nach meiner Studie die neutestamentliche Offenbarung des Johannes zeigt.⁵⁰ Ihnen gingen wohl jene drei, heute verschollenen Arbeiten voraus, die im Ausstellungs-Katalog von 1913 bei den „Entwürfen und Skizzen“ unter dem Titel „Entwurf zur Offenba-

⁴⁹ Zu Ikonographie und Interpretation s. VI.

⁵⁰ Pfeiffer 2002; Pfeiffer 2004.

rung des Johannes“ aufgeführt sind.⁵¹ Die im selben Katalog aufgeführte „Studie zur Kreuzabnahme“ ging vermutlich dem hochformatigen, heute verlorenen Gemälde mit einer Kreuzabnahme (ehemals: Heidelberg, Slg. Prinzhorn, Inv. Nr. 4963) voraus; und möglicherweise diene auch die am selben Ort genannte „Studie zum Abendmahl“ als Vorstufe für ein Bild.⁵² Nach diesem, im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert üblichen Vorgehen entstand die Orpheus-Gruppe im zeitlichen Umkreis von Bau und Ausstattung des Junkerhauses während der späten 1880er oder frühen 1890er Jahren. Auf diese Zeit deutet auch das mythisch-antike Thema hin. Darstellungen antiker Inhalte sah Junker wahrscheinlich in den späten 1870er und den 1880er Jahren zahlreich, etwa in München oder in Italien, seltener wohl nachdem er um 1891 sein Haus bezogen hatte und darin bis zu seinem Tod überwiegend lebte. Dass er sich in seinem Schaffen wiederholt mit antiken Themen auseinandersetzt, ist an einem „Poseidon“ und einer „Tritonenfamilie“ zu belegen, die im Ausstellungs-Katalog von 1913 unter den „Entwürfen und Skizzen“ geführt sind, wie auch an der malerischen Ausstattung seines Hauses.⁵³ Für die Bildfelder im Atelier habe ich herausgearbeitet, dass Junker sich sehr wahrscheinlich an die antike Tradition der Bilder von Lares, Manes und Penates, der Schutz- und Hausgötter, anlehnte, wie auch die antikisch anmutende Kleidung und die Tanz- und Thronszene auf jene Epoche als künstlerische Anregung verweisen; Junker könnte dafür auf jene Wandmalerei zurückgegriffen haben, die er während seines Besuches in Pompeji gesehen haben könnte.⁵⁴ So sprechen zunächst werktechnische sowie thematische

⁵¹ Ausstellungs-Katalog Berlin 1913, Nr. 42-44. – Nur Huppelsberg versuchte die Themen der Wand- und Deckenbildfelder zu identifizieren und erkannte im Wohnzimmer in dem Deckenbildfeld, das ich als die vier apokalyptischen Reiter deutete, drei Bauern mit Armbrust, Sense und Musketen sowie Justitia mit der Waage (Huppelsberg 1983, 22; Pfeiffer 2004).

⁵² Ausstellungs-Katalog Berlin 1913, Nr. 45-46.

⁵³ Ausstellungs-Katalog Berlin 1913, Nr. 40/50.

⁵⁴ Zu Lares, Manes und Penates s. Der Neue Pauly, Bd. 6, 1147-1150; ebd., Bd. 7, 803-804; ebd., Bd. 9, 514-516.

Gründe für eine Entstehung der Orpheus-Gruppe in den 1880er und frühen 1890er Jahren.⁵⁵

Weitere Hinweise für eine zeitliche Orientierung der Werkgruppe liefert der Rahmen des Gemäldes (Abb.3). Während der Entwurf (Abb. 4a-c) noch historistische Ornamente und Figuren zeigt, die ähnlich auf dem Entwurf der Festadresse von 1883 (Abb. 5) begegnen, ähnelt der mit Blüten und geometrischen Formen geschmückte Gemälderahmen eher den voluminösen Einfassungen jener Tafelbilder, die wahrscheinlich sämtlich nach 1890 und bis um 1900 entstanden. Zudem deuten Komposition und Erzählform von Skizze und Entwurf auf eine frühere Werkphase, während das Gemälde jenen späteren Tafelbildern auch darin bedeutend näher steht. Könnte das Gemälde nach der aufgehellten Palette aus Grundfarben und dem spezifischen Malduktus auch bereits 1883, im Jahr der teils ähnlich entworfenen Festadresse, entstanden sein, sprechen Rahmen, Komposition sowie Erzählform gegen diese frühe Datierung, da sie erst auf wahrscheinlich späteren Tafelbildern zu finden sind. Zusammen mit der hohen Arbeitsbelastung durch das Junkerhaus erscheint deswegen am wahrscheinlichsten, dass der Junker die Skizze und den Entwurf in der ersten Hälfte der 1880er Jahre schuf, das Gemälde aber später, vermutlich zwischen 1885 und 1889.⁵⁶ Aus den hier getroffenen

⁵⁵ Erwähnenswert, wenn für eine Datierung auch wenig hilfreich ist, dass Leinwand als Bildträger kaum in Junkers Œuvre nachzuweisen ist. Neben dem Orpheus-Gemälde (J 80-745) sind nur eines mit dem Weltenrichter (J 80-744) und eine grundierte, unbemalte Leinwand (J 97-67) belegt. Sollten nicht alle Leinwände durch Verkauf oder Zerstörung verschwunden sein (dagegen spricht, dass jene mit Orpheus im Nachlass erhalten blieb), ist zu schließen, dass Junker diesen Bildträger im Vergleich zu Holz erheblich seltener verwendete.

⁵⁶ Diese Datierung wird von einer Erinnerung gestützt, die W. Stapperferne, der Sohn eines Jugendfreundes Junkers, Renate Müller 1977 in einem Interview mitteilte: „Und wie er [= Junker; Verf.] zurückgekommen ist (aus Italien und/oder München), da hat er sich mit Malerei beschäftigt. Aber nicht die Form, die jetzt vorhanden ist. Da hat er normale Bilder gemacht, und etwas nach seinen Ideen und die hat er dann nach Berlin geschickt, zur Ausstellung ... Ich glaube von der Unterwelt, Unterwelt hat es geheißt, so ungefähr“ (Ochalski 1995, 41). 1886/87 habe Junker in Berlin ausgestellt, meinte Schumann; doch zu belegen ist dies nicht (Enke 2000, 17; Schumann 1980, 509). Wahr-

Datierungen ergibt sich, dass die Werke der Orpheus-Gruppe verschiedenen stilistischen Phasen angehören, mithin in der Zeit eines künstlerischen Wandels entstanden. Erscheinen sie für die 1880er Jahre am deutlichsten als geschlossene Gruppe im bekannten Œuvre, kann anhand ihrer auch nach den künstlerischen Vorbildern Junkers gesucht werden. Da er entscheidende Anregungen vermutlich in seiner Münchner Zeit von 1871 bis 1883/86 erhielt, liegen zunächst Vergleiche mit der damals in der Isarmetropole aktuellen Malerei am nächsten. Als bestimmende Maler der Jahre 1864 bis 1880 nannte Friedrich Pecht bereits 1888 Hans Makart und Gabriel Max, Franz Defregger und Franz Lenbach; alle hatten bei Karl Theodor von Piloty, einem auch zur genannten Zeit noch einflussreichen Maler, an der Münchner Akademie studiert.⁵⁷ Vergleiche mit ihren Werken verdeutlichen jedoch, wie wenig Junker mit Piloty und dessen wichtigsten Schüler verbindet.

Als „Wegbereiter gründerzeitlicher Malerei“ gilt Piloty, in dessen Historienbildern „die Inszenierung des vordergründig Geschichtlichen wichtiger wird als der psychologische oder politische Zusammenhang“; seine „Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Kunst beruht im wesentlichen darauf, dass er dem französisch-belgischen Kolorismus Eingang in die damals völlig unter der Herrschaft der idealistischen Kartonzeichner stehenden Münchner Kunst verschaffte“.⁵⁸ Seit 1840 hatte er bei Julius Schnorr von Carolsfeld an der Münchner Akademie studiert, 1855 schlagartig Ruhm mit seinem Gemälde „Seni an der Leiche Wallensteins“ (München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 770) erlangt und wurde 1866 erst Professor, 1874 Direktor der Münchner Akademie; er

scheinlich bezog Schumann sich auf den von ihm ungenannten Meier, der, seinerseits vermutlich auf Augenzeugen gestützt, 1927 berichtete, nach seiner Rückkehr von München nach Lemgo als „Mann von etwa 30 Jahren“ habe Junker „eifrig“ gemalt, „unter anderem eine gewaltig große »Unterwelt« im antikischen Sinne, mit Höllenhund und Danaiden“ (Meier 1927, 91). Sollte das erhaltene Leinwandgemälde ein Modello für ein größeres Bild gewesen sein?⁵⁷ Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888, 274.

⁵⁸ Horst, Bd. 3, 285; Thieme-Becker, Bd. 27, 47; zu Piloty s. Horst, Bd. 3, 283-285; Dictionary of Art, Bd. 24, 815.

starb 1886. Doch weder von Pilotys Malweise und Farbigkeit, noch von der Detailtreue und dem Personenreichtum dieser Bilder ergeben sich Verbindungen zu Junkers Orpheus-Gruppe. Einzig Pilotys zuweilen der germanisch-deutschen Vergangenheit entlehnte Themen – so das 1873 vollendete Gemälde „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“ (München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 771), das von Zeitgenossen als „Darstellung der Verdorbenheit des römischen“ und gleichzeitiger „Triumph des deutschen Wesens, als des sittlich höhern und tüchtigern“ gesehen wurde – erinnern an thematisch Ähnliches auf Junkers Tafelbildern aus den 1890er Jahren; zu erklären ist dies aber wohl aus ihrer Zeitgenossenschaft.⁵⁹ Ebenso wenig nachweisbar ist bei Junker ein Einfluss von Werken Defreggers, der seit 1864 bei Piloty studierte und von 1878 selbst an der Münchner Akademie lehrte; einzig die Konzentration auf regionale Bildgegenstände, beim gebürtigen Tiroler Defregger häufig in genrehaften Bildern aus der Geschichte seiner Heimat, verbindet ihn entfernt mit Junker, der in den 1890er Jahren und um 1900 einige Bilder mit Ortsnamen der lippischen Region betitelte; doch auch dies erscheint eher als zeitbedingte Tendenz denn als konkrete Rezeption.⁶⁰ Keine Verbindungen lassen sich auch zu dem vor allem durch Porträts bekannten Lenbach feststellen, der die Münchner Akademie seit 1853 besuchte, von 1857 die Klasse Pilotys, und seit den späten 1870er Jahren bedeutende Aufträge erhielt, sowie zu dem seit 1869 in Wien arbeitenden Makart, der 1859 bis 1865 bei Piloty studiert hatte.⁶¹ Immerhin eine entfernte

⁵⁹ Neue Pinakothek. Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearb. v. Horst Ludwig, München 1977, 266.

⁶⁰ Zu Defregger s. Horst, Bd. 1, 206-210; Dictionary of Art, Bd. 8, 1996, 618-619. – Bilder Junkers mit lippischen Ortsnamen sind „Lückhausen“ (J 80-809), „Elfentanz am Biessterberg“ (J 80-810), „Trophagen“ (J 80-811), „Die Altäre der 12 Götter bei Asendorf“ (J 80-815), „Tempel des Himmels, des Wassers und der Erde am Vierenberg“ (J 80-816), „Germanisches Opfer zu Wüsten“ (J 80-817), „Opfer am Hollenstein“ (J 80-818), „Denkmal der Varusschlacht an der Maibolte bei Lemgo“ (J 80-819), „Die Gertrudenklause bei Lemgo“ (J 80-820), „Gräber bei der Amelungsburg“ (J 98-2); s. Pfeiffer 2002, Anhang VI.

⁶¹ Zu Lenbach s. Horst, Bd. 3, 43-47; Dictionary of Art, Bd. 19, 150-152; zu Makart s. Horst, Bd. 3, 96-101; Dictionary of Art, Bd. 20, 145-146.

Beziehung kann zu Max gesehen werden, der 1863 bis 1867 Pilotys Akademieschüler war, seit 1869 ein Atelier in München unterhielt und von 1879 bis 1883 an der dortigen Akademie Historienmalerei lehrte; seinen Werken ist „eine Entwicklung zu einer lichterem Farbigkeit“ und „zu allegorisch-mystischen Bildlösungen ... , wie sie später für die Sezessionskunst typisch wurde“, zu eigen, so dass „spiritistisch-religiöse Gemälde ... zeitweise im Zentrum seines Schaffens“ standen.⁶² Bei aller notwendigen Kürze dieses Überblicks ist zu resümieren, dass Junker kaum durch die von den 1860er bis weit in die 1880er Jahre in der Münchner Kunst aktuellen Historienbilder Pilotys und seiner Schüler beeinflusst wurde.

Und doch wurde der Maler aus Lemgo nachweisbar durch in München gesehene Werke angeregt, nämlich durch das Jahrzehnte vor Pilotys Wirken durch den 1783 geborenen Peter Cornelius nach eigenem Entwurf und Karton 1821 geschaffene Unterwelts-Fresko im Göttersaal der Münchner Glyptothek. Von diesem Maler, der 1819 nach München berufen wurde, die dortige Akademie seit 1824 als Direktor leitete, bis er 1840 nach Berlin ging, war in München neben den im 2. Weltkrieg zerstörten Fresken, die er mithilfe seiner Schüler im Götter- und im Heroensaal der Glyptothek nach eigenen Entwürfen ausführte, die Ausmalung der neu erbauten Ludwigskirche zu sehen; in Rom konnte Junker die 1887 nach Berlin überführten Fresken von Cornelius im Palazzo Zuccari besucht haben.⁶³ Dass Junker die am 13. Oktober 1830 eröffnete Glyptothek, deren Gebäude und Ausstellung das ganze 19. Jahrhundert hindurch als vorbildlich galten, während seiner Münchner Jahre besuchte, darf als sicher gelten.⁶⁴ Die größte Ähnlichkeit besteht zunächst

⁶² Horst, Bd. 3, 125; zu Max s. ebd., 122-126; Dictionary of Art, Bd. 20, 875-876.

⁶³ Horst, Bd. 1, 187-191; zu den Glyptothek-Fresken s. Büttner 1980-1999.

⁶⁴ Zu Cornelius s. Dictionary of Art, Bd. 7, 870-873; zu Cornelius' Unterwelt-Fresko s. Büttner, Bd. 1, 141/155-159; zur Glyptothek s. Ausstellungs-Katalog München 1980. – Dass Junker Cornelius' Entwurf von 1818 und die Kartons von 1820/21 kannte, ist auszuschließen, während das Fresko jedem Besucher der Glyptothek vor Augen stand; s. Büttner 1980, Abb. 105/140-141.

und ungeachtet der Unterschiede aufgrund der Maltechnik darin, dass Cornelius' Münchner Fresken wie Junkers Orpheus-Werkgruppe stark durch ihren grafischen Charakter bestimmt sind. Wenn die Fresken gegenüber ihren Entwürfen und Kartons, die Junker vermutlich nicht kannte, auch durch Farbe und Schattierungen in den Figuren Plastizität und im Raum Tiefe erhielten, fällt doch auf, wie sehr diese Werke von der Linie bestimmt sind, die alles in Umriss und Binnengliederungen bildet, und wie sehr ihr der Schatten und Farben als gestaltende Mittel untergeordnet sind. Wirken Junkers Figuren auch puppenhafter, kann ihre körperliche Festigkeit doch von denen der Fresken hergeleitet werden. Eine bezeichnende Gemeinsamkeit ist überdies der Eindruck einer gewissen Erstarrung der Personen, der bei Cornelius wie auf Junkers Gemälde mit zentralisierten, im Aufbau spiegelsymmetrischen Kompositionen und einer gleichsam im dargestellten Moment zum Stillstand gekommenen Bilderzählung einhergeht. Zweifellos sind die Fresken in der Komplexität ihrer Bildräume, der Komposition und der naturnahen Durchgestaltung von Figuren und Gegenständen von anderer Qualität, doch im Vergleich mit den genannten Malern der Piloty-Schule sticht heraus, wie viel näher Junker dem klassizistisch gebildeten und von den Nazarenern beeinflussten Cornelius steht.

So folgte Junker dessen Fresko nicht nur in der zentral ausgerichteten, symmetrischen Komposition, die bei Cornelius durch architektonische Rahmung und räumliche Disposition der Fresken im Göttersaal bestimmt wurde, sondern darüber hinaus in zahlreichen Motiven. Bei einigen ist dies so deutlich, dass das Wandbild unzweifelhaft als Quelle erscheint. Die Totenrichter und der mehrköpfige Cerberus, im Fresko in der linken Hälfte, sind auch in literarischen Beschreibungen der antiken Unterwelt häufig, so dass Junker sie nicht unbedingt von Cornelius übernommen haben muss.⁶⁵ Doch die eigentümliche Schrittstellung

⁶⁵ Eine Auswahl wichtiger literarischer und musikalischer Quellen der Unterweltfahrt des Orpheus von der Antike bis zum 19. Jahrhundert s. Littger, Klaus Walter (Hg.): Orpheus in den Künsten, Wiesbaden 2002, 43-72.

seines Orpheus, zudem der Knabe, der dem Sänger die Leier hält und im Fresko als Amor mit in die Saiten greift, sowie die Rechte Plutos, die besitzergreifend bzw. -sichernd auf dem Bein Proserpinas ruht, hat Junker offenbar von Cornelius aufgenommen. Bemerkenswert und aufschlussreich ist dabei für seine Art der Rezeption, in welcher Weise er die Geste Plutos und die Schrittstellung des Sängers unmittelbar übernahm, die Figur des Amorknaben aber vom Mitspieler zum Leierträger abwandelte, sich auch in der thematisch zentralisierten und im Aufbau symmetrischen Komposition seinem Vorbild anschloss, von diesem jedoch sonst recht weitgehend abwich. Damit zeigt sich bei Junker, dass er Motive wie Geste, Körperhaltung, den selten dargestellten Amor sowie die auf den zentralen Thron ausgerichtete Komposition übernehmen konnte, ohne seiner Quelle epigonal zu folgen. Da die Übernahmen nicht als Zitate zu erkennen sind, kann ausgeschlossen werden, dass ein möglicher Auftraggeber sie verlangte. Offenbar wählte Junker das Übernommene selbst aufgrund der hinter der Form stehenden Idee von Geste, Schrittstellung, Amorfigur und Komposition, so dass in ihm ein nicht bloß formal kopierender, sondern an künstlerischen Ideen interessierter Maler zu sehen ist.

Deutlicher noch wird das engere Verhältnis von Junker zu Cornelius und die Entfernung zur Piloty-Schule anhand der Farbigkeit. Von dem an barocker Malerei geschulten Kolorismus Pilotys und seiner Schüler, der von Lichteffekten, einer tonigen Palette und zurückgenommenen Kontrasten in der Farbe lebt, unterscheidet sich deutlich Cornelius' Farbigkeit, die auf Raffael und andere Maler der Renaissance zurückgreift sowie in spätmittelalterlicher Tradition auf kräftige, zuweilen mit Weiß ausgemischte Lokalfarben und eine von Umrissen und Binnenlinien geprägte Gliederung der Personen und Gegenständen setzt. Darin stehen Junkers grafische Vorarbeiten und das Orpheus-Gemälde, das farblich von den Farben Gelb, Rot, Grün und Blau bestimmt ist, den Fresken nahe. Dass dies in Skizze und Entwurf stärker ist, erklärt sich aus der grafischen

Technik, aber wohl auch, weil diese Blätter vermutlich bald nach Junkers Besuch der Fresken entstanden. Aus gleichem Grund wirkt das wahrscheinlich später ausgeführte Gemälde wie ein fernerer Nachklang. Dies scheint darin begründet zu liegen, dass Junker von Cornelius' Wandbild zwar ausging, sich von dessen Stil und Darstellungsmitteln aber nur anregen ließ, ohne ihnen verhaftet zu bleiben.

Da aufgrund fehlender bzw. bisher nur vage datierter Werke nicht zu beweisen ist, wie Junker in der Zeit vor dem Orpheus-Gemälde malte, muss leider offen bleiben, ob Cornelius' Fresken zu einem entscheidenden Wandel seiner Malerei führten. Weitere Detailuntersuchungen des Œuvres könnten zur Klärung dieser Frage beitragen. Allerdings ist von Junkers grafischen Vorstufen zum ausgeführten Bild eine Entwicklung ablesbar, in der Cornelius ganz offenbar künstlerisch anregend wirkte.⁶⁶ Festzuhalten bleibt, dass Junker hingegen nicht von der durch Piloty und seine Schüler in München kultivierten Historienmalerei ausging, sondern mit Cornelius auf eine erheblich ältere Stufe zurückgriff. Diese stilistisch gewonnene Vorstellung wird thematisch von dem Indiz gestützt, dass antike Themen in der Münchner Malerei ab 1870 selten, in der nazarenischen jedoch häufig waren. In Junkers künstlerischer Entwicklung ist die Orpheus-Gruppe überdies nicht nur zeitlich zwischen den Entwurf der Festadresse von 1883 und die Tafelbilder der 1890er Jahre anzusetzen, sondern auch als Stufe zwischen jene noch historistisch bestimmte Auftragsarbeit und Junkers spätere, stilistisch, maltechnisch und thematisch eigenständige Tafelbilder.

⁶⁶ Vielleicht kannte Junker das zeitgenössische Urteil Moritz Carrières über Cornelius, dass der Nazarener „in der Malerei den Ton an(gab), indem er die drei Elemente unserer Bildung, das nationale, das christliche, das antike, mit sicherem Griff zusammenfaßte“; in den Göttersaal-Fresken, so Carrière, nehme Cornelius „im Sinne der neuern deutschen Wissenschaft die Mythologie nicht als ein bloßes Fabelwesen voll bunter Spiele der Einbildungskraft, sondern als eine phantasievolle Gestaltung religiöser Wahrheit, die ewige Geltung hat“ (Carrière, Moritz: Peter Cornelius, in: Gottschall, Rudolf von (Hg.): Der neue Plutarch. Biographien hervorragender Charaktere der Geschichte, Literatur und Kunst, Teil 7, Leipzig 1880, 259-344, hier 261/301).

VI. Karl Junker – ein zweiter Orpheus in der Unterwelt

Bei der Analyse der Orpheus-Werkgruppe (IV.) wurden Ikonographie und Interpretation bewusst zurückgestellt, um sie hier zu behandeln. Und weil bisher nicht belegt ist, was Junker dazu bewog, sich des Themas anzunehmen – eine Frage, die bisher für die meisten Werke höchstens berührt, kaum aber ausdrücklich gestellt und befriedigend beantwortet wurde –, erscheint neben den oben vermuteten Gründen von Auftrag und Wettbewerb auch ein persönliches Motiv möglich. Für es spricht, dass sich Skizze und Entwurf im Nachlass erhalten haben, wenn auch wieder verwendet, sowie dass das ebenfalls Junkers eigenem Besitz entstammende Gemälde eines seiner wenigen belegten Leinwandbilder ist. Da seinen erhaltenen Werken ein in Umfang wie Qualität kaum abzuschätzender unbekannter Teil gegenüber steht, verbieten sich Schlüsse daraus, dass sich unter Junkers wenigen erhaltenen Leinwandgemälden jenes mit Orpheus in der Unterwelt findet; dies auch, weil aus dem Nachlass wahrscheinlich in den Jahren zwischen Junkers Tod 1912 und dem schrittweisen Ankauf des Junkerhauses und seinem Mobiliar durch die Stadt Lemgo in den Jahren 1958 bis 1960 sowie dem Beginn der Inventarisierung 1980 Werke mit unbekanntem Verbleib verschwanden.⁶⁷ Dennoch soll im Folgenden – in einer für die Zukunft möglicherweise exemplarischen Art – untersucht werden, ob sich bei der Orpheus-Gruppe vom Bildgegenstand zu Junkers Biographie Verbindungen herstellen lassen, ob somit über ihre künstlerische Bedeutung hinaus von den Werken auf sein Leben zu schließen ist.⁶⁸

⁶⁷ Zur Erwerbung des Junkerhauses und der Anerkennung als Baudenkmal s. Scheffler 2000, 117-119.

⁶⁸ In seiner Studie zu Junkers Biographie sprach Enke sich für eine strikte Trennung von Leben und Werk aus: „Junkers Persönlichkeit wird uns also wohl unbekannt bleiben, und wir werden uns damit begnügen müssen, sein Haus und seine Bilder auf uns wirken zu lassen, ohne dass wir erfahren werden, welche Bedeutung sich für ihn selbst damit verbunden hat und aus welchen Motiven sie entstanden sind.“ (Enke 2000, 20). Dagegen meinte Gorsen zu den Motiven in den Bildfeldern des Junkerhauses, dass sie „zum größten Teil von Junker in einen Zusammenhang mit der eigenen Biographie gezwungen werden, die der Schlüssel für

Der bis in die Postmoderne durch Literatur, Musik und Kunst tradierte Orpheus-Mythos reicht bis in die Antike zurück.⁶⁹ Im Zentrum stand bereits bei den Griechen die alles bezwingende Macht der Musik des Sängers und Kitharoden, so dass Orpheus zur Identifikationsfigur aller Künstler wurde, während sich die unglücklich verliebten Dichter ihm aufgrund seines Scheiterns bei der Rettung Eurydikes verglichen.⁷⁰ Die antike Orpheus-Erzählung gliedert sich in verschiedene, schon damals meist einzeln dargestellte Episoden: Orpheus als (häufig von Tieren umgebener) Sänger, Orpheus und Eurydike, der Tod des Orpheus sowie Orpheus als Teilnehmer der Argonautenfahrt. Mit Eurydike ist Orpheus nur in der Unterwelt, bei seinem Vortrag vor deren Herrschern und während des schließlich ergebnislosen Herausführens der Gattin vereint. Aus der Antike ist diese Episode durch zahlreiche Vasenbilder bekannt, in der darauf folgenden Zeit wurde sie literarisch überliefert. Nach einer langen Pause, in

ihre komplexe Bedeutung ist.“ (Gorsen 1997, 285). Ich vertrete einen Standpunkt zwischen ihnen, da gegen alle Erfahrung spricht, dass Leben und Werk unverbunden sind, wie auch, dass alles im Werk aus dem Leben erklärt werden kann. – Aus anderer Position forderte Arno Schmidt mit Nachdruck für Karl May eine Biographie, damit man „dem Werk das Leben parallel schalten könnte“ (Schmidt, Arno: *Sitara oder der Weg dorthin. Ein Studie über Wesen, Werk & Wirkung KARL MAY'S*, Karlsruhe 1963, hier 14).

⁶⁹ Zur Tradition des Mythos in Kunst, Literatur und Musik s. Ausstellungen-Katalog *Tourcoing/u.a.*, 1994/95: „Les métamorphoses d’Orphée“, o.O. 1995; Bernstock, Judith E.: *Under the spell of Orpheus. The persistence of a myth in twentieth-century art*, o.O. 1991; *Der Neue Pauly*, Bd. 9, 54-57; Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1992, 603-608; Heitmann, Klaus: *Typen der Deformierung antiker Mythen am Beispiel der Orpheussage*, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 14 (1963), 45-77; Jesnick, Ilona Julia: *The image of Orpheus in Roman mosaic*, London 1997; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Rom/u.a. 1968-1976, hier Bd. 3, 356-358; *Lexikon des Mittelalters*, hg. v. Robert-Henri Bautier, 10 Bde., München 1980-1999, hier Bd. 6, 1476; Littger 2002, 37-72; Mundt-Espín, Christine (Hg.): *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen/Basel 2003; *Paulys Realencyclopädie*, Bd. 18,1, 1200-1316; *Ausführliches Lexikon*, Bd. 3,1, 1058-1207; Warden, John (Hg.): *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto/u.a. 1985; Wegner, Max: *Orpheus. Ursprung und Nachfolge*, in: *Boreas*, Bd. 11 (1988), 177-225; Ziegler 1950, 239-256.

⁷⁰ *Paulys Realencyclopädie*, Bd. 9, 54-55.

der keine Darstellungen der Episode begegnen, ist in der nachantiken Bildtradition Cornelius' Unterwelts-Fresko von 1821 ein seltenes und in der Neuzeit das vermutlich früheste Bildbeispiel.

Auf diesem Fresko wie bei Junkers Entwurf und Gemälde, die dem Wandbild konzeptionell erstaunlich ähneln, steht der Sänger im Mittelpunkt der Darstellung. In seiner alles bezaubernden Musik liegt begründet, dass er Zugang zur Unterwelt erhielt; aus seiner Musik erklärt sich auch, dass die Unterweltherrscher seiner im Gesang vorgetragene Bitte lauschen und diese gewähren sowie, dass alles in der Unterwelt inne hält und alle Blicke und Ohren dem Sänger gehören. Eine entscheidende inhaltliche und motivische Erweiterung älterer Darstellungen, besonders jener der Literatur, ist bei Cornelius – und auch bei Junker – der Amorknabe, die Personifikation der Liebe, der den Sänger in die Unterwelt begleitet hat, beim Vortrag mit in das Instrument greift bzw. es hält und damit der zauberischen Musik eine bezwingende Unterstützung zukommen lässt.⁷¹ Dass Eurydike – bei Cornelius eine Nebenfigur, auf Junkers Entwurf und Gemälde nicht eindeutig zu identifizieren –, obwohl sie Anlass und Beweggrund von Unterweltfahrt und Vortrag ist, kaum in Erscheinung tritt, ist aus der antiken Tradition zu erklären, fehlt sie doch häufig auf Vasenbildern und wird auch in der Literatur nur beiläufig erwähnt.⁷² Durch diese Verkürzung treten als Hauptmotive bei Cornelius wie bei Junker die alles bezwingende, von der Liebe gestützte Macht der Kunst des Orpheus sowie der vom Betrachter gewusste und mitgesehene Fortgang der Episode heraus: die Gewähr von Orpheus' Bitte um Eurydikes Heimkehr in die Oberwelt und der endgültige Verlust der Gattin.

⁷¹ Auf einer Gruppe antiker, unteritalischer Vasenbilder erscheint Eros/Amor (Ausführliches Lexikon, Bd. 3,1, 1188-1189); in der Neuzeit zuerst auf einem heute verschollenen Rundbild Angelika Kauffmanns, das in einem 1782 veröffentlichten, farbigen Stich von Thomas Burke bekannt ist (Ziegler 1950, 252). Junker scheint Vasenbilder wie Stich nicht gekannt zu haben; zu Eros/Amor s. Der Neue Pauly, Bd. 4, 89-91.

⁷² Paulys Realencyclopädie, Bd. 18,1, 1279.

Überlegenswert ist, wie weit sich von den durch Junker aufgenommenen Momenten von singendem Orpheus, dem überzeugenden Vortrag vor den Herrschern und der schlussendlichen Vergeblichkeit seines Bemühens Verbindungen zu seinem eigenen Leben ziehen lassen, genauer gesagt von dem, was darüber berichtet wird und aus anderen seiner Werke zu erschließen ist. Wurde über Junker nicht erzählt, dass er eine Verlobte hatte, die beim Anblick des Junkerhauses in Entsetzen ausbrach und die Verbindung zu ihm löste?⁷³ Stand nicht ein Schild mit der Aufschrift „Denkmal eines unglücklich Liebenden“ im Garten des Hauses?⁷⁴ Und ergibt sich nicht ein offensichtlicher, bisher nicht geklärter Widerspruch zwischen den Paaren und Familien, die vielfältig in den gemalten und geschnitzten Dekorationen des Junkerhauses nachzuweisen sind, und der Tatsache, dass Junker nach allen Aussagen allein in seinem Haus lebte und nachweislich kinderlos starb? Besteht nicht zudem ein ebenso deutlicher Gegensatz zwischen diesem Umstand und den für eine Familie ausgelegten Räumen des Hauses, deren Funktionen Junker im Bauantrag nannte und die auch an den Wand- und Deckenbildfeldern mancher Zimmer abzulesen sind? Zweifellos ist nicht alle Überlieferung zutreffend, davon zeugen andere falsche Angaben zu Junkers Leben.⁷⁵ Aber spricht nicht einiges dafür, dass die Legende von der unglücklichen Liebe als wahren Kern die gescheiterte Liebe zu einer Frau enthält?⁷⁶

Hält man diesen Teil der Überlieferung für glaubwürdig und nimmt dazu die mit ihm zu-

⁷³ Enke 2000, 20; s. Meier 1927, 93; Scheffler 2000, 114.

⁷⁴ Enke 2000, 16.

⁷⁵ Zur Legendenbildung um Junkers Leben warnte Enke mit Recht, „wenn Behauptungen erst einmal ein gewisses würdiges Alter erreicht haben, dann werden sie auch wie Fakten behandelt, weil niemand mehr nach ihrem Ursprung fragt“; dies trifft leider auch auf eine Aussage Gorsens zu, der ohne notwendige Zweifel und Quellenkritik die bekannten Legenden über Junkers Leben noch erweiterte: in Lemgo habe Junker begonnen „für sich, seine Verlobte und die zukünftigen Kinder ein Haus zu bauen [Junker] steckte seine gesamte Energie in dieses Projekt, vernachlässigt darüber seine Braut und verliert sie.“ (Enke 2000, 16; Gorsen 1997, 431).

⁷⁶ Bereits 1870 berichtete Junker in einem Brief an seinen ehemaligen Mitschüler Fritz Ohle von einer Liebschaft zur Tochter seines Hamburger Meisters (Enke 2000, 14/16).

sammenstimmenden Hinweise, die das Junkerhaus bereit hält, so bieten die Orpheus-Werke folgende neue Perspektive auf Junkers Biographie und Œuvre: Aus der Erfahrung einer unerfüllten Liebe schafft der gut Dreißigjährige in zuerst noch historistischer Gestalt Skizze und Entwurf mit Orpheus in der Unterwelt, später in seinem eigenen Stil das Leinwandgemälde. In diesen Arbeiten, deren entscheidende Momente die alles bezwingende Macht der Kunst, gestützt durch Amor, den Helfer des Sängers, und die fehlende bzw. unscheinbare Eurydike sind, thematisiert Junker nicht nur seine eigenen Erfahrungen in einem überlieferten Topos, sondern erarbeitet sich von der Skizze über den Entwurf zum ausgeführten Gemälde auch seinen eigenen künstlerischen Stil. Damit ist er Orpheus ähnlich, der unglücklich liebt, und nähert sich ihm auch an, indem er mit den Mitteln seiner Kunst um seine Geliebte kämpft. Denn das Junkerhaus, dem, wie hier erstmals dargelegt wurde, die Orpheus-Gruppe zeitlich vorausging, und dessen auf ein Paar bzw. eine Familie ausgerichtete Architektur und Ausstattung ist als Werk des seiner Fähigkeiten gewissen Künstlers zu verstehen, der mit seinem Schaffen die Geliebte zu gewinnen versuchte. Eine bittere Ironie des Schicksals und die erschreckend folgerichtige Fortsetzung im Sinne des antiken Mythos ist, dass Junker die Geliebte trotz seiner Kunst nicht bei sich zu halten vermochte. Worin er fehlte – im Mythos hatte Orpheus sich aus Sorge um Eurydike zu früh nach ihr umgesehen – ist kaum zu vermuten; das Ergebnis war im Leben Junkers Ehe-, Kinderlosigkeit und Vereinsamung.

Festzuhalten bleibt, dass die Werke mit Orpheus in der Unterwelt für die 1880er Jahre eine Phase des künstlerischen Wandels im bekannten Œuvre Junkers belegen. Verglichen mit der Malerei in dem zwischen 1889 bis um 1893 entstandenen Junkerhaus und der in den 1890er Jahren bis um 1900 entstandenen Tafelbilder erscheint diese Gruppe zudem als diejenige, an seine künstlerische Entwicklung hin zum eigenen malerischen Stil aufzuzeigen ist, zu einem Stil, der wohl bis zu

seinem Tod sein Schaffen bestimmte – und in der Konsequenz auch sein Leben.

Literatur

- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.
- Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hg. v. W. H. Roscher, 4 Bde., Leipzig 1897-1902; Nachdruck: Hildesheim 1965.
- Ausstellungs-Katalog Berlin, 1878: „LII. Ausstellung der Königl. Akademie der Künste“, o.O. (Berlin) o.J. (1878).
- Ausstellungs-Katalog Berlin, 1883: „LVI. Ausstellung der Königl. Akademie der Künste“, Berlin o.J. (1883).
- Ausstellungs-Katalog Berlin, 1887: „59. Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste“, Berlin 1887.
- Ausstellungs-Katalog Berlin, 1913: „Neue Secession. Sechste Ausstellung“, Berlin 1913.
- Ausstellungs-Katalog München, 1980: „Glyptothek München 1830-1980“, München 1980.
- Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980-1999.
- The dictionary of art, hg. v. Jane Turner, 34 Bde., London 1996.
- Emmerling, Leonhard: Obsessives Ornament. Das Junker-Haus in Lemgo als ein Werk der Art Brut, in: archithese, 2001, Heft 6, 48-53.
- Enke, Bernd: Biographische Anmerkungen zur Künstlerpersönlichkeit: Karl Junker (1850-1912), in: Fritsch/Scheffler 2000, 13-20.
- Floren, Josef: Studien zur Typologie des Gorgoneion, Münster 1977 (= Orbis antiquus, 29).
- Fritsch, Regina: Das Junkerhaus in Lemgo, Detmold 2004 (= Lippische Kulturlandschaften, 1).
- Fritsch, Regina/Scheffler, Jürgen (Hg.): Karl Junker und das Junkerhaus. Kunst und Architektur in Lippe um 1900. Beiträge des Symposiums vom 21. März 1998, Bielefeld 2000 (= Schriften des Städtischen Museums Lemgo, 4).
- Gaul, Otto/Korn, Ulf-Dietrich (Bearb.): Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 49,1, Münster 1983.

Gorsen, Peter: Karl Junker, 1850-1912. Das Haus in Lemgo, in: Ausstellungs-Katalog Wien, 1997: „Kunst & Wahn“, Wien/Köln 1997, 282-289/431.

Güntzel, Jochen Georg: Der Architekturmaler Karl Junker und der Zimmermeister Heinrich Schirneker. Ihre Anteile an Bauplan und Modell des Junkerhauses, in: Fritsch/Scheffler 2000, 21-48.

Horst, Ludwig (Hg.): Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 4 Bde., München 1981-1983 (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst).

Huppelsberg, Joachim: Karl Junker. Architekt, Holzschnitzer, Maler 1850-1912, Lemgo 1983.

Katerndahl, Jörg: Karl Junkers Werk als Quelle psychiatrischer Begutachtung nach dem Tode, in: Fritsch/Scheffler 2000, 93-108.

Meier, Karl: Das schöne alte Lemgo, Lemgo o.J. (1927).

Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart/Weimar 1996-2003.

Ochalski, Jan: Karl Junker (1850-1912). Biographie eines Universalkünstlers unter besonderer Berücksichtigung seiner Malerei, Diss. phil. Bochum 1995.

Paulys Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaften, neu bearb. v. Georg Wissowa, 23 Bde., Stuttgart 1893-1959, 15 Supplement-Bände, Stuttgart 1903-1978.

Pfeiffer, Götz J.: „... lohnt es allein um Karl Junkers willen ...“. Kunsthistorische Studie zu 53 Wand- und Decken-Bildfeldern in drei Räumen des Junkerhauses in Lemgo, zu 16 Tafelbildern und zu einem Leinwandgemälde des Lemgoer Künstlers Karl Junker. Berlin 2002 (Manuskript im Städtischen Museum Lemgo).

Pfeiffer, Götz J.: Die Wand- und Deckenbildfelder des Junkerhauses, in: Fritsch 2004, 6-9.

Scheffler, Jürgen: Lemgo und das Junkerhaus. Heimatbewegung, Denkmalpflege, Kommunalpolitik und Tourismus, in: Fritsch/Scheffler 2000, 109-126.

Schumann, Klaus Peter: Karl Junker. Ein Lemgoer Künstler zwischen Impressionismus, Jugendstil und Expressionismus, in: Johaneck, Peter/Stöwer, Herbert (Hg.): 800 Jahre Lemgo. As-

pekte der Stadtgeschichte. Beiträge zur Geschichte der Stadt Lemgo, Bd. 2, Lemgo 1980, 509-537.

Ziegler, Konrat: Orpheus in Renaissance und Neuzeit, in: Wentzel, Hans (Hg.): Form und Inhalt. Festschrift Otto Schmitt, Stuttgart o.J. (1950), 239-256.

Die Erinnerung an Felix Fechenbach in deutschen Exilzeitungen 1933-1945

von Jürgen Hartmann

Um Fechenbach
Zu seiner Ermordung durch Hakenkreuzbanditen.

Immer wieder das alte Wort,
Sie haben ihn auf der Flucht erschossen –
Und immer wieder der gleiche Mord,
Sie morden und lügen! Merkt's Euch, Genossen!

Immer wieder: feig und gemein –
Erst haben sie einen Menschen erschlagen,
Dann wollen sie's nicht gewesen sein,
Auf der Flucht erschossen? Hat nichts zu sagen!

Immer wieder: Vergesst sie nicht,
Die endlose Kette der Kameraden,
Es kommt die Sühne! Es kommt das Gericht!
Für jeden Genossen, den sie zertreten.

Da liegt einer, den sie gefällt,
Er ist als ein Opfer der Freiheit gefallen,
Er fiel als Saat einer kommenden Welt –
Er starb – und lebt fort, fort in uns allen!

Honec.
(Neuer Vorwärts vom 13.8.1933)

Einleitung

Am 12. März 1933 erfährt die lippische Öffentlichkeit durch die Presse von der Festnahme des sozialdemokratischen Redakteurs Felix Fechenbach. Die Lippische Landeszeitung dokumentiert das Ereignis durch ein Foto, welches in einer Bildercollage zwischen weiteren Aufnahmen der Geschehnisse des Vortages zu sehen ist. Diese Aufnahme ist das letzte von Fechenbach bekannte Foto.¹ Es zeigt ihn zwischen zwei mit der Binde der „Hilfspolizei“ versehenen Männern in den Uniformen von SA und Stahlhelm. Neben einigen Passanten sind weitere Uniformierte zu sehen. Bei dem SA-Mann im Hintergrund links könnte es sich um den ehemaligen NSDAP-Ortsgruppenleiter Friedrich Grüttemeyer handeln,

¹ Ein weiteres Foto der Festnahme in: Felix Fechenbach 1894-1933. Journalist, Schriftsteller, Pazifist. Symposium zum 100. Geburtstag. Hrsg. vom Landesverband Lippe, Institut für Lippische Landeskunde. Detmold 1994. S. 12.

den Fechenbach in diversen Volksblatt-Artikeln bloßgestellt hatte und der später, im August 1933, an der Ermordung des Journalisten beteiligt war.



Festnahme F. Fechenbachs durch „Hilfspolizisten“, 11. März 1933 (StA DT D 75 Nr. 3819)

Zwölf Jahre nach dem Mord an Fechenbach erscheint in London ein Gedenkbuch der deutschen Sozialdemokratie an die Opfer des Terrorregimes in Deutschland. Die Arbeiten an diesem Gedenkbuch wurden in den Dreißiger Jahren im Exil begonnen und bis kurz nach dem Kriegsende in Europa fortgesetzt. In diesem Buch erfährt Felix Fechenbach die offenbar erste offizielle Würdigung durch seine Partei nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus.²

Über das Erinnern an Felix Fechenbach in Lippe nach 1945 hat Wolfgang Müller während des Symposiums zum 100. Geburtstag Fechenbachs 1994 ausführlich referiert.³ Gegenstand dieser Abhandlung soll der Umgang der NS-Presse mit dem prominenten „Schutzhäftling“ und dessen „Ende“ – wie es der NS-Propagandist Arno Schröder im Lippischen Kurier abfällig formuliert

² Material zu einem Weißbuch der deutschen Opposition gegen die Hitlerdiktatur. Hrsg. in London vom Vorstand der SPD. London 1946. S. 22.

³ Wolfgang Müller: „Nie ganz vergessen“. Die Erinnerung an Felix Fechenbach in Lippe. In: Felix Fechenbach 1894-1933. S. 118-150.

te – vor dem Hintergrund der Frage sein: Was erfuhr die lippische Öffentlichkeit damals über Fechenbachs Schicksal? Auf der anderen Seite stehen die Versuche demokratischer Kreise im Exil, eine Gegenöffentlichkeit herzustellen, ihre Bemühungen, die Tat als Mord zu entlarven und das Gedenken an Fechenbach während der Zeit des Nationalsozialismus zumindest unter den Exilanten aufrecht zu halten.

Fechenbach und die lippischen Nationalsozialisten

Über den dumpfen Hass, den sich Felix Fechenbach durch seine Berichterstattung und seine Glossen im Volksblatt seitens der lippischen Nationalsozialisten zugezogen hatte, ist bereits an verschiedener Stelle geschrieben worden.⁴ Auch auf Fechenbachs Bemühungen, Landespräsidium, Staatsanwaltschaft und Polizei auf illegale Tätigkeiten der NSDAP in Detmold aufmerksam zu machen, ist hingewiesen worden.⁵ Es war eine Auseinandersetzung, die Fechenbach selbst in ihren teilweise beträchtlichen Konsequenzen nie gescheut hatte und die in ihrem ganzen Ausmaß bis heute noch nicht genau untersucht worden ist.

Bekannt sind bisher Einzelheiten über die Auseinandersetzung, die Fechenbach 1929/30 mit dem damaligen lippischen NSDAP-Bezirksleiter Bruno Fricke führte, über interne Informationen eines Spitzels, die zur Einleitung eines Ermittlungsverfahren wegen Vorbereitung zum Hochverrat gegen die lippische Nazi-Führerschaft führten, bis hin zu seinen Schnurzel-und-Putzke- oder auch seinen Nazi-Jüsken-Glossen. Wenig bekannt ist, dass die lippische NSDAP offenbar seit 1930 gezielt Material gegen den verhassten Gegner sammelte. In der so genannten Zeitgeschichtlichen

⁴ Peter Steinbach: „Das Schicksal hat bestimmt, dass ich hierbleibe“. Zur Erinnerung an Felix Fechenbach (1894-1933). Mit einer Zusammenstellung der Artikel von „Nazi-Jüsken“. Berlin 1983.

⁵ Jürgen Hartmann: „Im Kampf gegen Rechts“. Felix Fechenbachs Frühzeit beim Detmolder „Volksblatt“. In: Felix Fechenbach 1894-1933. Journalist, Schriftsteller, Pazifist. Symposium zum 100. Geburtstag. Hrsg. vom Landesverband Lippe, Institut für Lippische Landeskunde. Detmold 1994. S. 85-99.

Sammlung⁶ sowie in den Unterlagen des Obersten Parteigerichtes der NSDAP, die sich in den Beständen des ehemaligen Document Centers befinden⁷, lassen sich Zeitungsartikel in Mappen mit der Bezeichnung „Fechenbach-Lügen“ finden. Angelegt wurden sie vor allem vom Fricke im Frühjahr 1930 nachfolgenden NSDAP-Bezirksleiter Dr. Manfred Fuhrmann. Auch dieser Sachverhalt belegt, wen die lippischen Nazis als ihren gefährlichsten Feind im kleinen Land ansahen.

Die Schritte, die von Seiten der NSDAP, aber auch der Deutschnationalen zur Ausschaltung Fechenbachs unternommen wurden, sind weitere Indizien. Im Januar 1931 war beispielsweise der Detmolder NSDAP-Ortsgruppenleiter Karl Strobel bei Landespräsident Heinrich Drake vorstellig geworden, um diesem die „Ablösung“ Fechenbachs nahezulegen.⁸ Schon Monate zuvor hatte der Deutschnationale Heinrich Baumgarten in einem Brief an Drake Ähnliches gefordert, mit der Begründung, Fechenbach würde Politik auf eigene Faust und ohne Abstimmung mit Drake betreiben.⁹ Die Gangart der Nationalsozialisten wurde mit den folgenden Monaten härter. Fechenbachs Glossen in der Reihe „Nazi-Jüsken“, in der er Interna aus dem Innenleben der Partei ausbreitete, sowie seine Auftritte als talentierter und leidenschaftlicher Redner in Wahlversammlungen der SPD waren ihnen ein Dorn im Auge. Während einer Gerichtsverhandlung drohte ein Parteigenosse Fechenbach unverhohlen mit Erschießung¹⁰, übelste Verleumdungen in Flugblättern oder beispiellose Hetze im NSDAP-Organ Lippischer Kurier schlossen sich an.¹¹ Die Stoßrichtung war deutlich: Fechenbach sollte als „Münchener Novemberverbrecher“, vor allem aber als „Lan-

⁶ Mappe „Fechenbachs Lügen“, von Kurt Schieffer zusammengestellte Artikel aus dem Volksblatt; in: StA DT L 113 Nr. 1207.

⁷ OPG-Akte Dr. Manfred Fuhrmann; in: Bundesarchiv Berlin, ehem. BDC. Hinweis von Ralf Pauli (München).

⁸ Vgl. Lippische Landeszeitung (LZ) vom 28.1.1931 und die Replik des Landespräsidiums in der LZ vom 30.1.1931.

⁹ Volksblatt vom 13.5.1930.

¹⁰ LZ vom 23.4.1931.

¹¹ Vgl. Lippischer Kurier (LK) vom 19.7.1932 („Unser ‚Freund‘ Fechenbach“).

desverräter“, verächtlich gemacht werden.¹² Der Lippische Kurier fuhr schwere Geschütze auf.¹³ Im September 1932 musste sich der verantwortliche Redakteur, Helmut Pommerenke, wegen Beleidigung vor Gericht verantworten. Das Nazi-Blatt hatte behauptet, Fechenbach habe in München die Todesurteile für zehn Geiseln unterzeichnet.¹⁴ Pommerenke wurde von der noch einigermaßen funktionierenden Justiz zu drei Monaten Haft verurteilt, war aber letztlich nur „Sitzredakteur“. Die Äußerungen stammten vom damaligen NSDAP-Bezirksleiter Manfred Fuhrmann.¹⁵ Der Versuch, Fechenbach zu diskreditieren und dadurch Drake zu veranlassen, den verhassten Journalisten „in die Wüste zu schicken“, war fehl geschlagen. Als besonders schmerzlich empfunden wurde aber vor allem, dass dieser im Volksblatt weiterhin seine Glossen publizierte und der oder die Zuträger aus den eigenen Reihen nicht enttarnt werden konnten.¹⁶

Die Bedrohung Fechenbachs durch die Nationalsozialisten in Lippe war seitdem massiv gewachsen und erreichte einen neuen Höhepunkt während des Landtagswahlkampfes im Winter 1932/33. Der Lippische Kurier forderte lautstark „Gebt dem Juden am 15. Januar die Quittung!“ und prophezeite:

„Im kommenden Deutschland, im Dritten Reich, da werden die Akten über den Landesverrat Fechenbachs nicht geschlossen bleiben. Dann wird der Schandfleck getilgt werden [...]“¹⁷

Die Pöbeleien und Anfeindungen auf der Straße nahmen zu. Zu Rednereinsätzen im Wahlkampf wurde der Journalist immer von einem Reichsbanner-Mann begleitet. Fechenbach versuchte, der Bedrohung gelassen zu begegnen. Der psychi-

¹² Vgl. Ute Calow: Felix Fechenbach im lippischen Wahlkampf 1932/33. Paderborn 1984.

¹³ Fechenbach strengte wiederholt Klagen gegen die LK-Redakteure Münnich und Pommerenke an. Vgl. LZ vom 4.12.1931 sowie Revisionsurteil Fechenbach ./.. Münnich, 9.4.1932; in: StA DT D 20 B Zg. 28/1968 Nr. 154.

¹⁴ LZ vom 10.9.1932.

¹⁵ LZ vom 22.10.1932.

¹⁶ „Wer ist Nazi-Jüsken?“ fragte der LK vom 4.11.1932, um letztendlich darzulegen, dass diese Reihe aus engster Zusammenarbeit Fechenbachs mit der lippischen Judenschaft herrührte.

¹⁷ LK vom 11.1.1933.

sche Druck auf ihn sowie seine Frau und seine Kinder war jedoch enorm. Drohbriefe gehörten mittlerweile zum Alltag, die Familie war zudem – abgesehen von ihren sozialdemokratischen Freunden – weitgehend isoliert.¹⁸ Fechenbach blieb dennoch zuversichtlich, dass der Nationalsozialismus längst seinen Zenit überschritten hätte. Die Ablösung der lippischen Landesregierung unter dem sozialdemokratischen Landespräsidenten Drake durch NSDAP, DNVP und Evangelischen Wahldienst nach dem 15. Januar und die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 sah der 39-jährige in Verknennung der Lage nur als kurze Episoden an.



Felix Fechenbach (oben links) während eines Redateurskurses, April 1931 (Ausschnitt). (Archiv der sozialen Demokratie, Bonn, FOT A008520)

Die veränderten politischen Bedingungen sollte er schon bald hautnah erfahren. Der Lippische Kurier vermittelte einen Vorgeschmack dessen, was ihn erwarten sollte:

„Na, was meinen Sie, Herr Fechenbach, wie lange Sie noch die Ehre haben, eine in deutscher Sprache erscheinende Zeitung zu leiten? Wir geben Ihnen kein langes Ziel mehr [...]“¹⁹

Im Vorfeld der Reichstagswahl erteilte der Landrat in Brake am 28. Februar 1933 ein Auftrittsverbot für Fechenbach.²⁰ Am 3. März, wenige Tage nach dem Reichstagsbrand, erließ die neue Landesregierung unter dem Landespräsidenten Dr.

¹⁸ Vgl. Ingrid Schäfer: Irma Fechenbach-Fey – Lebensbild einer jüdischen Sozialistin. In: Felix Fechenbach 1894-1933. S. 100-117, hier: S. 108 f.

¹⁹ LK vom 7.2.1933.

²⁰ Rundschreiben des Landrats in Brake an die Ortspolizeibehörden, 28.2.1933; in: StA DT D 105 Schötmar Nr. 63. LZ vom 28.2.1933.

Ernst Krappe ein Redeverbot gegen den verhassten Redakteur und verbot außerdem das sozialdemokratische Volksblatt. Der Lippische Kurier spendete lauthals Beifall.²¹ Am Wahlsonntag selbst wurde Felix Fechenbach von einem SS-Mann als „Landesverräter“ beschimpft und am Nachmittag von vier SA-Männern überfallen und mit seinem eigenen Gehstock geschlagen.²² Wie sich der Vorfall tatsächlich abspielte, davon konnten sich nur noch die Leser der in Lage erscheinenden Lippischen Volkszeitung ein Bild machen. Sie hatte den Mut, eine Richtigstellung der Volksblatt-Redaktion zu drucken und damit der Berichterstattung vor allem im NSDAP-Organ entgegen zu treten.²³ Fechenbachs Frau Irma und seine drei Kinder hatten Detmold bereits verlassen und waren zu seinen Schwiegereltern nach Augsburg gereist. Er selbst blieb trotz aller Warnungen in der Stadt.

Die NS-Presse über „Schutzhaft“ und Tod Fechenbachs

Als am 11. März 1933 die „braune Revolution“ in Lippe marschierte, SA- und SS-Leute Rathäuser stürmten und Bürgermeister absetzten, Posten vor jüdischen Geschäften bezogen und als „Hilfspolizisten“ bekannte Gegner des Nationalsozialismus festsetzten, brachen die letzten Stunden Fechenbachs in Freiheit an. Gegen Mittag führten „Hilfspolizisten“ ihn ab und nahmen ihn in „Schutzhaft“.²⁴ Die in Lippe auflagenstärkste Tageszeitung, die Lippische Landeszeitung, berichtete am folgenden Tag in einer kleinen neutralen Notiz von diesem Vorgang, veröffentlichte aber die eingangs angeführte Collage, in welcher auch

²¹ LK vom 3.3.1933.

²² Einträge 199 und 201 ins Tagebuch der Detmolder Polizei vom 5.3.1933; in: Staatsarchiv Detmold (StA DT) D 2 C Detmold Nr. 104. Fechenbach hatte um Feststellung der Personalien des SS-Mannes gebeten. Vgl. auch Ingrid Schäfer: Irma Fechenbach-Fey. Lemgo 2003. S. 108 f.

²³ Lippische Volkszeitung vom 8.3.1933. Vgl. Lippische Tageszeitung vom 6.3.1933.

²⁴ Die Einlieferung im Gefängnis ist mit 11.30 Uhr angegeben. Vgl. StA DT D 22 Detmold Zg. 31/1986, Vorläufige Aufnahme 1933.

das Foto der Festnahme Fechenbachs zu finden ist.²⁵

Der Lippische Kurier, berichtete einen Tag später in einem Artikel unter der Überschrift „Der Jude Fechenbach in Schutzhaft genommen“ und kommentierte voller Hohn, die Festnahme sei erfolgt, da „infolge der Erregung unter den SA-Männern das Leben dieses Münchener Novemberhelden in Gefahr stand.“²⁶ Über Monate hinweg blieb es ruhig um den bedeutendsten „Schutzhäftling“ der Nationalsozialisten in Lippe.²⁷ Selbst prominente Funktionäre der SPD, der KPD oder der Gewerkschaften waren nach einigen Wochen oder wenigen Monaten in „Schutzhaft“ wieder auf freien Fuß gesetzt worden. Bei Fechenbach war dieses offenkundig auf keinen Fall vorgesehen. Welche Absichten bei den Verantwortlichen wirklich bestanden, liegt jedoch im Dunkeln. Erst im Juli 1933 kristallisierte sich der Weg der Abschiebung in ein Konzentrationslager heraus.²⁸ Von Mitte Juli bis Anfang August 1933 befasste sich der Lippische Kurier nach Monaten des Stillschweigens wieder propagandistisch mit dem bekannten „Schutzhäftling“. Den Auftakt bildete ein Bericht über angeblich „unverschämte Forderungen des Eisner-Sekretärs“, in welchem offenbar beschlagnahmte Schreiben Fechenbachs und seiner Frau wegen ausstehender Gehaltszahlungen an die Volksblatt GmbH wiedergegeben und abschließend gehässig kommentiert wurden: „Ein Mann wie Fechenbach, der als Landesverräter in München gebrandmarkt ist und der in Lippe auf die übelste Weise gegen uns Nationalsozialisten hetzte – denken wir nur auch an Nazi-Jüsken – hat kein Recht, noch mit Ansprüchen hervorzutreten. [...] Freuen wir uns, dass Leute wie Fechenbach und Konsorten unschädlich gemacht worden sind. Dass sie nie wieder ihre Tätigkeit zum Schaden des arbeitenden deutschen Volks

²⁵ LZ vom 12.3.1933.

²⁶ LK vom 13.3.1933.

²⁷ Zu seiner Zeit in „Schutzhaft“: Hermann Schueler: Auf der Flucht erschossen. Felix Fechenbach 1894-1933. Eine Biographie. Frankfurt 1981. S. 242-244.

²⁸ Vgl. Hermann Schueler, S. 245.

aufnehmen können, dafür wird der nationalsozialistische Staat schon Sorge tragen.²⁹

Einige Tage später folgte eine Notiz über ein durch einen Schornsteinfeger bei der früheren Fechenbach-Sekretärin Mimmi Kostädt in Lemgo entdecktes „Buchpaket“ des Redakteurs.³⁰ Eigenartigerweise über die Lippische Landeszeitung konnte die Öffentlichkeit aber erstmals von der beabsichtigten Überführung Fechenbachs in ein Konzentrationslager in Bayern erfahren.³¹ Wie viel mehr in der Propaganda Fechenbachs Zeit in München als in Detmold eine Rolle spielte, wurde Anfang August noch einmal mit einem Artikel im Kurier über den „Kultusminister Fechenbach“, der sich im Wesentlichen mit der angeblich landesverräterischen Rolle der Juden während der November-Revolution in Bayern befasste, deutlich.³² Die Maßnahme der Überführung selbst wurde im Organ der lippischen NSDAP jedoch erst in der Ausgabe vom 8. August – zu jenem Zeitpunkt war Fechenbach schon seinen tödlichen Verletzungen erlegen – publik gemacht. Der Artikel des späteren Gaupressewartes Dr. Arno Schröder unter der Schlagzeile „Der Räte-Jude Fechenbach hat Lippe verlassen“ verlaublich böse: „Fechenbach erhielt ein Dauerabonnement auf das Konzentrationslager in Dachau“.³³

Fechenbach selbst erfuhr von diesem Schritt am Vormittag des 7. August, als er gerade einen Brief an seine Frau verfasste. Wenig später setzte sich der Transport per Auto nach Warburg, von wo aus es mit dem Zug weitergehen sollte, in Bewegung. Im Kleinenberger Wald bei Scherfede wurde Felix Fechenbach vom früheren Detmolder NSDAP-Ortsgruppenleiter und jetzigen SA-Obertruppführer Friedrich Grüttemeyer, den SA-Leuten Karl Segler und Josef Focke sowie dem SS-Scharführer Paul Wiese mit 20 Schüssen niedergestreckt. Zuvor hatten sie versucht, den Namen des Informanten für die Nazi-Jüsen-Kolumne aus dem Journalisten herauszuprügeln.³⁴

²⁹ LK vom 14.7.1933.

³⁰ LK vom 20.7.1933.

³¹ LZ vom 2.8.1933.

³² LK vom 5.8.1933.

³³ LK vom 8.8.1933.

³⁴ Hermann Schueler, S. 244-248.

Der Lippische Kurier verbreitete zwei Tage nach der Bluttat die Version der Landesregierung, die da verkürzt lautete: „Auf der Flucht erschossen“.³⁵ Nach der offiziellen Stellungnahme hieß es weiter: „Damit hat ein Landes- und Hochverräter sein Ende gefunden. Wir brauchen ihm keine Träne nachzuweinen. Die Flucht des Juden Fechenbach war erklärlich, denn er mochte sich schon vorher darüber klar sein, dass im heutigen Staate Landes- und Hochverräter an den Galgen gehören. Es ist auch durchaus erklärlich, dass er sich nicht in das Land seiner Novembertätigkeit zurücksehnte. Der Jude bäumte sich wahrscheinlich nochmals in ihm auf und versuchte sich der Verantwortung durch die Flucht zu entziehen.“³⁶

Für die Nationalsozialisten war damit das Kapitel Felix Fechenbach abgeschlossen.

Gegen-Öffentlichkeit: Der Fechenbach-Mord und die deutsche Exilpresse 1933/34

Im nationalsozialistischen Deutschland des Spätsommers 1933 gab es für die Bevölkerung längst keine Möglichkeit der freien Information mehr. Die Presse war gleichgeschaltet, die wenigen in ihren Positionen verbliebenen noch ansatzweise kritischen Journalisten hatten sich angepasst. Nur im Ausland ließ sich der Mord an Fechenbach auch als Mord bezeichnen und darüber berichten. So befasste sich vor allem die sozialdemokratische und sozialistische Presse des deutschsprachigen Exils mit dem Tod Fechenbachs oder hielt das Gedenken an ihn aufrecht.

Bereits am 13. August 1933 berichtete der sozialdemokratische Neue Vorwärts, die im Prager Exil erscheinende Wochenzeitung der SPD, auf der Titelseite in großer Aufmachung und ausführlich vom Tod Fechenbachs. Unter der Schlagzeile „Fechenbach ermordet. Die Mörder sagen: Auf der Flucht erschossen!“ stellte das Blatt die amtliche Version in Frage:

³⁵ LK vom 9.8.1933. In der LZ hieß es: „Fechenbach auf der Flucht tödlich verwundet“. Vgl. LZ vom 9.8.1933. Hier findet sich auch ein einigermaßen neutral gehaltener Abriss seines Lebens („Wovon man spricht“).

³⁶ LK vom 9.8.1933.

„Dass Fechenbach beim Transport einen Fluchtversuch unternommen hätte, ist ganz ausgeschlossen. Er kannte die Methode der Konterrevolution viel zu gut, um sich auf diese billige Art abschießen zu lassen.“³⁷

Als mutmaßlich Verantwortlicher der Tat wurde der lippische Staatsminister, also Hans-Joachim Riecke, benannt:

„Wer diese Anordnung [des Transportes per Auto, d.Vf.] traf, trägt die volle Verantwortung für die Ermordung Fechenbachs.“³⁸

Fechenbach ermordet
Die Mörder sagen: Auf der Flucht erschossen!

Der ehemalige Redakteur des „Volksblatt“ in Detmold und frühere Privatsekretär des im Jahre 1919 in München erschossenen bayrischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner, Felix Fechenbach, sollte in einem Kraftwagen nach einem bayrischen Konzentrationslager gebracht werden. Unterwegs unternahm Fechenbach angeblich, wie die amtliche Korrespondenz behauptet, einen Fluchtversuch. Als er auf mehrmaligen Halt-Ruf nicht stehen blieb, feuerte die Begleitung hinter dem Fliehenden her. Eine Kugel traf Fechenbach tödlich.



...ommen hätte, ist ganz ausgeschlossen. Er kannte die Methode der Konterrevolution viel zu gut, um sich auf diese billige Art abschießen zu lassen.
 Wie sagen die Naziminister: Noch nie ist eine Revolution so unblutig verlaufen . . .

Wollte man Fechenbach ungefährdet von Detmold in das Konzentrationslager von Dachau bringen, dann wäre der Transport mit der Eisenbahn, begleitet von Gefängnisbeamten, der einfachste und sicherste Weg gewesen. Man hat statt dessen auf der 600 km weiten Entfernung den Transport in Kraftwagen mit SA-Begleitmannschaften gewählt. Wer diese Anordnung traf, trägt die volle Verantwortung für die Ermordung Fechenbachs.
 Wer das ist, geht aus dem folgenden Briefe hervor, den Fechenbach Mitte Juli seiner Frau schrieb:

„Heute wurde ich dem Herrn Staatsminister vorgeführt. Ich wurde an Eisner und an meinen Prozeß erinnert und habe manches hören müssen, was mir nicht angenehm war. Aber ich dachte an Dich und an die Kinder und habe geschwiegen. Das Entscheidende, was Dich besonders interessiert und weshalb ich Dir heute schreibe, ist dies: Der Herr Staatsminister hat mir eröffnet, er habe in Bayern den Antrag gestellt, mich in ein bayrisches Konzentrationslager zu übernehmen.“

Seine Frau, Mutter von drei kleinen Kindern, versuchte alles, um Fechenbach vor der Auslieferung an Bayern zu bewahren. Da jede Veröffentlichung aber das Schicksal ihres Mannes noch verschlechtern könnte, sah sie davon ab, der Weltöffentlichkeit ihre Befürchtung zu unterbreiten, daß ihr Mann auf dem Wege oder in Dachau ein furchtbares Schicksal bereitet werden sollte. Nun ist es trotzdem geschehen.

Mit Felix Fechenbach ist wieder einer unserer Besten der braunen Mordbestie zum Opfer gefallen. Er stand seit 1918 in der Bewegung und trat besonders bei dem Umsturz in Bayern im November 1918 hervor. Der damalige Ministerpräsident Kurt Eisner machte den jungen, mutigen Kämpfer zu seinem politischen Sekretär und vertraute ihm wichtigste Aufgaben an. Später wurde Fechenbach zu 10 Jahren Zuchthaus verurteilt, weil er einen Papstbrief, der sich über den Kriegsausbruch zu Gunsten Deutschlands äußerte und der seit langem der ganzen Welt bekannt war, inhaltlich einem französischen Journalisten mitteilte. Von dieser ungeheuerlichen Strafe hat Fechenbach 5 Jahre abgesessen, bis ihn die Reichsammesse befreite.
 Am 5. März wurde er von SA-Leuten überfallen und schwer mißhandelt. Jetzt hat ihn die tödliche Kugel getroffen. Daß Fechenbach beim Transport einen Fluchtversuch un-

Neuer Vorwärts vom 13. August 1933.

Im Artikel wurde ausführlich aus einem Brief Fechenbachs an seine Frau von Mitte Juli 1933 zitiert. Irma Fechenbach selbst war es, die nun wesentliche Informationen über Mittelspersonen an den Parteivorstand der SPD im Exil weitergab. Die noch zu Lebzeiten vorhandenen Bedenken ihrerseits und des Parteivorstandes, Felix Fechen-

bach mit Veröffentlichungen eher zu schaden, werden durch den Schlusssatz des Artikels dokumentiert:

„Da jede Veröffentlichung aber das Schicksal ihres Mannes verschlechtern könnte, sah sie davon ab, der Weltöffentlichkeit ihre Befürchtungen zu unterbreiten, dass ihr Mann auf dem Wege oder in Dachau ein furchtbares Schicksal bereitet werden sollte. Nun ist es trotzdem geschehen.“³⁹

Ein Jahr später, am 12. August 1934, erschien im Neuen Vorwärts eine kurze Notiz, die belegt, dass sowohl aufrechte Sozialdemokraten in Lippe als auch der Parteivorstand im Exil Gedanken über die Tatabläufe anstellten und konkretere Informationen zusammentrugen. Unter der Überschrift „Die Fechenbachmörder“ wurden als Täter Grüttemeyer, Wiese, Focke, ein Schuldiener Hinrichsen⁴⁰ und als Verantwortlicher wiederum Staatsminister Riecke benannt. Zum Schluss heißt es: „Diese Mörder werden nicht vergessen!“⁴¹

Gedenken und Erinnerung im deutschen Exil 1934-1945

Nicht nur die Mörder sollten nicht vergessen, sondern vor allem sollte das Andenken an den Sozialdemokraten, Pazifisten, Journalisten und Schriftsteller Felix Fechenbach wachgehalten werden. „Um Fechenbach“ war ein erstes Gedenken an den Ermordeten im Neuen Vorwärts überschrieben. Unter dem Kürzel Honec beschwor der Verfasser „Er lebt fort, fort in uns allen.“⁴² Ebenfalls im Neuen Vorwärts, eine Woche später, gedachte ein unbekannter Autor des Journalisten, zeichnete ein deutliches Bild vom Hass der Rechten auf ihn und stellte nachdrücklich die offizielle Fluchtversion in Frage.⁴³

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vierter Tatbeteiligter statt Hinrichsen war der im so genannten Ic-Dienst (Nachrichtendienst) der Detmolder SA beschäftigte Karl Segler.

⁴¹ Neuer Vorwärts vom 12.8.1934.

⁴² Neuer Vorwärts vom 13.8.1933.

⁴³ „Felix Fechenbach – Ein Blatt aus dem Buch der Märtyrer“; in: Neuer Vorwärts vom 20.8.1933.

³⁷ Neuer Vorwärts vom 13.8.1933.

³⁸ Ebd.

Beinahe zwei Seiten seiner Beilage widmete der Neue Vorwärts am 1. Oktober 1933 dem Andenken an Felix Fechenbach. Unter „Ein Toter klagt an!“ veröffentlichte das Blatt eine Auswahl von Briefen, die Fechenbach von April bis August 1933 aus der Haft an seine Frau gesandt hatte.⁴⁴ Irma Fechenbach hatte sie zur Veröffentlichung an den Parteivorstand in Prag gegeben.

In den Jahren 1934 bis 1938 erscheinen im Neuen Vorwärts, vor allem aber im Pariser Tageblatt und der Pariser Tageszeitung Geschichten und Fabeln aus Fechenbachs Feder, die größtenteils bereits in den Zwanziger Jahren in anderen Blättern, auch im Detmolder Volksblatt, publiziert worden waren.⁴⁵

Mitte des Jahres 1936 erhielt das Gedenken an Felix Fechenbach neuen Auftrieb, als das Fechenbach-Buch des Journalisten Walther Victor sowie eine Sammlung seiner Briefe aus der „Schutzhaft“, versehen mit einem Vorwort Heinrich Manns, erschienen.⁴⁶ Zum dritten Todestag veröffentlichte die Pariser Tageszeitung noch einmal einen Artikel zu den letzten Stunden Fechenbachs und fasste die vorhandenen Erkenntnisse zusammen, die im Wesentlichen auf dem in der Schweiz veröffentlichten Buch basierten. Die Tat wurde darin noch einmal genau dargelegt und die Beteiligten Grüttemeyer, Wiese und Focke benannt. Bis auf wenige nicht zutreffende Sachverhalte

⁴⁴ Neuer Vorwärts vom 1.10.1933. Im Schlusswort heißt es: „Felix Fechenbach hat seine Treue zur Arbeiterklasse und zur Sache des Sozialismus mit seinem Blute besiegelt.“

⁴⁵ „Pfungsten im Zuchthaus“; in: Neuer Vorwärts vom 20.5.1934. „Osterhasen unter Anklage“; in: Pariser Tageblatt (PTB) vom 21.4.1935. „Gold tropft auf die Erde“; in: PTB vom 27.10.1935. „Kurt Eisners Gefängnis-Idyll“; in: PTB vom 23.2.1936. „Das Mädchen mit der roten Schärpe“; in: Pariser Tageszeitung (PTZ) vom 14.11.1938; vgl. auch Volksblatt vom 6.11.1929. Anfang Januar 1945 erschien außerdem noch „Wolf und Hund“; in: Über die Grenzen, Nr. 3, 1945.

⁴⁶ Walther Victor (Hg.): Das Felix Fechenbach Buch. Herausgegeben zu seinem Gedenken. Arbon 1936. Zum Zustandekommen des Buches vgl. Ingrid Schäfer: Irma Fechenbach-Fey, S. 196-199. Victor war auch maßgeblich beteiligt an Felix Fechenbach: Mein Herz schlägt weiter. Briefe aus der Schutzhaft. St. Gallen 1936. Schon 1934 war in der Schweiz eine kurze Schilderung des Mordes an Fechenbach erschienen. Vgl. Anonym: Wie sie starben. Von Rathenau bis Dollfuss. Tatsachenberichte. St. Gallen 1934.

betreffend die Insassen eines zweiten Autos oder die Nichtkenntnis des vierten Tatbeteiligten Segler lässt sich in der Rückschau mit Erstaunen zur Kenntnis nehmen, wie detailliert der Tathergang damals bereits rekonstruiert wurde.⁴⁷

Wie bedeutsam das Buch Walther Victors für das deutschsprachige Exil, und das nicht nur für das sozialdemokratische oder sozialistische, war, belegt eine Besprechung Felix Burgers, eines langjährigen Mitarbeiters Carl von Ossietzkys, in der Pariser Tageszeitung. Darin ist zu lesen:

„Dieses Buch legt Zeugnis ab für einen ganzen Menschen, der für den Frieden, für die Freiheit, für das Recht nicht nur gelebt, nicht nur gekämpft, nicht nur gelitten hat, auch dafür gestorben ist. Es gibt nur wenige, von denen das gesagt werden kann. Diesen Wenigen aber hat unsere Verehrung zu gehören. Sie sind gewiss nicht Partei-Heilige, sie gehören uns allen. Sie sind es, in deren Geiste wir weiterleben, denen wir einst Denkmäler errichten wollen. Einer der ersten in dieser Reihe ist der meuchlings Ermordete: Felix Fechenbach.“⁴⁸

Mit diesem leidenschaftlichen Bekenntnis endete jedoch das Gedenken in nichtsozialdemokratischen oder nichtsozialistischen Periodika des deutschsprachigen Exils im Wesentlichen. Die Veröffentlichung von Fechenbachs Geschichte des „Mädchens mit der roten Schärpe“ in einer Ausgabe der Pariser Tageszeitung im November 1938 war in erster Linie eine Erinnerung an die Revolution von 1918.⁴⁹ Der Neue Vorwärts erinnerte im gleichen Jahr an den fünften Todestag Fechenbachs und schloss mit den Worten:

„Wir werden ihn, wir werden alle Opfer des nationalsozialistischen Verbrechens niemals vergessen!“⁵⁰

In der Sozialistischen Warte des Internationalen Sozialistischen Kampfbundes (ISK) mit Erscheinungsort Paris wurde Fechenbach anlässlich des sechsten Todestages als „reiner Idealist“ und „lie-

⁴⁷ PTZ vom 9.8.1936.

⁴⁸ PTZ vom 16.9.1936.

⁴⁹ PTZ vom 14.11.1938.

⁵⁰ Neuer Vorwärts vom 7.8.1938.

benswürdiger Sozialist“ gewürdigt. Die Würdigung wurde verbunden mit der Hoffnung, dass der Fall „später einmal zum Gegenstand einer prozessualen Abrechnung mit den Mördern gemacht werden könne.“⁵¹

Schluss

Die Abrechnung mit den Mördern erfolgte spät. Im Jahre 1948 standen die Tatbeteiligten Paul Wiese und Karl Segler vor Gericht, 21 Jahre später erst der fanatische und brutale ehemalige Detmolder Ortsgruppenleiter Friedrich Grüttemeyer. Der ebenfalls beteiligte Josef Focke konnte nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Europa aus einem amerikanischen Lager in Ludwigsburg fliehen und steht noch heute auf der Fahndungsliste der Zentralstelle zur Verfolgung von NS-Verbrechen. Ob der Mord an Felix Fechenbach tatsächlich eine planmäßige Tat war, und wer in diesem Fall den Auftrag erteilte, konnte seitens der Justiz nie geklärt werden. Der während des Grüttemeyer-Prozesses 1969 in Paderborn als Zeuge vernommene ehemalige lippische Staatsminister Hans-Joachim Riecke, der früh in der Exilpresse als Verantwortlicher genannt worden war, wusch seine Hände in Unschuld.⁵² Er habe nur den Transport nach Dachau angeordnet. Dass dieses für Fechenbach vermutlich früher oder später ebenfalls den Tod bedeutet hätte, dürfte ihm jedoch bekannt gewesen sein.

⁵¹ Sozialistische Warte vom 4.8.1939.

⁵² In Tatzusammenhang gebracht wurde auch der Detmolder SA-Brigadeführer Wilhelm Dettmer. Vgl. PTZ vom 9.8.1936. Zu Rieckes Rolle als Zeuge vgl. Robert M. W. Kempner: Ankläger einer Epoche. Lebenserinnerungen. Frankfurt/Berlin 1983. S. 408 ff.

Hinweis

„Schutzhaft“ – auf dem Weg in den Terrorstaat

Unter diesem Titel präsentiert das Staats- und Personenstandsarchiv Detmold in seinem Foyer in der Zeit vom 27. Januar bis zum 7. April 2006 eine Ausstellung anlässlich des Gedenktages für die Opfer des Nationalsozialismus (27. Januar, Jahrestag der Befreiung des KZ Auschwitz). Die Präsentation soll das Rechtsinstitut der „Schutzhaft“, ihre Auswirkungen in Lippe und ausgewählte Einzelschicksale illustrieren. Zahlreiche Fotos, Karikaturen, Zeitungsausschnitte, Plakate sowie dreidimensionale Exponate – auch auswärtiger Leihgeber – dienen dabei zur Visualisierung des Problems für einen v.a. jugendlichen Adressatenkreis.

Das Rechtsinstitut der „Schutzhaft“ – ursprünglich vor allem zum Schutz der inhaftierten Person gedacht - lässt sich bis zum Revolutionsjahr 1848 zurückverfolgen. In der Zeit des Nationalsozialismus (1933-1945) war die „Schutzhaft“ eines der schlagkräftigsten Instrumente des Regimes zur Bekämpfung seiner Gegner. Mit Hilfe der „Schutzhaft“, deren formaljuristische Grundlage die Reichstagsbrandverordnung vom 28. Februar 1933 bildete, schuf sich die Gestapo einen von jeder rechtsstaatlichen Bindung gelösten Raum staatlicher Willkür. Erste Opfer der „Schutzhaft“ waren zunächst vor allem Funktionäre der Arbeiterbewegung sowie Juden, die in Gefängnissen und so genannten wilden Konzentrationslagern z.T. über Wochen und Monate ohne richterlichen Beschluss festgesetzt und teilweise auch misshandelt, ja getötet wurden. Zehntausende von Menschen befanden sich im Sommer 1933 in „Schutzhaft“. Im Laufe des Jahres 1933 kamen „Schutzhäftlinge“, die länger festgehalten werden sollten und die der NS-Staat als besonders bedrohlich empfand, in die neu errichteten Konzentrationslager wie Dachau. In diesen Lagern, deren Existenz vielen Deutschen bekannt war, drohte den „Schutzhäftlingen“ nicht erst während

des 2. Weltkrieges die Vernichtung durch Arbeit oder Mord.

(Wolfgang Bender)

Impressum

Rosenland. Zeitschrift für lippische Geschichte.
Herausgeber und Redaktion:
Jürgen Hartmann (Rheine) und Andreas Ruppert (Paderborn).
V.i.S.d.P.: Jürgen Hartmann, Barbarastraße 36 c, 48429 Rheine.
URL: www.rosenland-lippe.de
Webmaster: Hartmut Dirks (Emden),
hartmut-dirks@email.de
Anfragen, Beiträge etc. an:
redaktion@rosenland-lippe.de
Erscheinungsweise: 3 bis 4 Ausgaben / Jahr.
Die nächste Ausgabe erscheint im Januar 2006.
Redaktionsschluss: 15. Dezember 2005.