

Rosenland



Zeitschrift für lippische Geschichte

Nr. 21

Dezember 2018

Inhaltsverzeichnis

Editorial	1
Beiträge	
Vorbemerkung (Redaktion)	2
Frank Meier-Barthel: Der Weg zur Brücke von Grez-sur-Loing. Zum 150. Geburtstag der Malerin Jelka Rosen	3
Vorbemerkung (Redaktion)	41
Julia Schafmeister: Revolution! Lippe 1918 – Aufbruch in die Demokratie	42
Wolfgang Bender: Emanzipation und Protest in den Beständen der Abteilung Ostwestfalen-Lippe des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen	45
Rezensionen	
A. Beuke/S. Wiesekopsieker (Hg.), Der Geschichte eine Stimme geben. Franz Meyer zum Abschied aus Bad Salzuflen (B. Sunderbrink)	53
L. Eikermann/S. Haupt/R. Linde/M. Zelle (Hg.), Die Externsteine. Zwischen wissenschaftlicher Forschung und völkischer Deutung. (A. Ruppert)	54
Auslobung	
Der Otto-Weerth-Preis des NHV Lippe	59
Corrigenda	62
Impressum	62

Editorial

Im Zentrum der neuen Ausgabe steht mit der Malerin Jelka Rosen eine Frau, die in der Wahrnehmung bisher etwas im Schatten ihrer männlichen Familienangehörigen und später ihres Ehemannes Frederick Delius stand, die aber mit ihrem Aufbruch aus Detmold nach Paris und ihrem Leben und Wirken im Kreis der Pariser Moderne eine ganz eigene Anziehungskraft auszuüben vermag. Frank Meier beleuchtet vielfältige Facetten dieser so eng mit Detmold verbundenen Künstlerin.

Das Jahr 2018 war für Historiker geprägt vom doppelten Rückblick auf eine Revolution und auf eine Revolte. Beide wurden in Magazinen, der Tagespresse und im Fernsehen gewürdigt. Auch das „Rosenland“ greift beide Themen im letzten Monat des Jahres auf. Julia Schafmeister erläutert die von ihr im Lippischen Landesmuseum kuratierte Ausstellung zur Revolution von 1918 in Lippe. Wolfgang Bender informiert über Materialien zur Revolte von 1968 und ihren weit gefächerten Auswirkungen, die sich in überraschend vielen Beständen in seinem Haus, der Abteilung Ostwestfalen-Lippe des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen, finden lassen.

Die nächste Ausgabe ist für das Frühjahr 2019 vorgesehen. Redaktionsschluss ist der 1. März 2019.

Vorbemerkung der Redaktion zum folgenden Text von Frank Meier-Barthel

Vor einigen Jahren hat die wunderbare Edition der Briefe, die der lippische Kanzler Ballhorn-Rosen in der Mitte des 19. Jahrhunderts an seinen Sohn Georg in Konstantinopel geschickt hatte, den Blick auf die Detmolder Familie Rosen gelenkt.¹ In den letzten Jahren haben sich Frank Meier-Barthel und Andreas Ruppert dieser Familie angenähert und können sich der Faszination ihrer Angehörigen seitdem nicht mehr entziehen: hochbegabte Sprachwissenschaftler, Reiseabenteurer, Diplomaten, und doch immer auch mit der lippischen Residenzstadt verbunden. Reiche Spuren ihres Wirkens finden sich in den Detmolder Kultureinrichtungen, sowohl in der Lippischen Landesbibliothek und im Lippischen Landesmuseum als auch in der Abteilung Ostwestfalen-Lippe des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen, deren Leiter die Forschungen zur Familie Rosen mit großem Wohlwollen unterstützen. In Vorträgen und in mehreren Zeitschriftenbeiträgen hat Frank Meier-Barthel einzelne Angehörige der Familie der Öffentlichkeit vorgestellt.² Die Beschäftigung mit ihnen geht weiter, auch dank der engen und fruchtbaren Kommunikation mit der Herausgeberin der genannten Briefe, Agnes Stache-Weiske, selbst eine Angehörige der Familie Rosen.

Etwas im Schatten stand bisher Jelka Rosen,³ die weder als Sprachwunder noch als Orientreisende auffiel und auch nicht im diplomatischen Dienst stand. Sie malte! In der großen Wiederentdeckung der ebenfalls eng mit Detmold verbundenen Malerin Ida Gerhardi bekam sie einen Platz, aber blieb auch hier eher eine Randfigur.⁴ Wie sehr sie immer noch unterschätzt wird, zeigte sich noch in der im Frühjahr 2018 in Schwalenberg gezeigten Ausstellung lippischer Künstlerinnen, als auf die Präsentation eines angebotenen, bis dahin noch nie öffentlich gezeigten Bildes verzichtet wurde.⁵

Auch Jelka Rosen war aufgebrochen, aus Detmold in die Metropole Paris, und lebte hier ein ganz eigenes Leben, mit einer ganz eigenständigen Anziehungskraft, der sich Frank Meier-Barthel nun intensiv nähert. Jelka Rosens Aufbruch und die gewählte Lebensform waren damals Ausdruck einer neuen Zeit, sie sind aber bis heute nicht überholt.

¹ AGNES STACHE-WEISKE (Bearb.), *Welch tolle Zeiten erleben wir! Die Briefe des lippischen Kanzlers Friedrich Ernst Ballhorn-Rosen an seinen Sohn Georg in Konstantinopel 1847-1851*, Detmold 1999.

² S. seine Beiträge in HEIMATLAND LIPPE, der Zeitschrift des Lippischen Heimatbundes, in den Heften 10/2015, 4/2016, 8/2016, 1-2/2017, 1-2/2018, 8/2018 und 10/2018; s. auch seine Beiträge in ROSENLAND 17 (2015) und 19 (2017).

³ Das gilt nicht in England, wo sie schon länger wahrgenommen wird, allerdings in erster Linie als Ehefrau des Komponisten Frederick Delius.

⁴ 2012 erinnerten Ausstellungen in Lüdenscheid und Oldenburg an Ida Gerhard und ihr Pariser Umfeld, zu dem auch Jelka Rosen gehörte. Eine eigenständige Würdigung hat BÄRBEL SUNDERBRINK unternommen: *Jelka Delius-Rosen – Licht und Schatten einer impressionistischen Malerin*, in: JÜRGEN SCHEFFLER/STEFAN WIESEKOPSIEKER (Hg.), *Starke Frauen in der Kunst. Künstlerinnen im Aufbruch zur Moderne. Von Ida Gerhardi bis Ilse Häfner-Mode*, Bielefeld 2018, 29-34.

⁵ Es handelt sich um das Bild Nr. 7 im folgenden Beitrag.

Der Weg zur Brücke von Grez-sur-Loing. Zum 150. Geburtstag der Malerin Jelka Rosen

von Frank Meier-Barthel

Zwischen Paris und dem Wald von Fontainebleau spannt sich bei dem ländlichen Örtchen Grez eine male-
rische, mittelalterliche Steinbrücke mit zehn Bögen über den Fluss Loing. Vielen Künstlern diente sie als
Motiv,¹ aber niemand malte die Brücke von Grez-sur-Loing so wie die Postimpressionistin Jelka Rosen.

Vor 150 Jahren wurde Jelka Rosen geboren. Ihre Kindheit und Jugend verbrachte sie in Detmold, studierte
in Paris und zog schließlich auf das französische Land, nach Grez-sur-Loing, wo sie eine bemerkenswerte
Individualität entwickelte. Diese Individualität zeigt sich auf ihrem Gemälde „Die Brücke von Grez-sur-
Loing“.

Auf dem Weg zu diesem außergewöhnlichen Bild wurde Jelka Rosen durch die Zeit in Paris im späten 19.
Jahrhundert, durch den Impressionismus, die Freundschaft zur Malerin Ida Gerhardi, die Lektüre des Philo-
sophen Friedrich Nietzsche, den Austausch mit dem Bildhauer Auguste Rodin und die Liebe zu dem briti-
schen Komponisten Frederick Delius, ihrem späteren Ehemann, beeinflusst.

Jelka Rosens Weg zur Brücke von Grez-sur-Loing ist in Detmold angebahnt worden. Das kulturelle Klima
dieser Kleinstadt war für ihre Entwicklung von nachhaltiger Bedeutung. Daher wird dieser Aspekt im
Folgenden etwas ausführlicher, bis in die Zeit ihres Großvaters rückblickend beleuchtet, bevor ihr Leben in
Frankreich dargestellt wird.

Detmold und der Blick über die Grenze

Helena Sophie Emilie – genannt „Jelka“ – Rosen kam am 30. Dezember 1868 in Belgrad zur Welt.² Ihr 1820
in Detmold geborener Vater Georg arbeitete dort als Diplomat. 1875 ging er in den Ruhestand und kehrte
mit seiner Familie in seine Geburtsstadt, die Residenz des Fürstentums Lippe, zurück.³

In ebendiesem Jahr war das Hermannsdenkmal auf einem der waldigen Hügel in der Nähe der Stadt ein-
geweiht worden. Es repräsentiert den Nationalismus und Militarismus des Deutschen Reiches. Antifranzö-
sische Inschriften sind daran angebracht,⁴ und der Koloss auf dem dunklen Sockel blickt wehrhaft mit
erhobenem Schwert gen Westen, zum 1871 bezwungenen „Erbfeind“ Frankreich. Genau dorthin wird Jelka
Rosen gehen. Mehr als 40 Jahre ihres Lebens wird sie in Frankreich verbringen.

Diesen Weg über die Grenzen Lippes und Deutschlands hinaus beschritten im 19. Jahrhundert mehrere
begabte junge Detmolder. Die Generation von Jelka Rosens Vater, der ja selbst ein Reisender gewesen ist,
weist einige Freigeister auf, die ins Ausland gingen. Der 1810 geborene, revolutionäre Dichter Ferdinand

¹ ALEXANDRA HERLITZ, Grez-sur-Loing revisited. The international artists' colony in a different light. Halmstadt 2013, 82.

² AGNES WEISKE, From Ignaz Moscheles to Jelka Delius. A background to the Rosen family, in: LIONEL CARLEY (Hg.), Frederick
Delius. Music, art and literature, Ashgate 1998, 184-210, 199-200.

³ Ebd., 201.

⁴ FRANK HUISMANN, Die Inschriften am Denkmal und im Umfeld des Denkmals, in: STEPHAN BERKE (Hg.), Das
Hermannsdenkmal. Zahlen, Fakten, Hintergründe, Marsberg 2008, 26-29, 26-27.

Freiligrath⁵ lebte lange in England, ebenso die 1816 geborene Schriftstellerin und frühe Feministin Malwida von Meysenbug⁶ und der wiederum revolutionäre Dichter Georg Weerth,⁷ der 1822 in Detmold geboren wurde. Meysenbug ging später nach Italien, Weerth nach Kuba.

Der junge Mediziner Theodor Piderit, Jahrgang 1826, zog nach dem Studium in mehreren größeren Städten Deutschlands weiter nach Chile und bereiste die Karibik, die USA und Kanada. Er befürchtete, wie er seinem Vater in Detmold kurz vor der Auswanderung geschrieben hat, in der Kleinstadt zu sterben, „ohne etwas Großes geleistet zu haben, ohne auch nur einen Jugendtraum erfüllt zu sehen“.⁸ Mitglieder der Familie Rosen zog es in mehreren Generationen hintereinander in die Fremde. Jelka Rosens Weg über die Grenze entsprach einem Grundmuster der Kultur Detmolds im 19. Jahrhundert, begünstigt durch die Schubkraft ihrer Familiengeschichte.

Die Familie Rosen

Die Familie Rosen wurde 1817 in Detmold gegründet. In diesem Jahr übernahm Jelka Rosens Großvater Friedrich Ernst Ballhorn von der Universität Göttingen kommandierend ein führendes Amt in der Justiz des Fürstentums Lippe. Seine eigentliche Leidenschaft war die Philologie, worin er promoviert wurde, bevor er wegen der weitaus besseren Verdienst- und Karrieremöglichkeiten die Juristenlaufbahn einschlug,⁹ die ihn im Laufe der Jahre in den hohen Rang eines Kanzlers führte. Unmittelbar nachdem er mit seiner jungen Familie in Detmold angekommen war, hatte er aus ungeklärten Motiven den Familiennamen in „Rosen“ geändert.

Die philologischen Ambitionen verlegte Ballhorn-Rosen in die Freizeit. Seine Begeisterung für Sprachen vermittelte er im familiären Unterricht vor allem seinen beiden Söhnen Friedrich August und Georg, Jelka Rosens Vater. Friedrich August wurde ein europaweit anerkannter Sanskritgelehrter,¹⁰ lebte in London und gehörte zum Freundeskreis um den Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy.¹¹ 1837 starb Friedrich August Rosen 32-jährig. Als „mein so früh dahingeschiedener gelehrter Freund“ ging er in Alexander von Humboldts „Kosmos“ ein.¹²

Alexander von Humboldt förderte Jelka Rosens Vater Georg, als dieser in die Fußstapfen des hochbegabten Friedrich August trat. Auch Georg Rosen studierte orientalische Sprachen und begab sich in den 1840ern auf eine abenteuerliche Forschungsreise durch den Kaukasus.¹³ Danach leistete er diplomatische Dienste für

⁵ Siehe zu Freiligraths Lebensdaten die Zeittafel in: WINFRIED FREUND/DETLEV HELLFAIER (Hg.), Ferdinand Freiligrath. Im Herzen trag ich Welten. Ausgewählte Gedichte, Detmold 2010, 246-247.

⁶ Siehe zu Meysenbugs Lebensdaten die Zeittafel in: SABINE HERING/KARL-HEINZ NICKEL (Hg.), Malwida von Meysenbug. Ausgewählte Schriften, Königstein(Taunus) 2000, 257-259.

⁷ Siehe zu Weerths Lebensdaten BERND FÜLLNER, Georg Weerth-Chronik (1822-1856), Bielefeld 2006.

⁸ Zitiert nach FRANK MEIER, Piderits Meerfahrt. Äquatortaufen und die Wogen der Ozeane bei Kap Hoorn, in: DERS., Lipper unterwegs. Reisende zwischen 1800 und 1918, Holzminden 2013, 50-59, 51.

⁹ Ein Grund für Ballhorns Entscheidung für eine Juristenlaufbahn war die Bedingung seines Schwiegervaters in spe, eine sichere Existenz vorweisen zu können. Dies (auf Seite 538) und weitere Lebensdaten: JOHANNES TÜTKEN, Magister und Dr. jur. F. Ballhorn-Rosen. Kanzleidirektor in Detmold, in: DERS., Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta. Zur älteren Privatdozentur. Teil 2. Biographische Materialien zu den Privatdozenten des Sommersemesters 1812, Göttingen 2005, 535-549.

¹⁰ AGNES STACHE-WEISKE (Hg.), Welch tolle Zeiten erleben wir! Die Briefe des Kanzlers Friedrich Ernst Ballhorn-Rosen an seinen Sohn Georg in Konstantinopel 1847-1851, Detmold 1999, XIII.

¹¹ Folgender Band enthält zahlreiche Briefstellen, die die Freundschaft zwischen Ignaz Moscheles, Friedrich August Rosen, Felix Mendelssohn Bartholdy und Karl Klingemann im London der frühen 1830er belegen und veranschaulichen: REGINA BACK, „Freund meiner Musikseele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog, Kassel 2014.

¹² ALEXANDER VON HUMBOLDT, Kosmos. Versuch einer physischen Weltbeschreibung, Bd. 2, Stuttgart 1847, 262.

¹³ FRANK MEIER-BARTHEL, Multikulturelle Ostern bei Abowian. Der Detmolder Georg Rosen im Kaukasus in den Jahren 1843/44, in: ROSENLAND. ZEITSCHRIFT FÜR LIPPISCHE GESCHICHTE 19 (2017), 21-30.

Preußen, ab 1871 für das Deutsche Reich, an den Vertretungen in Konstantinopel, Jerusalem und Belgrad, wo Jelka Rosen geboren wurde.¹⁴ Abseits seiner Dienstplichten verfasste Georg Rosen wissenschaftliche Schriften,¹⁵ übersetzte Volkslieder vom Balkan¹⁶ und schuf mit der deutschsprachigen Übersetzung der türkischen Märchensammlung „Tuti Nameh“ – „Das Papageienbuch“¹⁷ – die bis heute gültige Fassung.

Jelka Rosens ältester Bruder Friedrich wurde wiederum Orientalist und Diplomat. Sein „Wanderleben“¹⁸ begann im Jahre 1877, nachdem die Familie kaum zwei Jahre in Detmold beisammen gewesen war. Indien und Palästina, Persien und Abessinien waren nur einige Stationen seines Lebens. Im Jahr 1921 fungierte er wenige Monate als Außenminister des Deutschen Reiches.¹⁹ Wie im Falle seines Vaters, so entstand auch Friedrich Rosens Hauptwerk außerhalb des Dienstes. Es handelt sich um eine Übersetzung persischer Lyrik des Mittelalters – „Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers“²⁰.

Die Rosens waren eine weltläufige Familie. Sie blieben Detmold dennoch über Generationen verbunden. Jelka Rosens Großvater lebte mit seiner Familie in der Schülerstraße 10.²¹ Jelkas Vater wählte die Neustadt 9 als Altersruhesitz,²² und Jelkas Bruder Friedrich bezog in den 1920ern das Haus Gartenstraße 16.²³

Das Detmolder Bildungsbürgertum

Die kleinstädtische Kultur wurde durch das Detmolder Bildungsbürgertum geprägt. Die Rosens zählten zu dieser Gruppe von Honoratioren. Mit dem obersten Theologen der Lippischen Landeskirche, General-superintendent Ferdinand Weerth, dem Vater Georg Weerths, war Jelka Rosens Großvater schon seit Göttinger Tagen bekannt.²⁴ Auch er war ein Zugezogener, wie mehrere Repräsentanten des Detmolder Bürgertums, wodurch die städtische Kultur im 19. Jahrhundert stets neue Impulse bekam.

Detmold bot einen Rahmen, in dem sich Talente entwickeln konnten. Die persönlichen Verbindungen der bürgerlichen Familien untereinander förderten den kulturellen Austausch. So nahm Jelka Rosens Großvater an literarischen Abenden im Hause der zugezogenen Familie von Meysenbug teil.²⁵ Malwida von Meysenbug unterrichtete er in Italienisch. An den Sanskritstudien, die der Großvater mit Jelka Rosens Vater betrieb, als dieser noch ein Schüler war, nahm auch der spätere Journalist und 48er-Revolutionär Theodor Althaus teil.²⁶

¹⁴ WEISKE 1998, 190-191.

¹⁵ Zum Beispiel: GEORG ROSEN, Das Haram von Jerusalem und der Tempelplatz des Moria. Eine Untersuchung über die Identität beider Stätten, Gotha 1866.

¹⁶ DERS., Bulgarische Volksdichtungen, Leipzig 1879.

¹⁷ DERS., Tuti Nameh. Das Papageienbuch. Eine Sammlung orientalischer Erzählungen, 2 Bde., Leipzig 1858. Der Erstausgabe folgten weitere Auflagen; weite Verbreitung fand die ebenfalls in Leipzig erschienene von 1979.

¹⁸ Friedrich Rosen gab seiner vierbändigen Autobiographie den Titel „Aus einem diplomatischen Wanderleben“. Siehe FRIEDRICH ROSEN, Aus einem diplomatischen Wanderleben. 1901-1910, Bd.1, Berlin 1931. DERS., Aus einem diplomatischen Wanderleben. 1910-1916, Bd. 2., Berlin 1932. HERBERT MÜLLER-WERTH (Hg.), Friedrich Rosen. Aus einem diplomatischen Wanderleben, Bde. 3 und 4, Wiesbaden 1959.

¹⁹ Eine ausführliche, auch die Familiengeschichte integrierende Darstellung seines Lebens findet sich bei WERNER DAUM, Gelehrter und Diplomat. Friedrich Rosen und die Begründung der diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und Äthiopien. Der Mann, ohne den es die Axum-Expedition nicht gegeben hätte, in: WALTER RAUNIG/STEFFEN WENIG (Hg.), Afrikas Horn. Akten der ersten Internationalen Littmann-Konferenz, Wiesbaden 2005, 265-281.

²⁰ FRIEDRICH ROSEN, Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers, Stuttgart 1909. Zahlreiche Neuauflagen in verschiedenen Verlagen, zum Beispiel 2008 im Wiesbadener Marix-Verlag.

²¹ STACHE-WEISKE 1999, IX.

²² WEISKE 1998, 201.

²³ FRANK MEIER-BARTHEL, Friedrich Rosen und der Wein der Weisheit, in: HEIMATLAND LIPPE 10 (2018), 244-245, 244.

²⁴ STACHE-WEISKE 1999, IX.

²⁵ FRIEDRICH ERNST BALHORN-ROSEN, Brief an Georg Rosen vom 01.09.1850, in: STACHE-WEISKE 1999, 331-333, 332.

²⁶ STACHE-WEISKE 1999, XII.

Er war der Sohn des auf Ferdinand Weerth folgenden Generalsuperintendenten.²⁷ Die Wertschätzung für Kultur und Bildung ging nicht nur in der Familie Rosen weit über den Lehrplan des Gymnasiums der Stadt hinaus.

Die Enge der Kleinstadt

Die Stadt wies allerdings weder innovative Kulturinstitutionen noch ein von dem bürgerlichen Beziehungsgeflecht unabhängiges kulturelles Milieu auf. Dafür war Detmold zu klein. Jede Ambition musste sich in die bürgerlichen Normen fügen und im Spielraum kleinstädtischer Institutionen verharren. Für innovative Wissenschaft, freie Kunst und rebellischen Geist war Detmold der falsche Ort.

Und so gingen Malwida von Meysenbug, die später mit dem freigeistigen Philosophen Friedrich Nietzsche befreundet war,²⁸ und Ferdinand Freiligrath sowie Georg Weerth fort – die beiden letzten sogar schon als Kaufmannslehrlinge, bevor sie Lyriker und Weggefährten von Karl Marx wurden.²⁹ Wer blieb, konnte sich nicht entfalten. Der Revolutionär Theodor Althaus pendelte zwischen mehreren größeren deutschen Städten und kehrte phasenweise nach Detmold zurück. Wegen seiner progressiven Haltungen wurde er von den städtischen Honoratioren, etwa bei Gesellschaftsabenden im Hause von Meysenbug, ausgegrenzt und abwertend behandelt.³⁰ Der formal und inhaltlich unkonventionelle, fast schon als frühavantgardistisch zu bezeichnende Dramatiker Christian Dietrich Grabbe, ein Jugendfreund von Jelka Rosens Onkel Friedrich August,³¹ kehrte trotz mehrfacher Ausbruchsversuche immer wieder zurück und war unglücklich.³²

Jelka Rosens Großvater, der seine Nachkommen finanziell und ideell dabei unterstützte fortzuziehen, war sich der Enge Detmolds bewusst. Oft vermisste er die kulturelle Anregung, wie sie etwa eine Universitätsstadt geboten hätte.³³ Als Jelka Rosens Vater Georg einmal aus Konstantinopel zu einem Besuch heimkehrte, schrieb Ballhorn-Rosen ihm im Vorfeld: „Hier in Detmold sollst Du nicht lange weilen. Lieber begeben wir uns mit Dir nach einem andern Orte.“³⁴ Er dachte dabei an Göttingen, wo er einst geforscht und gelehrt hatte, an Leipzig und Berlin.³⁵

Den begabten und ambitionierten Bürgerkindern Detmolds war der Zwang zur Wanderschaft auferlegt – und nicht nur ihnen. Wegen der ausgebliebenen Industrialisierung im Fürstentum Lippe waren auch große Teile der Unterschicht zum Umherziehen gezwungen. Tausende zogen Jahr für Jahr als saisonale Wanderarbeiter aus dem Land,³⁶ etwa 20.000 wanderten im 19. Jahrhundert ganz aus und suchten ihr Glück in Amerika.³⁷ Der Aufbruch in die Fremde war ein Charakteristikum des Fürstentums Lippe.

Diese Rahmenbedingungen prägten das Leben Jelka Rosens. Als ihr Vater seinen Altersruhesitz an der Neustadt bezog, kehrte er heim, doch die sechsjährige Jelka war zunächst eine Zugezogene und fremd in der

²⁷ RENATE HUPFELD, Theodor Althaus. 1822 – 1852. Revolutionär in Deutschland, Hamm 2011, 9.

²⁸ HERING/NICKEL 2000, S.258-259.

²⁹ JÜRGEN HERRES, Marx und Engels. Porträt einer intellektuellen Freundschaft, Stuttgart 2018, 210.

³⁰ HUPFELD 2011, 55.

³¹ KARL KLINGEMANN (Hg.), Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London, Essen 1909, 12-16.

³² Siehe zu Grabbes Lebensdaten LADISLAUS LÖB, Christian Dietrich Grabbe, Stuttgart 1996, 8-93.

³³ STACHE-WEISKE 1999, XII.

³⁴ FRIEDRICH ERNST BALHORN-ROSEN, Brief an Georg Rosen vom 26. Januar 1851, in: STACHE-WEISKE 1999, 375-377, 376.

³⁵ EBD.

³⁶ FRANK MEIER, Wie war die Welt doch so groß!, in: DERS. 2013, 78-87, 80-81.

³⁷ FRITZ VERDENHALVEN, Die Auswanderer aus dem Fürstentum Lippe (1878-1900). Nach ungedruckten und gedruckten Quellen, Bielefeld 1995, 7.

Stadt. Sie entwickelte ihre Qualitäten als Zeichnerin und Malerin, soweit dies die Institutionen und die Kultur der Bürgerfamilien in Detmold zuließen, und musste fort, als ihre Ambitionen darüber hinausgingen. Jelka Rosen ist somit eine Erscheinung, wie sie Detmold im 19. Jahrhundert mehrfach hervorbrachte. Ihre außerordentliche Individualität musste sie andernorts entfalten; in Detmold wurden die Impulse dafür gesetzt.

Jelka Rosens Mutter

Impulse zur Begeisterung für Kunst und zur Bereitschaft, den Lebensweg europäisch auszurichten, erhielt Jelka Rosen auch aus der Familie mütterlicherseits. Ihre Mutter Serena wurde 1830 als zweite Tochter des Komponisten Ignaz Moscheles in London geboren. Serena Rosens Bruder Felix Moscheles arbeitete als Porträtmaler in London. Seine künstlerische Ausbildung hatte er in München, Paris und Antwerpen erhalten.

Jelka Rosens Mutter war als Jugendliche von London nach Leipzig umgezogen, da ihr Vater dort eine Stelle am Konservatorium annahm, wo er mit seinem Freund Felix Mendelssohn Bartholdy zusammenarbeitete. In Leipzig heiratete sie Georg Rosen,³⁸ dessen älterer Bruder Friedrich August bereits mit Ignaz Moscheles bekannt gewesen war.³⁹ Als „Frau Konsul“ lebte sie mit Jelka Rosens Vater in Jerusalem und Belgrad, bevor sie als Fremde nach Detmold gekommen ist.

Serena Rosen war eine gute Zeichnerin. Anders als ihr Bruder erhielt sie keine Ausbildung an einer Kunstakademie.⁴⁰ Die Rolle als Tochter und Ehefrau begrenzte sie auf das Niveau der Dilettantin. In Palästina fertigte sie Zeichnungen mit sicherer und eleganter Linienführung an.⁴¹ Zwei Ansichten von Detmold wirken dagegen skizzenhafter und weniger schwungvoll.⁴² Die Nähe zu einer guten Dilettantin konnte Jelka Rosen von Kindesbeinen an inspirieren. Etwas mehr als 15 Jahre lebten Mutter und Tochter in dieser Stadt, bevor sie gemeinsam nach Frankreich aufbrachen.

Eine neue Generation Frauen

Als die Rosens 1875 in Detmold ankamen, bot die Stadt Frauen wenig Spielraum. Jelka Rosens Bruder Felix stellte die Situation mehr als 50 Jahre später folgendermaßen dar: „Im Untergeschoß der Bürgerhäuser hatten die Fenster gewölbte Scheiben, die den Einblick in die Stuben erschweren sollten. Wirksamer schützten aber, kaum irgendwo fehlend, die Pflanzen auf Fensterbank oder herangerücktem Blumentischchen gegen die Neugier der lieben Mitmenschen. Hinter ihnen saß nachmittags die fleißige Hausfrau bei ihrer Handarbeit, selbst ungesehen, konnte sie durch einen vor dem Fenster angebrachten Spiegel, den ‚Spion‘, den Zugang zum Haus, eine in die Straße vorspringende Freitreppe und ein Stückchen der Straße überwachen. Die Hausfrau und ihre Zimmerpflanzen gehörten untrennbar zusammen. Wie die deutschen

³⁸ WEISKE 1998, 196-197.

³⁹ Vgl. Anm. 11.

⁴⁰ WEISKE 1998, 196-197.

⁴¹ Eine Zeichnung Serena Rosens aus Palästina ist abgebildet in: FRANK MEIER, Zwei Brüder beim König der Könige. Eine Gesandtschaft und die ersten deutsch-äthiopischen Beziehungen, in: DERS. 2013, 116-127, 126. Das Original befindet sich im LANDESARCHIV NORDRHEIN-WESTFALEN ABTEILUNG OSTWESTFALEN-LIPPE (LAV NRW OWL) in Detmold.

⁴² Zwei Zeichnungen Serena Rosens aus Detmold sind abgebildet in: WEISKE 1998, 187-188. Die Originale befinden sich im LAV NRW OWL.

Frauen jener Zeit zumeist, so hatten auch diese Blumen etwas Hausbacken-bescheidenes, fast Spießbürgerliches.⁴³

Ab den 1870ern wuchs in der Stadt eine Generation Frauen heran, der nicht viel, aber doch ein wenig mehr möglich war als das bigotte Leben einer Hausfrau, die sich hinter dunklen Scheiben und Pflanzen vor der sozialen Kontrolle zu verbergen versuchte und sie zugleich über den „Spion“ selbst ausübte. Zur Generation Jelka Rosens gehörten weitere Detmolderinnen, die sich ambitioniert der Kunst widmeten und dabei zumindest etwas über den traditionellen Dilettantismus, der den Bürgertöchtern, Ehefrauen und Müttern bis dahin auferlegt war, hinausgingen. Mit Ausnahme Jelka Rosens blieben sie alle unverheiratet, was sie vor der Übernahme einiger traditioneller Frauenrollen bewahrte.⁴⁴

Ida Gerhardi

Die heute Bekannteste unter ihnen ist Ida Gerhardi. Sie war auch die für Jelka Rosen Wichtigste, denn mit ihr verband sie später eine enge Freundschaft, als sie gemeinsam in Paris studierten und schließlich aufs französische Land nach Grez-sur-Loing zogen. Auch Ida Gerhardis Familie war nach Detmold zugezogen.⁴⁵ Jelka Rosen und Ida Gerhardi haben sich eventuell in Detmold gekannt.⁴⁶ Freundinnen wurden sie erst in Frankreich. Ida Gerhardi war sechs Jahre älter als Jelka Rosen, im Kindes- und Jugendalter ist das viel.

Martha Caesar

Nachweisbar ist der persönliche Kontakt zwischen Jelka Rosen und der Detmolder Künstlerin Martha Caesar, die 13 Jahre älter gewesen ist. Martha Caesar lebte im elterlichen Haushalt in der Gartenstraße 11, einer Nebenstraße der Neustadt, wo Georg Rosen mit seiner Familie wohnte. Martha Caesar zog mit ihrer Familie als Fünfjährige nach Detmold. Ähnlich wie Jelka Rosen kam sie als Kind fremd in eine Stadt, in der ein Teil der Familie bereits zu den Honoratioren zählte. Caesars Großvater mütterlicherseits, Carl Piderit, war der Gründer des Detmolder Krankenhauses.⁴⁷

Martha Caesar stand auch im Kontakt zu Ida Gerhardi.⁴⁸ Detmold hat mit Ida Gerhardi und Jelka Rosen zwei Malerinnen, die in Frankreich an der Entwicklung der modernen Kunst teilgenommen haben, hervorgebracht, und die etwas ältere Martha Caesar, die sich ebenfalls zu Studienzwecken in Paris aufgehalten hatte,⁴⁹ kannte beide. Ihre Rolle im Detmolder Beziehungsgeflecht dieser Generation ist daher interessant, aber bislang nicht herausgearbeitet worden.

⁴³ FELIX ROSEN, Botanische Erinnerungen II. Die Wachsblume und ihre Verwandten, in: OSTDEUTSCHER NATURWART 3 (1925), 135-142, 135.

⁴⁴ STEFAN WIESEKOPSIEKER, Die Detmolder Künstlerinnen und Honoratiorentöchter Martha Caesar, Margarethe Hasse, Margarete Krieger, Helene Krohn und Anna Piderit, in: JÜRGEN SCHEFFLER/STEFAN WIESEKOPSIEKER (Hg.), Starke Frauen in der Kunst. Künstlerinnen im Aufbruch zur Moderne. Von Ida Gerhardi bis Ilse Häfner-Mode, Bielefeld 2018, 35-50, 47.

⁴⁵ EDWARD E. ROWE, Ida Gerhardi und Jelka Rosen. Eine Freundschaft, in: SUSANNE CONZEN (Hg.), Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900, München 2012, 133-145, 133.

⁴⁶ Jelka Rosen hat in einem autobiographischen Text geschrieben, dass sie Ida Gerhardi seit der Kindheit gekannt habe. Siehe JELKA DELIUS (ROSEN), Memories of Frederick Delius, in: LIONEL CARLEY (Hg.), Delius. A Life in Letters, Bd. 1, 1862-1908, London 1983, 408-415, 413.

⁴⁷ WIESEKOPSIEKER 2018, 35.

⁴⁸ IDA GERHARDI, Brief an Lilli Gerhardi vom 21. August 1903, in: ANNEGRET RITTMANN (Hg.), „Wozu die ganze Welt, wenn ich nicht malte“. Ida Gerhardi (1862-1927). Briefe einer Malerin zwischen Paris und Berlin, Münster 2012, 209-210, 210.

⁴⁹ WIESEKOPSIEKER 2018, 35.

Anna Piderit

Martha Caesars Onkel, der einst ausgewanderte Theodor Piderit, war als arrivierter Mann heimgekehrt. Wie Jelka Rosens Vater, so zog auch ihn etwas zurück nach Detmold. Piderit kam mit einem Vermögen aus Südamerika wieder, konnte sich als Rentier wissenschaftsgeschichtlich relevanten Studien zur menschlichen Mimik widmen⁵⁰ und bildet somit eine Ausnahme, da er wegen der Unabhängigkeit durch seinen Reichtum durchaus innovative Wissenschaft in der Kleinstadt betreiben konnte. Theodor Piderits Tochter Anna, fünf Jahre jünger als Jelka Rosen, widmete sich ebenfalls der Malerei.⁵¹ Anna Piderits ältere Schwester Elisabeth war wiederum eine Brieffreundin Ida Gerhardis, als diese bereits mit Jelka Rosen in Frankreich lebte.⁵²

Helene Krohn

Anna Piderit war befreundet mit Helene Krohn. Auch sie malte. Helene Krohn kam als Sechsjährige nach Detmold. Sie war in New York geboren worden, bevor ihr im Baumwollhandel reich gewordener Vater in seine Geburtsstadt Detmold heimkehrte. Die Familie lebte in der Neustadt 10, in direkter Nachbarschaft der Familie Georg Rosens, aber es ist bislang kein engerer Kontakt zwischen ihren Töchtern bekannt und eher unwahrscheinlich, denn Jelka Rosen war acht Jahre älter als Helene Krohn.⁵³

Die Bewegung im Detmolder Bürgertum, die vielen Vorbilder von Menschen, die im Ausland gelebt hatten, die Kunst- und Kulturbeflissenheit und das Beziehungsgeflecht der bürgerlichen Familien untereinander zeigen sich in Jelka Rosens Generation Detmolder Künstlerinnen deutlich, obwohl einzig zu Martha Caesar eine relevante Beziehung belegbar ist, und zwar durch zwei kolorierte Zeichnungen, die diese von Jelka Rosen anfertigte.

Die Anbahnung des Lebenswegs

Martha Caesar und Jelka Rosen haben gemeinsam gezeichnet, und da Jelka Rosen auf beiden Zeichnungen andere Kleidung trägt, fand dies offenbar mehrmals statt. Martha Caesar hatte in der Höheren Töchterschule Detmolds Kunstunterricht⁵⁴ bei dem in der Region anerkanntesten Freiluftzeichner und –maler und didaktisch versierten Ludwig Menke erhalten. Für Jelka Rosens Entwicklung zur Freiluftmalerin mag der Umgang mit der deutlich älteren Gefährtin daher vorteilhaft gewesen sein. Leider ist über die beiden Zeichnungen hinaus bislang nichts über die Beziehung der beiden Detmolderinnen bekannt.

Beide mit Wasserfarben kolorierten Zeichnungen, die Martha Caesar von Jelka Rosen anfertigte, verweisen auf die spätere Künstlerin in Frankreich. Die eine zeigt Jelka Rosen in einem Baum sitzend, ein florales Motiv zeichnend (Abb. 1); später widmete sie sich der Freiluftmalerei und wählte mehrfach Blumen als Motiv. Die andere Zeichnung stellt die zwölfjährige Jelka Rosen mit gepressten Pflanzen dar (Abb. 2); später presste sie gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Frederick Delius eine Blume in einem Werk Friedrich Nietzsches⁵⁵ und legte einem Brief an Auguste Rodin eine gepresste Blume bei.⁵⁶

⁵⁰ MEIER PIDERITS MEERFAHRT 2013, 59.

⁵¹ WIESEKOPSIEKER 2018, 45 – 46.

⁵² RITTMANN BRIEFE 2012, 25.

⁵³ WIESEKOPSIEKER 2018, 42.

⁵⁴ EBD. 35.

⁵⁵ JELKA DELIUS 1983, 411.

⁵⁶ Lionel Carley hat den Briefwechsel zwischen Jelka Rosen und Auguste Rodin in zwei Teilen in einer britischen Zeitschrift veröffentlicht und ausführlich kommentiert. Der Hinweis auf eine gepresste Wildblume ist Carleys Fußnote zu entnehmen, siehe:

Bedenkt man, dass die kleine Bürgertochter, die auf diesen Zeichnungen abgebildet ist, bereits fließend Französisch sprechen konnte, da sie dies neben Englisch von Kindheit an im Elternhaus gelernt hatte,⁵⁷ so wird deutlich, dass sich der Weg in ihr späteres Leben bereits in Anbahnung befunden hat.

Zwei Bilder aus der Jugend

Ein florales Motiv, wie sie es auf der einen Zeichnung Martha Caesars anfertigt, gehört zu den frühesten erhaltenen Arbeiten Jelka Rosens (Abb. 3). Als 14-Jährige malte sie eine Karte zum 27. Geburtstag ihres Bruders Friedrich. Der Margerite im Vordergrund verlieh sie starke Plastizität und bewies insgesamt Souveränität.

Eine Fotografie der jugendlichen Jelka Rosen zeigt sie in einer Ateliersituation (Abb. 4). Sie steht mit einer Staffelei vor dem Porträt einer alten Dame. Die Wiedergabe des Lichts und die Gesichtszüge sind differenziert und ausdrucksstark. Sofern das Gemälde wirklich von Jelka Rosen stammt und es sich nicht um eine verspielte Inszenierung vor dem Werk von jemand anderem handelt, so zeugt es von einer überaus großen Begabung. Handelt es sich dabei um die Kopie eines Werkes, so wäre diese handwerklich hervorragend ausgeführt.

Die Grußkarte und die Aufnahme in der Ateliersituation sind zwei Bruchstücke aus der Jugend Jelka Rosens, die auf eine intensive Beschäftigung mit Malerei schließen lassen.

Das „malerische“ Detmold

Eine Fotografie, die Felix Rosen um 1890 aufgenommen hat, zeigt Jelka Rosen⁵⁸ und eine andere, bislang nicht identifizierte, junge Frau in Rückenansicht zeichnend am Detmolder Schlossgraben (Abb.5). Die beiden sitzen am Gewässer, an dessen Ufer Laubbäume stehen, und verschwommen im Hintergrund ist ein Steinbogen zu erkennen. „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ weist all diese Elemente auf. Jelka Rosens Lebenswelt hatte etwas „Malerisches“.

Detmold hat mehrere Orte geboten, die sich zum Freiluftzeichnen und zur Schulung des Auges für die Suche nach malerischen Motiven eigneten. In unmittelbarer Nähe des fotografierten Schlossgrabens befindet sich ein Schlosspark. Im Umfeld des elterlichen Haushalts an der Neustadt liegen der Palaisgarten und der schmale Friedrichsthaler Kanal mit seinem mit Bäumen bewachsenem Ufer, an dem ein breiter Fußweg in die nahe waldige Natur, etwa zum Büchenberg, wo laut Bildunterschrift Martha Caesar die zwölfjährige Jelka Rosen „abgemalt“ hatte, führt. Eine angehende Freiluftmalerin fand in Detmold auch in motivischer Hinsicht gute Bedingungen vor.

LIONEL CARLEY (Hg.), Jelka Rosen Delius. Artist, Admirer and Friend of Rodin. The Correspondence 1900-1914, Part 1, in: NOTTINGHAM FRENCH STUDIES, Bd. 9.1 (1970), 16-30, 24.

⁵⁷ WEISKE 1998, 201.

⁵⁸ Jelka Rosen ist rechts im Bild zu sehen. Sie konnte durch das Kleid identifiziert werden, das sie auf mehreren Fotografien trägt. Daraus ergab sich auch die zeitliche Einordnung der Aufnahme.

Detmold und der Aufbruch

In einem Brief ihrer späteren Schwägerin Nina Rosen wird kurz erwähnt, dass sich Jelka Rosen als junge Frau an einer Berliner Kunstschule aufgehalten habe. Wegen der familiären Umstände, auf die der Brief Bezug nimmt, muss dieser Aufenthalt in den späten 1880er Jahren stattgefunden haben.⁵⁹

Auch die anderen künstlerisch aktiven Detmolder Bürgertöchter verließen die Kleinstadt zeitweilig. Martha Caesar hielt sich zu Studienzwecken mehrfach in Paris auf.⁶⁰ Anna Piderit und Helene Krohn besuchten gemeinsam private Akademien in Düsseldorf und Berlin,⁶¹ Ida Gerhardi ging zu einer privaten Akademie nach München.⁶²

Sogar in Detmold schien eine Verbesserung der Situation der Künstlerinnen möglich. Von 1896 bis 1898 gab es eine Kunstschule an der Neustadt, die außer Anna Piderit und Helene Krohn auch andere junge Frauen besuchten.⁶³ Zwei bis drei Jahre sind jedoch eine zu kurze Zeit, um von einer Institutionalisierung der Kunst in der Stadt sprechen zu können. Längerfristigen Erfolg hatte ein Projekt Martha Caesars. Sie war 1902 an der Gründung des Lippischen Kunstvereins beteiligt,⁶⁴ der der Vernetzung und den gemeinsamen Ausstellungen der Künstler und Künstlerinnen diente.

Trotz dieser Entwicklungen blieb es dabei, dass sich kein vom Detmolder Bürgertum unabhängiges kulturelles Milieu entwickelte. Martha Caesar, Anna Piderit und Helene Krohn blieben in der Stadt. Ihre Kunst musste sich in den kleinstädtischen Rahmen fügen, was ihre Innovationskraft hemmte. Ungeachtet ihrer Begabungen ließ der Kontext, in dem sie lebten und arbeiteten, kaum mehr zu als ein Niveau, das zwar oberhalb des Dilettantismus lag, aber dennoch von den zeitgenössischen Innovationen der Kunst abgeschnitten war.

Martha Caesar kopierte zuweilen berühmte Gemälde für das Detmolder Bildungsbürgertum oder bekam Aufträge als Porträtistin.⁶⁵ Im Jahr 1924 zum Beispiel schuf sie zwei Bilder, die Jelkas ältesten Bruder Friedrich und dessen Frau Nina zeigen, die in den 1920ern in derselben Straße wie Martha Caesar lebten, wenn sie sich in Detmold aufhielten.⁶⁶

Jelka Rosen hat sich aus diesem Kontext gelöst. Sie hatte Detmold wenige Jahre vor den Gründungen von Kunstschule und Kunstverein in Richtung Frankreich verlassen. Im Oktober des Jahres 1891 starb ihr Vater. Die älteren Brüder lebten längst außerhalb des elterlichen Haushaltes, und so zog es ihre Mutter Serena Rosen aus Detmold fort.⁶⁷ Dadurch eröffneten sich auch für Jelka Rosen neue Perspektiven. Spätestens ab dem Frühjahr 1892 lebten sie und ihre Mutter in Paris.⁶⁸

⁵⁹ Der Brief befindet sich im Familienbesitz.

⁶⁰ WIESEKOPSIEKER 2018, 35.

⁶¹ EBD., 42-44.

⁶² ANNEGRET RITTMANN, Ida Gerhardi – Beruf Künstlerin!, in: CONZEN 2012,(Hg.), 21-47, 22-23.

⁶³ Wiesekopsieker 2018, 47-48.

⁶⁴ EBD., 36.

⁶⁵ EBD., 35-37.

⁶⁶ Die beiden Gemälde befinden sich im LAV NRW OWL. Das Porträt Friedrich Rosens wurde veröffentlicht in: MEIER-BARTHEL 2018, 245.

⁶⁷ WEISKE 1998, 202.

⁶⁸ Ida Gerhardi erwähnt erstmals im April 1892, dass sich die Rosens in Paris aufhielten. Ein früherer Beleg liegt bisher nicht vor. Siehe IDA GERHARDI, Brief an die Mutter vom 14. April 1892, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 51-53, 51.

Jelka Rosen im Detmolder Museum

Mehr als zehn Jahre später, im Jahr 1903, kehrte Jelka Rosen einmal in die Detmolder Kunstwelt zurück. Martha Caesar hatte an Ida Gerhardi nach Frankreich geschrieben, und sie und Jelka Rosen zu einer Ausstellung des Lippischen Kunstvereins eingeladen.⁶⁹ Otto Weerth, der Enkel von Ferdinand Weerth, dem Freund von Jelka Rosens Großvater, öffnete sein Detmolder Museum erstmals für die zeitgenössische Kunst.⁷⁰ Ida Gerhardi und Jelka Rosen sagten zu.

Jelka Rosen stellte unter anderem das Gemälde „Der letzte Akkord“ aus.⁷¹ Sie hatte es bereits im Jahr 1896 geschaffen, das heißt, sie präsentierte den Detmoldern nicht ihre aktuellsten Werke. „Der letzte Akkord“ ist ein in Paris entstandenes Aktgemälde.⁷² In Detmold hätte es für eine Bürgertochter keine Möglichkeit gegeben, einen Akt zu malen oder sich überhaupt Aktstudien zu widmen. Das Werk repräsentiert daher Jelkas Rosens Entwicklungsschritt durch den Umzug nach Frankreich.

In der Detmolder Lokalpresse wurde „Der letzte Akkord“⁷³ lobend erwähnt. Andere moderne Gemälde Jelka Rosens wurden in abwertender Absicht als „flott dahingemalt“ bezeichnet und stießen auf Unverständnis.⁷⁴ Die Resonanz in der Presse entsprach somit der ambivalenten Kultur Detmolds im ganzen 19. Jahrhundert: Sie war teils weltoffen, teils beschränkt.

Paris und die Akademie Colarossi

Der Windhauch der Aufbruchsstimmung, der die jungen Künstlerinnen in Detmold bewegte, war in vielen Städten Deutschlands, Europas und auch den USA zu spüren. Durch Paris wirbelte er wie ein Sturm. Etwa 300 Amerikanerinnen studierten um 1900 Kunst an den Akademien der Metropole;⁷⁵ die Zahl der Europäerinnen ging um ein Vielfaches darüber hinaus.

Jelka Rosen und Ida Gerhardi begaben sich 1891 bzw. 1892 in ein Zentrum dieses Stürmens, an die private Akademie Colarossi in der Rue de la Grande Chaumière. Die ehemalige Studentin Annemarie Kirchner-Kruse schrieb darüber:

„So kurz und eng die Rue de la Grande Chaumière auch ist, so war sie doch damals so etwas wie ein Weltzentrum. Hier lagen die Akademien Colarossi und Grande Chaumière, zu denen täglich zahllose Kunststudierende aus aller Welt pilgerten, und sie mündete auf den Boulevard Montparnasse gerade gegenüber dem Café du Dôme, wo die bedeutendsten Kunstfragen von den bedeutendsten Künstlern diskutiert wurden.“⁷⁶

An der Akademie Colarossi besuchte Jelka Rosen Kurse, in denen Männer und Frauen gemeinsam arbeiteten⁷⁷ und die für Frauen – anders als üblich – nicht mehr kosteten.⁷⁸ Abends fanden Übungen in Aktmalerei

⁶⁹ DIES., Brief an Lilli Gerhardi vom 21. August 1903, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 209-210, 210.

⁷⁰ BÄRBEL SUNDERBRINK, Jelka Delius-Rosen. Licht und Schatten einer Künstlerin, in: SCHEFFLER/WIESEKOPSIEKER 2018, 29-34, 29.

⁷¹ EBD., 33.

⁷² Jelka Rosen malte es, als sie 1896 Delius kennenlernte, wie einem autobiographischen Text zu entnehmen ist. Siehe JELKA DELIUS 1983, 409.

⁷³ Siehe Abb. 6.

⁷⁴ SUNDERBRINK 2018, 32-33.

⁷⁵ KATJA BEHLING/ANKE MANIGOLD, Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900, 2. Aufl., Berlin 2014, 12.

⁷⁶ KATHRIN UMBACH, Die Malweiber von Paris. Deutsche Künstlerinnen im Aufbruch, Berlin 2015, 11.

⁷⁷ IDA GERHARDI, Brief an die Mutter vom 14. April 1892, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 51-53, 51.

statt,⁷⁹ wovon Frauen an den Akademien des Deutschen Reiches weitestgehend ausgeschlossen wurden.⁸⁰ Die Akademie Colarossi wurde von Zeitgenossen spöttisch als „académie bohémienne“⁸¹ bezeichnet, denn sie war nicht nur freizügiger als alles, was Frauen in Deutschland geboten wurde, sondern übertraf gar die Verhältnisse an anderen Pariser Akademien.

Als Rosen und Gerhardi in Paris ankamen, wies die Stadt schon seit Jahrzehnten ein von der Sphäre der honorigen Bürger und den Institutionen des Kulturbetriebs relativ unabhängiges Kulturmilieu auf – die Bohème. Die Bohémiens verkehrten im Umfeld der Akademie Colarossi. Das Café du Dôme am Boulevard Montparnasse wurde bereits erwähnt; noch näher an der Akademie, schräg gegenüber, lag die Crémérie von Mme Charlotte, wo Jelka Rosens späterer Ehemann Frederick Delius mit einigen seiner Freunde, wie den Malern Paul Gauguin und Edward Munch und dem Dramatiker August Strindberg, häufig zu Gast war. Als nur „relativ unabhängig“ kann dieses Milieu bezeichnet werden, da es beispielsweise Geld zum Leben brauchte. Mme Charlotte bot preiswerte Eier- und Milchspeisen zum Kaffee an, und die Elsässerin war dafür bekannt, dass sie Künstler in Geldnot nicht hungern ließ.⁸² An den Wänden der Crémérie hingen Gemälde und Zeichnungen, mit denen einige Maler bezahlt hatten.⁸³

Freiheit und eventuell Frust in Paris

Ob und inwieweit sich Jelka Rosen und Ida Gerhardi in den Lokalen der Bohème aufhielten, ist bislang nicht bekannt.⁸⁴ Sie gönnten sich allerdings Freizügigkeiten, wie sie sie bis dahin nicht kennengelernt hatten. Am 28. März 1896 schrieb Ida Gerhardi einen Brief an ihre Freundin Elisabeth Gebhard, Schwester der Künstlerin Anna Piderit und Cousine Martha Caesars. Der Jugendfreundin, die mittlerweile mit dem 16 Jahre älteren, streng konservativen, mitunter in nationalen Pathos verfallenden Direktor des Detmolder Gymnasiums verheiratet war,⁸⁵ stellte sie einige Tage aus ihrem und Jelka Rosens Pariser Leben folgendermaßen dar:

„Wir schliefen lange u. assen allerhand Gutes, fuhren viel Velociped, welche Vorstellung Dich beinahe ohnmächtig machen wird, u. was in Paris jede gesunde Dame u. Frau von der höchsten Aristokratie bis in die tiefste Demi-monde ausübt u. ein unendliches Vergnügen darin findet, eine gymnastische Übung gefunden zu haben, die sowohl Körper wie Geist auf das angenehmste belebt u. stählt. Komme ich wirklich nach Detmold, dann wirst Du einmal sehen, wie schnell ich in der Dörenschlucht bin. Es hat doch sehr viel für sich, mein Herz, sich in Paris zu tummeln u. dort zu lernen, was gut, lustig u. schön ist. In Detmold hätte ich mich wahrscheinlich nie zu diesem Vergnügen emanzipiert, da das Vorurteil von 10 000 Einwohnern auf mir gelastet.“⁸⁶

⁷⁸ RAINER STAMM, Zwei magische Orte der Moderne. Ida Gerhardi an der Academie Colarossi und in der Rue de la Grande Chaumière, in: CONZEN 2012, 51.

⁷⁹ IDA GERHARDI, Brief an die Mutter vom 14. April 1892, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 51-53, 51.

⁸⁰ RITTMANN BERUF KÜNSTLERIN 2012, 24.

⁸¹ STAMM 2012, 50.

⁸² GÜNTHER BUSCH/LIESELOTTE VON REINKEN (Hg.), Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a.M. 2007, 670.

⁸³ WEISKE 1998, 203.

⁸⁴ Jahre nach dem Studium, etwa ab 1904, verkehrte Ida Gerhardi im Cafe du Dôme. Siehe RITTMANN BRIEFE 2012, 445.

⁸⁵ FRANK MEIER, Frauen auf Fahrrädern und Aktmodelle. Eine lippische Malerin am Pariser Montparnasse um 1900, in: DERS. 2013, 106-115, 108.

⁸⁶ IDA GERHARDI, Brief an Elisabeth Gebhard vom 28. März 1896, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 102-103, 102.

Diese Tage der Leichtigkeit erlaubten sich die ansonsten disziplinierten Studentinnen als Belohnung für eine Ausstellung im Salon du Champ de Mars der Societe Nationale des Beaux-Arts, an der sie mit jeweils einem Gemälde, Jelka Rosen mit einem Akt, teilgenommen hatten.⁸⁷

Paris eröffnete Jelka Rosen viele Möglichkeiten: eine vollwertige Ausbildung zur Künstlerin, die Inspiration der freien, internationalen und innovativen Kunstszene, potentielle Ausstellungsmöglichkeiten und einen in weitaus geringerem Maße durch soziale Kontrolle geprägten Alltag als in der Kleinstadt. Dennoch wirken ihre Erinnerungen an diese Zeit so, als habe die Metropole sie nicht befriedigt.

Die Studierenden und die anderen Künstler, die sie umgaben, seien literarisch desinteressiert gewesen, was der gebildeten Jelka Rosen widerstrebte.⁸⁸ Fast alle Männer haben mit leeren Schmeicheleien oder mit Missgunst auf ihre Kunst reagiert, erinnerte sie sich.⁸⁹ Beides ist plausibel. Vor allem die weibliche Studentenschaft an den Kunstakademien wirkte intellektuell teilweise unreif und war laut und unkonzentriert in den Ateliers, da allzu viele ein voremanzipatorisches Selbstbild als Frau verinnerlicht hatten und nicht unbedingt studierten, um freie Künstlerinnen zu werden.⁹⁰ Dass Männer sich nicht bereitfanden, einer Künstlerin auf Augenhöhe zu begegnen, war selbst in der Metropole nach wie vor verbreitet. Es mag einigen Verdruss bereitet haben, die eigene Emanzipation in solch doppelt hemmendem Umfeld, in dem sowohl viele Frauen als auch die meisten Männer in Stereotypen gefangen waren, vollführen zu müssen.

Die Begegnung mit Frederick Delius

Es ist allerdings ebenso plausibel, dass Jelka Rosen ihr damaliges Umfeld abwertete, um die Einzigartigkeit der Begegnung mit Frederick Delius aufzuwerten, denn dieser ist der eigentliche Gegenstand der niedergeschriebenen Erinnerungen. An den Abend des Kennlernens erinnerte sie sich folgendermaßen, zunächst wiederum Abwertungen treffend:

„Ich begegnete Delius zum ersten Mal im Januar 1896 in Paris im Haus einer schwedischen Bildhauerin, Mme Benedicks-Bruce; ihr Ehemann war ein kanadischer Maler. Wissend, wie sehr ich die Lieder von Grieg liebte, welche ich so oft sang, sagte sie immer: ‚Sie müssen einen jungen Engländer kennenlernen, einen Freund von uns. Er liebt Grieg ebenfalls und komponiert selbst Musik, und er lebt in einem putzigen alten Haus oben in Montrouge, wo es keine Concierge gibt.‘ Ich scherte mich nicht wirklich um Mrs. Bruce, die ich im Sommer zuvor in Grez-sur-Loing, wo ich gemalt hatte, getroffen hatte. Sie war so maskulin, hässlich und autokratisch und prüde. Ich habe ihren Ehemann immer bedauert, wenn sie ihm jeden Sonntag in einem Boot auf dem Fluss mit ihren beiden Ziegen und ihren Hunden lange Predigten auf Schwedisch hielt. In ihrem Atelier hatte sie die lebensgroße Aktskulptur des Bäckers von Grez, welche sie für den ‚Salon‘ gemacht hatte. Diese scheußliche Statue stand in ihrem Gesellschaftszimmer in einer Ecke mit dem Rücken zu Besuchern, so dass nicht das Geschlecht gezeigt würde, obwohl sie diesen Teil mit großer Detailliertheit modelliert hatte. Das erscheint mir symbolisch für die Heuchelei dieser Frau und vieler anderer wie ihr. Ich wünschte es nicht, den jungen Mann zu sehen, von dem sie immer sprach. Aber einmal, als ich dort mit meiner Mutter, die mit mir in Paris lebte, zu Abend aß, da war er auch da; ein aristokratisch aussehender, recht hochgewachsener, dünner Mann mit lockigem dunklen Haar in

⁸⁷ EBD.

⁸⁸ JELKA DELIUS 1983, 408.

⁸⁹ EBD., 409.

⁹⁰ STAMM 2012, 51.

kastanienbraunem Ton und einem kastanienbraunen Schnurrbart, den er immer nach oben zwirbelte. Er hatte eine rote Krawatte, ein Überbleibsel seiner Verbindungen zu russischen ‚Roten‘.⁹¹

Jelka Rosen sang an diesem Abend Lieder von Edward Grieg und kam mit Delius ins Gespräch. Der Komponist und die Malerin verabredeten sich. „Und nun begann eine glückliche, wundervolle Zeit“, erinnerte sich Jelka Rosen.⁹² Er besuchte sie in ihrem Atelier. Sie zeigte ihm ihr Gemälde „Der letzte Akkord“,⁹³ an dem sie gerade arbeitete (Abb. 6). Er spielte ihr seine Kompositionen auf dem Klavier vor und fand sie selbst noch gelungener als die Griegs. Sie besuchte ihn in seiner kleinen Wohnung, wo er ihr Beefsteak mit Spiegelei zubereitete – untypisch für einen Mann im Jahr 1896; den Abwasch ließ er allerdings für seine Wirtin stehen. Mit dem Zug fuhren Rosen und Delius heraus aus der Stadt, führten lange Gespräche auf langen Spaziergängen und schwiegen miteinander.⁹⁴

Zwischen Jelka Rosen und Frederick Delius bestanden mehrere Verbindungen. Rosens Lieblingskomponist Edward Grieg war ein Freund von Delius und einstiger Schüler ihres Großvaters Ignaz Moscheles in Leipzig.⁹⁵ Außerdem hatte auch Delius familiäre Wurzeln im östlichen Westfalen, da sein Vater aus der einflussreichen Familie Delius in Bielefeld stammte.⁹⁶ Was sie am meisten verband, war der Enthusiasmus für den Philosophen Friedrich Nietzsche,⁹⁷ mit dessen Schriften sich Jelka Rosen, Frederick Delius und Ida Gerhardi noch lange Zeit nach den Pariser Jahren auseinandersetzten.

Die modernen Künstlerinnen

So wenig wie Radfahren und Aktstudien wäre den Frauen in Detmold die Begeisterung für Nietzsche ohne Konflikte mit den Honoratioren möglich gewesen. Zwei Monate, nachdem Jelka Rosen mit Delius einen weiteren Nietzscheaner an ihrer Seite hatte, regte sich Ida Gerhardi in einem Brief an ihren Bruder darüber auf, dass sich der Detmolder Theodor Piderit über die Lektüre des freigeistigen Philosophen mokiere. Am 9. März 1896 hat sie geschrieben:

„Mir ist es unverständlich wie ein Mann wie Dr. Piderit mir durch Hanna Wasserfall sagen lassen kann: ich möchte mich nur nicht in den Nietzsche-Kultus hineinziehen lassen; das schadete meiner Seele und meiner Kunst; die meisten vernünftigen Menschen – wie er selbst – sprächen nur ein Verdammungsurteil über diesen unseligen Philosophen und seine Jünger aus u. betrachteten letztere mit Misstrauen. Ich habe nie etwas Schöneres gelesen wie Zarathustra. Dr. Piderit muss doch ein grausamer Pedant sein; umsonst hat Elisabeth früher nicht so oft geweint und geklagt, daß es so schwer sei, mit ihm zu leben.“⁹⁸

⁹¹ JELKA DELIUS 1983, 408. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

⁹² EBD., 409.

⁹³ Jelka Rosen hat das Gemälde im Zusammenhang mit dem Kennenlernen Delius' beschrieben: „eine nackte Frau in einer Landschaft sitzend, eingehüllt in die letzte golden-rote Sonne und diesen Akkord auf einer Harfe schlagend“. Siehe JELKA DELIUS 1983, 409. Aus dieser Beschreibung ergibt sich, dass es sich bei dem Gemälde auf Abbildung 6 um „Der letzte Akkord“ handelt und es im Jahr 1896 entstanden ist.

⁹⁴ EBD., 409-410.

⁹⁵ WEISKE 1998, 195.

⁹⁶ SUNDERBRINK 2018, 30 – 31.

⁹⁷ JELKA DELIUS 1983, 408. Explizit teilte sie dies Eric Fenby in einem Gespräch mit. Siehe ERIC FENBY, Jelka Delius. A Recollection, in: STEPHEN LLOYD (Hg.), Fenby on Delius. Collected Writings on Delius, London 1996, 108-111, 109-110.

⁹⁸ IDA GERHARDI, Brief an Karl-August Gerhardi vom 9. März 1896, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 97-100, 99.

Offenbar versuchte der honorige Theodor Piderit von Detmold aus Kontrolle über das Leben in Paris auszuüben. Eventuell sah er sich dazu veranlasst, weil Ida Gerhardi vaterlos aufgewachsen war und sich ihre Mutter zu jener Zeit in einer Nervenheilanstalt befand.⁹⁹ Die unverheiratete Bürgertochter, deren geistigen Horizont Piderit begrenzt wissen wollte, war zu diesem Zeitpunkt 33 Jahre alt – eine erwachsene Frau in Paris, und doch war sie den Herrschaftsansprüchen des kleinstädtischen Patriarchats nicht ganz entkommen und musste sich zumindest noch darüber aufregen.

Zur Familie Piderit pflegte Ida Gerhardi eine langfristige Beziehung. Ein kunstinteressierter Bruder Theodor Piderits, Carl Piderit, lebte in Paris. Bei ihm wohnte Martha Caesar während ihrer Parisaufenthalte.¹⁰⁰ Gerhardi hatte Carl Piderit besucht, bevor Jelka Rosen in die Stadt gekommen war und sie noch allein und fremd in der Metropole gewesen ist, und sie erwartete im Frühjahr 1891 einen Besuch der Familie Caesar in der Stadt. Carl Piderit verfügte über eine gut sortierte Kunstsammlung, die Ida Gerhardi einige Jahre nach seinem Tod im Auftrag der Familie Piderit verkaufte.¹⁰¹ Die Einladung zur Ausstellung in Detmold im Jahr 1903 wurde Ida Gerhardi von Martha Caesar zugesandt.¹⁰² Ida Gerhardi stand noch Jahre, nachdem sie die Kleinstadt verlassen hatte, in guter Verbindung zu Detmold, und das dortige Beziehungsgeflecht wirkte durch Besuche und Briefwechsel durchaus bis nach Paris. Ursprünglich hatte Ida Gerhardi das Studium mit dem Plan aufgenommen, als Kunstlehrerin nach Detmold zurückzukehren.¹⁰³

Paris hatte Ida Gerhardi verändert, wie der Entrüstung über Theodor Piderit in obigem Brief anzumerken ist. Nicht nur sein Kontrollversuch bezüglich ihrer Lektüre sondern auch die strenge Erziehung seiner Tochter Elisabeth, ihrer Brieffreundin, empörten sie. Ida Gerhardi blickte kritisch auf die Detmolder Verhältnisse.

Jelka Rosen hatte Detmold in noch stärkerem Maße den Rücken gekehrt als ihre Freundin. Ihre Mutter lebte in Paris, und durch die Partnerschaft mit Frederick Delius entstand ein weiterer wichtiger Bezugspunkt in Frankreich. Noch befand sich das Detmolder Haus an der Neustadt im Familienbesitz,¹⁰⁴ aber auch dies wurde nach der Pariser Zeit durch den Besitz eines Hauses in Grez-sur-Loing eingetauscht. Dorthin zogen Jelka Rosen und Ida Gerhardi im Jahr 1896, nachdem sie sich in dem Sommer zuvor schon dort aufgehalten hatten.¹⁰⁵

Die beiden Freundinnen hatten Paris getrennt voneinander als malende Detmolder Bürgertöchter betreten und hatten sich dort gemeinsam zu modernen, philosophisch reflektierten Künstlerinnen entwickelt. Nun setzten sie ihren Weg fort, um auf dem französischen Land an ihrem je individuellen Stil zu arbeiten.

Ein unbekanntes Ufer

Jelka Rosens Gemälde eines unbekanntes Ufers stellt einen Entwicklungsschritt auf der Suche nach ihrem eigenen Stil dar (Abb. 7). Das Werk befindet sich im Familienbesitz und wurde noch nie öffentlich gezeigt. Wann und wo sie es anfertigte, ist unbekannt. Es ist unten rechts signiert, aber nicht datiert. Da es Einflüsse des Impressionismus enthält, ist es mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit nach dem Beginn des Studiums in Paris entstanden. Die Farben weisen nicht die später für Jelka Rosen charakteristische Intensität auf, wes-

⁹⁹ RITTMANN BRIEFE 2012, 11-13.

¹⁰⁰ WIESEKOPSIEKER 2018, 37.

¹⁰¹ IDA GERHARDI, Brief an Elisabeth Gebhard vom 19. April 1891, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 29-33, 32.

¹⁰² IDA GERHARDI, Brief an Lilli Gerhardi vom 21. August 1903, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 209-210, 210.

¹⁰³ STAMM 2012, 49.

¹⁰⁴ WEISKE 1998, 202.

¹⁰⁵ JELKA DELIUS 1983, 408.

wegen davon auszugehen, dass es sich um ein recht frühes Werk handelt. Es markiert den Übergang von der Studentin zur eigenständigen Künstlerin.

Aus der Distanz und auf den ersten Blick wirkt es wie die naturgetreue Darstellung eines Ufers an einem diesigen Herbsttag. Ein grauer Himmel und die Landschaft spiegeln sich im Wasser. Geht man näher heran, eröffnet sich dem Betrachter ein sensibel arrangiertes Spiel der Farben, das von den alltäglichen Sehgewohnheiten abweicht und das vorgefundene Motiv abstrahiert.

Der Stamm des höchsten Baumes und sein Spiegelbild ergeben zusammen eine senkrechte Linie. Sie teilt das Bild in zwei Bereiche, deren proportionales Verhältnis zueinander annähernd dem Goldenen Schnitt entspricht. Durch den rechten Bildbereich verlaufen vier Farbspuren: eine blaue unter den Bäumen, oberhalb und unterhalb davon jeweils eine aus den Grün- und Brauntönen der Pflanzen und das helle Ufer, das auch Rosa und rostige Rottöne aufweist. In allen Spuren sind mehrere Farbnuancen enthalten.

Die Farbenen des rechten Bildbereichs finden im Bereich links des höchsten Baumes zueinander. Es ergibt sich ein Ineinander und Miteinander von Hellblau und Rosa, herbstlich gedämpft durch das Grün und durch Brauntöne in der Spiegelung auf dem Wasser. Ob sich links ein Fels, eine Ruine, eine Brücke befinden, kann nur vermutet werden. Dieser Umgang mit Farben ist impressionistisch beeinflusst. Claude Monet etwa stellte den Londoner Nebel in den 1890er Jahren nicht einfach grau dar, sondern gewann ihm Spuren von Hellblau, Rosa und anderen Farben ab.¹⁰⁶

Ein impressionistischer Einfluss zeigt sich ferner in der stärkeren Betonung der Spiegelung der Landschaft auf dem Wasser gegenüber der eigentlichen Landschaft. Die Krone des höchsten Baumes der wirklichen Landschaft wird durch den oberen Bildrand abgeschnitten. Die Spiegelung des Himmels und der Landschaft nimmt hingegen eine große Fläche des Gemäldes ein und zeigt die Krone des Baumes vollständig. Einem Grundzug des Impressionismus folgend wird auf diesem Gemälde den Lichtverhältnissen und optischen Effekten, denen das Dargestellte unterliegt – hier der Spiegelung im Wasser – mehr Bedeutung beigemessen als dem Dargestellten selbst – hier dem vom Bildrand abgeschnittene Baum.

Die unbekannte Flusslandschaft, über deren zeitliche Einordnung nur spekuliert werden kann, korrespondiert weder mit Gemälden wie „Der letzte Akkord“ von 1896 noch mit den farbintensiven Gemälden aus der Zeit in Grez-sur-Loing. Da es sich um ein Werk der Freiluftmalerei handelt, verweist es bereits auf die „Die Brücke von Grez-sur-Loing“, während „Der letzte Akkord“ im Atelier entstanden sein muss. Außerdem zeigt es die Auseinandersetzung Jelka Rosens mit der zeitgenössischen, nichtakademischen Malerei in Frankreich. Auch dies findet sich später bei „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ wieder.

Mit Ida Gerhardi und Fredrick Delius in Grez-sur-Loing

Seit dem Sommer 1896 lebten Jelka Rosen und Ida Gerhardi in einem schlichten Haus mit Garten in Grez-sur-Loing, einem kleinen Ort in der Region Fontainebleau. Auch Jelka Rosens Mutter weilte dort einige Zeit, bevor sie zurückkehrte nach Paris, wo sie 1902 verstarb. 1897 kauften die Rosens das Haus in Grez von einem Marquis mit Finanzsorgen.¹⁰⁷

Aus einem Brief an Frederick Delius vom 20. Juni 1896 geht hervor, wie sehr der Garten hinter dem Haus Jelka Rosens impressionistisches Lebensgefühl beflügelte:

¹⁰⁶ NATHALIA BRODSKAIA, Impressionismus, New York 2016, 125.

¹⁰⁷ WEISKE 1998, 184.

„Aber hier ist es auch wundervoll, in unserem einsamen Garten, ganz voll mit altmodischen Rosen und Vögeln und Holunderbüschen. Es ist so berauschend! Ich weiß nicht, ob Sie all dieses prächtigen Sommers Schönheit, Glühen und Wohlgeruch fühlen wie ich, aber ich höre es immer in Ihrer Musik, viel mehr als in irgendeines anderen.“¹⁰⁸

Die Schönheit der Natur und der Kunst waren in Jelka Rosens Wahrnehmung eng miteinander assoziiert. Die Begeisterung für den sommerlichen Garten und für die ebenfalls vom Impressionismus beeinflusste Musik Delius' verschmelzen im Brief vom Juni 1896 schließlich zu dem schönen Satz: „It is just my summer Stimmung.“¹⁰⁹

Ab 1897 lebte auch Frederick Delius in dem Haus in Grez-sur-Loing. Nun konnten die Malerei Jelka Rosens und Ida Gerhardis, die Pracht des Gartens und die Musik Frederick Delius tatsächlich in Wechselbeziehung zueinander treten. Jelka Rosen erinnerte sich Jahre später an diese Zeit folgendermaßen:

„Es war wundervoll in den frühen Tagen, als wir alle drei hier waren. Ida und ich malten im Garten, wir konnten Fred oben im Haus am Klavier hören, wie er in dieser außerordentlichen Art improvisierte, bevor er zu komponieren anfing.“¹¹⁰

Aktmalerei an der freien Luft

In Paris hatten Jelka Rosen und Ida Gerhardi die Arbeit mit Aktmodellen nur in den geschlossenen Räumen der Akademie Colarossi kennengelernt. In Grez-sur-Loing engagierte Jelka Rosen eine junge Frau namens Marcelle, die für die beiden Freundinnen im Sonnenlicht des Gartens nackt posierte. Diese Steigerung der Freizügigkeit wirkte sich auf ihre künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten aus, da sich dadurch ein variantenreicheres Lichtspiel auf der Haut ergab, als es das Atelier zu bieten vermochte. Auch arbeiteten sie so in einer weitaus weniger eingegengten Atmosphäre.

Jelka Rosen muss Frederick Delius davon vorgeschwärmt haben, denn am 8. Juli 1896 schrieb er ihr:

„Ich bin erfreut, aus Ihrem Brief zu erfahren, dass Sie eine gute Zeit in Grez haben, mit einiger Arbeit und Vergnügen in Ihrem wundervollen kleinen Garten, mit Marcelle darin. Ich kann ihre nackten Formen inmitten dieser langen, weißen Blumen und des Bambus fast sehen, mit Ihnen und Miss Gerhardi mit ungeheurer Energie malend, sehr leicht bekleidet und mit Farbe überall auf Ihren Kitteln.“¹¹¹

Leicht bekleidet, mit einem Aktmodell im Garten – das war eine befreiende Alternative zu den mehreren Lagen Stoff und Verschnürungen, unter denen Frauenkörper damals verborgen waren. Allein der Produktionsprozess der beiden Künstlerinnen – und nicht nur die dabei entstehenden Werke – war eine Emanzipation von den bürgerlichen Normen, die auf der weiblichen Körperlichkeit lasteten.

¹⁰⁸ JELKA ROSEN, Brief an Frederick Delius vom 20. Juni 1896, in: CARLEY 1983, 104-105, 104. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹⁰⁹ EBD.

¹¹⁰ FEBNY 1996, 110. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹¹¹ FREDERICK DELIUS, Brief an Jelka Rosen vom 8. Juli 1896, in: CARLEY 1983, 107-108, 107. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

Ida Gerhardi brachte ihre Begeisterung über die befreiende Situation in einem Brief an ihre Detmolder Freundin Elisabeth Gebhard zum Ausdruck. Am 2. Juli 1896 schrieb sie ihr:

„Ein alter Marquis hat uns seinen himmlischen, wild verwachsenen, blumigen Garten zur Verfügung gestellt, wo Jelka ihr Modell nach Herzenslust in allen Licht- und Lufteffekten nackt posen lassen kann. Das Wesen ist so wunderschön, dass man dem Herrn Pfarrer es nicht verdenken kann, wenn er zum Dessert auf den Kirchturm steigt, um einen Blick ins irdische Paradies zu tun, denn nur von dort können lebende Augen in unser Paradies schauen. Du ahnst nicht, welch ein entzückender Eindruck solch ein nackter Mensch in der schönen freien Natur ist – Eva –, und nur mit diesem naturwahren Studium ist es möglich, wirklich schöne und reizvolle Bilder schaffen zu können, – das Farbenspiel ist hinreißend, und man kann es nicht so schön träumen, wie es Dir die Natur zeigt. Alle die vielen hässlichen, nackten Bilder entstehen von Leuten, die nicht ahnen und nie sehen, wie es eigentlich draußen ist, welch eine Poesie, ich muss Dir viel erzählen.“¹¹²

Der Pfarrer auf dem Kirchturm

Der von Ida Gerhardi erwähnte Pfarrer, der vom Kirchturm auf die Aktmalerei schaute, hat etwas Sinnbildliches für das Leben Jelka Rosens und Ida Gerhardis in Grez-sur-Loing. Als Jelka Rosen mehr als drei Jahrzehnte später daran zurückdachte, waren aus dem einen Pfarrer gar mehrere geworden: „Manchmal hatte er einige andere Priester zum Mittagessen, und sie gingen alle dorthinauf und erfreuten sich an unserem Treiben, besonders an dem Anblick meines liebreizenden Modells Marcelle.“¹¹³

Der Repräsentant der Tradition und der sittlichen Ordnung dort oben auf dem Kirchturm konnte den exzentrischen Freundinnen nichts anhaben. Jelka Rosen und Ida Gerhardi waren nicht katholisch und auch sonst nicht besonders religiös. Sie befanden sich auf dem Terrain einer Gemeinde, von der sie vollkommen unabhängig waren. Daher konnte der Geistliche keine soziale Kontrolle über sie ausüben, sondern sie nur aus der Distanz beobachten.

Dem gesamten Gemeinwesen Grez-sur-Loings gehörten Jelka Rosen und Ida Gerhardi nicht an und wollten ihm nicht angehören. Ihre Äußerungen über Begegnungen mit der provinziell-bäuerlichen Bevölkerung waren so jovial-amüsiert wie die über den Pfarrer auf dem Turm.¹¹⁴ Es fiel den studierten Bürgertöchtern leicht, sich gegenüber der fremden, ungebildeten Landbevölkerung zu behaupten. Es bedurfte – frei von wirklicher Arroganz – nur des distanzierenden Scherzes und der Ironie.

Die Selbstbehauptung bei Bemerkungen über Menschen, mit denen sie insgeheim den Anspruch des Einvernehmens verbanden, bedurfte eines zornig-emanzipatorischen Tonfalls. Dies zeigen die Äußerung Gerhardis über Theodor Piderit oder – und da schwingt durchaus Arroganz mit – die Rosens über die schwedische Bildhauerin. Ein Detmolder Bildungsbürger und eine arriviertere Künstler-Kollegin waren ihnen nicht gleichgültig; der Pfarrer und die Bauern in Grez waren es.

¹¹² IDA GERHARDI, Brief an Elisabeth Gebhard vom 2. Juli 1896, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 109-112, 110-111.

¹¹³ JELKA DELIUS 1983, 411. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹¹⁴ IDA GERHARDI, Brief an Elisabeth Gebhard vom 2. Juli 1896, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 109-112, 110-111. Sowohl über die Bauern als auch über eine alte Schneiderin amüsiert sich Ida Gerhardi in diesem Brief harmlos und bezieht Jelka Rosen darin ein. Jelka Rosen unterhielt Gäste mit humorvollen, märchenhaften Berichten über einige Bewohner Grez-sur-Loings. Siehe HEINRICH SIMON, Jelka Delius, in: CHRISTOPHER REDWOOD (Hg.), A Delius Companion, London 1980, 131-134, 133.

In diesem Punkt waren sie nach wie vor Detmolder Bürgertöchter. Sowohl das Bürgertum in Detmold als auch Jelka Rosen und Ida Gerhardi in Grez-sur-Loing entfalteten sich, ohne die diesbezüglichen Ansichten der Menschen in den Dörfern als relevant zu betrachten. Zu ihrer Selbstermächtigung hinsichtlich der Freizügigkeit leistete daher die bürgerliche Herkunft der beiden Frauen einen Beitrag. Sie erlaubte es ihnen, sich über bäuerliche Menschen und deren Dorfgeistlichen hinwegzusetzen. Paradoxaerweise hätte ihnen diese Herkunft daheim niemals eine Freiheit wie in Grez-sur-Loing zugestanden.

In Detmold wäre das Malen eines Aktes im Garten, beobachtet durch den Pastor ihrer Gemeinde, eingebettet in das bürgerliche Beziehungsgeflecht, ein Akt der Rebellion gewesen. Im abgeschiedenen Garten im kleinen Ort Grez-sur-Loing waren Jelka Rosen und Ida Gerhardi frei. Es bedurfte dazu keiner Rebellion, denn sie lebten ohne direkt wirksame soziale Kontrolle. Ein Schuss emanzipatorischer Selbstermächtigung war nötig, und niemand konnte sie hindern. Ebendies versinnbildlicht der Pfarrer auf dem Kirchturm, von dem Jelka Rosen auch bei anderen Anlässen amüsiert berichtete.¹¹⁵

Der Pfarrer auf dem Kirchturm fand sogar Eingang in verschiedene Sachtexte über Künstler und Künstlerinnen in Grez-sur-Loing.¹¹⁶ Er wurde zu einem Sinnbild der gesamten dortigen Künstlerkolonie, obwohl sich Jelka Rosen und Ida Gerhardi hinsichtlich ihrer Freizügigkeit abhoben und die anderen Kunstschaffenden somit nicht durch dieses Bild repräsentiert werden. Jelka Rosen und Ida Gerhardi waren etwas Besonderes in Grez-sur-Loing.

Die Künstlerkolonie in Grez-sur-Loing

In dem abgeschirmten Garten des Hauses von Jelka Rosen hatte zuvor schon der schwedische Maler Carl Larsson gearbeitet.¹¹⁷ Die von Jelka Rosen so abwertend beschriebene schwedische Bildhauerin Carolina Bruce-Benedicks und ihr Ehemann, der kanadische Maler William Blair Bruce, hielten sich seit den 1880ern mit Unterbrechungen immer wieder in Grez-sur-Loing auf und standen dort – wie auch Jelka Rosen¹¹⁸ – mit dem amerikanisch-schwedischen Künstlerehepaar Francis Brooks Chadwick und Emma Löwstädt im Austausch.¹¹⁹

Carl Larsson,¹²⁰ William Blair Bruce¹²¹ und Francis Brooks Chadwick¹²² hatten die alte Steinbrücke von Grez gemalt, bevor Jelka Rosen in dem Ort angekommen war. Grez-sur-Loing war klein und bot wenige Motive, weniger sogar als das malerische Detmold, aber in Grez lebten Künstler aus aller Welt, und dies war für Jelka Rosens Entwicklung wichtiger als eine große Auswahl malerischer Ansichten.

¹¹⁵ EBD.

¹¹⁶ MATTHIAS HAMANN, Im Bannkreis des Waldes. Künstlerkolonien um Fontainebleau, in: G. ULRICH GROSSMANN (Hg.), Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Nürnberg 2001, 25-41, 33. Und NINA LÜBBREN, Rural artists' colonies in Europe. 1870-1910, Manchester 2001, 169-170.

¹¹⁷ WEISKE 1998, 203.

¹¹⁸ JELKA ROSEN, Brief an Frederick Delius vom 20. Juni 1896, in: CARLEY 1983, 104-105, 104. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹¹⁹ WILLIAM H. GERDTS, The American Artists in Grez, in: LAURA FELLEMAN FATTAL/CAROL SALLUS (Hg.), Out of Context. American Artists abroad, Westport 2004, 35-68, 55.

¹²⁰ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IT134609_fullsize-1-.jpg (Stand: 25. November 2018).

¹²¹ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=157581> (Stand: 25. November 2018).

¹²² Aus Urheberrechtsgründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe http://www.jssgallery.org/Other_Artists/Francis_Brooks_Chadwick/The_Bridge_At_Grez_sur_Loing_in_the_Springtime.htm (Stand: 25. November 2018).

In Grez-sur-Loing hatten sich in den beiden Jahrzehnten vor dem Erscheinen Jelka Rosens, Ida Gerhardis und Frederick Delius' verschiedene Künstlerkolonien gebildet. Schwedische, schottische, englische und amerikanische Künstler und Künstlerinnen hatten dort gearbeitet. Japanische Landschaftsmaler waren in Grez und entwickelten einen europäisierten Stil,¹²³ während sich zugleich viele Künstler in Europa für die japanische Kunst begeisterten.¹²⁴ Unter den bildenden Künstlern verkehrten auch die Schriftsteller Robert Louis Stevenson und August Strindberg.¹²⁵

Als Jelka Rosen und Ida Gerhardi nach Grez-sur-Loing kamen, war manches davon Geschichte. Sie waren Nachzüglerinnen und jünger als die Hauptvertreter der Künstlerkolonien von Grez.¹²⁶ Sie fanden eine bestehende Tradition professioneller, internationaler Kunst vor, die etwas in die Jahre gekommen war. Da Grez zu klein für Ausstellungen gewesen ist, bedurfte es weiterhin der Bindung an Paris, wo sich Jelka Rosen häufig aufhielt. Mehrmals stellte sie im Salon des Indépendants, der alljährlichen Pariser Ausstellung der von allen Akademien und sonstigen Institutionen unabhängigen Künstler und Künstlerinnen aus.¹²⁷ Jelka Rosen war nun auf ein relativ autonomes künstlerisches Milieu gestoßen, aber selbst von dort aus blickte man befremdet auf die Vorgänge im Garten.

Die Fortschrittliche

Der in Grez lebende irische Maler John Lavery, zwölf Jahre älter als Jelka Rosen, erinnerte sich an die Ankunft der 27-jährigen Frau, die er überheblich „a german girl“ nannte, folgendermaßen:

„Eines Tages kam ein deutsches Mädchen mit dem hübschen Namen Jelka Rosen an und verursachte einige Aufregung. Nicht wegen ihrer Nationalität, – sie sprach Französisch und Englisch ohne Akzent – sondern wegen ihrer fortschrittlichen Ideen von der Kunst und dem Leben. Sie mietete ein geräumiges Haus, das seit Jahren nicht bewohnt worden war. Dann kam eine weitere Persönlichkeit an: ein ziemlich geschmackvoller, empfindsamer junger Mann namens Delius, der recht offen mit ihr lebte, und, als wäre es eine Selbstverständlichkeit, davon ausging, dass junge Leute verschiedenen Geschlechts zusammenleben sollten, wenn es ihnen so gefällt. Später wurde Jelka seine Frau. Der Garten, der vom Haus hinunter zum Fluss verlief, war vollkommen abgeschirmt und wurde ein ideales Freiluft-Atelier für die Modelle, von denen Jelka umfassenden Gebrauch machte, die daraus ein kleines und sehr erlesenes Nudisten-Camp machte, was ein vollkommener Erfolg gewesen wäre, wäre es ein solcher nicht auch für die Mücken gewesen.“¹²⁸

Jelka Rosen stach wegen ihrer „advanced ideas on art and life“, wie es im Original heißt, aus der Gruppe der anderen Künstler und Künstlerinnen in Grez heraus. Von der mangelnden Freizügigkeit der Bildhauerin Carolina Bruce-Benedicks grenzte sie sich ab und bezeichnete das Aufstellen einer Aktskulptur mit dem Geschlechtsteil zur Wand als heuchlerisch.¹²⁹

¹²³ HAMANN 2001, 32-36.

¹²⁴ Die Begeisterung für japanische Kunst in Europa, vor allem unter den modernen Künstlern im Frankreich um die Jahrhundertwende; wird facettenreich in folgendem Sammelband und Ausstellungskatalog dargestellt: MUSEUM FOLKWANG (Hg.), Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan, Göttingen 2014.

¹²⁵ HAMANN 2001, 33 und 35.

¹²⁶ HERLITZ 2013, 63.

¹²⁷ CARLEY Part I 1970, 20.

¹²⁸ JOHN LAVERY, *The Life of a Painter*, Boston 1940, 45-46. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹²⁹ JELKA DELIUS 1983, 408.

Am Kunstmarkt konnte die Freizügigkeit Jelka Rosens Probleme bereiten. Ida Gerhardi schrieb ihrem Bruder am 10. April 1897 über den gescheiterten Verkauf eines Aktbildes an eine Lüdenscheider Familie:

„Schade, dass Quinckes das kleine nackte Bild von Jelka nicht behalten, es ist so reizend, aber es gibt selbst in Paris Leute, die Nacktes für unanständig halten, die Welt ist nun mal so kompliziert“.¹³⁰

In einem Brief an den Bildhauer Auguste Rodin entwickelt Jelka Rosen die genaue Gegenvorstellung zu dieser Verklemmtheit. Seit Jelka Rosen und Ida Gerhardi um die Jahrhundertwende sein Pariser Atelier besucht hatten, standen die beiden Freundinnen in Kontakt zu Rodin, der gar einmal in Grez-sur-Loing zu Gast gewesen ist.¹³¹ Über eine Skulptur, die sie besonders faszinierte, schrieb sie Rodin am 27. Februar 1904 während eines Aufenthaltes in Elberfeld, dass sie sie offen präsentierte, wenn sie sie im Hause hätte:

„Als wir das letzte Mal bei Ihnen waren, haben wir die beiden Wesen gesehen, die sich so leidenschaftlich lieben, ‚Der Sperber und die Taube‘ nannten Sie sie, glaube ich. Ich kann sie nicht vergessen und welche Freude, sie immer zu sehen – ich würde sie so gerne besitzen, und da Sie so überaus liebenswürdig gewesen sind, mir eine Bronze zu versprechen, wage ich es, um diese Gruppe zu bitten. Ich fürchte, Sie schütteln den Kopf – und dass Sie zu dem Schluss kommen, ich sei nicht bescheiden. Aber, Teurer, ich weiß das, aber ich schwöre Ihnen, dass ich sie so sehr, so sehr liebe, das ist meine Entschuldigung. Wir führen ein abgesondertes Leben, in welches wir nur Menschen einlassen, die fähig sind, etwas Schönes, Kunstvolles zu verstehen, die nichts Falsches in einem ausgesprochen erotischen Werk sehen. Und wenn dieses Werk bei mir wäre, würde es meinen Freunden außergewöhnliche Freuden bereiten, vielen Menschen, die bis jetzt niemals die Möglichkeit hatten, so etwas zu sehen.“¹³²

Rodin schenkte ihr die Skulptur nicht. Stattdessen erhielt sie einen stark verkleinerten Nachguss eines Bürgers von Calais.¹³³ Welche Skulptur mit „Der Sperber und die Taube“ gemeint gewesen ist, ist nicht klar. Ein Werk Rodins mit diesem Titel wird erst auf etwa 1909 datiert und ist aus Marmor, nicht aus Bronze;¹³⁴ eventuell sah Jelka Rosen eine Vorstudie oder eine frühe Fassung. Das bekannte Werk dieses Titels zeigt ein nicht ganz vom Marmor befreites, nacktes Liebespaar. Der sitzende Mann küsst den Rücken der stehenden, vornübergebeugten Frau. Die Skulptur stellt einen intimen Moment ohne ideelle, mythische oder religiöse Überhöhung dar. Es geht um Nichts als die Schönheit des Liebesspiels. Die Skulptur, die Jelka Rosen so faszinierte, muss in den Grundzügen ähnlich gewesen sei, eher freizügiger, da sie sie im Brief als ausgesprochen erotisches Werk hervorgehoben hat.

Auf ihrem Pariser Gemälde „Der letzte Akkord“ von 1896 verlieh Jelka Rosen dem Akt durch die Lyra in der Hand und die elegische Körperhaltung etwas mythisch Entrücktes. Im Austausch mit Rodin zeigt sich nun die Hinwendung zu einer Ästhetik, die nicht „den Ausdruck himmlischen Entzückens und Empfingens“

¹³⁰ IDA GERHARDI, Brief an Karl-August Gerhardi vom 10. April 1897, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 112-114.

¹³¹ LIONEL CARLEY (Hg.), Jelka Rosen Delius. Artist, Admirer an Friend of Rodin. The Correspondence 1900-1914, Part 2, in: NOTTINGHAM FRENCH STUDIES, Bd. 9.2 (1970), 81-102, 81.

¹³² CARLEY PART II 1970, 96. Übersetzung aus dem Französischen Frank Meier-Barthel.

¹³³ EBD., 97.

¹³⁴ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <http://rodin.skin-web.org/fr/museum/rodin/l-epervier-et-la-colombe/32667454-4d0c-4c06-825b-d877336cc44a> (Stand: 25. November 2018). Die Skulptur wurde bereits von Lionel Carley als ein Verweisstück für die unbekannt Bronzeskulptur identifiziert. Carley fand außerdem eine weitere Arbeit Rodins mit diesem Namen im Musée Rodin in Paris, die in der Ausführung sehr ähnlich ist. Vgl. CARLEY PART II 1970, 96. Siehe <http://rodin.skin-web.org/fr/museum/rodin/l-epervier-et-la-colombe/S.01208?q=epevier+et+la+colombe&domaine%5B0%5D=sculpture&position=1> (Stand: 25. November 2018).

dens“¹³⁵ sucht – wie es der Detmolder Kunstredakteur an „Der letzte Akkord“ noch im Jahr vor dem obigen Brief an Rodin lobend hervorgehoben hatte. Freude, Liebe und Entzücken waren für Jelka Rosen nun etwas Irdisches, Innerweltliches, Natürliches, das es in der Kunst darzustellen galt.

Kunst als Gegenwelt

Auch Auguste Rodin begeisterte sich für Friedrich Nietzsche.¹³⁶ In der Nietzsche-Rezeption spielt der Begriff „Kunstreligion“ verschiedentlich eine Rolle. Sowohl die Produktion als auch die Wahrnehmung von Kunst kann demzufolge zu einer Transzendenz der real existierenden Lebenssituation führen und Trost spenden, Begeisterung erzeugen, befreien und die Lebensintensität steigern. Diese Transzendenz verweist allerdings auf keine Metaphysik, auf keine göttliche Sphäre, sondern bleibt innerweltlich.¹³⁷ Kunst schafft beim Künstler selbst und beim Betrachter den geistigen und emotionalen Spielraum für eine Überwindung der als uneigentlich betrachteten Verhältnisse.

Jelka Rosen und Ida Gerhardi schufen sich im Garten in Grez-sur-Loing „ein irdisches Paradies“, wie Gerhardi es ironisch im Brief an die Detmolder Freundin nannte. Und das nackte Modell darin bezeichnete sie begeistert als „Eva“.¹³⁸ Jelka Rosen wollte die „Prophetin“ Rodins sein, wie sie ihm geschrieben hat.¹³⁹ Das sind Metaphern aus dem Religiösen, die sie, leicht in Briefen dahingeworfen, auf die Kunst angewandt haben.

Sie transzendierten durch ihre Arbeit im abgeschiedenen Garten und durch die intensive Betrachtung der Skulpturen Rodins die verklemmten, normierten Verhältnisse, die sie umgaben. Sie hatten in Grez ein innerweltliches Jenseits gefunden, und zwar die freie Kunst. Jelka Rosen und Ida Gerhardi als Anhängerinnen der Idee einer „Kunstreligion“ zu bezeichnen, wäre wegen fehlender Belege eine Überinterpretation, aber das Leben der beiden Nietzsche-Enthusiastinnen in Grez-sur-Loing weist Züge dieser Dimension auf.

Das Konzept der Kunst, wenn auch nicht als Religion, so doch als eine Gegenwelt, als ein alternatives, lebensintensiveres Terrain, jenseits der Konventionen und in Opposition zur Tristesse, Verlogenheit und Unfreiheit des normalen Lebens, liegt bei Jelka Rosen vor. Dies wird in dem folgenden Abschnitt aus ihrem Elberfelder Brief an Rodin vom 27. Februar 1904 über das Liebesspiel in Bronze deutlich. Rodins Skulptur „Der Sperber und die Taube“ stand für Jelka Rosen in Opposition zur bürgerlichen Sexualmoral:

„Und ich wäre Ihre Prophetin, ich werde sie die Schönheit des Lebens, der Schöpfung in dieser erhabenen Gruppe verstehen und bewundern lassen. Je länger ich durch das Leben wandle, umso mehr stelle ich fest, dass die Menschen, die die Liebe als einen Ausdruck, als den besten Ausdruck des Schönen verstehen, selten sind. Es ist dies so traurig. Müssen sie nicht Kinder mit hässlichen Gedanken und Körpern zur Welt bringen, wenn sie sie in dem Glauben zeugen, eine schmutzige Sache zu machen? Es muss düster sein, so gezeugt worden zu sein. – Ich liebe den Gedanken, dass Menschen mit sensiblen und empfänglichen Herzen und Seelen in stolzem Vergnügen gezeugt wurden. Deshalb, teurer Meister, lassen Sie mir die Hoffnung, diese geliebte Gruppe zu besitzen und mit Tausend und Tausend Blicken zu streicheln!!!“¹⁴⁰

¹³⁵ Zitiert nach SUNDERBRINK 2018, S.33.

¹³⁶ CARLEY PART II 1970, 84.

¹³⁷ BERND AUEROCHS, Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006, 13-14.

¹³⁸ Beide Stellen in: IDA GERHARDI, Brief an Elisabeth Gebhard vom 2. Juli 1896, in: RITTMANN BRIEFE 2012, 109-112, 110-111.

¹³⁹ CARLEY PART II, 1970, 96.

¹⁴⁰ EBD. Übersetzung aus dem Französischen Frank Meier-Barthel.

In einer anderen Passage des Elberfelder Briefes an Rodin beschreibt sie Kunst in ihrem Sinne als Gegenteil zur modernen Industriestadt, einem Lebensraum, den die Kleinstadt-Tochter und Landbewohnerin abgelehnt hat, und auch in Opposition zu einer Kunst, die sie als Kitsch empfunden hat. Im Kern ging es ihr dabei um die Menschen, die Jelka Rosens bislang nicht herausgearbeitete Vorstellung vom Schönen – von „le Beau“, wie sie es auf Französisch nannte – ignorierten:

„Wissen Sie also, dass hier, in dieser trostlosen Stadt, gefüllt mit schwarzem Rauch, moderner Industrie, Maschinen, reichen und sehr hässlichen Menschen – hier liebe ich Ihre Werke mehr als irgendwo. Ich wollte immer auf diese Menschen einsprechen, die das Schöne nicht kennen, die es in hässlichen, süßlichen Gemälden und Skulpturen suchen.“¹⁴¹

Jelka Rosen hatte sich in Grez-sur-Loing zu einer stark individualisierten Künstlerin entwickelt. Gemeinsam mit Ida Gerhardi agierte sie dort und in den Ausstellungen in Paris als Angehörige des relativ autonomen Bereichs der Kunst, relativ unabhängig von den herrschenden Institutionen, dem bürgerlichen Milieu und dessen Normen. Jelka Rosen grenzte sich gar innerhalb dieses recht freien Bereichs von anderen Künstlern und Künstlerinnen ab, indem sie freizügiger dachte und der Kunst das Potential einer Gegenkraft zu bestehenden Konventionen beimaß.

Ihre „advanced ideas on art and life“, wie es John Lavery genannt hatte, gingen mit emanzipatorischen Ideen einher. Diese Ideen betrafen in hohem Maße die Körperlichkeit und die Sexualität. Leider liegt nur ein einziges Aktgemälde von Jelka Rosen aus der Zeit in Grez-sur-Loing vor.¹⁴² Das ist bedauerlich, da sich ihre künstlerische Entwicklung in diesem Genre mit hoher Wahrscheinlichkeit am deutlichsten zeigen würde. Schließlich prägte die Aktmalerei im Garten die Selbst- und Fremdwahrnehmung Jelka Rosens in Grez am stärksten.

Die Brücke von Grez-sur-Loing

Jelka Rosens Individualität und ihr Anspruch, anders zu arbeiten als die übrigen Künstler und Künstlerinnen in Grez, zeigt sich in dem Gemälde „Die Brücke von Grez-sur-Loing“. Die alte Steinbrücke ist ein häufig gewähltes Motiv,¹⁴³ aber die Werke von vier Künstlern mögen an dieser Stelle ausreichen, um das Maß an Distinktion, das Jelka Rosen im Vergleich mit anderen Kunstschaffenden beanspruchen kann, beispielhaft aufzuzeigen.

Die Brücke wurde schon gemalt, bevor Jelka Rosen geboren wurde. Sie stellte sich mit ihrer Fassung in eine lange Tradition und zugleich scherte sie aus dieser Tradition aus. „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ ist ein Wechselspiel zwischen dem Anknüpfen an Traditionen und dem Anspruch der Distinktion und Emanzipation, das freie Kunst kennzeichnet.

¹⁴¹ EBD. Übersetzung aus dem Französischen Frank Meier-Barthel.

¹⁴² Siehe CONZEN 2012, S.138. Es handelt sich um das Gemälde „Akt in einem Garten“. Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet.

¹⁴³ Vgl. Anmerkung 1.

Jean-Baptiste Camille Corot

Die Tradition der Gemälde der Brücke bei Grez-sur-Loing beginnt mit niemand Geringerem als Jean-Baptiste Camille Corot, einem der Hauptvertreter der „Schule von Barbizon“, wichtigem Vorbild und Impulsgeber für die Freiluftmalerei, die Abkehr von den Pariser Akademien, den Weg der Kunst auf das französische Land und unter anderem den Impressionismus. Corot war eine der wegbereitenden Gestalten der Kunst des 19. Jahrhunderts. Seine Innovationen und die der gesamten „Schule von Barbizon“ schufen vor Jelka Rosens Geburt die Grundmuster, ohne die auch ihre künstlerische Entwicklung so nicht hätte stattfinden können.

Corot schuf in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein realistisches Gemälde von der Brücke, beherrscht von den Grün- und Grautönen eines bewölkten Tages.¹⁴⁴ Vom Ufer aus gemalt, ziehen sich sieben der zehn Bögen der Brücke durch das Bild, die anderen Bögen verlieren sich im Buschwerk des Ufers.

Da die Brücke über zwei schmale, mit Bäumen und Büschen bewachsene Inseln an dieser Stelle des Flusses verläuft, ist es bis heute keinem Maler oder Fotografen gelungen, mehr als die sieben Bögen auf ein Bild zu bringen. Die fehlenden drei Bögen sind stets verdeckt.¹⁴⁵ Corot nahm also eine bis heute klassische Perspektive auf die sieben Bögen ein. Er schuf damit eine realistische Basisdarstellung ohne besondere Lichteffekte oder perspektivische Spielereien – eine gute Vorlage, um daran variantenreich anzuknüpfen.

John Lavery

Der irische Maler John Lavery war Jahrgang 1856, wurde also etwa in jenen Jahren geboren, als der ungefähr 60-jährige Corot die Brücke in Grez gemalt hat. Lavery wählte das Motiv mehrfach.¹⁴⁶ Die bekannteste Darstellung fertigte er im Jahr 1883 an.¹⁴⁷ Die Perspektive ist eine andere als bei Corot, ebenso der Stil. Lavery malte eine sommerliche Szene auf dem Fluss. Ein Sportrunderer im Trikot schaut herüber zu einem Ruderboot, in dem zwei Frauen sitzen und das gerade auf einen der Brückenbögen zufährt. Die Steinbrücke liegt in eher weichen Konturen rechts im Bild; nicht sie, sondern die Szene mit dem Flirt und die Spiegelungen auf dem Wasser sind der Hauptgegenstand des Bildes. Lavery fing eine Stimmung ein, das Bild ist stilistisch vom frühen Impressionismus beeinflusst.

Francis Brooks Chadwick

Ebenfalls in den 1880ern malte der amerikanische Maler Francis Brooks Chadwick „Die Brücke bei Grez-sur-Loing im Frühling“¹⁴⁸ und wandte in noch stärkerem Maße als Lavery impressionistische Stilmittel an. Hellblau ist die dominante Farbe des Bildes. Wieder wird der spiegelnden Wasseroberfläche mehr Bedeu-

¹⁴⁴ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://uploads3.wikiart.org/images/camille-corot/the-bridge-at-grez-sur-loing.jpg> (Stand: 25. November 2018).

¹⁴⁵ Auf der Homepage der „Amis de Grez-sur-Loing“ befindet sich eine Datei mit dem Grundriss der Brücke: http://amisdegrezsurloing.fr/wp-content/uploads/2017/01/Greenshot_2017-01-21_10-28-56.jpg (Stand: 25. November 2018).

¹⁴⁶ Siehe zum Beispiel „Auf der Brücke von Grez“: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/16133/on-the-bridge-at-grez?jsessionid=90468101758D2218404E8A26A3A2D240?ctx=9df1fa5b-d2c3-4864-badf-f43f187ae227&idx=14> (Stand: 25. November 2018).

¹⁴⁷ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/sir-john-lavery-ra-rsa-rha-british-1369677-details.aspx> (Stand: 25. November 2018).

¹⁴⁸ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe http://www.jssgallery.org/Other_Artists/Francis_Brooks_Chadwick/The_Bridge_At_Grez_sur_Loing_in_the_Springtime.htm (Stand: 25. November 2018).

tung beigemessen als der Brücke, die sehr hell durch den Sonnenschein, ohne Anklang des dunklen Grautons des wirklichen Steines, mit blauen Schatten in den Bögen rechts im Bild dargestellt wird. Die Wirklichkeit des Motivs und seiner Farbe treten in den Hintergrund; die Wirkung der Lichtverhältnisse wird stark betont.

Francis Brooks Chadwick und seine schwedische Ehefrau Emma Löwstädt waren Bekannte von Jelka Rosen und Frederick Delius. Schon im ersten Sommer in Grez verkehrte Jelka Rosen mit ihnen. Die Art, wie sie Delius am 20. Juni 1896 in einem Brief davon berichtet, lässt ein weiteres Mal den Eigensinn, mit dem sie anderen Künstlern und Künstlerinnen in Grez begegnete, durchscheinen, ein Eigensinn, der wohl auch den magischen Schiefertafeln der Mesmerismus-Sitzung bei den Chadwicks geglont hat:

„Am anderen Abend hielten wir Séance bei den Chadwicks; und, nachdem sie ungefähr 50 mal auf meinen Schoß gesprungen war, landete eine Schiefertafel zuletzt auf meinem Kopf. Madame hatte sie nicht berührt, so habe ich ihn verdächtigt. Aber wir gehen nicht oft dorthin – es ist viel schöner eine ausgedehnte Fahrt mit dem Rad in der Dämmerung zu unternehmen und dann in den dunklen Garten zu kommen.“¹⁴⁹

Robert Vonnoh

Der amerikanische Maler Robert Vonnoh wurde wie Lavery und Chadwick in den 1850ern geboren. Bislang ist kein Kontakt zwischen ihm und Jelka Rosen belegbar, obwohl seine „Brücke bei Grez“¹⁵⁰ die sich im Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York befindet, entstand, als Jelka Rosen bereits in Grez-sur-Loing lebte. Das Gemälde wird zwischen 1907 und 1911 datiert und wurde somit mehr als 20 Jahre nach den Brücken-Bildern von Lavery und Chadwick gemalt. Das Bild ist in keiner Weise moderner als die älteren Varianten seiner Altersgenossen. Die Brücke liegt grau über dem Wasserspiegel, worin sich die dunkelgrünen Bäume des Ufers und ein grauer Himmel spiegeln. Abgesehen vom Spiegeleffekt des Wassers steht es mit der nüchternen, fast melancholischen Farbigkeit und den recht klaren Konturen stärker in der Tradition Corots als die Fassungen Laverys und Chadwicks.

Alternativ dazu verhält sich ein anderes Brücken-Gemälde Robert Vonnohs.¹⁵¹ Ein undatiertes Gemälde zeigt die Brücke verborgen hinter Birken mit leuchtend gelblich-braunem Herbstlaub, das auch den Boden bedeckt. Die intensive Farbe des Laubes wird durch die Grautöne der Brücke, des Himmels und der Baumstämme gedämpft, wodurch dem Bild etwas Harmonisches verliehen wird. Der Farbauftrag hat etwas Wildes, an manchen Stellen scheint das Weiß der Leinwand hindurch. Das Format des Gemäldes nähert sich dem Quadrat an und weicht somit von den Querformaten, in denen Fluss und Brücke sonst dargestellt wurden, ab. Dieses abweichende Format weist auch die „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ von Jelka Rosen auf.

¹⁴⁹ JELKA ROSEN, Brief an Frederick Delius vom 20. Juni 1896, in: CARLEY 1983, 104-105, 104. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹⁵⁰ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/13085> (Stand: 25. November 2018).

¹⁵¹ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <http://www.msfineart.com/artworks/the-bridge-at-grez/> (Stand: 25. November 2018).

Jelka Rosens „Die Brücke von Grez-sur-Loing“

Alternativ zur ruhigen Stimmung der anderen Gemälde wirkt Jelka Rosens „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ unruhig (Abb. 8). Sie malte die Brücke nicht umgeben von der Uferlandschaft, sondern wählte eine von allen anderen abweichende Perspektive. Der Blick zur Brücke geht über eine Mauer mit uneinheitlicher Höhe, drei in verschiedene Richtungen ausgerichtete Hausdächer und einen Garten mit Wäscheleine.

Die Farben wurden pointilistisch inspiriert getupft aufgetragen. Es entsteht dadurch ein flirrender Eindruck, vor allem bei der Darstellung der verschiedenfarbigen Blätter der Büsche im Vordergrund und einer Reihe von Bäumen im Hintergrund. Letztere ragen in einen ebenso flirrenden Himmel. Er besteht aus Tupfen in Blau, das vor dem Auftrag mit anderen Farben vermischt wurde, und weißen Einsprengseln.

Jelka Rosen arbeitete mit Kontrasten. Das intensive Rot der Hausdächer und das kräftige Grün einiger Pflanzen stehen im Komplementärkontrast zueinander, wodurch die Leuchtkraft der Farben erhöht wird. Einige Linien verlaufen annähernd parallel, wie die der Oberkante des Mauerstücks im rechten Vordergrund, die des hinteren Daches links im Bild und die Verlaufspur des Flusses rechts im Bild. Diese Linien stehen im Richtungskontrast zu den parallelen Linien der Wäscheleine und des vorderen Daches links im Bild. Das Auge des Betrachters bewegt sich entlang dieser Linien hin und her, trifft auf die fast senkrechten, parallelen Linien der Baumstämme im Hintergrund, und es entsteht der Eindruck von unruhiger Lebendigkeit.

Wie zur Beruhigung des Auges spannt sich die alte Steinbrücke mit nur drei Bögen durch den Bildmittlergrund, in ihrer beruhigenden Wirkung durch die ebenfalls waagrecht verlaufende Oberkante des langen Mauerstücks im Vordergrund verstärkt. Die Brücke und das große rote Hausdach, deren Linien miteinander korrespondieren, sind die beiden wichtigen Flächen inmitten des unruhigen Flirrens der Farbtupfen und den in verschiedene Richtungen verlaufenden Linien. Das gibt dem Auge des Betrachters Halt. Der linke Bogen der Brücke liegt annähernd im Zentrum des fast quadratischen Bildes und bietet sich dem Betrachter als Fixierpunkt an.

Dieses Bild ist keine stimmungsvolle Wiedergabe einer alltäglichen Szene wie bei Lavery und nicht die Darstellung einer jahreszeitlichen Stimmung wie bei Chadwick oder in den beiden Bildern Vonnohs. Jelka Rosens „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ ist das Resultat ästhetischer Überlegungen, die sich vom vorgefundenen Motiv lösen. Jelka Rosen hat stark abstrahiert, kontrastiert und komponiert. Mit diesem Kunstwerk ist etwas entstanden, das sich in weitaus höherem Maße als bei allen anderen Bearbeitungen der Steinbrücke von der Wirklichkeit unabhängig macht und der Kunst somit einen eigenen, relativ autonomen Bereich zugesteht. Jelka Rosens „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ behauptet eine eigene Wirklichkeit und nicht die der tatsächlich über den Fluss verlaufenden alten Brücke im jahreszeitlichen Licht. Sie entsprach damit den Grundtendenzen des Postimpressionismus.

Jelka Rosen schuf eine in der Tradition der Brücken-Bilder einmalige Alternative. Dennoch korrespondiert ihre Arbeit mit der der anderen Maler in Grez-sur-Loing, ohne dass bekannt ist, ob sie deren Werke gesehen hat. Die Brücke malte sie in hellen Farben mit blauen Schatten in den Bögen, wie es Chadwick unternommen hatte. Robert Vonnoh nutzte bei einer seiner beiden Fassungen ebenfalls ein fast quadratisches Format und trug die intensive Farbe des Herbstlaubs an vielen Stellen in kurzen, sichtbaren Pinselstrichen auf, was ein wenig an die Tupfen Jelka Rosens erinnert.

Zwischen Robert Vonnohs und Jelka Rosens Werken besteht über die Darstellung der Brücke hinaus die Gemeinsamkeit intensiver Farbigkeit. Jelka Rosens „Die Heuschaber“,¹⁵² das gemeinsam mit „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ im Rathaus von Grez hängt, und Robert Vonnohs „Frühling in Frankreich“¹⁵³ von 1890, das sich im Art Institute Chicago befindet, weisen ähnlich ungewöhnliche Lichtverhältnisse auf. In beiden Bildern steht ein Mond am Himmel, während von der Seite eine außerhalb des Bildes stehende Sonne Licht und Schatten in das Bild wirft.

Das Problem der Datierung

Leider ist „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ nicht datiert. Bis auf zwei Ausnahmen ist dies bei allen bekannten Gemälden Jelka Rosens so: „In einem Sommergarten“ ist von 1905 (Abb. 9), und ihre Darstellung Frederick Delius' in einem Lehnstuhl ist von 1912.¹⁵⁴ Außerdem konnte das Entstehungsjahr 1919 für ein Gemälde, das einen Großvater mit Kind¹⁵⁵ zeigt, geschlussfolgert werden. Jelka Rosen hat es am 30. Juni 1919 in einem Brief beschrieben und hat mitgeteilt, dass sie gerade daran arbeite.¹⁵⁶ Das Fehlen weiterer Daten erschwert eine präzise Einordnung der Werke in ihre persönliche Entwicklung und in die kunsthistorischen Strömungen ihrer Zeit.

Der Einfluss des Pointilismus ist auf drei bekannten Gemälden erkennbar. Außer „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ weisen auch „Die Heuschaber“ und ein Gemälde von einer französischen Küste¹⁵⁷ diesen markanten Farbauftrag auf. Da sie bei „Die Heuschaber“ außerdem mit ähnlichen Kontrasten wie bei „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ arbeitete, entstanden diese drei Werke wahrscheinlich in derselben Phase. Ob diese vor oder nach „In einem Sommergarten“, das durch die Datierung auf 1905 einen zeitlichen Bezugspunkt bietet, gelegen hat, wurde noch nie erörtert.

Das undatierte Gemälde „Delius in seinem Garten in Grez-sur-Loing“ (Abb. 10) ist mit seinen zu blauen Flammenformen abstrahierten Pflanzen eindeutig als postimpressionistisch zu erkennen, wie auch „Die Brücke von Grez-sur-Loing“. Das Gartenbild ist allerdings stilistisch so ganz anders gearbeitet, dass auch in diesem Fall Diskussionsbedarf besteht, welches Werk früher und welches später einzuordnen ist. Jelka Rosens künstlerische Entwicklung kann nur grob skizziert werden, solange das Problem der zeitlichen Zuordnung nicht gelöst ist.

Die Unzufriedene

Jelka Rosens Werk weist eine immense Vielseitigkeit auf, bedenkt man, wie wenige Arbeiten von ihr vorliegen. Sie war eine Suchende. Der Verzicht auf eine Masche mit Wiedererkennungswert oder einen lang-

¹⁵² Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe: CONZEN 2012, 137.

¹⁵³ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://www.artic.edu/artworks/97292/spring-in-france> (Stand: 25. November 2018).

¹⁵⁴ Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Jelka_Rosen#/media/File:Rosen_-_Frederick_Delius.jpg (Stand: 25. November 2018). Vgl. SUNDERBRINK 2018, 32.

¹⁵⁵ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://artuk.org/discover/artists/rosen-jelka-18681935> (Stand: 25. November 2018).

¹⁵⁶ JELKA ROSEN, Brief an Marie Clews vom 30. Juni 1919 (Ausschnitt), in: LIONEL CARLEY (Hg.), Delius. A Life in Letters, Bd. 2, 1909-1934, London 1988, S.217. Die Schlussfolgerung ist Agnes Stache-Weiske zu verdanken, die sie dem Verfasser mitgeteilt hat.

¹⁵⁷ Aus urheberrechtlichen Gründen wird an dieser Stelle auf eine Abbildung verzichtet. Siehe <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/semley-auctioneers/catalogue-id-srse10045/lot-7b22ded8-e825-46d7-9232-a6f3012e3be9> (Stand: 25. November 2018).

fristig beibehaltenen markanten Stil muss ihre Positionierung am Kunstmarkt erschwert haben. Außerdem war es so für sie persönlich schwierig, zu einem sicheren Standpunkt zu finden.

Ihre Unzufriedenheit mit dem Markt und mit sich selbst hat sie Rodin in einem Brief vom 12. März 1903 mitgeteilt. Zunächst geht es um ein demütigendes Geschäft, das ihr der Sammler Karl Ernst Osthaus angeboten hatte. Jelka Rosen sollte ihre Kontakte zu Rodin nutzen, um den preiswerten Kauf einer Skulptur anzubahnen. Zuvor hatte Osthaus ihr unabhängig von diesem Ansinnen zugesagt, ein Gemälde von ihr zu kaufen. Jelka Rosens Darstellung zeigt, dass sie sich der prekären Situation von Frauen am Kunstmarkt leidlich bewusst gewesen ist und mit emanzipatorischem Zorn darauf reagierte:

„Er hat mein Gemälde nicht gekauft (dasjenige, das er mündlich im Herbst gekauft hatte) und jetzt hat er mir gesagt, wenn ich ihm helfe, preiswert einen Rodin zu haben, kauft er mir etwas ab. Sie verstehen, teurer Meister, dass ich mich niemals zu einer solchen Machenschaft herablassen würde. Ich zöge es tausendmal mehr vor, dass er von mir überhaupt gar nichts kauft. Er ist sehr reich, und er muss Ihnen den Preis zahlen, den Sie verlangen. Im Übrigen bin ich davon überzeugt, dass, wenn er wirklich ein Werk von Ihnen zu besitzen verlangt, er es nicht wagen wird, Sie zu behandeln wie uns – kleine, unbekannte Frauen!“¹⁵⁸

In der letzten Passage dieses Briefes vom 12. März 1903 äußerte Jelka Rosen ihre Unzufriedenheit mit dem eigenen Produktionsprozess, dem „enfantement artistique“, wie es im Original heißt. Die Ermutigungen Rodins und des norwegischen Malers Edvard Munch, der als Freund von Delius in Grez zu Gast gewesen ist, vermochten nichts daran zu ändern, dass sie selbst in existentieller Weise an ihrer Arbeit zweifelte:

„Ich arbeite viel; aber wie schwierig ist dieses künstlerische Gebären, und wie ewig unzufrieden bin ich in meinem Streben! Munch hat mich ermutigt, wie Sie. Eigentlich ist es für mich das Wichtigste, das Recht zu arbeiten selbst zu spüren. Ich bin voller Freude, Ihre Arbeiten zu sehen – die so kraftvoll ausdrücken, was ich verwirrt fühle. Oh, teurer, großer Freund! Welch ein Vergnügen, diese Liebe zum Schönen, zu seinem künstlerischen Ausdruck. Das kann mir niemand entreißen!“¹⁵⁹

An der Brücke von Grez-sur-Loing im Jahr 1928

Im Jahr 1928 verweilte Eric Fenby, der junge Assistent des mittlerweile durch die Syphilis erblindeten und gelähmten Fredrick Delius, an der Brücke von Grez-sur-Loing. Noch immer ähnelte die kleine Welt, die ihn umgab, jener, der Jelka Rosen die kühn abstrahierte Komposition ihrer „Brücke von Grez-sur-Loing“ abgewonnen hatte. Fenby blickte „auf diesen Haufen kleiner Häuser, auf die Gartenmauern grün vor rankendem Wein und auf die ruhvolle Behaglichkeit der winzigen Waschhütten unter den Bäumen am Ufer“.¹⁶⁰ „Ein Paradies für Maler“, habe er gedacht und erinnerte sich weiter:

„Es lebten dort noch alte Männer, die sich vergegenwärtigen konnten, wie sie als kecke, kleine Jungs hinter Corot standen, während er an seiner Staffelei arbeitete, seine Pfeife paffend, unter einem großen Regenschirm unten bei der Mühle.“¹⁶¹

¹⁵⁸ CARLEY PART II 1970, 92. Übersetzung aus dem Französischen Frank Meier-Barthel.

¹⁵⁹ EBD. Übersetzung aus dem Französischen Frank Meier-Barthel.

¹⁶⁰ ERIC FENBY, Delius (BBC Radio Script, 1947), in: LLOYD 1996, 28-33, 29. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹⁶¹ EBD. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

Es waren nostalgische Gedanken, die Eric Fenby an der Brücke befielen. Die große Zeit der Malerei in Grez war zur Legende geworden. Sie war etwas Vergangenes, obwohl Jelka Rosen noch immer in dem Haus mit Garten lebte. Aber auch für die 59-Jährige war die Malerei Geschichte. Ihre wesentliche Aufgabe bestand nun darin, ihren Ehemann bei dessen Kompositionen und der Verbreitung seiner Musik zu unterstützen. Ihre immensen, vielschichtigen Leistungen für das Werk Delius' genießen unter seinen Anhängern hohe Wertschätzung. Eric Fenby, der später selbst Komponist und Dirigent wurde, meinte gar einmal über Fredrick Delius:

„Es war ein Glück für ihn und für uns, dass er Jelka Rosen getroffen und geheiratet hat, andernfalls könnte es sein, dass wir niemals von ihm als Musiker gehört hätten“.¹⁶²

Wer sich auf Delius konzentriert, dem erscheint es als Glück, wer sich hingegen auf die Spurensuche nach der freien Künstlerin Jelka Rosen begibt, betrachtet die Entwicklung von der Malerin zur Assistentin eher als Verlust an Autonomie und fragt sich, wie es dazu kommen konnte. 1903 hatte Jelka Rosen Fredrick Delius geheiratet,¹⁶³ im selben Jahr überwarf sie sich – veranlasst durch Delius¹⁶⁴ – mit Ida Gerhardt, die Grez verließ und ganz nach Paris ging.¹⁶⁵ Ab wann, warum und in welchem Maße die freie Künstlerin Jelka Rosen mehr und mehr die Rolle der Ehefrau Jelka Delius übernommen hatte, bedürfte einer genauen Betrachtung der Beziehung zwischen den Ehepartnern, die beide komplexe Persönlichkeiten gewesen sind.

Zur Zeit der Hochzeit und in den Jahren danach stand Jelka Rosen noch als individuelle, freigeistige Malerin im Austausch mit Rodin. Den freizügigen Brief¹⁶⁶ über die Schönheit des Liebesaktes schrieb sie Rodin bereits als Ehefrau. Sie schrieb Rodin aus Elberfeld, und dort hielt sie sich wegen einer Aufführung eines Werkes von Delius auf.¹⁶⁷ Bis zum Ersten Weltkrieg hat sie mehrmals an den Ausstellungen im Salon des Indépendants in Paris teilgenommen,¹⁶⁸ und eines ihrer Gemälde kann indirekt noch auf das Jahr 1919 datiert werden.¹⁶⁹ Sie war also mehr als ein Jahrzehnt nach der Eheschließung noch als Malerin aktiv, aber Intensität und Kontinuität hatten durch die Arbeit für Delius nachgelassen.¹⁷⁰

Als Eric Fenby das Ehepaar im Jahr 1928 kennenlernte, war die häusliche Situation ganz und gar durch den hohen Pflege- und Betreuungsbedarf des kranken Delius geprägt, was Jelka Rosen mental und zeitlich stark forderte. Fenbys Erinnerungen an diese Zeit¹⁷¹ stellen die wichtigste Quelle zum Leben des Ehepaars in Grez dar, und der Eindruck, den sie vermitteln, erfuhr durch eine Verfilmung weitere Verbreitung.¹⁷² Aber sie erlauben nur den Einblick in die Jahre ab 1928. Die Zeit davor ist schwieriger zu erschließen. Daher ist der Rollenwechsel von der freien Künstlerin zur Assistentin ihres Ehemannes bislang nicht in seiner Komplexität einzuordnen.

¹⁶² Zitiert nach WEISKE 1998, 206. Übersetzung aus dem Englischen Frank Meier-Barthel.

¹⁶³ SUNDERBRINK 2018, 33.

¹⁶⁴ ROWE 2012, 142.

¹⁶⁵ RITTMANN BRIEFE 2012, 445.

¹⁶⁶ Der oft intime Ton in den Briefen an Auguste Rodin ließ Lionel Carley mutmaßen, dass Rodin Jelka Rosen bei einer Begegnung erotisch zu nahe getreten sei. Dabei handelt es sich um eine Interpretation der Bemerkung Rosens, sie schäme sich für ihren Egoismus, nicht mehr für das Glück Rodins getan zu haben. Diese Aussage ist zu vieldeutig, um sie als Beleg für das gemutmaßte Verhalten Rodins betrachtet zu können. Vgl. CARLEY PART I 1970, 29.

¹⁶⁷ CARLEY PART II, 1970, 96.

¹⁶⁸ EBD., 101.

¹⁶⁹ Vgl. Anm. 156.

¹⁷⁰ CARLEY PART II 1970, 101.

¹⁷¹ ERIC FENBY, *Delius as I knew him*, New York 1981. Und Lloyd 1996.

¹⁷² Der Spielfilm „Song of Summer“ von Ken Russel aus dem Jahr 1968 kann im Internet angesehen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=Vyy2SagDwcY> (Stand: 25. November 2018).

Ein Aspekt dabei ist auf jeden Fall die tradierte Vorstellung von der Frau als Dienerin des Mannes, was immer Jelka Rosen auch sonst bewegt haben mag und was immer sie über die Assistenz hinaus an eigenständiger Kunst geschaffen hat. Es ist, als sei sie in dieser Entwicklung ein weiteres Mal von ihrer bürgerlichen Herkunft eingeholt worden. Die Anbahnung ihres Lebenswegs in Detmold und die Möglichkeit, ein Kunststudium in Paris aufzunehmen, ergaben sich aus ihrer bürgerlichen Herkunft. Die Selbstentfaltung im Garten in Grez wies einen gemeinsamen Aspekt mit der bürgerlichen Kultur auf. Bei der Zurücknahme dieser Entfaltung im Laufe der Ehe war dies wieder der Fall.

Außerdem scheint ein Grundmuster ihrer Familiengeschichte durch. Jelka Rosen kann als die weibliche Variante des Lebens ihres Großvaters, Vaters und ältesten Bruders betrachtet werden. Diese stellten ihre Begabung, ihre Individualität und ihren Fleiß in den Dienst der politischen Herrschaft des lippischen Fürstenhauses, des preußischen Königs und des Deutschen Reiches – doch ihr kreatives und intellektuelles Potential ging stets darüber hinaus; Jelka Rosen stellte ihre Begabung, ihre Individualität und ihren Fleiß in den Dienst ihres Ehemannes – auch ihr kreatives und intellektuelles Potential ging darüber hinaus.

Jelka Rosen hat sich nie von ihrer Herkunft gelöst – kein Mensch kann das –; sie ging aber auch nie ganz darin auf. Die Herkunft war nur ein Aspekt, in seiner Macht relativiert durch die freie Kunst. Sie war stets eine Bürgertochter, und doch lebte sie in außerordentlicher Weise anders, als Bürgertöchter es damals taten. Sie heiratete auf dem Standesamt in Grez, stellte sich zeitgemäß in den Schatten ihres Ehemannes, und doch führte sie mit Delius eine Beziehung, die sich von der damals typischen bürgerlichen Ehe unterschied. Diesen steten Unterschied machte die intensive, oft geradezu intime Auseinandersetzung mit der freien Kunst aus, diese „Liebe zum Schönen, zu seinem künstlerischen Ausdruck“,¹⁷³ die ihr niemand entreißen könne, wie Jelka Rosen Rodin geschrieben hatte – im Jahr 1903, in dem sie die Künstlerehe mit Frederick Delius eingegangen war.

Aber auch die Künstlerehe unterlag dem patriarchalischen Stereotyp. Im Jahr 1928, in dem Eric Fenby an der Brücke stand, publizierte der ansonsten durchaus moderne Kunstwissenschaftler Hans Hildebrandt das Buch „Die Frau als Künstlerin“ und entwarf folgendes Idealbild einer Künstlerin, die einen Künstler heiratet:

„Beglückt, im Schatten des Größeren, sich mit der zweiten Rolle zu bescheiden, versteht sie es, seinem Geltungsdrange herbeizuschaffen, was er ersehnt, zahllose Hemmnisse wegzuräumen. Sie lernt mit seinen Augen sehen, weckt in sich Vorstellungen seiner Einbildungskraft.“¹⁷⁴

Unter dem Einfluss ebensolcher Vorstellungen lebte Jelka Rosen irgendwann und starb am 28. Mai 1935, kein ganzes Jahr nach ihrem Ehemann.¹⁷⁵

Der Weg zu Jelka Rosens „Die Brücke von Grez-sur-Loing“

Nicht ein Weg führte zu „Die Brücke von Grez-sur-Loing“. Es waren mehrere, und sie haben sich in Jelka Rosen gekreuzt, als sie „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ malte. Es sind Wege dabei, die vor Jelka Rosens Geburt begonnen haben. Da waren die Traditionslinie des Abwanderns junger, begabter Freigeister aus Detmold und die Traditionslinie der Freiluftmalerei an der Brücke in Grez und der gesamten Gegend von

¹⁷³ CARLEY PART II 1970, 92.

¹⁷⁴ Zitiert nach UMBACH 2015, 15-16.

¹⁷⁵ WEISKE 1998, 184.

Fontainebleau. Da waren die Traditionslinie ihrer weltoffenen, kulturbegeisterten Vorfahren und die der „Schule von Barbizon“. Diese Wege haben sich in Jelka Rosen gekreuzt, als sie „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ malte.

Es sind Wege dabei, die sich zu Jelka Rosens Lebzeiten ergaben. Da waren die leichte Aufbruchstimmung künstlerisch ambitionierter Bürgertöchter in Detmold und der Weg vieler junger Frauen zu den Kunstakademien in Paris. Da war der Weg, den die Malerei vom Impressionismus zum Pointilismus und anderen spät- und postimpressionistischen Stilrichtungen zurücklegte. Auch diese Wege haben sich in Jelka Rosen gekreuzt, als sie „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ malte.

All die Wege fanden zusammen; nur Jelka Rosen war ihr Kreuzpunkt, und niemand malte die Brücke so wie sie. Um dieser Kreuzpunkt sein zu können, entwickelte sie sich von der malenden Honoratiorentochter, umgeben vom bildungsbürgerlichen Milieu einer deutschen Kleinstadt am Fuße eines antifranzösischen Nationaldenkmals, zu einer modernen, philosophisch reflektierten Kunststudentin in Paris, wo sie die intensiven Verbindungen zu Ida Gerhardi und Frederick Delius aufgenommen hat. Sie entwickelte sich weiter zu einer freien Künstlerin auf dem französischen Land, umgeben von anderen, etwas älteren Künstlern und Künstlerinnen, an deren Arbeit sie anknüpfen und von denen sie sich abgrenzen konnte. Und sie grenzte sich ab, fiel wegen der Freizügigkeit in ihrem kleinen Garten auf und suchte ihren individuellen Stil. Auf dieser Suche ergab sich irgendwann der einmalige, nie wiederkehrende Kreuzpunkt, an dem „Die Brücke von Grez-sur-Loing“ entstanden ist.

Es ist eines von wenigen Gemälden, die wir von Jelka Rosen kennen. Leider ist ihr Werk zum Großteil verschollen, und vieles in ihrer Arbeit und ihrem Leben ist bislang unbekannt, unentdeckt, ungeklärt und verlangt nach weiterer Recherche. Fest steht, dass sich am 30. Dezember 2018 ihr Geburtstag zum 150. Mal jährt und dass wir an diesem Jubiläumstag zu wenig über die freie Künstlerin Jelka Rosen wissen.



Abb. 1: Martha „Mimi“ Caesar, Jelka Rosen, undatiert. (Privatbesitz Stache-Weiske).



Abb. 2: Martha „Mimi“ Caesar, „Jelka Rosen 26. Mai 1881.
Abgemalt von Mimi Caesar. Im Büchenberg“ (Privatbesitz Stache-Weiske).



*Abb. 3: Jelka Rosen, Glückwunschkarte zum 27. Geburtstag Friedrich Rosens, 1883.
(Privatbesitz Stache-Weiske). Beschriftung: „Jelka c/l 1883/30/8“.*



*Abb. 4: Jelka Rosen in einem Atelier, undatiert und ohne Angabe des Fotografen.
(Privatbesitz Stache-Weiske).*



Abb. 5: Felix Rosen, Jelka Rosen (rechts) und eine Unbekannte am Detmolder Schlossgraben, um 1890. (Privatbesitz Stache-Weiske). Zur Identifikation Jelka Rosens siehe Anmerkung 58.



Abb. 6: Jelka Rosen vor „Der letzte Akkord“ in ihrem Pariser Atelier, 1896, Fotograf unbekannt. (Privatbesitz Steimweg). Zur Identifikation des Gemäldes und des Jahres sieh: Anmerkung 93.



Abb. 7: Jelka Rosen, ohne Titel, undatiert (Privatbesitz Familie Rosen).



Abb. 8: Jelka Rosen, Die Brücke von Grez-sur-Loing, undatiert. (Rathaus Grez-sur-Loing).



Abb. 9: Jelka Rosen, In einem Sommergarten, 1905. (Familienbesitz, Großbritannien).



Abb. 10: Jelka Rosen, Delius in seinem Garten in Grez-sur-Loing, undatiert. (Harrison Sisters' Trust).

Vorbemerkung der Redaktion zum nachfolgenden Text von Julia Schafmeister

Auch Lippe erlebte vor 100 Jahren die Novemberrevolution, die in ganz Deutschland die politischen Verhältnisse umstürzte. In Lippe aber geschah dies mit der Besonderheit eines Übergangs, ohne dass ein Tropfen Blutes vergossen wurde. An die Ereignisse wird in Lippe erinnert: durch eine Sonderausstellung im Lippischen Landesmuseum, durch einen Begleitband mit elf Aufsätzen und mit Vorträgen in mehreren lippischen Städten.

Die von Julia Schafmeister als Kuratorin erarbeitete Ausstellung „*Revolution! Lippe 1918 – Aufbruch in die Demokratie*“ wird bis zum 28. April 2019 im Lippischen Landesmuseum zu sehen sein.¹ Die Ausstellung, die unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier steht, wurde am 2. November eröffnet. Dabei gab die Kuratorin eine inhaltliche Einführung, die sie freundlicherweise der Rosenland-Redaktion zur Veröffentlichung zur Verfügung stellte.

Der von der Kuratorin, der Detmolder Stadtarchivarin Bärbel Sunderbrink und Michael Zelle als dem Leiter des Landesmuseums edierte Begleitband² liegt kurz nach seinem Erscheinen schon in der 2. Auflage vor. Seine Beiträge ergänzen und vertiefen viele Aussagen der Ausstellung und beleuchten das damalige Geschehen unter ganz unterschiedlichen Blickwinkeln. Die Redaktion weist hier schon auf dieses Buch hin, eine ausführliche Besprechung ist für die nächste Ausgabe vorgesehen.

¹ Revolution! Lippe 1918 – Aufbruch in die Demokratie. Sonderausstellung im Lippischen Landesmuseum Detmold in Kooperation mit dem Stadtarchiv Detmold. 3. November 2018 bis 28. April 2019. Informationen zum Führungsangebot und Begleitprogramm über: <https://lippisches-landesmuseum.de/sonderausstellungen/revolution-lippe-1918/>

² JULIA SCHAFMEISTER/BÄRBEL SUNDERBRINK/MICHAEL ZELLE (Hg.), Revolution in Lippe. 1918 und der Aufbruch in die Demokratie, Bielefeld 2018.

Revolution! Lippe 1918 – Aufbruch in die Demokratie.¹

von Julia Schafmeister

Am 9. November 1918 trug der Lehrer Emil Junker aus Lage in Lippe Folgendes in sein Tagebuch ein:

„Rege politische Unterhaltung über die Wirrsal dieser Tage. Der Bolschewismus hat schon vielerorts die Herrschaft an sich gerissen. In vielen großen Städten haben sich Soldatenräte gebildet, auch schon in Bielefeld. Detmold soll auch schon in Gärung sein. Des Kaisers Verzicht auf die Krone eine vollzogene Tatsache! Ein schwerer Schlag ins tiefste Volksgemüt, den es so leicht nicht verwinden wird. Vorläufig mag des Kaisers Schritt die Entwicklung schwerer Unruhen verhindern – der Bolschewismus wird aber nicht das Ende der rasend schnellen politischen Entwicklung dieser tollen Zeit bedeuten: – Immerhin, Demokratie und Kaisertum kam mindestens 15 Jahre zu spät. Nun ist's zu spät. Dennoch: Heil Kaiser, dir!“²

Die Abdankung des deutschen Kaisers Wilhelm II. am 9. November 1918, der noch am selben Tag die Ausrufung der Republik durch den Sozialdemokraten Philipp Scheidemann in Berlin folgte, war eine Zeitenwende in der deutschen Geschichte. Die deutsche Monarchie dankte ab, ging sang- und klanglos ohne nennenswerte Gegenwehr unter. Das System war marode und seine Vertreter zeigten sich den innen- wie weltpolitischen Ereignissen nicht gewachsen. An die Stelle der Monarchie sollte nach wenigen Monaten die erste deutsche Demokratie treten: die Republik von Weimar. Am 19. Januar 1919 wählten die Deutschen nach allgemeinem und gleichem Wahlrecht die verfassungsgebende Nationalversammlung. Erstmals waren deutsche Frauen wahlberechtigt, ein Meilenstein in der Geschichte der Gleichberechtigung von Mann und Frau.

Die Zeit des Umsturzes im Spätherbst und Winter 1918 war geprägt von Untergangs- und Aufbruchstimmung zugleich. Für die einen ging die ihnen vertraute, scheinbar sichere Lebenswelt unter. Das Ende der Monarchie und die Niederlage im Ersten Weltkrieg wurden für viele national-konservativ eingestellte Deutsche zu einem Trauma, das etliche von ihnen zeitlebens nicht verwanden. Andere waren hoffnungsfroh, dass ein demokratisches Wahlrecht in greifbare Nähe rückte und der Kaiser, mit dessen Person und Politik sie sich nicht identifizierten, das Feld räumte. Er hatte dem Aufbruch in eine Demokratie im Wege gestanden und das deutsche Volk in einen unheilvollen Krieg geführt, der es 1918 ausgezehrt hatte. Viele Deutsche, Soldaten wie Zivilisten, wünschten sich im November 1918 an erster Stelle das Ende des Krieges herbei. Sie waren kriegsmüde und nicht mehr bereit, weitere Opfer zu bringen für diesen Kampf, der verloren war und der jeglichen Sinn eingebüßt hatte. Der Gemütszustand des zitierten Lehrers Emil Junker kann als typisch für die Reaktion des bürgerlich-liberalen Milieus angesichts des Umsturzes angesehen werden. In der Sonderausstellung gibt er als Zeitzeuge tiefe Einblicke in seine Zerrissenheit zwischen Zukunftsängsten und der Hoffnung auf einen demokratischen Aufbruch.

Die Ausstellung „Revolution! Lippe 1918 – Aufbruch in die Demokratie“ erzählt Regionalgeschichte, was in diesem Fall sehr viel mehr bedeutet, als sich mit der Geschichte der Region zu befassen. Bisher standen insbesondere Berlin, Kiel und München als Zentren der Revolution im Fokus der Geschichtsschreibung wie der öffentlichen Wahrnehmung. 100 Jahre Novemberrevolution geben nun Anlass, sich mit diesem Ereignis über die genannten Brennpunkte hinaus zu beschäftigen. Da eine Vielzahl der Bürger des deutschen Reiches den Umsturz in Kleinstädten oder auf dem Land erlebte und nicht nur der Kaiser in der Reichshauptstadt Berlin abdankte, sondern auch die Monarchen der deutschen Kleinstaaten, ist es unerlässlich, sich mit der

¹ Vortrag gehalten zur Eröffnung der Sonderausstellung im Lippischen Landesmuseum Detmold am 2. November 2018.

² Tagebuch des Emil Junker, Eintrag vom 9. November 1918, in: STADTARCHIV LAGE.

Revolution in der sogenannten Provinz zu beschäftigen, um den Ablauf der Ereignisse im November 1918 und die Gründe für den Umsturz wirklich erfassen zu können. Das Lippische Landesmuseum Detmold und das Stadtarchiv Detmold haben sich dieser Herausforderung in einer Kooperation gestellt. Die Sonderausstellung und der sie begleitende Aufsatzband³ dokumentieren die Revolution in einem deutschen Kleinstaat auf anschauliche Weise.

Lippe steht als Beispiel für die Vielzahl deutscher Kleinstaaten, in denen 1918 die Monarchie endete. Innerhalb des heutigen Bundeslandes Nordrhein-Westfalen hat es als ehemaliges Fürstentum historisch gesehen einen besonderen Stellenwert. Das Fallbeispiel ermöglicht die Auseinandersetzung mit dem Ablauf, den Akteuren und den Forderungen der Revolution im Kleinen und Konkreten. Die „große Geschichte“ wird dabei greifbar, lokal erfahrbar und verständlich. Die Revolution ereignete sich in Lippe in einem kleinen Territorium und war von der großen sozialen Nähe der Akteure bestimmt. Das Residenzschloss, der Sitz der lippischen Fürsten, liegt mitten in der Stadt und in unmittelbarer Nähe zum Landtag. Hier tagte seit Mitte November 1918 der Lippische Volks- und Soldatenrat. Seine führenden Mitglieder waren Fürst Leopold IV. bekannte Personen; eine von ihnen, Adolf Neumann-Hofer, war gar einer seiner engen Vertrauten.

Die Lebenswelt und das Miteinander in der Residenzstadt Detmold bestimmten somit die Ereignisse im November 1918. Aus diesem Grund entwirft die Ausstellung in ihrer ersten Abteilung ein Panorama des Lebens in der Hauptstadt des Fürstentums Lippe zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Fürstenfamilie, ihre Beziehung zum Volk sowie ihre Herrschaftsinszenierung, das Stadtbild und Lebensgefühl in der Residenzstadt sowie das Militär als prägender Faktor einer Garnisonsstadt werden in den Blick genommen. Anschließend widmet sich die Ausstellung schlaglichtartig dem Ersten Weltkrieg als Motor der Revolution. Sein Verlauf und insbesondere die sich im Spätsommer 1918 abzeichnende deutsche Niederlage prägten ganz wesentlich die Stimmung unter den Zivilisten wie im Heer, die im November 1918 zum Aufstand der Kieler Matrosen führte, dem sich innerhalb weniger Tage Soldaten und Zivilisten im ganzen Land anschlossen.

Die Hauptabteilung der Ausstellung befasst sich mit dem November 1918 in Lippe, indem sie verschiedene Themenblöcke bildet. Dabei nimmt sie zunächst die Ereignisse, Stätten und Akteure in der Hauptstadt Detmold in den Blick und zeigt auf, wie innerhalb weniger Tage das Fürstentum unterging: In der Nacht zum 12. November 1918 dankte der letzte regierende lippische Fürst, Leopold IV., ab. Damit endete die Jahrhunderte währende Herrschaft des Hauses zur Lippe. Ein Volks- und Soldatenrat hatte bereits am 10. November die Herrschaft übernommen. Seine zentralen Aufgaben bestanden darin, die demokratischen Wahlen zum lippischen Landtag im Januar 1919 vorzubereiten und die vollständig auf den Krieg ausgerichtete Gesellschaft in die Friedenszeit zu überführen. Das Einhalten von Ruhe und Ordnung war hierbei die oberste Devise. Eine besondere Herausforderung stellte die Heimkehr der Soldaten des III. Bataillons des 55er-Regimentes nach Detmold da. Die Demobilmachung und die friedliche Wiedereingliederung der Heimkehrer in das wirtschaftliche und private Leben waren wie überall im Reich gewichtige Aufgaben.

Doch die Revolution ereignete sich nicht nur in der Hauptstadt des Fürstentums. Neben dem Lippischen Volks- und Soldatenrat entstanden in lippischen Kleinstädten weitere Räte, die die Revolution und den Aufbruch in die Demokratie stützten und in das Jahr 1919 begleiteten. Die Ausstellung nimmt in einer gesonderten Abteilung das gut dokumentierte Fallbeispiel des Volksrates in Blomberg in den Blick, um auf die Bedeutung dieser Räte auf dem Land aufmerksam zu machen. Mit tatkräftiger Unterstützung des Blomberger Stadtarchivars Dieter Zoremba und von Prof. Dr. Ulrich Meier ist es gelungen, alle Mitglieder des Blomberger Volksrates zu benennen und hinsichtlich ihres sozialen, beruflichen und politischen Hinter-

³ JULIA SCHAFMEISTER/BÄRBEL SUNDERBRINK/MICHAEL ZELLE (Hg.), Revolution in Lippe. 1918 und der Aufbruch in die Demokratie, Bielefeld 2018.

grundes zu beleuchten. Damit tragen die Ausstellung und der Begleitband ganz wesentlich dazu bei, der Frage nachzugehen, wer die Revolution an der Basis trug und mit welchen Wünschen und Hoffnungen sich die Akteure für die Demokratisierung der Gesellschaft einsetzten. Abschließend nimmt die Ausstellung ihre Besucher aus dem Kontext der historischen Ereignisse mit in die Gegenwart. Es ist ihr ein besonderes Anliegen, eine Brücke zu schlagen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, indem sie vor dem Hintergrund der Novemberrevolution dazu anregt, den Stellenwert der Demokratie für unsere heutige Gesellschaft wahrzunehmen und zu diskutieren. Die Ausstellung öffnet den Blick für die Erkenntnis, dass ein demokratisches Wahlrecht keine Selbstverständlichkeit ist und dass Demokratie schon immer engagierter Kämpfer bedurfte, die ihren Wert erkennen und sie verteidigen.

Diesbezüglich soll abschließend ein weiterer Zeitzeuge aus der Ausstellung zitiert werden: Der Unternehmer und Kunstsammler Oskar Münsterberg lebte Ende des 19. Jahrhunderts in Detmold. Den Umsturz im November 1918 erlebte er in Berlin. Münsterberg führte über die Ereignisse in der Reichshauptstadt Tagebuch und gibt dabei Einblicke in seine Empfindungen in dieser aufgewühlten Zeit. Am 19. Januar 1919, jenem Tag, an dem die Weimarer Nationalversammlung gewählt wurde, notierte er Folgendes:

„Heute gegen 3 Uhr ging ich mit Helen an die Wahlurne. Zum ersten Mal konnte eine Frau in Deutschland gleichberechtigt mit den Männern das Recht der politischen Wahl ausüben. Die Lokale sind überfüllt. Reich und Arm, Alt und Jung, Männer und Frauen standen in langer Polonäse oft stundenlang zur Erfüllung der neuen Pflicht der Wahl zur ersten Nationalversammlung der neuen Republik. Ich selbst habe zum ersten Mal in meinem Leben gewählt. Bisher, unter der alten Regierung, wußte ich, daß meine Stimme doch keinen Einfluß hat. Der Reichstag war eine Rednertribüne, aber kein bestimmender Machtfaktor. Die vom Kaiser ernannten Minister verfügten alle wichtigen, wirklich politischen Maßnahmen nach geheimen Sitzungen mit den Hofleuten, Adelsführern und mächtigen Kapitalisten. Ich hoffe, daß eine solche Politik niemals wieder möglich sein wird.“⁴

⁴ Tagebuch des OSKAR MÜNSTERBERG, Eintrag vom 19. Januar 1919, Deutsches Historisches Museum.

Emanzipation und Protest in den Beständen der Abteilung Ostwestfalen-Lippe des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen¹

von Wolfgang Bender

Vorbemerkung

Man kann an die Fragestellungen, die die sogenannten „68er“ betreffen, unterschiedlich herangehen: thematisch (Frauenrechtlerinnen, ökologische Bewegung, Friedensbewegung, Atomkraft-Gegner, Jugendkultur/Jugendzentrumsinitiative, pädagogische Reformen, Widerstand etc.) oder über das in den Beständen der Archive vorliegende Material. Ich habe mich als Archivar, der die unterschiedlichen Quellengattungen und Fonds präsentieren möchte, für Letzteres entschieden.

1. Staatliche Überlieferung

1.1 Verwaltungsbehörden

Einschlägige Bestände:

Bei der Bezirksregierung Detmold (D 1) wäre das vormalige Polizeidezernat, das Dezernat 25, in dessen Zuständigkeitsbereich auch die Koordination der Überwachung radikaler politischer Vereinigungen und Parteien fiel, besonders zu nennen. Die Intensität der in diesem Bereich betriebenen Ermittlungen der Polizei ist mitunter bemerkenswert und gibt tiefe Einblicke in das politische Klima der späten 60er und 70er Jahre, das mitunter an die Hysterie der MC Carthy -Ära der 50er Jahre in den USA erinnert. Exemplarisch seien folgende Aktentitel genannt:

- Aufstellungen über Veranstaltungen kommunistischer Gruppen im Regierungsbezirk, 1970-1973 (Nr. 26369);
- Berichte über politische Tätigkeit des Karl-Heinz H. und Gerichtsurteile wegen Nichteinstellung in den öffentlichen Dienst, 1960-1976 (Nr. 26180, die beigefügten Fotos befinden sich in der Bildersammlung, Signatur D 75);
- Sozialistische Jugend Deutschland „Die Falken“, enthält u.a.: Ermittlungen wegen Kuppelei in einem Ferienlager, 1968-1971 (Nr. 26348);
- Politische Aktivitäten von Studenten der höheren Fachschule für Sozialarbeit Detmold, 1970-1974 (Nr. 26342);
- Besetzung des Arbeiterjugendzentrum Bielefeld, 1973f. (Nr. 26295);
- Vietnam und Kambodschademonstrationen, 1968-1975 (Nr. 26238);
- Aktion Friedensmarsch, 1970 (Nr. 26235);
- Schüler und Studentendemos bzw. -streiks, 1969-1975 (Nr. 26236);
- Demonstrationen und Aktionen gegen das AKW Würgassen, 1968-1972 (Nr. 26450);
- Einsatz bei Hausbesetzungen, v.a. Klingenberggelände Detmold, 1980-1982 (Nr. 26275).

¹ Vortrag gehalten anlässlich des Symposiums im Landesarchiv NRW Abt. OWL in Detmold am 7. Juni 2018: 50 Jahre 1968 – Neue Soziale Bewegungen im Archiv. Die Vortragsform wurde weitgehend beibehalten

Eine Ebene tiefer in der Verwaltungshierarchie steht die Beständegruppe D 2:

Polizeipräsidium Bielefeld (D 2a, u. a. auch dort Staatschutz) und die Kreispolizeibehörden (D 2c). Auch hier zur Illustration einige wenige Aktenverfolge, die zeigen, was dort unter anderem zu erwarten ist:

- Kommunistischer Studentenverband der KPD in Lippe an der FH Lippe (früher Rote Zelle), 1973-1975 (D 2a Nr. 429);
- Sternfahrt der Gemeinschaft für Natur- und Umweltschutz im Kreis Gütersloh e.V. zum AKW Würiggassen und von Bürgerinitiativen gegen den Bau des Autobahnkreuzes Pixeler Kreuz, 1979 (D 2c Gütersloh Nr. 35);
- Besetzung des Paderborner Doms durch ostwestfälische Atomkraftgegner, 1980, (D 2c Paderborn Nr. 57).

Aus dem Bereich der staatsanwaltschaftlichen Überlieferung (Beständegruppe D 21 A-C) seien einige wenige Prozessverfahrensakten bzw. Ermittlungen genannt:

Wegen wilden Plakatierens in Bielefeld gegen die Notstandsgesetzgebung der Großen Koalition wurde gegen den lokalen Geschäftsführers des Kuratoriums „Notstand der Demokratie“ und Cheforganisator der örtlichen APO, Peter G., und weitere APO-Anhänger 1968 ermittelt. Wegen Geringfügigkeit wurde das Verfahren aber schnell eingestellt (D 21a Nr. 7753). Gegen Peter G. sind hier noch weitere Prozessverfahrensakten der Bielefelder Staatsanwaltschaft der Jahre 1968/69 überliefert, zum Beispiel nicht genehmigte Demonstrationen wegen des Attentats auf Rudi Dutschke, des Mordes an Martin Luther King, des sowjetischen Einmarschs in die CSSR, der Verteilung von Flugblättern während einer Musterung und Aufruf zur Wehrdienstverweigerung. Alle Verfahren wurden ebenfalls wegen Geringfügigkeit eingestellt.

Auf die Detmold aufwühlende Besetzung der Klingenberg-Fabrik Anfang der 80er Jahre und deren Niederschlag vor allem in der staatsanwaltschaftlichen Überlieferung (D 21 B, mit Bildmaterial) hat Hans Gerd Schmidt ausführlich in seiner grundlegenden Arbeit hingewiesen.²

Der Sender „Radio freies Bielefeld“, bzw. bald in „Radio on“ umbenannt, wollte Anfang der 80er Jahre illegal eine kritische Gegenöffentlichkeit zur herrschenden Lokalpolitik betreiben: Die fernmeldetechnischen, polizeilichen und staatsanwaltschaftlichen Ermittlungen wegen Vergehens gegen das Fernmeldegesetz machten dem alternativen Sender innerhalb weniger Monate den Garaus, zumal die Macher auch den Aufwand in Relation zur Resonanz auf ihr Programm stellten und von sich auch keine Aktivitäten mehr entfalteten (D 21 A Nr. 15473).

1.2 Justiz

Vereinsregisterakten mit beigefügten Satzungen finden sich zu zahlreichen Jugendzentren aus Ostwestfalen-Lippe in unserer Beständegruppe D 23 (Amtsgerichte); ebenso zum progressiven Lemgoer Studentenclub von 1972, der 2003 erlosch und in dessen Gründungssatzung als Vereinszweck „die Förderung der Toleranz auf allen Gebieten der Kultur“ angegeben wurde (D 23 Lemgo Nr. 3975).

² HANS-GERD SCHMIDT, Die 68er-Bewegung in der Provinz. Vom Rock ´n´Roll und Beat bis zur Gründung der Grünen in Lippe, Bielefeld 2013 (Sonderveröffentlichungen des NHV für das Land Lippe, 86), 422-475; s. die Besprechung in ROSENLAND 17 (2015), 65.

Auch in auf den ersten Blick eher abseitigen Beständen der Fachgerichtsbarkeit findet man den einen oder anderen Hinweis zum Zeitgeist und zur Mentalität der 1970er Jahre. So gibt es vor dem Detmolder Arbeitsgericht einen Prozess zwischen der örtlichen Sparkasse und einem ihrer jungen Mitarbeiter. Dieser wurde ob seiner Haar- und Barttracht sowie seiner Kleidung, weil diese bei der konservativen Kundschaft angeblich auf Ablehnung stieß, Anfang der 70er Jahre gefeuert. Die Klage des Entlassenen gegen seinen ehemaligen Arbeitgeber endete mit einem für ihn günstigen Vergleich (D 25 Nr. 2044).

Zahlreich sind auch die hier vorhandenen Prozesse, Beschlüsse und einstweiligen Verfügung des Verwaltungsgerichts Minden aus jenen bewegten Jahren zu den Themen Kriegsdienstverweigerung und Versammlungsverbot mit ihren hochinformativen Argumenten und Urteilsbegründungen. So klagte beispielsweise der „Arbeitskreis für die Legalität der KPD“ vergeblich gegen ein Versammlungsverbot des Oberkreisdirektors des Kreises Herford (D 24 Nr. 1749).

Gegen die atomrechtlichen Teilgenehmigungen der Landesregierung für die Preußenelektra für deren AKW in Würiggassen zog ein Karlsrufer Rechtsanwalt vergeblich zu Felde (D 24 Nr. 1986). Einer Dortmunder Lehrerin wurde 1973 eine Protestkundgebung in Bielefeld untersagt, zu der sie namens der „Liga gegen den Imperialismus“ mit einem in der Akte befindlichen Flugblatt unter dem Rubrum „1. Mai-Demonstration. Nieder mit dem Demonstrationsverbot zum 1. Mai. Kampf dem Polizeiterror der SPD/FDP Regierung“ aufrief (D 24 Nr. 2113).

1.3 Verwaltungsbehörden II

Der Staat begegnete den jungen emanzipatorischen Protestbewegungen nicht nur überkritisch beobachtend, regulierend und repressiv, im Laufe der Jahre gesellten sich tendenziell zunehmend auch fördernde und wohlwollend begleitende Maßnahmen hinzu.

Die staatliche Umweltverwaltung erfuhr einen enormen qualitativen und quantitativen Bedeutungszuwachs nicht zuletzt aufgrund eines wachsenden Umweltbewusstseins in der Bevölkerung seit den frühen 80er Jahren, der sich auch in unseren Beständen niederschlägt. Zu nennen sind hier vor allem die Dezernate der Abt. 5 der Bezirksregierung (D 1) sowie die zwischenzeitliche Errichtung der staatlichen Umweltämter Bielefeld und Minden (D 3 B).

In der Beständegruppe D 9 Studienseminare sieht man anhand zahlreicher Konferenz- und Sitzungsprotokolle verschiedener Arten und Ebenen, den Themenlisten der Hausarbeiten, den Akten zu Ausbildungsinhalten und Lehrerfortbildungen und anderer Aktenverfolge, wie der reform-pädagogische Geist der 60er Jahre seit den frühen 1970er Jahren auch in den Schulalltag zumindest partiell Einzug hielt und wie sich die Lehramtsstudenten kritisch mit den Berufsverböten und ihrer persönlichen Situation auseinander setzten.

Eine breite Gegenüberlieferung dazu finden wir in unserer Beständegruppe D 1 Bezirksregierung Detmold und hier in der Abt. 4 (i.e. Schul- und Kulturabteilung), die zudem auch interessantes Material zu den Volkshochschulen und ihren Programmen und zur Jugendkultur bietet sowie zur bundesweit bedeutenden reformpädagogischen Bielefelder Laborschule unter ihrem Gründer Hartmut von Hentig (D 1 Nr. 43839f. und Nr. 43917f.).

Ministerpräsident Heinz Kühn zog 1971 kurzfristig seine Zusage zur Einweihungsfeier der Bielefelder Kunsthalle – eine Gabe der Familie Oetker - zurück, nachdem diese nach Richard Kaselowsky benannt

werden sollte, wozu es Gottlob schlussendlich – auch auf Grund von Studentenprotesten - nicht kam (D 1 Nr. 43714).

Die Arbeitsverwaltung förderte durch Arbeitsbeschaffungs- und sonstige Maßnahmen in den 1980er und 90er Jahren auch die Friedens- und Umweltbewegung sowie die autonomen Jugendzentren, so beispielsweise das Arbeitsamt Detmold das 1978 gegründete Friedensbüro Lippe e.V. (D 52 Detmold Nr. 632), das Umweltzentrum Heerser Mühle e.V. von 1987 (D 52 Detmold Nr. 686) oder das JUKLEX Extertal (D 52 Detmold Nr. 399).

2. Nichtstaatliche Überlieferung und Sammlungen

Soweit die kurze, nicht erschöpfende Übersicht zu den „68er“ Quellen in unserer staatlichen Überlieferung. Nun zu ausgewählten Beständen zur 68er Bewegung und ihren Auswirkungen in unserer nichtstaatlichen Überlieferung und in unseren Sammlungsbeständen.

2.1 Exkurs

Ich beginne mit einem kurzen archivtheoretischen und rechtlichen Exkurs. Das Landesarchiv NRW Abt. OWL ist auch für die Überlieferung der im Archivsprengel (dem Regierungsbezirk Detmold) angesiedelten staatlichen Behörden und Gerichte zuständig. Das heißt, wir bewerten und übernehmen nach strengen Kriterien, die uns selbsterstellte Archivierungsmodelle vorgeben, das dort anfallende analoge und digitale Schriftgut.

Zur Zeit – das gibt uns ein Kabinettsbeschluss des Jahres 2002 vor – wird nur rund 1 Prozent der erstellten staatlichen Unterlagen pro Jahr übernommen, landesweit sind das immerhin rund zwei Regalkilometer an neuen Archivalien jeglicher Art, die jährlich als archivwürdig in die drei regionalen Abteilungen des Landesarchivs gelangen.

Seit den 1970er Jahren herrscht in der archivischen Fachwelt Grundkonsens darüber, dass die staatliche Überlieferung immer formalisierter, lückenhafter und aussageärmer wird und immer weniger die Realitäten einer sich zunehmend ausdifferenzierenden gesellschaftlichen Wirklichkeit widerspiegelt. Das hat Auswirkungen auf unser archivistisches Tun und für die gegenwärtige und zukünftige historische und gesellschaftswissenschaftliche Forschung.

Auch und gerade vor dem Hintergrund der eingangs genannten „Obergrenze“ von 1 Prozent der jährlichen Übernahmequote, die auch ein jährliches Deputat von nichtstaatlichem Schriftgut umfasst, ist es notwendig, Unterlagen aus dem nichtstaatlichen Bereich zu archivieren, um die amtliche Überlieferung zu ergänzen. Denn damit werden die Quellenlücken geschlossen für Lebenswirklichkeiten, die in der staatlichen Überlieferung nur selten oder nie dokumentiert werden.

Somit wird nicht nur ein Blick „von oben“ durch Verwaltungs- und Gerichtsakten auf die Lebenswirklichkeiten der Gegenwart geworfen, sondern auch ein Blick von der Seite oder von Unten ermöglicht. Rechtliche Grundlage für die Übernahme nichtstaatlichen Archivgutes ist das NW-Archivgesetz vom 16. März 2010, es besagt: „Das Landesarchiv kann auch Archivgut anderer Herkunft übernehmen, an dessen Archivierung ein öffentliches Interesse besteht“ (NW ArchG § 3 (3) Satz 1).

Im Gegensatz zu den staatlichen Behörden und Gerichten sind jedoch Vereine, Verbände, Firmen, Parteien oder Privatpersonen nicht verpflichtet, ihre Altregistratur einem staatlichen, kommunalen oder sonstigen Archiv zur Bewertung und Übernahme anzubieten. Sie können ihr anfallendes Schriftgut nach Belieben vernichten oder veräußern.

Andererseits ist auch festzustellen, dass staatliche Archive nur in absoluten Ausnahmefällen Auffangarchive für die genannten nichtstaatlichen Registraturbildner sind, und zwar nur dann, wenn es kein anderes zuständiges Spartenarchiv gibt. Überlieferung im Verbund ist hier das Stichwort. Die unterschiedlichen Archive müssen sich untereinander absprechen, ob etwas überhaupt archivwürdig ist und wer was übernimmt.

Ebenso wenig wie nichtstaatliche Registraturbildner - wie der vormalige Frauengeschichtsladen Lippe e.V. oder Privatpersonen - eine „Bringschuld“ an staatliche oder sonstige Archive haben, haben wir als staatliches Archiv eine „Holverpflichtung“, denn laut Archivgesetz können wir, müssen aber nicht, in Ergänzung unserer Bestände nichtstaatliches Archivgut aufnehmen. Diese freiwillige Leistung sah im Übrigen bereits das alte Archivgesetz aus dem Jahre 1989 vor und wurde im oben zitierten Archivgesetz fast wortgleich übernommen.

Aus personellen und archivfachlichen Gründen hat das Landesarchiv daher im Jahre 2011 ein wohlbegründetes und ausführliches „Überlieferungsprofil Nichtstaatliches Archivgut“ erstellt, das archivische Bewertungs- und Übernahmeentscheidungen transparent macht und das auch für Nachlässe sowie Verbands- und Vereinsschriftgut gilt. Es legt bei der Entscheidung auf eine Übernahme in eine Abteilung des LAV strenge formale und inhaltliche Bewertungskriterien an, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann.

2.2 Nachlässe

Als wichtigster Politikernachlass für jene Zeit ist nach meinem Dafürhalten der Nachlass des langjährigen lippischen SPD-Bundestagsabgeordneten August Berlin zu nennen. Dieser Politiker geriet aber am Ende der 1960er Jahre zunehmend mit der Parteilinken und den Jusos in Konflikt. Andreas Ruppert schreibt dazu im Vorwort zum sogar veröffentlichten Findbuch, was wiederum die Wichtigkeit dieser Überlieferung in unserem Beständekanon sinnfällig unterstreicht:

„Die von der Parteijugend im Zusammenhang der Außerparlamentarischen (APO) und der Studenten- und Jugendlichenrevolte von 1967/68 neu geführte Diskussion um alternative Gesellschaftsentwürfe war nicht mehr die Welt der Parteipraktiker – nicht zufällig gehörten deshalb die lippischen Jungsozialisten zu den schärfsten Kritikern August Berlins.“³

Neben vielen interessanten Unterlagen zum Thema (darunter zahlreiche Plakate und Flugschriften) möchte ich auf eine bisher noch nicht angesprochene Quellengattung besonders hinweisen, die noch im Bestand D 72 August Berlin liegt: Tonträger. Es befindet sich in diesem Bestand eine Handvoll Tonbänder, darunter auch ein 35minütiger Mitschnitt der Vietnamkonferenz des Landesverbandes des SDS Berlin mit Rudi Dutschke vom 17. Februar 1968.

³ Nachlass August Berlin, Findbuch bearb. von ANDREAS RUPPERT, Detmold 1993 (Veröff. der staatlichen Archive des Landes NRW, Reihe F Nr. 6), 4.

An weiteren Nachlässen seien beispielhaft die unlängst von Ulrike Hammes nach dem Ende ihrer Dienstzeit im Landesarchiv ehrenamtlich verzeichneten Bestände D 72 Helmut Heinze und D 72 Walter Böhmer aufzuführen. Heinze und Böhmer waren von Haus aus zwar eher autoritär-orthodoxe Kommunisten, zeigten aber auch eine gewisse Nähe zur 68er Bewegung sowie zur Umwelt- und vor allem Friedensbewegung (Blumen für Stukenbrock, Ostermarsch) und hatten sehr viel Material dazu gesammelt.

2. 3. Vereinsschriftgut

An Vereinsschriftgut muss der umfangreiche Depositallbestand des 1987 in Detmold gegründeten Frauengeschichtsladen Lippe e.V. besonders hinsichtlich unserer Fragestellung hervorgehoben werden. Im Vorwort zum Findbuch führt Ghislaine Nauwelaerts aus:

„Die Frauengeschichtsforschung ist aus der neuen Frauenbewegung der 70er Jahre hervorgegangen. Die Frauen wollten es nicht länger hinnehmen, dass sie in der von Historikern verwalteten Geschichte nicht vorkamen. Sie studierten die Geschichte der Emanzipationsbewegung, um Kontinuität, Zusammenhalt und Handlungsorientierung zu gewinnen.“

Zahlreiche Akten und Materialsammlungen sind daher in diesem Bestand unter der Sigle D 108 zu den naheliegenden Themenkomplexen Feminismus, Emanzipation, Frauen und Frieden, Frauen und Parteipolitik, Paragraph 218 etc. vorhanden.

Aus dem Bereich der Friedensbewegung ist der kleine Bestand D 107/37 „Arbeitskreis atomwaffenfreie Zone Detmold – Bürger für den Frieden“ besonders erwähnenswert. Die Gruppe konstituierte sich 1982 im Zuge der Nachrüstungsdebatte und existierte etwas mehr als ein Jahrzehnt. Hans-Peter Wehlt lobt in seiner Findbucheinleitung enthusiastisch:

„Die Unterlagen spiegeln in ihrem Kern die bescheidenen, räumlich und finanziell begrenzten Aktivitäten einer kleinen Detmolder Bürgerinitiative, führen über deren Vernetzungen zu gleichgesinnten und verwandten Kreisen in Lippe, Nordrhein-Westfalen und Deutschland und btr. in ihren Inhalten militärstrategische Fragen von höchster Brisanz und Reichweite. In einer im StA [Staatsarchiv] Detmold sonst an keiner anderen Stelle nachweisbaren Dichte und Geschlossenheit dokumentieren sie ein wesentliches Kapitel deutscher Nachkriegsgeschichte“.

Unterlagen zum immer noch existierenden, 1975 gegründeten „Autonomen Jugend- und Kulturzentrum Extertal e.V.“ befinden sich in unserem Bestand D 107 Y. Der Verein engagierte sich nicht nur in der Jugend- und Kulturarbeit, sondern auch in der „Extertaler Initiative gegen Atomraketen“ und in der „Deutschen Friedensgesellschaft/Vereinigte Kriegsdienstgegner“.

Neuerungen im Bereich der Bildungspolitik und zu der bereits einige Jahre vor 1968 konstatierten „Bildungskatastrophe“ lassen sich anhand des Bestandes D 107 H Lippischer Lehrerbund/GEW nachverfolgen.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus dem Bereich der Umweltbewegung genannt. Qualitativ und quantitativ bedeutend ist der Bestand D 107/85 „Gemeinschaft für Naturschutz Senne und Ostwestfalen-Lippe e.V. (GNS)“, die 1975 gegründet wurde. Diese hat sich dem aktiven Umweltschutz und der außerschulischen Bildungsarbeit verschrieben und ist noch heute unter anderem mit ihrem Umweltbildungszentrum sehr rühlig, wie unlängst der *Lippischen Landes-Zeitung* in einer längeren Reportage (23. Mai 2018) zu entnehmen

war. Verzeichnet wurde der Bestand von Ralf Schumacher, der selbst in der GNS über ein Jahrzehnt aktiv tätig war.

2.4 Sammlungen

Die im Folgenden genannten Archivalien der Sammlungen eignen sich samt und sonders hervorragend als Anschauungsmaterial in Ausstellungen und Publikationen sowie für Unterrichtszwecke. Diese Archivalien waren den Akten staatlicher und nichtstaatlicher Registraturbildner entweder als Produkt beigegeben oder kamen auf verschiedenen Wegen und aufgrund unserer oder Dritter Sammeltätigkeit sowie aus Nachlässen in die unterschiedlichen, im Folgenden genannten Bestände.

Bilder und Plakate stehen bereits digitalisiert zur Verfügung. Das schont die Archivalien und entlastet die Mitarbeiter in Magazin- und Lesesaaldienst.

Die Bildersammlung D 75 wurde bereits kurz erwähnt. Viele Fotos befinden sich zudem auch in den bereits genannten Beständen, als Produkt beigegeben ebenso wie die gleich aufgeführten Flugschriften. An Bildern wären z. B. neben verdienten Aktivisten jener Zeit, Gebäulichkeiten wie das Szenelokal Berta in Detmold (Nr. 12755/12698/9869) oder Kundgebungen wie die des Arbeitskreises Blumen für Stukenbrock, 1985 (Nr. 9245-7) und der Ostermarsch 1985 von Bielefeld nach Münster zu nennen (Nr. 9245).

Im Sammlungsbestand D 83 befinden sich weit über 1.000 Verzeichnungseinheiten respektive Archivmappen mit Abertausenden von Flugblättern, Flugschriften, Aufklebern, Broschüren, Zeitungen und Zeitschriften; darunter auch viele, die die 68er Bewegung, ihre Vorläufer und „Nachwirkungen“ und deren Protest und emanzipatorische Bestrebungen zum Inhalt haben und die auch aus dem Umfeld der neu gegründeten Hochschulen der Region stammten.

Zu nennen wären dabei v. a. für unseren Themenkomplex:
Allgemeines Informationsmaterial betreffend:

- Friedensbewegung/Ostermärsche/Wehrdienstverweigerung/atomwaffenfreie Zonen darunter z.B. auch der Arbeitskreis Blumen für Stukenbrock.
- Antiatomkraftbewegung, hier zu nennen v.a.: Proteste gegen den Bau und den Betrieb des AKW Grohnde.
- Ökologische Bewegung, v.a. Die Grünen, Bunte Liste Bielefeld, Robin Wood, lokale Bürgerinitiativen für den Erhalt der Umwelt beispielsweise gegen den Bau der Südumgehung Detmold.
- Autonome Jugendzentren, z.B. Arbeiterjugendzentrum Bielefeld.
- „Linkes Spektrum“:
- „Demokratische Linke“ wie Jusos und Die Falken (Sozialistische Jugend Deutschlands); auf universitärer Ebene der Sozialdemokratische Hochschulbund (SHB) sowie der Bund demokratischer Wissenschaftler.
- Sowie die ganzen, zersplitterten und untereinander teilweise verfeindeten K-Gruppen und ihre Untergruppierungen und Vorfeldorganisationen, mit ihrem Kampf gegen Kapitalismus, „Faschismus“, Berufsverbot, Vietnamkrieg usw.

Manch heutigem, immer noch „ideologieverkehrtem Alt-68er“ würden bei der folgenden Aufzählung sicherlich wehmütige Erinnerungen an längst vergangene „glorreiche“ Zeiten beschleichen, wenn er die Namen vernehmen würde. Zu nennen wären Unterlagen entstanden bei bzw. betr.:

- Antifa
- DKP und SDAJ
- DFU (Deutsche Friedensunion)
- Volksfront gegen Reaktion und Faschismus.
- ADF (Aktion Demokratischer Fortschritt)
- Gruppe internationaler Marxisten
- KPD/ML
- Kommunistischer Arbeiterbund Deutschlands
- Kommunistischer Bund Westdeutschlands
- Sozialistischer Deutscher Studentenbund (SDS)
- Kommunistischer Studentenverband/Rote Zelle
- Marxistisch-Leninistischer Kampfbund OWL
- MLPD
- Marxistische Gruppe Bielefeld/Rote Zellen
- MSB Spartakus
- Rote Hilfe Deutschland

Alle diese propagandistischen Unterlagen finden sich in unserem Bestand D 83 Flugschriften.

Daneben haben wir noch den Sammlungsbestand D 70 (kleine Erwerbungen), in dem sich auch einige Verzeichnungseinheiten mit zahlreichen Flugblättern, Faltblättern und Aushängen aus jener bewegten Zeit befinden, die von privater Seite an uns abgegeben wurden. (z.B. D 70 Nr. 665).

3. Kurzfazit

An dieser Stelle möchte ich den knappen, sicherlich nicht vollständigen Tour d`horizont durch die höchst heterogenen Beständegruppen und Quellengattungen zur 68er Bewegung und ihren Auswirkungen in den Beständen der Abt. OWL des LAV NRW beenden, in der Hoffnung, damit Möglichkeiten zu eigenen Forschungsansätzen in einem Staatsarchiv aufgezeigt zu haben.

Rezensionen

Arnold Beuke/Stefan Wiesekepsieker (Hg.), Der Geschichte eine Stimme geben. Franz Meyer zum Abschied aus Bad Salzuflen (Beiträge zur Geschichte der Stadt Bad Salzuflen Bd. 9; Sonderveröffentlichung des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe Bd. 93), Verlag für Regionalgeschichte, Bielefeld 2018 - 320 S., zahlr. Abb. 19 €

Franz Meyer, ehemaliger Stadtarchivar in Bad Salzuflen, hat seine Arbeit mit Begeisterung ausgeführt und war dabei ein ausgezeichneter Netzwerker. Welch' großes Ansehen er unter seinen Kolleginnen und Kollegen genießt, zeigt die ihm gewidmete Festschrift, für die 22 Wegbegleiterinnen und Begleiter Beiträge beige-steuert haben.

Der erste Abschnitt des Sammelbandes ist auf die Tätigkeit Franz Meyers in Bad Salzuflen fokussiert. Er zeigt, dass für Franz Meyer über die archivischen Aufgaben des Bestandsaufbaus hinaus die Erforschung und Vermittlung der Geschichte „seiner“ Stadt zentrale Anliegen waren. Nicht nur das gegen großen Protest geschlossene Bädernmuseum findet Beachtung, sondern auch das „Werl-Aspe-Knetterheide-Projekt“, das als gelungenes Beispiel einer partizipatorischen Ortsgeschichtsschreibung bezeichnet werden kann.

Der zweite Teil der Veröffentlichung umfasst thematisch breitgefächerte Beiträge zur Lokal- und Regionalgeschichte. Frank Huismann geht dem Ende der Grafen von Sternberg und dem Übergang Salzuflens an die Edelherrn zur Lippe nach und rückt damit ein bislang nicht beachtetes „Lehrstück spätmittelalterlicher Fürstenpolitik“ in den Fokus. Roland Linde begibt sich auf die Spuren des verschwundenen Amtsmeierhofes in Bad Salzuflen-Bexten, eines Anwesens, das sich mit adligen Rittergütern messen lassen konnte. Heinrich Stiewe untersucht das Mitte des 17. Jahrhunderts in Schötmar errichtete Haus des jüdischen Kaufmanns Schlom Itzig – ein seltenes kulturhistorisches Zeugnis der Baukultur, das heute vom Verfall bedroht ist. Fred Kaspar widmet sich dem Auf- und Ausbau des Salzuflener Badebetriebes im Hinblick auf die Bedeutung von Salinenexperten und verschränkt damit wissenschafts- und technikgeschichtliche Aspekte mit der Biografiegeschichte. Andreas Ruppert wertet zwei bislang unbeachtete Quellen zur Wohltätigkeitsarbeit der Synagogengemeinde in Schötmar aus der Kaiserzeit aus, die „ein kleines Fenster in jüdisches Leben vor der Verfolgungszeit“ öffnen. Ebenfalls einen Blick in die Geschichte Schötmars liefert der Beitrag von Kurt Dröge über den Fotografen Louis Brand.

Einen beachtenswerten Schwerpunkt bilden die Artikel zur Kolonialgeschichte. Jürgen Scheffler zeichnet den Lebensweg des aus Bentrop stammenden Johannes Neubourg nach. Als Verwalter auf einer Tabakplantage hatte er in der niederländischen Kolonie Sumatra ein Vermögen gemacht. Marianne Bechhaus-Gerst beschreibt am Beispiel des nach Deutsch-Ostafrika ausgewanderten Ehepaares Schmidt, dessen Nachlass im Stadtarchiv Salzuflen lagert, wie die „Konstruktionen von ‚Rasse‘ und Gender durch den Ersten Weltkrieg in den Kolonien auf den Kopf gestellt wurden.“ Auch der von Stefan Wiesekepsieker behandelte August Korte aus Kachtenhausen war nach Deutsch-Ostafrika ausgewandert, wo ihn ein in der Heimat nicht zu erreichender Wohlstand lockte. In seiner Korrespondenz offenbart sich der Blick eines aus einfachen Verhältnissen stammenden Weißen auf eine fremde koloniale Welt.

Weitere Beiträge weisen über Bad Salzuflen hinaus. So erzählt Wolfgang Bender die Geschichte eines gräflichen Archivars, der wegen Diebstahls und Hehlerei zum Tode verurteilt wurde, widmet sich Manfred Beine den Herrschaftsportraits des Hauses Kaunitz-Rietberg und analysiert Christina Pohl die Wahlen zur Gemeindevertretung in Lage. Rico Quaschny schreibt über den Bad Oeynhausener Fotografen Christian Colberg, der sich auch aufgrund seiner Tätigkeiten für das Haus Lippe-Biesterfeld „Hof-Photograph“ nennen durfte. Willy Gerking behandelt die Geschichte der Burg Sternberg im 20. Jahrhundert. Dieter

Zoremba steuert mit der Biografie des Blomberger Bürgermeisters Bargob einen Beitrag zur NS-Geschichte bei, deren Erforschung sich auch Franz Meyer in vielen Beiträgen gewidmet hat. So endet der abschließende Beitrag von Christoph Laue über die verstörende Gleichzeitigkeit der Deportation von Juden aus Schötmar nach Theresienstadt und einem festlichen Treffen der Kriegsmarine in Bad Salzuflen mit der zutreffenden Feststellung, dass es zur Aufarbeitung der NS-Geschichte „eine neue Generation von Historikern und Archivare“ brauchte, „die wie Franz Meyer ab Ende der 1980er Jahre die Quellen zugänglich machten und selbst publizierten.“

Festschriften haben es manchmal schwer, Leserinnen und Leser zu finden. Diesem solide gestalteten, mit aussagekräftigen Abbildungen ausgestatteten und durchweg gut lesbaren Band sollte das nicht passieren. Für die Regionalgeschichtsforschung sind die Beiträge, die vielfach neue Quellen erschließen, zweifellos ein Gewinn.

Bärbel Sunderbrink

Larissa Eikermann/Stefanie Haupt/Roland Linde/Michael Zelle (Hg.), Die Externsteine. Zwischen wissenschaftlicher Forschung und völkischer Deutung. Beiträge der Tagung am 6. und 7. März 2015 in Detmold, Münster: Aschendorff, 2018 (Veröff. der Hist. Kommission für Westfalen, Neue Folge 31; Schriften des Lippischen Landesmuseums Detmold, X; Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe, 92) – 608 S., Abb., Grafiken. 59 €.

Die Externsteine sind ein Naturwunder im Teutoburger Wald, das niemand ohne Gefühlsregung betrachten wird. Dass dazu auch religiöse Gefühle gehören, und das auch schon in Zeiten, über die keine Überlieferung Auskunft gibt, ist ebenso sicher wie die Gewissheit, dass auch in jenen fernen Zeiten die Menschen bemerkt haben, dass die Sonne im Osten auf- und im Westen untergeht. Ins Blickfeld der Wissenschaft gerieten die Steine im 20. Jahrhundert unter einer ideologischen Prämisse – sie wurden zum Zentrum einer vorchristlichen Hochkultur überhöht, die den bekannten frühen Hochkulturen mindestens ebenbürtig gewesen sei. Und so kommt es, dass eine heutige Betrachtung beides im Blick haben muss: Die Geschichte der Steine ebenso wie ihre ideologische Vereinnahmung. Zwei Ansätze stehen sich dabei gegenüber. Die von Erich Kittel so genannten Schwarmgeister – eine Gruppe von größter Heterogenität - halten unbeirrbar an der *Idée fixe* einer vorchristlichen Hochkultur fest. Die wissenschaftlicher Methodik verpflichteten Bewunderer der Felsen dagegen prüfen, was die vorliegenden Zeugnisse aussagen können und verschließen sich haltloser Spekulation. Es bleiben genug offene Fragen, und zu ihnen hatte das Lippische Landesmuseum im März 2015 zu einer Tagung eingeladen, auf der beeindruckende Vorträge mit oft lebhaften Diskussionen den aktuellen Forschungsstand umrissen. Der vorliegende Sammelband vereint die Vorträge und ergänzt sie um weitere, von den Herausgebern eingeworbene Beiträge. Um das Fazit vorwegzunehmen: Der Band ist ebenso gelungen, wie es die Tagung war. Den Verantwortlichen des Lippischen Landesmuseums, der Schutzgemeinschaft Externsteine und der Historischen Kommission in Münster gebühren Dank und Anerkennung für die Realisierung von Tagung und Sammelband.

Im ersten Teil stehen Darlegung und Deutung der materiellen und schriftlichen Zeugnisse zur Diskussion. Dabei bereichert Roland Linde mit der Auswertung der frühesten schriftlichen Überlieferung auch das Bild der Anfänge lippischer Herrschaft auf dieser Seite des Teutoburger Waldes. Von hier ergibt sich zugleich die von Linde und Ulrich Meier ausgeführte Vermutung, in dem auffälligsten lippischen Edelherren, Bernhard II., den Auftraggeber für das große Kreuzigungsreliefs zu sehen. Sie machen das vorsichtig, als Denkangebot ohne den Anspruch auf unbedingte Gültigkeit, denn absolute Wahrheiten zu verkünden ist nicht die Sache der Geschichtswissenschaft. Eine ähnliche Zurückhaltung findet sich im Beitrag von Helga Giersie-

pen, die aber gerade deshalb überzeugend die bisherige Datierung der Inschrift in der Grotte durch eine genaue Analyse der einzelnen Artefakte und ihre Vergleiche mit anderen überlieferten Inschriften bestätigt.

Angelehnt an vorgefundene Artefakte und aus einem breiten Fundus an kulturgeschichtlicher Kenntnis schöpfend macht Roland Pieper in seiner Untersuchung der sakral-liturgischen Funktion des Kreuzabnahmereliefs und der Anlagen in seiner unmittelbaren Umgebung in ähnlicher Weise Denkangebote, mit anregenden Vergleichen und beeindruckenden Schlussfolgerungen. Er versteht die sakrale Anlage als einen Ort, dessen Statik in den Ostertagen mit ausgefeilten Passionsspielen aufgelöst werden konnte. Das ist alles vorstellbar, nur fehlt dazu jeder Hinweis in den schriftlichen Quellen – wer mag solche Vorführungen ange-regt haben und wem wurden sie dargeboten? Eine andere Frage mag sich aufdrängen: Kreuzigung und Auf-erstehung machen den Gründungsmythos des Christentums aus, während der Kreuzabnahme keine eigene heilsgeschichtliche Bedeutung zukommt. Dass sie an den Externsteinen so herausgestellt wird, könnte in der Verbindung zum vermuteten Arkosolgrab begründet sein. Das Grab wirft seinerseits einen ganz eigenen Fragenkomplex auf, dem Jürgen Krüger nachgeht. Krüger hält dabei alle Deutung der Anlage an den Felsen als mögliche Kopie des Heiligen Grabes und der Grabeskirche in Jerusalem für nachträgliche Konstruktionen, die nicht den Absichten der Urheber des Kunstwerks entsprochen haben dürften. Genau genommen führen seine Überlegungen zum Schluss, dass die Forschung hierzu noch einmal am Nullpunkt beginnen müsse.

Heinrich Stiewe betrachtet die Bauten einer 300 Jahre währenden Epoche, die meist unbeachtet bleibt. Er schlägt den Bogen von der barocken Kulisse des Grafen Hermann Adolf aus der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zu den großen Restaurant- und Hotelkomplexen des späten 19. Jahrhunderts, unter denen vor allem der neugotische Bau des Pyrmonter Architekten Friedrich Gösling auffällt. Alle Etappen sind reich in Abbildungen belegt, wobei Stiewe auf ein bisher übersehenes Detail hinweist: Im 1663/1665 von Elias van Lennep angefertigten Kupferstich ist das Dach der Höhenkapelle noch zu sehen, während es in der fünf Jahre später entstandenen Zeichnung von Johann Georg Rudolphi fehlt, sodass sein Einsturz zeitlich genau eingegrenzt werden kann. Die historistischen Hotelbauten verweisen auf die moderne Erscheinung des Fremdenverkehrs. Hatte schon Fürstin Pauline diesen Trend erkannt, so steigerte sich das Interesse deutlich, als Horn an das Eisenbahnnetz angeschlossen wurde und Fernstraße und Straßenbahn die Felsengruppe unmittelbar berührten. Erst die Nationalsozialisten schotteten die Steine ab, die touristisch ausgelegten Anlagen wurden zum größten Teil abgerissen, Göslings Hotelbau allerdings erst 1965. Ein letztes Zeugnis dieser Epoche ist die von Ferdinand Brune geschaffene eiserne Brücke zur Höhenkapelle.

Eine große Bedeutung hat die Auseinandersetzung mit dem Fenster in der Höhenkapelle, das offensichtlich auf den Sonnenaufgang zur Sommersonnenwende im Juni ausgerichtet ist. Burkard Steinrücken macht dabei deutlich, was die Archäoastronomie zu leisten vermag und wo ihre Grenzen liegen. Er bestätigt die große Präzision der bildhauerischen Arbeit und würdigt gleichzeitig die Ergebnisse früherer Messungen. Das Fenster sei tatsächlich gezielt auf den Sonnenaufgang zur Sommersonnenwende ausgerichtet, ohne dass dies allerdings einen Aufschluss über seine Entstehungszeit zuließe. Ausdrücklich verweist Steinrücken auf eine ähnliche Arbeit an einem Kirchenfenster in Erfurt.

Uwe Puschner leitet den zweiten Teil mit einer Übersicht über die völkische Bewegung in ihren diversen Spielarten ein. Die Externsteine kamen dabei erst durch Wilhelm Teudt in ihr Blickfeld. Puschner legt Nähe und Differenzen zwischen Völkischen und Nationalsozialisten offen, wobei die Nähe nach 1933 zur Unterwerfung führte, während die Differenzen das Wiedererstehen völkischer Zirkel nach 1945 erleichterten. Bei ihrer Fokussierung auf die Externsteine nimmt der erwähnte Wilhelm Teudt eine zentrale Rolle ein. Teudt, militanter Aktivist und nach eigener Aussage „Nationalsozialist bis auf die Knochen“, erklärte die Felsengruppe zum Mittelpunkt einer germanischen Hochkultur und bastelte sich ein Beweisgerüst zusammen, das

zwar keiner Prüfung standhielt, aber bei den Nationalsozialisten bis hin zum Reichsführer-SS Anklang fand. Dass Himmler ihn schnell wieder fallen ließ, wird von Teudts Apologeten in absurder Verdrehung der Wirklichkeit zum „Widerstand“ verklärt. Julia Schafmeister setzt sich mit diesem Mann auseinander, über den sie schon in ihrer Magisterarbeit gehandelt hatte. Sie legt seine Motivation ebenso offen wie seine Methodik, die sich zuletzt in der platten Umkehrung der Beweislast erschöpft. Solche Auseinandersetzung mit Teudt bleibt notwendig, weil sich Viele bis heute nicht aus dem Schatten dieses wirkmächtigen Phantasten lösen können, trotz oder gerade wegen der völkischen Konnotation seiner Gedankenwelt.

Uta Halle, wegen ihrer fachlichen Kompetenz weithin geschätzte Archäologin, hat sich als gebürtige Detmolderin sicher am längsten wissenschaftlich mit den Externsteinen beschäftigt. Sie legt noch einmal dar, was ihr Fach aus den Funden an den Steinen herausarbeiten kann, und bestärkt die schon in ihrer Habilitationsschrift geäußerte Einschätzung, dass die Archäologie keine Nachweise für eine „uralte“ Nutzung der Steine als Kultort liefern kann, ihre Vertreter sich aber in nationalsozialistischer Zeit von den Machhabern funktionalisieren ließen. Roland Linde zeichnet akribisch die Aktivitäten zwischen 1920 und 1945 nach, deutlich wird die enge Verzahnung früher Bemühungen um Naturschutz mit völkischen Prämissen, wie sie auch in der Gründung der Externsteine-Stiftung zu erkennen ist. Die Stiftung wurde von der lippischen NS-Führung übernommen, die auch den Reichsführer-SS einzubinden versuchte. Die ganze Anlage wurde umgestaltet, wozu auch die Verlegung der bisher durch die Felsen führenden Straße und die Beseitigung des Teiches gehörten. Immer mehr setzte Himmler dann eigene Vorstellungen durch, zuletzt waren die Externsteine fest in der Hand der SS und wurden von deren Organisation „Ahnenerbe“ verwaltet. Erst im Krieg wurden alle weiteren Pläne zurückgestellt. Die Externsteine-Stiftung überlebte die „Stunde Null“, sie wurde erst von der neuen Landesregierung und dann vom Landesverband Lippe übernommen.

Larissa Eikermann geht dem Umgang der Nachkriegsgesellschaft mit den Externsteinen nach. Während sich Historiker und Archäologen jeder Stellungnahme enthielten, flackerte 1946 eine kurze Kontroverse in den Leserbriefen der Neuen Westfälischen Zeitung auf. Sie kreiste bezeichnenderweise um Teudt, dessen politische Positionierung seine Anhänger seitdem um jeden Preis zu leugnen versuchen. Der nun für die Felsen zuständige Landesverband verweigerte sich einem kritischen Blick auf ihre jüngste Geschichte und zog es vor, wieder an einen früheren, romantischen Zustand anzuknüpfen. Begründet wurde dies mit Wünschen aus der Bevölkerung, und der Aufschwung des Fremdenverkehrs schien dieser Haltung Recht zu geben. Der Verzicht auf die Auseinandersetzung hatte aber eine Kehrseite. Zwar wurde an den Felsen ein sachliches, dem Forschungsstand angemessenes Faltblatt verbreitet, gleichzeitig überließ man jedoch einem Teudt-Apologeten vor Ort mit dem Recht zu Führungen auch die Deutungshoheit. Die Seilschaften aus dem Teudtschen Umfeld funktionierten noch, die Autorin sieht darin den „Grundstein für das weitere Bestehen des germanischen Externsteine-Mythos bis in die heutige Zeit“.

Dass ein Kreis von Laienforschern mit völkischen und esoterischen Ansätzen bis heute im Umkreis der Externsteine aktiv ist und jährliche Tagungen abhält, liegt auch am Wirken zweier von ihren Anhängern verehrter Männer, Herman Wirth und Walter Machalett. An Herman Wirth zeigt Ingo Wiwjorra exemplarisch, wie auch der wirrste Unsinn gläubige Anhänger finden kann, die sich selbst nach der Einsicht in die Manipulationen ihres Mentors nicht von ihm befreien können. Wirth konstruierte eine „atlantisch-nordisch“ bestimmte „Ur-Religion“, deren materielle Spuren er an vielen Orten nachweisen zu können glaubte. Auch die Externsteine blieben von seinen willkürlichen Deutungen nicht verschont, standen jedoch nicht im Mittelpunkt seines Interesses. Wirths Ideen waren innerhalb des völkischen Milieus umstritten, gemeinsam war allen Richtungen aber die starke Affinität zum Nationalsozialismus. Nach dem Weltkrieg näherte sich Wirth den Externsteinen erneut an, weil er in ihrem Umfeld Unterstützung für ein „Ur-Europa-Museum“ zu erhalten hoffte, das seine gesammelten „Forschungsergebnisse“ präsentieren sollte. Tatsächlich konnte er sie 1974 für ein Jahr in einer Scheune in Fromhausen präsentieren, danach suchte er sein Glück außerhalb

Lippes. Mehrfach hatte er jedoch noch Auftritte auf den von Walter Machalett seit 1967 ausgerichteten Tagungen in Horn, auf denen sich bis heute Anhänger seiner „Ur-Europa“-Phantasie finden lassen.

In Walter Machalett, den Stefanie Haupt vorstellt, finden sich typische Elemente der völkischen Externsteine-Deuter potenziert. Das maßlose Insistieren auf der Gültigkeit eines frei erfundenen Bildes von der Vorgeschichte und ein unverblümter Rassismus verbanden sich bei ihm mit einem kaum mehr zu steigern- den Selbstbewusstsein. Aus diversen esoterischen Zirkeln bediente er sich für die Zusammenstückelung einer Weltansicht, in der die Externsteine als Zentrum des Abendlandes und seiner „weißen Rasse“ erscheinen. Zu solcher Erkenntnis sei aber nur eine Elite befähigt, der sich Machalett selbstverständlich zurechnet. Ebenso selbstverständlich landete er 1933 bei der NSDAP, wurde SA-Sturmführer und blieb auch nach 1945 im rechtsextremen Fahrwasser unterwegs. Seit 1959 setzte der Leiter des Detmolder Staatsarchivs Erich Kittel dem Treiben Machaletts an den Externsteinen kritische Einschätzungen entgegen und leitete damit eine Auseinandersetzung ein, die bis heute fort dauert und in deren Zusammenhang auch die vorliegende Buchedition zu verorten ist. Machalett versuchte damals auf zwei Wegen, seinen Einfluss zu ver- stetigen: Zum einen mit einer von 1965 bis 1979 von ihm herausgegebenen Externsteine-Zeitschrift, zum andern mit seit 1967 jährlich ausgerichteten Treffen seiner Anhänger in Horn. Hier sollte ein Austausch „freier, nach keiner Seite gebundener“ Gedanken möglich sein – natürlich nur im Kreis der Gleichgesinnten. Diese Treffen, deren Träger heute der „Forschungskreis Externsteine“ ist – auf Machaletts Namen wurde 2007 verzichtet –, sind mit Vorträgen und Sightseeing-Angeboten bis heute eine feste Einrichtung.

Jan Raabe und Karsten Wilke beleuchten die auf die Externsteine bezogene Aktivität der völkischen Szene von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart und benennen jene Schwarmgeister, die sich zwar selbst als „von keiner Weltanschauung beeinflusste“, als „neutrale“ Beobachter darstellen, in Wirklichkeit die Grenze zu völkisch-rechtem Denken aber immer wieder überschreiten und Gleichgesinnte mit Vorträgen und Auf- sätzen bedienen. Zuletzt werfen Stefanie Haupt und Dana Schlegelmilch einen kritischen Blick auf die Archäoastronomie. Sie beschreiben die Entstehung und Entwicklung des Fachs in einem völkischen Um- feld, das die Ergebnisse von Wissenschaft ideologisch vorgab. Immer ging es dabei darum, aus vorzeitlichen Funden die Existenz von Hochkulturen zu beweisen, die völkisch konnotiert waren, das heißt im weitesten Sinne „nordisch“ zu sein hatten. Ihnen wurden die Kenntnisse und die Fähigkeit zu komplizierten astron- omischen Berechnungen zuerkannt, wie sie sich in ihren materiellen Überresten spiegeln sollte – wobei die Artefakte im Zirkelschluss wiederum diese Fähigkeit beweisen mussten. Weder die belastete Tradition noch ihre methodische Schwäche verhinderten die größer werdende Akzeptanz der Archäoastronomie, einen Wendepunkt sehen die Autorinnen dabei im öffentlichkeitswirksamen Hype um die sogenannte Himmels- scheibe von Nebra. Sie monieren das Fehlen einer Auseinandersetzung mit der Geschichte des Faches und plädieren für „eine breite fachinterne und öffentliche Diskussion“ über die begrenzte Aussagekraft prähisto- rischer Quellen und die kritische Hinterfragung der auf sie aufbauenden populären Geschichtsbilder.

Ein Höhepunkt der Tagung war der Film der in London lebenden Künstlerin Karen Russo, die im Inter- view mit Stefanie Haupt ihre Arbeit erläutert. Im Film werden Episoden einer skurrilen Erzählung mit Stellungnahmen von Menschen umrankt, die sich auf unterschiedlichste Weise mit den Steinen befassen. Faszinierend ist dabei die Konfrontation von Rationalem und Irrationalem, von kühler Analyse und naiver Phantasterei, ohne dass dies die filmische Erzählung sprengen würde. Hier funktioniert, was in der Praxis nicht gelingt. Es gibt zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen keine echte Verständigung, man wird aber ihre Koexistenz akzeptieren müssen, solange sie eine friedliche ist. Kritisch wird es, wenn die Grenzen verschleiert werden und sich das Irrationale das Mäntelchen des Wissenschaftlichen umhängt, um darunter altbekannte völkische Grundmuster zu transportieren.

Tagung und Sammelband sind nicht als Abschluss gedacht, von hier gehen Impulse aus und es ist deutlich, in welche Richtung weiter geforscht werden müsste. Gelungen ist jedoch eine Annäherung an die Steine auf einem Niveau, hinter das man nicht mehr zurückgehen kann. Hier liegt der Probierstein für alle, die mit dem Verstand an historische Fragestellungen herangehen. Das ursprüngliche Staunen über das Naturwunder Externsteine bleibt darin selbstverständlich bewahrt.

Andreas Ruppert

Auslobung

Der Otto-Weerth-Preis des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe e.V.

Der Naturwissenschaftliche und Historische Verein für das Land Lippe e.V. vergibt zum Gedenken an seinen langjährigen Vorsitzenden den Otto-Weerth-Preis. Durch den Preis sollen der wissenschaftliche Nachwuchs gefördert, die naturwissenschaftliche Forschung sowie die Forschung zur Ur- und Frühgeschichte, Geschichte, Landeskunde, Volkskunde und Kunstgeschichte des ehemaligen Landes Lippe ange-regt sowie die Beziehungen zwischen der Region und den Hochschulen in Ostwestfalen-Lippe verstärkt werden.

Der Preis in Höhe von mindestens 2.000 Euro für hervorragende wissenschaftliche Arbeiten zu den genannten Bereichen wird an Nachwuchswissenschaftlerinnen oder –wissenschaftler verliehen, deren Arbeiten noch nicht an anderer Stelle veröffentlicht oder mit Preisen ausgezeichnet sind. Der Preis kann geteilt werden. Eine Rechtspflicht zur Verleihung besteht nicht. Eigenbewerbungen sind zulässig.

Die Auswahl und Bewertung der Arbeiten geschieht durch eine mindestens fünfköpfige Jury, bestehend aus der Vereinsvorsitzenden, ihrem Stellvertreter sowie weiteren Mitgliedern. Der Rechtsweg bei der Auswahl und Bewertung der Arbeiten sowie bei der Verteilung des Preises ist ausgeschlossen.

Die mit dem Otto-Weerth-Preis ausgezeichneten Personen werden zum Thema ihrer Arbeit vor dem NHV einen Vortrag halten. Sie können Ergebnisse ihrer Arbeit in den Publikationsorganen des Vereins veröffent-lichen.

Bei den ersten sieben Verleihungen waren 1. Preisträgerinnen bzw. Preisträger mit ihren Dissertationen bzw. Magisterarbeiten:

- Annette Hennigs (Paderborn), Gesellschaft und Mobilität. Eine Sozialgeschichte der Straßen am Fallbeispiel Lippe 1680-1820.
- Cornelia Halm (Münster), Conventus sororum de ordine predicatorum in Lemego ... Untersuchun-gen zum Dominikanerinnenkloster St. Marien in Lemgo.
- Roland Siekmann (Bielefeld), Eigenartige Senne. Zur Kulturgeschichte der Wahrnehmung einer peripheren Landschaft.
- Wiebke Lisner (Hannover), Die Hüterinnen der Nation? Hebammen in der Zeit des Nationalsozia-lismus. Am Beispiel des Landes Lippe.
- Claudia Strieter (Münster), Aushandeln von Zunft. Möglichkeiten und Grenzen ständischer Selbstbestimmung in Lippstadt, Soest und Detmold.
- Julia Schöning (Bielefeld), Der Germanenkundler Wilhelm Teudt – Ein völkischer Laienforscher auf dem Weg vom Keplerbund zum SS-Ahnenerbe.
- Florian Lueke (Hannover), Menschen - Vereine – Politik. Eine vergleichende regionalhistorische Studie zur Entwicklung des Sports und seiner Vereine auf dem Gebiet des ehemaligen deutschen Kleinstaates Lippe während des 19. und 20. Jahrhunderts.

Der Otto-Weerth-Preis wird hiermit zum achten Male seit dem Jahre 2000 ausgelobt. Das Preisgeld beträgt 2.000 Euro.

Die Arbeiten - versehen mit einem kurzen Lebenslauf des Autors/der Autorin - sind bis zum 15. Mai 2019 an die nachfolgende Adresse zu senden:

Naturwissenschaftlicher und Historischer Verein für das Land Lippe e.V.
Willi-Hofmann-Straße 2
32756 Detmold

Ansprechpartner des Vereins ist Dr. Wolfgang Bender, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Ostwestfalen-Lippe, wolfgang.bender@lav.nrw.de; Telefon 05231/766-111.

Corrigenda

Für die letzte Ausgabe, *Rosenland* 20 (2018), sind zwei Korrekturen notwendig:

Ein Leser aus Bad Salzuflen wies uns darauf hin, dass die von Bärbel Sunderbrink in ihrem Beitrag über das Munitionsunglück in Detmold genannte weitere Unglücksstelle nicht in Berlin Adlerhof lag, sondern in Berlin Adlershof (S. 13).

War hier ein Buchstabe zu wenig, so steht in der Besprechung des schönen Bandes über die „Starken Frauen“ durch Andreas Ruppert einer zu viel: die Goldschmiedin, die zeitweilig in Detmold lebte, hieß „Treskow“, nicht Tresckow (S. 65).

In *Rosenland* 17 (2015) wurde Klaus Pohlmann der akademische Dr.-Grad gegeben, den er aber nicht trug und den er auch nicht brauchte (S. 64).

Bei der Gelegenheit ist noch auf einen anderen, schwerer wiegenden Fehler hinzuweisen, auf den der Leiter der Lippischen Landesbibliothek aufmerksam machte. Im Beitrag von Andreas Ruppert über den „Weinbergfriedhof“ in Detmold in *Rosenland* 10 (2010) ist der Vorname des lippischen Generalsuperintendenten Ferdinand Weerth mehrfach als „Friedrich“ angegeben. Der Autor bittet, diese Nachlässigkeit auch nachträglich zu entschuldigen.

Impressum

Rosenland. Zeitschrift für lippische Geschichte.

Herausgeber und Redaktion:

Jürgen Hartmann (Nordhorn) und Dr. Andreas Ruppert (Paderborn).

Anschrift: Jürgen Hartmann, Sonnenteich 15, D-48527 Nordhorn.

URL: www.rosenland-lippe.de

Anfragen, Beiträge etc. an: rosenland-lippe@web.de

Erscheinungsweise: 1-2 Ausgaben / Jahr.

Die nächste Ausgabe erscheint voraussichtlich im Frühjahr 2019.

Redaktionsschluss: 1. März 2019.