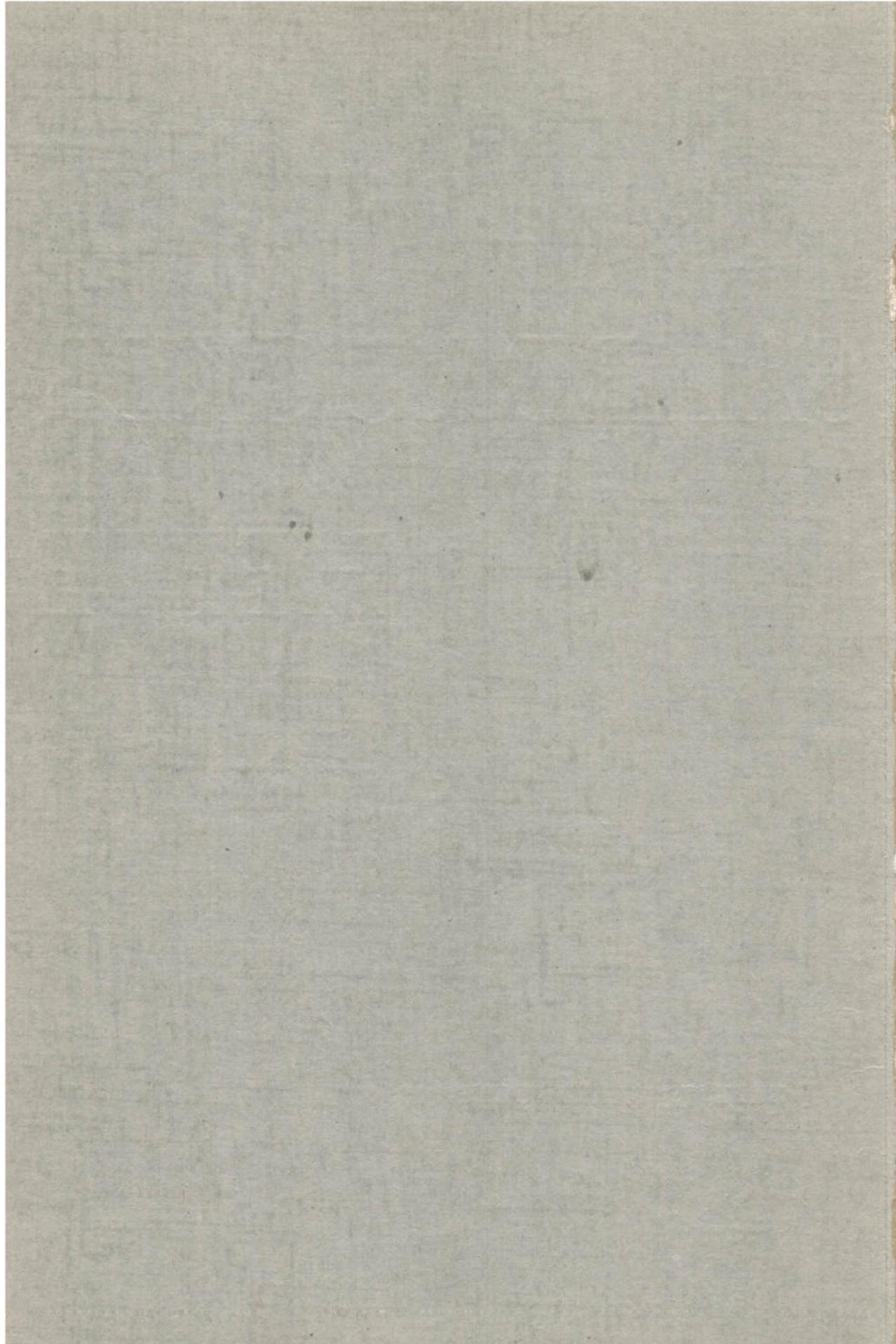
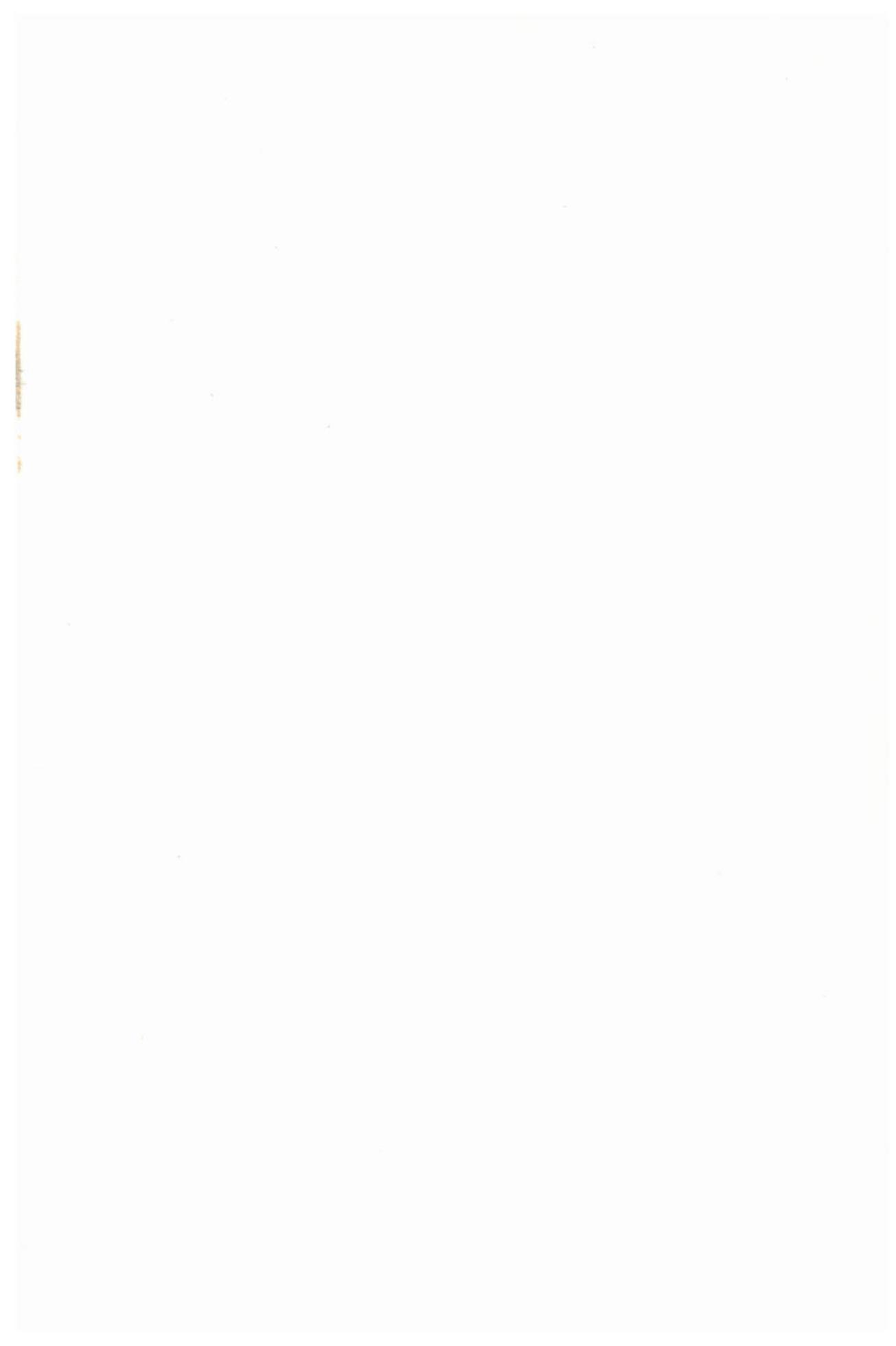


SAARBRÜCKER

HEFTE

HEFT **4** SAARBRÜCKEN 1956





SAARBRÜCKER HEFTE

HERAUSGEGEBEN

VOM KULTUR- UND SCHULAMT

DER STADT SAARBRÜCKEN

HEFT 4 1956



MINERVA-VERLAG SAARBRÜCKEN

Die „Saarbrücker Hefte“ erscheinen halbjährlich / Schriftleiter: Karl Schwingel, Ottweiler, Martin-Luther-Straße 36 / Stellvertreter: Friedrich Margardt / Herausgeber: Kultur- und Schulamt der Stadt Saarbrücken / Nachdruck ohne vorherige Zustimmung der Schriftleitung nicht gestattet; alle Übersetzungsrechte bleiben vorbehalten; für unverlangte Einsendungen haftet die Schriftleitung nicht / Preis des Einzelheftes: 300,- Frs. / Führen in Lesezirkeln nur mit Genehmigung / Druck: Buchdruckerei und Verlag Karl Funk, Saarbrücken / Typograph. Gestaltung: Eugen Krauß

INHALTSVERZEICHNIS

Seite 7		Theater und Jugend von Günther Stark
14		Neue Hinweise auf römische Beziehungen Goethes zu den Malern Schmidt-Fornaro und Pitz von Karl Lohmeyer
30		Das Arbeitsverzeichnis des Saarbrücker Malers J. F. Dryander von Hermann Keuth
44		Die Wasserorgel auf dem römischen Mosaik von Nennig an der Mosel von Jacques Moreau
48 rechte Bildseite		Rudolf Drumm zum Gedächtnis von Karl Schwingel
49		Eine Straßburger Glasmaler-Werkstätte des 13. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu den Rheinlanden von Victor Beyer
62		Die Entwicklung des Saarländischen Eisenbahnnetzes als Voraussetzung für die Bildung des Wirtschaftsraumes an der Saar von Kurt Hoppstädter
76		Bemerkungen zu einer saarländischen Bibliographie von Wilhelm Dillinger
80		Der Sport an der Saar und in Saarbrücken von Eugen Wagner
88		Bericht über die Ausstellungen des Saarlandmuseums von Walter Schmeer

Für das nächste Heft sind u. a. folgende Aufsätze vorgesehen:

Dr. Hock: Die Landwirtschaft des Saarlandes / Dr. G. Bauer: Die Geschichte der Stadt Saarbrücken im Spiegel ihrer Flurnamen / Dr. Dr. H. Werle: Die Machtstellung des Saarbrücker Hauses am Mittel- und Oberrhein / A. Kolling: Das römerzeitliche Brandgrab von Püttlingen / Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fragmente spätgotischer Skulpturen an Saar und Blies / Dr. J. Koenen: Die geplante Barockkirche der Abtei Mettlach und die verwandten Kirchenbauten / Dr. W. Dieck: Saarländische Bildnisse des Malers Louis Krewel / Ferner Kultur- und andere Berichte.

THEATER UND JUGEND

VON GÜNTHER STARK

Es mag sich heute ein Theater noch so intensiv und lebendig geistigen Problemen der Zeit zuwenden, fortwirkendes Gehör findet es nur bei Menschen, die noch die Fähigkeit besitzen, den ewigen Fragen nach dem Woher und Wohin intensiver nachzuspüren, als es im technisch-materialistischen Zeitalter üblich ist. Aber wer hat heute noch den Idealismus, sich einer außerberuflichen Beschäftigung zuzuwenden und sich mit den Fragen der Zeit zu beschäftigen, wenn nicht die Jugend! Das Theater stagniert, wenn es nicht – ob es sich um klassische oder heutige Werke handelt – die Sicht auf die Zeit findet. Jugend und Theater sind wesensverwandt! Beide erneuern sich ständig. Nun gibt es in einem Kulturtheater keine Zeitprobleme ohne Weltsicht und keine Weltsicht ohne zeitliche Problemstellung! Wie oft muß man es als Theatermann erleben, daß nur die Story eines Werkes gesehen und behandelt wird, aber nicht, was dahinter liegt. Guardini hat einmal gesagt: „In jedem Kunstwerk muß Welt enthalten sein“ – das heißt, das Kunstwerk ist nicht vom Kosmos, nicht vom Gesamterlebnisbereich zu trennen, es ist nicht gesondert vom Gesamterlebnisbereich unseres Ich's zu trennen. Und dann: Es gibt keine wahre Kunst, auch keine Theaterkunst, die nicht ihre Kraftquelle aus der Liebe zum Menschen schöpft, und das bedeutet doch vor allem – zum jungen Menschen, aus dem Glauben an der suchenden Wahrfähigkeit des jungen Menschen. Ein Mensch, der das Theater als Sendbote lebensfördernder, geistiger Mächte empfindet, wird sich mit besonderer Hingabe an die Jugend wenden. Was hat das Theater von heute der Jugend zu geben? Was darf die Jugend heute vom Theater verlangen? – Und zwar die Jugend in der Zeit reifender Urteilskraft, in der Zeit der Suche nach einem haltbaren Standort für ihren Lebensaufbau!

Es gibt Pessimisten, die behaupten, die Jugend gäbe ganz anderen Unterhaltungen den Vorzug, als denen durch die Kunst, durch das Theater. Sollte das wirklich der Fall sein, so ist das Theater selbst daran schuld, wenn der Kontakt mit der Jugend nicht hergestellt wird. Hat man keinen Glauben an die Jugend als Besucherelement, als Nachfolger der bereits im Beruf stehenden älteren Generation, ja, als Lebensquelle des Theaters überhaupt, wo soll dann die Kraft und die Phantasie herkommen, weiter am Bestand und an der Entwicklung des Theaters zu arbeiten! Dieser Glaube gründet sich auf das Bewußtsein, daß das Theater selbst in seiner Struktur ewig jung ist: es darf nie veralten, es muß immer leidenschaftlich der Zeit und ihren Fragen gegenüber offen und empfänglich sein. Das Theater kann sich nicht das Prädikat „fertig“ umhängen! Anselm Feuerbach sagte einmal: Der Professor belehrt und der echte Künstler lernt bis zum Tode! Theater, wenn es seinen rechten, eigentlichen Sinn erfüllen soll, ist eine Gelegenheit des Menschen, sich seiner selbst – außerhalb jeder Berufsenge – bewußt zu werden und sich mit Zeit und Ewigkeit, mit Welt und Leben, mit Himmel und Hölle auseinanderzusetzen.

Wer anders als die Jugend sucht und tastet noch die verwirrende Fülle der Welt ab? Wer anders als die Jugend in ihrer Unvoreingenommenheit vermag noch echt von unecht, wahr von unwahr zu unterscheiden? Wer anders als die Jugend möchte noch glauben und nicht verzweifeln? Sich auseinandersetzen im Miterlebnis und Miterleiden des schaubaren Gleichnisses auf der Bühne – das ist das jugendliche Wollen!

Das Theater ist der Wille zur Gestaltung und damit zur tieferen Erkenntnis des Lebens, des Menschen in diesem Leben, des begrenzten Menschen in seiner Stellung zum unbegrenzten Sein. Theater ist der Entschluß, einzudringen in das Geheimnis des menschlichen Schicksalsproblems. Die Dynamik des Theaters berührt sich aufs innigste mit dem jugendlichen Elan, sich die Welt von innen her zu erobern.

In unserer harten und von geistigen Widersprüchen erfüllten Zeit genügt es nicht allein, sich der Geheimnisse der Welt mit Hilfe intellektueller und empirischer Erkenntnisse der einzelnen wissenschaftlichen Disziplin zu bemächtigen: auch die Kunst, — insbesondere die Theaterkunst bietet sich als Hilfe an, den ganzen sichtbaren und unsichtbaren Lebensbereich zu erobern. Die Menschheit ist in Gefahr, Schaden an ihrer Seele zu nehmen, an dem naiven Hinnehmen des menschlichen Seins. Es gibt aber gerade in unserem wissenschaftlichen Zeitalter, in dem man alles erklären kann, in dem sich die Begriffe „Kunst“ und „Kunstgewerbe“ fast überschneiden, kaum eine wesentlichere Aufgabe als um die Reinheit der Seele zu ringen. Die Kunst vermag darin viel.

Das Theater kann jener Raum sein, in dessen Grenzen die Seele frei atmend sich stärken und sich festigen kann! Denn das Theater ist der geistige Ort, in dem sich stellvertretend das tiefere, das innere Drama der Menschheit vollzieht, es ist der magische Kreis, in den hinein alle Problematik des Menschseins zwischen Himmel und Erde projiziert ist und in dessen Zirkel in der leiblichen Gestalt des sprechenden und singenden Darstellers der Kampf mit dem Schicksal ausgetragen wird, der unser aller Kampf ist!

Ob die Existenz des Menschen im vernichterischen *circulus vitiosus* eines materialistischen Atombomben-Zeitalters eingekerkert wird, oder ob sie dank des Einsatzes der Seele auszubrechen vermag in die sittliche Freiheit der transzendentalen Bezüge des Menschen — das ist uns zu gleichen Teilen in die Hand gegeben. Diese Entscheidung ist der geschichtliche Auftrag der heutigen Jugend! Es ist der Auftrag, in dem sich die Jugend und das ewig junge Theater berühren!

Mit dem Theater ist uns aus jahrtausendalter Menschheitsentwicklung ein Instrument überliefert, das, recht genutzt, ein Werkzeug konkreter Auseinandersetzung mit der zeitlichen wie der ewigen Existenz des Menschen sein kann. Das „*Theatron*“, die „Schaubühne“ ist der Spiegel, vor dessen Bild sich die Selbstbewußtwerdung des Menschen vollzieht und der zum Kriterium unseres Handelns, Denkens und Fühlens werden kann, wenn wir zum Schauen und zum Hören fähig und bereit sind! Im Gleichnis der Bühne fällt die Entscheidung des Menschen, bricht die Erkenntnis der Allgegenwart höherer Mächte in den Lebenskreis des Menschen ein.

Das vollzieht sich in jedem wahrhaft großen Theaterabend, der die umfassende Idee „Theater“ erfüllt: der Lichteinbruch des Geistes in unsere menschliche Welt, die von der Dynamik der Triebe und des Materiellen so kraus bewegt wird. Jener Lichteinbruch gibt uns Klarheit darüber, was Schicksal ist, wie wir zu ihm stehen und es bestehen mögen . . . Denn Sinn des dramatischen Theaters — seit der Definition des Aristoteles und letztlich schon weit länger her — ist es, die Leidenschaften, (und wohl auch das Leid!) zu reinigen und zu läutern.

Auf der Bühne wird die entscheidende Bestimmung der menschlichen Existenz verkörpert und veranschaulicht und jedem Einzelnen folgeschwer zum Bewußtsein gebracht . . . Vom ersten Augenblick an, da das Leben in die Welt eintritt, vollzieht es auch zugleich — schon im rein physischen Sinn —

ein beständiges Selbst-Opfer, denn es strebt aus eigener Dynamik seiner unabänderlichen Begrenzung durch den Tod zu. Menschsein heißt: Dieses Naturgesetz mit der vollen Bewußtheit des freien sittlichen Willens zu vollziehen, es zu vollziehen mit dem schonungslosen Einsatz aller Kräfte des Lebens, die durch das Opfer geadelt werden. Diese Haltung erst erhebt das schmerzliche Leiden der Natur, das der Mensch mit allem Geschaffenen gemein hat, zur Größe jenes handelnden Bekenntnisses zum Schicksal, mit dem der Mensch als einziges Geschöpf sich dem Schöpfer zu verbinden vermag. Das Theater stellt diese Rück-Verbindung des Geschöpfes mit dem Schöpfer in der Sichtbarmachung des „Schicksalhaften“ her. Die Tragik des Menschseins und die aus der Haltung des Einzelnen zu dieser Tragik sich erhebende Ethik des Opfers sind der große Gegenstand des dramatischen Theaters. Das individuelle Schicksal Einzelner aussagend, hebt es dies versöhnend klärend und läuternd auf die Ebene des allgemeingültigen Menschenschicksals. Gleich dem Spiegel nimmt das Theater die Brechungen der einzelnen Schicksalslinien in sich auf, um in der Rückstrahlung dem Betrachter eine Gesamtschau zu ermöglichen. Diese Gesamtschau löst ihn aus der seelischen Vereinzelung seines persönlichen Leidens, da er in ihm die allgemeingültige Notwendigkeit menschlichen Reifens erkennt. Im Parkett muß immer aus Einzelwesen eine Gemeinde werden. In großen Abenden wird diese Gemeinde geschaffen.

Klarheit und Reifen im verstehenden Umfassen des Schicksalhaften: ein erhabenes Ziel für das Drängen der Jugend! Theater und Jugend gehören zueinander! Sie müssen sich gegenseitig befruchten! Jugend muß das Theater vor Bequemlichkeit und trockener Gefälligkeit warnen. Das Theater muß den Atem des ewig Suchenden besitzen.

Als sich im 16., 17. und 18. Jahrhundert das europäische Theater nach und nach aus der Bezogenheit der Mysterienspiele zum kirchlichen Leben löste, waren es die Latein-Schulen, die Universitäten, die das Theater und das Drama pflegten. Es war die geistige Jugend, die die uralten Formen der dramatischen und theatralischen Kultur mit neuem Leben erfüllte. Und sie hat diese bedeutsame Rolle bis heute beibehalten. Die modernen Studentebühnen sind ein Beweis für den spontanen Kontakt zwischen Theater und Jugend. Nicht nur Theaterleute gehören dazu, auch Mediziner, Naturwissenschaftler, Juristen, Theologen. Denn die Bühne ist nur die Basis, von der aus Gespräche und Diskussionen ausgehen. Nicht nur über die praktische Erlernung von Regie, auch über das Anliegen des Dichters, über seine Zeit und seine Gültigkeit für unsere Zeit – und schließlich darüber hinaus über alle Erkenntnisse, die uns durch die Gedanken wesentlicher Dichter auf den Weg gegeben wurden. Das wohl stärkste poetische Genie, das Spanien in diesem Jahrhundert hervorbrachte – Garcia Lorca – zog jahrelang mit einer Studentengruppe durchs Land und spielte modernstes dichterisches Theater. In Amerika, das unsere Einrichtung städtisch und staatlich subventionierter Bühnen kaum kennt, vollziehen sich oft entscheidende Uraufführungen der ernsthaften dramatischen Literatur auf den College-Bühnen. Hier erwarben sich Dramatiker wie O'Neill, Tennessee Williams, Artur Miller, John Steinbeck, etc. die praktischen Kenntnisse des Theaters. Auch ihren ersten Ruhm. Die wichtigsten Gefechte der Avantgarde finden in diesen „dramatischen Werkstätten“ statt. In diesem engen Miteinandergehen von Jugend und Theater in Amerika mag nicht zuletzt ein Grund dafür liegen, daß das amerikanische Theater in jüngster Zeit die Führung in der modernen Theaterentwicklung – neben dem französischen Theater – übernehmen konnte.

Das Repertoire-Theater sollte seine Ergänzung finden in der Einrichtung eines Jugendtheaters, das einmal ein gesondertes Programm für Kinder (Märchenspiele), ein Programm für die 10 – 16 jährige Jugend (Jugendstücke) und ein Programm für die junge Generation zwischen 17 und 25 Jahren umschließen müßte! Kindertheater, Jugendtheater, Studententheater könnten wegweisende Bausteine für unser Berufstheater sein. Das heutige Studententheater könnte ein Experimentierfeld für neue Ideen darstellen, ganz im Sinne der akademischen Tradition des „Schultheaters“ früherer Jahrhunderte. Denn damals entstand aus den Kreisen dieses Schultheaters ebenfalls (wie heute in Amerika) ein neues Dramenschaffen. Versuche, auf denen die französische und später die deutsche Klassik und alle weiteren Entwicklungen fußen konnten.

Dies Zusammengehen von Jugend und Theater hat zweifellos die Entwicklung der deutschen Theatergeschichte weitgehend beeinflußt. Je mehr zu Ausgang des 19. Jahrhunderts die ethische Mahnung der Klassiker in der rollenden Pathetik einer äußerlichen Kunstformalität unterzugehen drohte, je mehr der ästhetische Genuß der Vers-Dichtung die Wahrnehmung der inneren Wahrheiten und Schönheiten überdeckte, desto schneller wandte sich die Jugend dahin, wo das echte Theater neue Wege zur Erfüllung seines eigentlichen Sinnes suchte. Der poetische Naturalismus Gerhart Hauptmanns fand den Widerhall bei der Jugend! Der Einklang der Dichtung und des Theaters mit dem Leben, mit der Wirklichkeit des Schicksals, wie es sich in der sozial-politischen Entwicklung manifestierte und etwa in Hauptmanns „Rose Bernd“ und den „Webern“ Ausdruck fand, war in der Kongruenz von Jugend und Theater neuerlich verwirklicht.

Diese hier angebaute Entwicklung entfaltete sich zu voller Wirksamkeit in dem Augenblick, als in der Katastrophe des ersten Weltkrieges die innerlich hohl gewordene bürgerliche Gesellschaftsordnung zusammengebrochen war, die sich bislang noch mühsam hinter der tönenden Proklamation klassischer, idealistischer Humanität maskiert gehalten hatte. Es wurde offenbar, daß zur phrasenhaften Lüge erniedrigt worden war, was einst als heiliges Vermächtnis einer jungen idealistischen Generation überkommen war. „Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen . . .“ galt nicht mehr! Es wurde zur schrecklichen Gewißheit, daß das Ererbte nicht erworben wurde, weil man nicht bereit war, wirklich darum zu ringen, wirklich im Handeln und Sein zu vollziehen, was als ethische Erkenntnis und Postulat aufgestellt worden war. Die Jugend nach 1918 drängte, Sein und Handeln wieder in Einklang zu bringen mit der sittlichen Maxime. Jetzt endlich, da die Phrasen demaskiert, die Verlogenheit offenbart, die entgötterte Macht zusammengestürzt war, wollte man aus eigener Kraft und Reinheit „den neuen Menschen“ formen!

Aus dieser Situation versteht es sich, daß 1918 in Deutschland trotz der Katastrophe des Kriegsleides die „Schubläden“ der Autoren gefüllt waren! Lange zurückgedrängter Aufschrei, Appell zu wirklicher Menschlichkeit, echtem sozialen Verantwortungsbewußtsein wurden laut und schufen sich ihre Ausdrucksform im Expressionismus . . . , der in der Malerei schon lange vorbereitet, nun von der Bühne als dem aggressivsten, wirksamsten „Ausdrucks“mittel die Menschen zu ergreifen suchte. Junge Dramatiker, junge Regisseure, junge Schauspieler, Studenten, Jungarbeiter, sie alle forcierten die neue, aus echten sittlichen, sozialpolitischen, künstlerischen Impulsen geborene Richtung! Dramatiker, Kritiker an der eben überwundenen Epoche,

wie Sternheim und Wedekind, standen im Repertoire der Bühnen mit ihren Werken neben denen von jungen Revolutionären, wie: Ernst Toller, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Franz Werfel, Bruno Frank, Leonhard Frank, Ferdinand Bruckner, Carl Zuckmayer, Bert Brecht, Herbert Eulenberg, Ernst Barlach, Fritz von Unruh, Johannes Sorge.

So verschieden diese alle in ihrem geistig-künstlerischen Anliegen sein mochten, eines war ihnen allen gemeinsam: der jugendliche Wille, Neues, Besseres aufzubauen, ein reineres Bild des Menschen vor der Mitwelt aufzurichten, ein Menschenbild, das nicht mehr als schön klingende Phrase zu mißdeuten und zu umgehen war, sondern das in harten, klaren Konturen fordernd vor jeden einzelnen gestellt wurde: „Erkenne dich selbst!“ und vor allem „Ändere dich!“ Der Mut, das Schwere wie das Häßliche, das Böse wie das Gemeine unerbittlich aufzuzeigen, kam bei diesen jungen Dramatikern und Theaterleuten aus dem Willen zur Wahrhaftigkeit. Wer ist noch wahr, wenn es die Jugend nicht ist?

Das heftige Aufbegehren einer jungen Generation nach dem ersten Weltkrieg kam aus der Absicht, anzuprangern, aufzurütteln, vorwärtszudrängen, zu bessern, zu belehren! Zweifellos ging so durch diese ganze Richtung ein starker Zug zum Ideendrama, zum Lehrstück, und in gewisser Weise zum Tendenzstück, freilich meist im besten Sinne und in bester Absicht.

Kein Wunder, daß ein so lebendiges Theater sich mit den revolutionären Kräften der jungen demokratischen Generation begegnen und verbinden mußte, zur Erreichung von Zielen, die weit über künstlerische Absichten hinausreichten. Kein Wunder, daß der Elan des gemeinsamen Vorwärtstürens von Jugend und Theater unter dem Aspekt der besonderen Situation Deutschlands nach dem ersten Weltkrieg den dramatischen Expressionismus deutscher Prägung an die Spitze der modernen Kunstentwicklung Europas trug. Dies war das Ergebnis der besonderen Konstellation einer politischen und sozialen Zeit-Situation, Schicksals- und Leid-Erfahrung durch Krieg und Zusammenbruch sowie der revolutionären Veränderungen der Gesellschaftsordnung. Es war ein Aufbruch zur Menschlichkeit aus dem Bewußtsein notwendiger Läuterung. Diese geschichtliche Situation war einmalig!

Sie war in gleichem Umfang weder in Frankreich noch in England noch in Amerika gegeben. — Alle diese Nationen hatten keine Niederlage und keine Revolution des Staatsgefüges hinter sich — und auch keine „wilhelminische Ära . . .“ das bedeutet: Sie hatten keine harten Eruptionen als Folge gewaltsamer Stauungen zu überstehen! Und so zeigt auch die Entwicklung des Theaters in den genannten Ländern eine weit ruhigere und organische Kontinuität — trotz der bitteren Auswirkungen, die der Krieg natürlich auch dort zeitweilig hatte. Die Entwicklung des Theaters hatte dementsprechend ihr Schwergewicht in den normalen geistesgeschichtlichen und kunst-ästhetischen Wandlungen der Inhalte und Formen. Hinzu kam, daß die klassischen Formprinzipien französischer Geistigkeit, wie auch der nüchterne Realismus der angelsächsischen Mentalität durchaus keinen günstigen Kulturboden für ein Expressionisten-Theater darstellten. Ohne gewaltsame Umbrüche gliederte sich in diesen Ländern das 20. Jahrhundert der Entwicklungslinie des 19. Jahrhunderts an.

In England dominierten unter den Autoren der Bühne auch nach 1918 noch Oscar Wilde, G. B. Shaw, Sir J. M. Barrie. In Somerset Maugham setzte sich diese Namensreihe von europäischem Klang fort.

In Frankreich standen den Autoren des geistreichen Unterhaltungstheaters, die uns noch gegenwärtig vertraut sind: Verneuil, Sascha Guitry usw. so ausgeprägte Dichterpersönlichkeiten wie: Paul Claudel, André Gide, Romain Rolland, Paul Valéry gegenüber. Die junge Generation, die unter dem Erlebniseindruck des ersten Weltkrieges stand, trat u. a. mit Maurice Rostands „Der Mann, den sein Gewissen trieb“ und Paul Raynals „Grabmal des unbekanntes Soldaten“ auf den Plan. Die ästhetischen Probleme des Symbolismus und der Neu-Romantik wurden hier ungehindert ausgetragen, die Einflüsse etwa Maeterlinks und Montherlants klangen nach, und die Entwicklung schritt in all ihrem vielfarbigen Reichtum fort zu der durchsichtigen szenischen Poesie Jean Giraudoux und der geistreichen Könnerschaft Jean Cocteau.

In Italien schuf Pirandello einen ganz eigenen Stil expressionistischer Färbung, der starke Rückwirkungen auf die modernste Gestalt des Theaters hatte.

Der deutsche Expressionismus trat im Ausland vornehmlich durch Übersetzungen von Werken Ferdinand Bruckners und Georg Kaisers in Erscheinung. Sein szenischer Stil, den vor allem die Regisseure Karlheinz Martin, Leopold Jessner, Jürgen Fehling ausgeprägt hatten, fördert nach und nach überall den Wandel zum modernen Theaterstil.

Bezeichnenderweise war es das junge dramatische Theater Amerikas, das in der Person O'Neills die Anregungen des Expressionismus aufgriff. Verschiedene Werke, wie „Kaiser Jones“, „Wildnis“, „Alle Kinder Gottes haben Flügel“, erschienen in erregenden Inszenierungen, auch auf der deutschen und französischen Bühne. Die Beeinflussung der modernen amerikanischen Dramatik durch den deutschen Expressionismus der zwanziger Jahre ist noch deutlich spürbar im Schaffen gegenwärtig dominierender Autoren: Miller, Williams, Wilder usw. Hier ergeben sich interessante Bezüge zwischen der nach dem ersten Weltkrieg von Deutschland ausgegangenen Revolutionierung des Theaters und der nach dem zweiten Weltkrieg von Amerika aus auf Deutschland (und Europa) zurückwirkenden neuerlichen Umwälzung dramatischen Theaters.

Welches ist nun die Situation, der wir heute gegenüberstehen? Die Katastrophe des zweiten Weltkrieges hat diesmal die ganze Welt getroffen und politische, soziale, philosophische und künstlerische Veränderungen in bisher nicht gekanntem Ausmaß hervorgerufen! Die Verschiebung der Kräfte, ihr unablässiges Gegeneinanderwirken und ihr Hin- und Herschwanken haben das innere Gleichgewicht der Menschheit gestört. Vor allem ist davon die Jugend getroffen! Denn der junge Mensch sucht einen geistigen Schwerpunkt, der ihm im Lebenskampf Halt gibt. Und er sucht die Sternbilder, nach denen er seinen Lebensweg orientieren kann. Seit 1945 fand er den Himmel dicht bewölkt, und auch die Kunst eröffnete nirgends einem Strahl des Lichts den Weg. Im Gegenteil! Das dramatische Schaffen Deutschlands stagnierte völlig! Nach dem ersten Weltkrieg hatte sich aus dem tragischen Schicksalsereignis eine Literatur echter Menschenliebe entwickelt. Das Theater war ein Fanal geworden, dem sich die Jugend mit besonderer Begeisterung verschrieb.

Aber nach dem zweiten Weltkrieg? Das Grauen war zu groß! Lebenshoffnung und Lebensbewertung erstickten in Zweifel und in der Verzweiflung, im Gefühl der Ausweglosigkeit!

Verursacht durch die Erfahrung des Kriegsleides und durch den Sturz der idealen, humanistischen Werte fand diese pessimistische Grundstimmung ihren produktiven Niederschlag im Theater der westlichen Nationen – vor allem Frankreichs. Hier hatte gerade die akademische Jugend am schmerzlichsten den Zusammenstoß mit einer usurpatorischen Macht empfunden! Zugleich hatte sie sich in den Reihen der Resistance eine Möglichkeit eröffnen können, ihre radikale Skepsis in künstlerischen Aussagen aggressiv vorzutragen. Sartres dramatische Formulierung der Existenzial-Philosophie bestimmte wesentlich das Theater der ersten Nachkriegsjahre und wirkt noch immer nach! Camus, Anouilh, Samuel Becket, Artur Adamow, Jonesco traten mit Werken ähnlicher Grundhaltung hervor. Sie riefen eine ganze Reihe von Mitsreitern und Nachahmern auf den Plan! Von hier aus entwickelte sich die Kunstrichtung, die auf die Jugend nach 1945 intensivsten Einfluß nahm.

Dieser Einfluß wirkte sich besonders in Deutschland aus, wo bereits Wolfgang Borchert mit dem Verzweigungsschrei seines Stückes „Draußen vor der Tür“ der Bedrängtheit der Jugend Ausdruck gegeben hatte . . . Weitere Einflüsse kamen nun auch aus anderen Ländern. Die jungen Schweizer Dramatiker: Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, der Italiener Ugo Betti, der Amerikaner Tennessee Williams. Sie alle schrieben Werke, die künstlerisch starkes dramatisches Talent verrieten, aber in ihrer geistigen und seelischen Grundhaltung vom Gefühl auswegloser Unruhe zeugten.

Auch in den Werken der Engländer: Christopher Fry, Thomas Eliot, John Priestley und anderen kommt ein ähnliches pessimistisches Lebensgefühl zum Ausdruck, wenngleich diese doch schon auf dem Wege sind, der in die Zukunft führt, besonders in den beiden ersteren durch ihre Wiederentdeckung der Poesie für das Theater.

Im großen ganzen aber tragen die theatralischen Werke, die seit 1945 entstanden, nur allzu oft den Stempel der Heimatlosigkeit der Seele und des Glaubens. – Nur allzu oft wird gerade der jugendliche Zuschauer mit dem schmerzlichen Zweifel am Sinn des Lebens aus dem Theater nach Hause geschickt. Kulturfucht, Glaubensflucht, Kunstflucht haben eingesetzt! Das Theater muß dieser Flucht endlich die Verkündung absoluter Werte entgegensetzen! Es hat die Mittel dazu in der Hand, wenn auch jetzt noch zum großen Teil durch die Klassik. Und es ist auch bereits endlich wieder auf dem Weg, sich auf diese seine wichtige Aufgabe zu besinnen! Die Existenz-Philosophie hat die Heimatlosigkeit des Menschen herausgestellt. In der neueren französischen und deutschen Philosophie aber sind Ansätze einer darüber hinausweisenden positiven Richtung bemerkbar! Diese zukünftige „Geborgenheit“ des Menschen zeichnet sich bei Camus in seinem Buch „Der Mensch in der Revolte“ ab. Noch deutlicher bei Gabriel Marcel!

Hier soll sich die Jugend einschalten und weiterarbeiten!

Nach langem Suchen zeigt das deutsche Theater endlich Ansätze zu einem positiven Spielplan. Zuckmayer setzte in seinen letzten Stücken der absoluten Negation mancher Modeschriftsteller durchaus positive Werte entgegen. Als echte Hoffnung wurde unlängst Wolfgang Hildesheimer in die Reihe junger deutscher Nachwuchs-dramatiker aufgenommen. Eine große Hoffnung unter den jungen Autoren glaubt man neuerdings mit Leopold Ahlsen gefunden zu haben, dessen Stück „Philemon und Baukis“ in weniger als einem Jahr so viele Bühnen erobern konnte, daß es heute mit zu den

meistgespielten Stücken der Nachwuchsautoren zählt. Mit diesem ehrlichen menschlich ergreifenden Stück gegen die Sinnlosigkeit des Krieges scheint die junge deutsche Dramatikergeneration endlich auf dem Weg zu echter Humanitas gefunden zu haben. Noch ist es aber nur ein Lichtschimmer in einer düsteren Zeit. Aber man sollte ihn nicht unterschätzen, weil er aus dem offenen Herzen der jungen Generation kommt, der nach dem schrecklichen Erlebnis des letzten Weltkrieges der Weg zum Positiven nicht leicht fallen konnte.

Das deutsche Theater darf auf diesen bescheidenen Anfang zu einem dauerhaften Aufbau aus echter Humanitas stolz sein. Denn es geht nicht mehr um die Frage, welche gesellschaftlichen Funktionen das Theater hat — wie sie oft und oft früher gestellt und einseitig beantwortet wurde, sondern es geht um die Fragen: Strömt aus dem Theater der Atem der neuen Zeit, der die Jugend miterfaßt? Der Atem der neuen Zeit — das ist der Willensstrom zur gemeinsamen Ehrfurcht vor den durch Traditionsgebundenheit lebenserhaltenden Kräften.

Hier muß die Jugend helfen als Empfangende und als Mitschaffende . . . ! Ihr Glaube an die Gerechtigkeit muß der Glaube des Theaters sein, und die Sicht, aus der das Theater schafft, muß eins sein mit der Sicht, von der aus die Jugend das ganze Leben sich zu erobern gedenkt, im Geist des uralten göttlichen Rechts auf Freiheit, Menschenwürde, Heimat und Glückhaftigkeit!

NEUE HINWEISE AUF RÖMISCHE BEZIEHUNGEN GOETHES ZU DEN MALERN SCHMIDT-FORNARO UND PITZ

Zur 200. Wiederkehr der Geburtstage des Malerdreigestirns
Dryander — Pitz — Schmidt-Fornaro von der Saar und Blies

VON KARL LOHMEYER

In diesem und dem nächsten Jahre sind gerade 200 Jahre vergangen, seit in der kulturgesättigten Epoche des Fürsten Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken die drei Künstler *Dryander*, *Pitz* und *Schmidt-Fornaro* geboren wurden. Wenn noch dabei bedacht wird, daß die Maler *Johann Ludwig Lucius* (1753 in Saarbrücken geb.) und *Nikolaus Lauer* (1753 in St. Wendel geb.) ebenfalls in diesem Jahrzehnt das Licht der Welt erblickten, so darf es wohl mit Recht ein gesegnetes genannt werden. Alle zusammen empfangen wohl nacheinander ihre Ausbildung im Schloßatelier *Johann Jakob Samhamers* in der Saarbrücker Residenz. — In der Kunstgeschichte war lange Zeit der Schleier des Vergessens über sie gebreitet, er hob sich vom Leben und Schaffen des Letztgenannten (Schmidt-Fornaro) sogar erst vor wenigen Jahren, und nun leuchten darunter einzelne glänzende, ja, zu seinen Lebzeiten schon bahnbrechende Werke immer deutlicher hervor, obwohl es noch sehr viel zu klären gibt, bis dieser Künstler voll und ganz in das Licht der Forschung zu treten vermag¹⁾.

So steht es auch mit den reizvollen Beziehungen, die zwischen wenigstens zweien dieser Maler und *Goethe* in Rom bestanden haben müssen. Die

Tatsache ist oft angefochten oder verkleinert worden und gerade auch aus Kreisen der Goetheforscher, da solche Zusammenhänge nicht so offen bisher zutage traten, wie das bei anderen Meistern des Kreises in Rom und Neapel der Fall war.

Die Forschungen kommen neben *Schmidt-Fornaro* auch immer mehr seinem Jugendgenossen *Karl Kaspar Pitz* aus Saarbrücken zugute, der in seiner Art neben dem Ottweiler Meister der begabteste einheimische Künstler des 18. Jahrhunderts im Saarland gewesen ist.

Diese Verbindung der beiden mit dem Dichter riß auch dann nicht ab, als dieser die Ewige Stadt und den ersehnten Süden verlassen hatte, sie ging auch gerade über Deutschrömer weiter, die, wie *Moritz* und *Hirt*, zu den eifrigsten Korrespondenten nach Weimar gehört haben. So heißt es denn schon in einem Briefe des ersteren an *Goethe*, der „Rom, den 7. Juni 1788“ datiert ist: „Sollten sich die *Pitze* und *Schmide* nicht auch zu dieser Seelenkunde qualifizieren?“ Damit meinte *Moritz* das von ihm herausgegebene „Magazin zur Erfahrungsseelenkunde“. Und bereits am 23. August des gleichen Jahres schreibt auch *Hirt* an den Dichter von Rom aus: „Unsere jungen Künstler arbeiten sehr fleißig, *Schmidt* hat ein treffliches Bildnis von einem schönen Mädchen von Rom gemacht. Er stellt selbe als *Clio* vor in einer sehr gefälligen Attitüde.“ Von einem schriftlichen Auftrage *Goethes* für Hofrat *Reifenstein* ist auch damals die Rede, und darin heißt es: „Auszuzahlen wird seyn . . . eine Zeichnung von Hrn. *Schmidt*, die ich selber (also *Goethe*) erhalten, Zech(inen) 10“, wozu allerdings zu bemerken ist, daß sich laut *Schuchardts* Katalog der Kunstsammlungen *Goethes* kein Blatt mehr von *Johann Heinrich Schmidt* in seinem alten Besitz erhalten hat ²⁾). In auf uns gekommenen Notizzetteln *Goethes* findet sich dazu noch zweimal je ein undatiertes, mit „Rom“ überschriebenes Schriftstück; auf dem einen heißt es: „Capelle Fiesole Dies *Schmidt* Grabmal des Papstes“, ein Zusammenhang, der gerade auch Spezialforschern als recht unverständlich oder unklar mit Recht bisher erschien; auf dem zweiten eigenhändig geschriebenen Notizzettel des Dichters lesen wir unter der Überschrift „Unnamen“: „*Schmidt-Fornaro* äußeres Ansehen.“ *Pitz* wird indessen hier nirgends erwähnt ³⁾). Daß unser *Schmidt* in Rom mit *Goethe* selbst zusammentraf, der sich mit seiner Kunst auch auseinandersetzte, zeigen uns dazu noch zwei, wenn auch kurze, Erwähnungen, so in einem „Paralipomenon“ zur italienischen Reise! Brachte er doch dem Maler und seiner Art sein Interesse, auch in der Folge, stets entgegen, und das alles ist ihm vielleicht schon in Deutschland über *Merck* vorbereitend bereits bekannt gewesen. Wir werden davon noch in Verbindung mit drei merkwürdigen zeitgenössischen Ölgemälden aus der Darmstädter Zeit *Schmidts* hören. In Rom zog ihn, der damals selbst ganz im Banne der klassisch-mythologischen Kunst stand, *Schmidts* Malerwerk besonders an. Das beweist die ehrenvolle Erwähnung des Künstlers in seinem „*Winkelmann*“, wo er, der in seinem Urteil sonst zurückhaltend genug und vorsichtig abwägend war, von dessen Gemälden sagt, daß sie „wohlgezeichnet, gut geordnet, zart und hell koloriert seien und von zierlicher und angenehmer Wirkung“. So berichtet uns wenigstens der alte *Nagler* in seinem noch zeitgenössischen, großen und so vieles sonst Vergessene bewahrenden Künstlerlexikon. Diese Nachricht muß nun aber darin berichtigt oder näher charakterisiert werden, daß nämlich die betreffende, wenn auch etwas kürzer gefaßte Stelle sich in einem Beitrag dazu befindet, den

der Schweizer *Heinrich Meyer* lieferte, ein Mann, mit dem *Goethe* in Rom bekannt geworden war, ein Kunstkenner, der dem Dichter später nach Weimar folgte und sein Leben lang einer seiner nächsten Freunde, ja, sein eigentliches Kunstorakel bleiben sollte. In seinem „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts“ heißt es nämlich: „Unter verschiedenen Bildern von Schmidt galt „Adam und Eva“, wohlgezeichnet, geordnet, zart und hell coloriert, für das Beste“ 4).

Von diesem wichtigen, heute noch verschwundenen Gemälde, das hoffentlich durch diese Zeilen auch wieder zum Vorschein kommt, gibt es glücklicherweise eine zeitgenössische Beschreibung, wichtig wegen der Ausführlichkeit, mit der gerade das *Schmidtsche* Bild allein darzustellen versucht wurde, in einer Schrift, die „Reminiscenzen aus dem Feldzug am Rhein in den Jahren 1792 bis 1795“ betitelt ist. Darin wird unter VII auch der Sehenswürdigkeiten des Darmstädter Schlosses gedacht. Der Verfasser, ein Anonymus und Angehöriger der Rhein-Armee, muß nach verschiedenen Stellen des Berichts ein preußischer Feldgeistlicher, der Heimat nach „von der Weichsel“ gewesen sein.

Seine Schilderung des Gemäldes ist die einzige im Kapitel und bringt eben durch ihre Ausführlichkeit und die eindringliche Stellungnahme zu seinem Werke die Hochachtung zum Ausdruck, die jede fremde Beschauer, auch ohne daß er die Worte *Goethes* im „Winckelmann“ und die von *Meyer* kannte, empfunden haben mag. Auch die Tatsache, daß in hessischem fürstlichem Privatbesitz ein Selbstbildnis von *Schmidt* hing, das vorerst auch verschwunden ist, beweist die Achtung, die der Künstler einmal in den Kreisen der Landesherrschaft selbst genoß. Lassen wir unseren anonymen Gewährsmann zu Worte kommen:

„Unter den vielen sehenswerten Gemälden, die an der Wand hängen, zeichnet sich eines aus, das der Hofmaler *Schmidt*, der sich damals in Rom aufhielt, geliefert hat. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo die ersten Menschen zum erstenmal den Wetterstrahl leuchten sehen und den Donner rollen hören. Dies neue Phaenomen der Natur erfüllt beide mit Schrecken und Entsetzen. Adam ist eine vollendete männliche Gestalt. Stark und tadellos gebaut, unterliegt er zwar der Furcht vor der unbekanntenen Erscheinung und möchte ihr entfliehen, wendet aber dennoch selbst im Entweichen sein Gesicht dem furchtbaren Schauspiel zu. Das mehr erschreckte Weib sucht Schutz in den Armen des Mannes. Sie verbirgt ihr Gesicht unter ihre Hände, der Sturm schlingt ihr starkes Haupthaar um ihren Leib und erschüttert sie dadurch noch mehr. Der Charakter des Werkes ist so vollgültig ausgedrückt, daß der Sinn des Malers keinem Zuschauer verborgen bleibt. Die Haltung ist nicht minder meisterhaft als die Zeichnung und Gruppierung der Figuren. In Hinsicht des Kolorits darf es den besten Gemälden neuerer Künstler an die Seite gesetzt werden. Himmel und Landschaft, die dazugehören, entsprechen der Handlung und erhöhen ihren Eindruck. Im Hintergrund ist die Erhellung des Blitzes sichtbar und contrastiert durch ihren matten Schimmer gegen die furchtbare Gewitterfinsternis der Gegend. Im Vordergrund beugt der Sturm mit Ungestüm Äste und Blätter bejahrter Eichen und treibt Laub und Gras vor den Flüchtlingen her. Da das Gemälde sonst den Kunsttrichtern zu keinem Tadel Anstoß gab, so warfen sie dem Meister vor, daß er der jugendlichen Erde vom Alter ausgeholte Eichen und bemooste Buchen zugeeignet habe. Aber der Künstler darf das Gesetz seiner Kunst für sich anführen, wonach er dem Eindruck seines Hauptgegenstandes alle Nebendinge, dem Interesse seiner handelnden Personen den Schauplatz, auf dem sie erscheinen, unterordnen mußte. Morsche, verwitterte Stämme, welches, durchwintertes Moos und das herbstliche, den Wipfeln entschüttelte Laub sind viel eigentümlichere, grausenverwandtere Gefährten als frisches, kaum den Knospen entwundenes Grün. Er brachte den

Abb. 1
Joh. Jak. Samhamer
Fürstin Wilhelmine von Nassau-Saarbrücken
geb. Prinzessin von Schwarzburg-Rudolstadt



Abb. 2
Joh. Jak. Samhamer:
Der Geburtstag des Erbprinzen Heinrich
in der Saarbrücker Residenz



Abb. 3 Karl Caspar Pitz: Mars und Venus, von den Göttern überrascht. Öl.

Abb. 4

Karl Caspar Pitz:
Seine Mutter geb. Jöhler (Joller)
aus der des öftern
im Saarbrücker Bürgermeisteramt
des 17. Jahrhunderts
erscheinenden Familien
Öl. (Saarland-Museum)



Abb. 5

Karl Caspar Pitz:
Römisches Selbstbildnis
(Saarland-Museum)



Abb. 6 Joh. Heinrich Schmidt gen. Fornaro: Das Lustlager bei Groß-Gerau, 1782. Öl.

Abb. 7 Ausschnitt aus obigem Gemälde. Bildnisgruppe von Goethe, Merck und dem Maler Schmidt





Abb. 8 Joh. Heinrich Schmidt gen. Fornaro: Römische Campagnalandschaft bei Ronciglione, 1792. Öl. (Saarland-Museum)



Abb. 9 Joh. Heinrich Schmidt gen. Fornaro: Die Erweckung des Jairi Töchterlein.
Stich von Schnell nach dem Ölgemälde. Im „Rheinischen Taschenbuch“ 1811 (Stadtarchiv Darmstadt)



Abb. 10 Joh. Heinrich Schmidt gen. Fornaro: Zum Andenken an eine vergnügte Nacht, 1780. Öl.

Abb. 11 Ausschnitt aus obigem Gemälde. (Goethe am Feuer, der Maler in der Mitte mit seinem Hund, hinter ihm Merck)



Abb. 12
Joh. Heinrich Schmidt gen. Fornaro
zugeschrieben:
Sitzende Frau
in den Bergen bei Rom
um 1790, Öl.

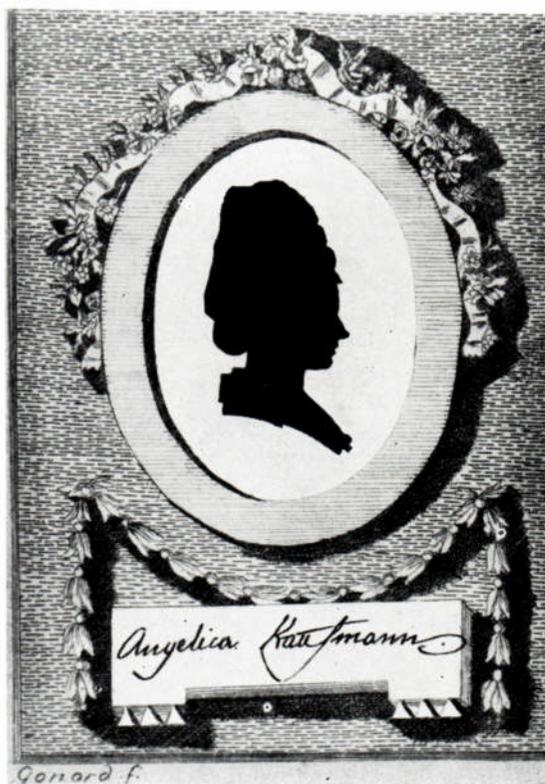


Abb. 13
Silhouette von Gonord:
Angelica Kaufmann
Rom 1791
Geschenk der Angelica Kaufmann
an Marianne Kraus



Abb. 14 Joh. Heinrich Schmidt gen. Fornaro: Das Bad der Diana mit der überraschten Nymphe Kallisto. Öl, gemalt in Rom (Privatbesitz England)



Abb.15
Johann Friedrich Dryander
nach dem Kupferstich von Goeppfert
(Saarland-Museum)

Regeln seiner Kunst das Opfer, das sie verlangten, und diesen Gehorsam lohnt ihm das Zeugnis, ein Werk hervorgebracht zu haben, das der Kunst seines Vaterlandes Ehre bringt⁵⁾.

Das Saarland und Ottweiler haben also allen Grund, darauf stolz zu sein, daß ein solcher Meister ihnen gehört und im internationalen Kunstleben seiner Zeit es zu solchem Range gebracht hat. Er hat wohl bei dem eben besprochenen Werke seine beiden Begabungen vereinigen und spielen lassen wollen: neben modischer Historienmalerei eine großartige Landschaft mit atmosphärischen Lichtwundern auszuführen. Das gerade mag es gewesen sein, was auf Heinrich Meyer und Goethe in dieser gelungenen Vereinigung eine besondere Wirkung unbewußt ausübte.

Abb. 8 *Schmidts* römisches Campagnabild bei Ronciglione von 1792 ist inzwischen glücklicherweise aus England in den Besitz des Saarlandmuseums gelangt, eine überaus glückliche Erwerbung eines so groß gesehenen Landschaftsbildes mit wirksamer zeitgenössischer Staffage. Leider sind aber die nach dem Tagebuch einer Zeitgenössin im Jahre 1796 fertiggestellte, auf der Staffelei vorhandene⁶⁾, damals vielbewunderte, sicher ebenso anmutige wie bedeutende Naturaufnahme „Der See von Nemi“ und die beiden großen Ansichten aus der Neapeler Gegend, die um 1800 ein englischer Sammler aus dem Geschlechte Bristol so hoch bewertete und bezahlte (vgl. Note 6 und das Naglersche Künstlerlexikon) heute noch immer verschwunden wie das oben herausgestellte Paradiesbild. Geradezu unverständlich aber bleibt es, daß nicht weniger als fünf wichtige Werke dieses bedeutenden Malers, welche sich ehemals im Kunstbesitz von Darmstadt befanden und in seinem Schloß und Museum hingen, um die Wende des 19. Jahrhunderts und danach vom wechselnden Zeitgeschmack und unter dem Gesichtspunkt des so merkwürdig anmutenden Vergessenwerdens von Schmidt-Fornaro so wenig beachtet und ihrer besonderen Bedeutung nach hervorgehoben wurden, zumeist in Depots ruhten oder gar achtlos zu dekorativen Zwecken ausgeliehen und abgegeben wurden, dort verschwunden sind. Heute gibt es von ihnen nicht einmal mehr Aufnahmen, so daß aber auch nichts mehr von einem solchen wichtigen saarländischen und südwestdeutschen Maler am Hauptort seines Wirkens vorliegt. Alles ist in die Winde zerstreut und so meist vorerst nicht einmal mehr faßbar!

Als Goethe von den südlichen Gestaden wieder nach Norden gezogen war, riß die Verbindung mit *Schmidt-Fornaro* und *Pitz* keineswegs ab. Ja, der erstere bezog alsbald zusammen mit seinem besonderen Malerfreunde *Rehberg* das Romquartier *Goethes* am Corso „Rondanini über“ und hauste so in der Pflege und Betreuung der alten Hauswirtin des Dichters, der sorgsamen *Piera Collina*. Es war das auch sehr notwendig im Hauptquartier dieser „liederlichen Malers“, wie *Marianne Kraus* ⁷⁾ sie nennt, die aber oft und gern dort weilte, auch zu improvisierten, frohen Gelagen zusammen mit *Reifenstein*, *Trippel*, *Hirt* u. a., aber auch zum Kunstgenuß an neugeschaffenen Werken. Dem Malerheim gerade gegenüber am Corso im Palazzo Rondanini waren die Bildhauerwerkstätten von *Canova*, *Flaxmann* und *Trippel* (der die Goethebüste geschaffen hat), was zu mancherlei künstlerischen Anregungen hin und her die Ursache bieten konnte, und das war gerade bei Bildern der Fall, die antike Persönlichkeiten und Szenen zum Vorwurf hatten und umschlossen. Von einer antiken Periklesbüste, die zu einem Gemälde von *Schmidt* als Vorbild herangezogen wurde, ist ausdrücklich 1788 die Rede und damit von

wirksamer Begegnung von Plastik und Malerei. Über diese Nachstimmung des Goetheschen Romaufenthalts haben wir ein vorzügliches, noch zu wenig beachtetes Tagebuch an abgelegener Stelle (7), das uns das Leben ganz anschaulich schildert, so daß vielfach auch dieselben Örtlichkeiten samt den wirkenden Personen in das Bild hineinbezogen werden. Da erscheinen sie alle, die bekannten Persönlichkeiten der römischen Zeit Goethes, damals noch ganz und gar nicht recht in das Bewußtsein des deutschen Volkes einbezogen wie nach Erscheinen der „Italienischen Reise“. Dieser Kreis von Künstlern lebte noch im Schatten naturverbundener und überwucherter klassischer Ruinen oder behütet von wuchtigen Barockpalästen, hinter rauschenden Fontänen inmitten kunstvoller Plastiken päpstlicher Nepoten, die für die kunstliebenden nordischen Kreise erst lange danach zu festen Begriffen werden sollten, wie ja überhaupt der Aufenthalt Goethes alles der Allgemeinheit erst näherbrachte. Die mit beiden Füßen fest im Leben stehende Marianne Kraus verstand es übrigens vortrefflich, die Kreise um *Angelica Kaufmann* zu charakterisieren. Neben der Malerfürstin am Tiber erhebt vor uns der besondere Goethefreund, der Schweizer *Heinrich Meyer*, seine wahre Kunstquelle in vielem, und der Hofrat *Reifenstein*, dieser große Verehrer von *Raffael Mengs* und „antikische“ Führer durch die Geschichte und Kunst der Ewigen Stadt. *Angelica Kaufmann* wurde auch die besondere Freundin der so kunstbegabten und urteilsreifen Marianne. Bei ihren Aufzeichnungen, die im Bezirksmuseum in Buchen ruhen, wird noch die ihr verehrte Silhouette mit Unterschrift Angelicas und der Signatur des fertigenden Künstlers *Gonord* in hübschen Louisseize-Rahmen aufbewahrt, während das ihr als besondere Freundesgabe später noch geschenkte Miniaturbildnis der Ariadne am Meeresufer sich dort leider nicht mehr erhalten hat. In Rom fehlte damals keineswegs der Ritter Hamilton, der englische Gesandte in Neapel, samt seiner schönen Emma, die auch am Tiber mit ihren berühmten Attitüden und Darstellungen lebender Bilder aufwartete, zu denen der Ritter, ihr Gatte, dann das Licht hielt und selbst, wie Marianne meint, „einen verliebten Gecken und sie Comödie“ spielte. Die große englisch-römische Rührseligkeit kam ihr reichlich komisch vor. Während Goethes Aufenthalt war davon unter dem Wehen der vergnügteren Luft um den Vesuv und in Gegenwart des Dichters bei einer solchen Vorführung nichts zu verspüren. In Rom dagegen artete alles in wahre Tränenströme der Beteiligten aus, wobei *Reifenstein* wenigstens noch geruhsame „antikische“ Tropfen seine Backen herabkollern ließ, während *Angelica* es fast zu sehr übertrieb, als sie voll solcher Rührung der nachmaligen Lady Hamilton gegenüber, förmlich hingerissen „der schönen (Emma) wohl 40 mal die Hand küßte“. Aber auch die anwesenden deutschen Künstler in Rom machten es damals nicht besser, und nur „die holzige Kraus“⁸⁾ sah dabei in allem das Komische durchblicken. —

Abb. 13

Auf die sonst mitwirkenden mehr nordischen Künstler in Rom und Neapel, wie *Dies*, *Ernst Valentini* (1759 in Westerbürg geb., um 1820 verm. in Detmold gest.), *Macco*, *Rehberg*, der *Schmidt* noch besonders als persönlicher Freund nahestand, soll hier nicht nochmals neben ihm eingegangen werden, auch nicht auf Berühmtheiten wie *Hackert* und *J. H. Tischbein*, den Meister des Goethebildnisses auf den Campagnatrümmern, und *Trippel*, der uns den Dichter plastisch überlieferte, sowie den jungen *Kniep*, den von Goethe besonders geschätzten sizilianischen Reisegeossen.

Erwähnt sei nur immer wieder, daß *Schmidt-Fornaros* landschaftliche Hintergründe voll naturwahren Lebens, die in einem Mal auch vor der Natur erstanden, was damals alles noch recht ungewohnt war, gerade auch die volle Bewunderung der kunstverständigen Marianne fanden und ebenso die seiner näheren Freunde, die auf *Goethes* Erinnerungszetteln für die spätere „Italienische Reise“, welche aber wohl nicht zur Verwendung kamen, immer wieder vorkommen, so auf dem ziemlich unverständlichen, vorher angeführten mit der Bemerkung „Capelle Fiesole Dies Schmidt Grabmal des Papstes“. Sie kann nur auf den Maler *Albert Dies* (1755 in Hannover geb., 1820 gest.) hinweisen, einen genauen Zeitgenossen unseres Malers, einen Mann, dessen Leben zwischen Malerei, Musik und Dichtkunst schwankte, den es immer wieder nach Italien zog, wo er in vielem unserem Saarländer *Schmidt* vergleichbar wurde, so in seinem besonderen und frühen Hang zur naturwahren Landschaftsmalerei. Auch er hatte Beziehungen zur südwestdeutschen Schule, so in Mannheim zu *Kobell*, aber auch zu *Pigage* und *Verschaffelt*. Über all diese deutsch-römischen Meister geben die Goethefreunde *Hirt* und *Moritz* dem Weimarer Dichter schon bald nach dem Verlassen Roms laufend Kunde, wie aus einigen zufällig auf uns gekommenen, wenn auch bisher nur weniger beachteten Schriftstücken ihrer Hand hervorgeht. Wie *Hirt* im August 1788 nach Weimar aus Rom berichtet, daß *Schmidt-Fornaro* das schönste Mädchen von Rom in einem trefflich empfundenen Bildnis als *Clio male*, so meldet auch das Tagebuch Mariannes von dem „porträt seines Mädchens“. „Sie ist in einem weißen Gewande auf Rosen hingelegt, der Eine Arm ist auf der laute, sehr schön, die Gegend ist ein hain, die bäume sind mit vieler delikatess gemalt“. Von solchen Modellbildern des Malers ist öfter die Rede, vermutlich handelt es sich dabei zumeist bei Darstellungen dieses angeblich schönsten Mädchens aus Rom eben um seine spätere Gattin *Teresa Banducci* (Heirat 1792). Unwillkürlich wird man dabei an *Anselm Feuerbach* und seine „Nana“ als ein noch berühmter gewordenes Modell eines deutschen Malers in der Ewigen Stadt erinnert, wenn man an solche Vorgänge ein Menschenalter und mehr vordem bei unserem *Schmidt* denkt. Aber auch an einen vermutlich deutschen Maler, der noch unbestimmt ist, mag man dabei denken und an sein besonders reizvolles und gar anmutiges Bild einer jungen Frau in südlicher Landschaft ⁹⁾, wohl gerade in den römischen Bergen, die un- gemein viel Ähnlichkeit mit den naturwahren und fast neuzeitlich wirk- samen Hintergründen von Werken *J. H. Schmidts*, *gen. Fornaro* haben; so daß man sehr wohl ihn als den Meister in Betracht ziehen könnte, in Bewunderung einer solchen, damals noch ungewohnten und meisterhaften Naturschilderung.

Abb. 12

Von allem hört *Goethe* in der von diesen beiden Deutsch-Römern heraus- gebrachten, weithin wirkenden Zeitschrift „Italien und Deutschland“, auch von *Schmidt* sowohl als auch von *Pitz* und deren nach seinem Weggang geschaffenen Werken, die darin voll Wohlwollen angezeigt werden und von deren „lößlichem Wetteifer und freundschaftlichen Beraten eines gegen den andern“. Hat doch *Goethe* diese von den zwei ihm so wohl bekann- ten, ja nahestehender Italiendeutschen *Hirt* und *Moritz* geleitete Folge mit allem Interesse in sich aufgenommen, ja, sie kam ihm wohl wie ein freund- licher Gruß aus dem gelobten, dem mit Trauer nur verlassenen, Lande vor. Von zwei übergroßen Gemälden von *Kaspar Pitz* ¹⁰⁾ hören wir noch aus

der römischen Zeit, dem „Tod des Antonius“, den er 1787 bereits schuf, einem Bilde also, das *Goethe* wohl noch, wenn nicht wenigstens in den Skizzen dazu, in Rom kannte und zu dem *Pitz* noch ein Gegenstück, den „Tod der Kleopatra“ vorbereitete, und dann das in Münchener Staatsbesitz über Zweibrücken gelangte, wieder in seinen Maßen auffallend große Ölgemälde des von den übrigen Göttern überraschten Paares „Mars und Venus“. Die viel sympathischer wirkende kleine Skizze zum „Tode des Antonius“ bewahrt heute das Saarland-Museum auf, wohin sie durch die Familie kam. *Goethe* zeigte den von *J. Leypold* für Frauenholz nach diesem einst bekannten und beliebten Gemälde von *Pitz* erschienenen Stich selbst im Intelligenzblatt der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung Nr. 9 an, was sein Interesse an dieser saarländischen Malergruppe in Rom und an dem jung verstorbenen Künstler zur Genüge beweist, vielleicht auch getrieben von der Erinnerung an das in Rom gesehene Original.

Abb. 3

Von *Pitz* ist dann noch ein Selbstporträt aus dieser römischen Zeit erhalten, das ihn vor einer trauernden, antik-plastischen Gestalt zeigt, ergreifend darin, daß in seiner ganzen Darstellung die Vorausahnung seines frühen Todes an der Schwindsucht spürbar ist, der ihn dann in Prag ereilte, wohin er vor den Jakobinern geflüchtet war.

Abb. 5

Von späteren Beziehungen *Goethes* zu *Schmidt-Fornaro* ist bisher nichts bekannt geworden. Dazu ist der Lebensgang dieses Saarländers in ein merkwürdiges Dunkel gehüllt und vorerst noch recht verwirrt, wie ja auch die Unkenntnis über ihn und die internationale Gleichgültigkeit gegenüber seinem bildnerischen Werke bis vor kurzem geradezu vollkommen gewesen ist. Das Durcheinanderwerfen seiner Schöpfungen mit denen eines gleichnamigen sächsischen Hofmalers mit demselben ominösen Namen und Vornamen auf der barocken Jahrtausendausstellung von 1914 in Darmstadt hat das alles nicht besser gemacht, sondern immer mehr ein falsches Bild dieses saarländischen Malers und seines Könnens mit sich gebracht. — Die gesamte hessische Kunstliteratur ist sich einig darüber, daß der Maler schließlich von Neapel doch noch nach Darmstadt seinen künstlerischen Weg zurückgefunden habe und „ums Jahr 1818“ daselbst gestorben sei¹¹⁾. Das alles ist höchst unwahrscheinlich. Keinerlei Spur irgend eines Nachlasses hat sich in der hessischen Residenz bisher feststellen lassen. Der Umstand allein, daß *Schmidt* weder in den Darmstädter Kirchenbüchern noch in den ältesten Registern des Einwohner-Meldeamts zu finden ist, stimmt doch recht bedenklich und sorgenvoll. Dabei hat sich Staatsarchivrat Dr. W. Gunzert selbst freundlichst der Mühe unterzogen, diese für die Zeit von 1810–1830 durchzusehen, also samt den Eintragungen der Schloßgemeinde, deren später separierte Kirchenbücher 1844 verbrannt sind, da diese damals noch mit der Gesamtgemeinde registriert wurden. Hinzu kommt, daß auch die Darmstädter Adreßbücher von 1819 und 1821 überhaupt nichts von *Schmidt* wissen, während z. B. *Primavesi*, der 1821 nach Kassel ging, in beiden erwähnt ist, und auch die *Schilbach*, *Seekatz*, *Sandhaas*, *Susemihl* und andere Künstler und Maler dort aufgeführt werden. Auch in der ausführlichen Darmstädter Chronik von Ernst Beck, die sehr viel Künstlerdaten enthält, ist nichts über *Schmidt* zu finden, und F. A. Pauli schweigt sich in seinem Kapitel „Kunst und Künstler“ seines „Gemälde von Darmstadt“ (1816) ebenso über ihn aus wie H. Rehfuß in „Alttertümlichkeiten der Residenz Darmstadt“ von 1822¹²⁾. Doch nun kommt von der allerbesten überhaupt möglichen Seite Aufschluß, und zwar aus der Familie des

Kabinettssekretärs und späteren Wirkl. Geh.=Rats Schleiermacher (geb. 1755), des eigentlichen Kunstpapstes von Hessen=Darmstadt und Förderers des etwa gleichaltrigen und befreundeten *J. H. Schmidt* selbst, der auch stets die ausländische Verbindung und Korrespondenz mit hessischen Malern gerade auch im Auftrage seines fürstlichen Herrn und auch die Pensions-sachen zu ordnen hatte¹³⁾ und schon deshalb am besten mit den Lebensumständen amtlich vertraut war. Ihn selbst und seine Gattin Joh. Henriette Catharine geb. v. Hesse hat *Schmidt* in zwei Jugendwerken schon, und zwar in prächtigen, farbig gehöhten Zeichnungen von 1782 porträtiert, die im Schleiermacher'schen Familienbesitz (Dr. Ernst Schleiermacher, Karlsruhe) vor-handen sind. Nach einer auf bestimmter Schleiermacher'scher Tradition beruhenden Aufzeichnung ist der Maler dieser Bilder *erst 1828 in Neapel* gestorben. Das ist auch viel wahrscheinlicher als die andern, völlig unbelegten Angaben und kommt zudem aus Kreisen, die stets ihr besonderes Augenmerk auf hessische Künstler geworfen haben und selbst dienstlich mit ihnen zu tun hatten. So muß diese Überlieferung als die durchaus wahrscheinlichste vor all den andern sich widersprechenden, ja durchaus unwahrscheinlichen und aus der Luft gegriffenen Angaben gelten¹⁴⁾.

Im Großherzoglich Hessischen Hofkalender jener Zeit erscheinen auch wohl Reproduktionen von Werken damals beliebter Künstler; das ist auch in dem von 1811 der Fall, vielleicht sogar bei einer Anwesenheit des Malers in Darmstadt. In einem Büchlein, das unter dem Titel „Rheinisches Taschenbuch“ herauskam, finden sich zwei Werke von „*Schmidt in Rom*“ abgebildet, die *Schnell* gestochen hat. Das eine fällt durchaus aus der Reihe seiner Werke und Motive und wendet sich einmal einem neutestamentarischen Stoff zu, indem es die Auferweckung des Jairi Töchterlein zum Vorwurf hat. Das Bild scheint uns tiefer in das achtzehnte Jahrhundert zurückzuführen und ist eigentlich der Auffassung nach altmodisch zu nennen, indem *Schmidt* sich hier in ein recht bewegtes Barock verliert, — weitab, aber dennoch ein Vorläufer jener steifen Gemessenheit späterer Nazarener in Rom. Das zweite Gemälde ist gestochen nach seinem berühmten „Bad der Diana“. Eine weitere Behandlung dieses im achtzehnten Jahrhundert besonders beliebten Stoffes, der auch *Goethe* einmal zu Entwurf und Zeichnung verlockte, von der Hand des dann später in seiner Art doch recht bedeutenden, in die Romantik hineingewachsenen Landschafters *August Lucas* (1803 in Darmstadt geboren — 1863 gestorben)¹⁵⁾ ist lehrreich, weil sie mehr eine Kopie als eine freie Schöpfung darstellt. Aber was hat er aus dem Original gemacht, und wie ungeschickt erscheint seine ganze Zusammenstellung der abgeklärten Schöpfung *Schmidts* gegenüber, da er anstatt dessen glänzender Gruppierung von fünf antikischen Gestalten deren acht bringt. Und noch schlimmer hat er, wenn es auch unbedeutende Änderungen sind, dem prächtigen Naturausschnitt des römischen Meisters zugesetzt, woran man wieder einmal treffend sieht, daß, wenn zwei dasselbe tun wollen, es eben zumeist nur eine Verschlechterung und Verböserung, aber keine Verbesserung gibt. Bereits 1799 hat sich auch in Saarbrücken der Hofmaler *J. F. Dryander* mit diesem berühmten Gemälde seines alten Jugend- und Studiengenossen aus dem Saarbrücker Schloßatelier beschäftigt und ein Bild für sich selbst geschaffen, ohne Frage eben auch angeregt durch dessen Ruf in der „Ewigen Roma“ und am Golf des Vesuvs. War doch dies „Bad der Diana“ damals gerade nach Darmstadt gekommen, um so weithin treffliche Anregung, nicht allein auf die jüngeren

Abb. 9

Abb. 14

einheimischen Maler, auszustrahlen. Und noch in demselben Jahre hat der alte Saarbrücker Hofmaler die römische Skizze zum „Tod des Antonius“ von *Kaspar Pitz* kopiert, die nach des Künstlers frühem Tode mit seinem künstlerischen Nachlaß an seine Familie gelangt war, wo ich sie damals in Dudweiler wiederfand und dafür Sorge trug, daß sie mit einer andern, fast impressionistisch großzügig gesehenen und aufgefaßten Ölskizze des Saarbrücker Schloßbrandes von 1793 und einem Skizzenbuch in die Sammlung des Historischen Vereins und von da später an das Saarland-Museum kam. Das „Bad der Diana“ wirkte eben auch auf *Dryander* weiter, der, von dem Thema angeregt, die nun schon klassisch gewordene Komposition auch für ein Bild verwandte und daraus ein Ölgemälde mit nun glücklich 13 Nymphengestalten und damit eine Gruppe bei Mondschein badender, belauschter Mädchen zusammenbrachte. So drohte nun aus der ehemals noch so waldeinsamen, köstlich intimen Schilderung des Deutschrömers eine Art gut besuchter Wahlversammlung zu werden, bei der möglichst viele, nur mit sich selbst bekleidete Nymphenfräulein über das Schicksal der gefallenen „Genossin“ Kallisto zu entscheiden schienen und über ihren eventuellen „Ausschluß aus der Partei“. — *Dryander* (1756 — 1812 in St. Johann) hat dabei wohl nicht bedacht, daß ein „Mehr“ bei dem vollendeten und wohlüberlegten Werke eines so ausgeglichenen Meisters, der ihn bei seiner Neuplanung so gänzlich beeinflußt hatte, zumeist nur ein „Weniger“ in künstlerischer Hinsicht wird.

Abb. 15

Zu all den oben angeführten Verbindungen des Malers *Schmidt-Fornaro* mit *Goethe* in römischer Zeit kommt dann eine höchst merkwürdige und frühe, die nur über *Merck* vermittelt worden sein und im hessischen Lande selbst ihren Anfang genommen haben kann. Es kamen nämlich nacheinander drei in den Jahren 1780/82 gemalte Ölgemälde *Schmidts* zutage, von denen das neuaufgefundene erste von 1780 auf der Rückseite die Aufschrift trägt: „Zum Andenken einer vergnügten Nacht 1780 gemalt von H. Sch.“ (*Heinrich Schmidt* also). Die dargestellte Gegend stellt den Hügel hinter dem Amtshause zu Dornburg vor, zu welchem Orte gerade wieder *Merck* freundschaftliche, ja verwandtschaftliche Bindungen besaß. Dornburg aber liegt zwischen Darmstadt und Mainz und war bis 1800 Amtssitz. Bald danach (1780/81) können dann die beiden Fassungen der Großgerauer Lustjagdbilder entstanden sein, und zwar zuerst die schon in großartiger, lockerer, fast neuzeitlicher Auffassung geschaffene geniale und flüssige Skizze mit auffallend wenig Staffage, so daß man es förmlich verspürt, wie den jungen Maler die Landschaft weit mehr reizte als die historische Ausfüllung mit Personen und Details von mancherlei heimatgeschichtlicher Art, wie sie in der zweiten Ausführung erscheinen.

Abb. 10

Abb. 6 und 7

Diese starke Vermehrung von Staffage und Details ist so auffallend und wirkt so sehr zum Schaden der ersten Bildkomposition, daß man sogar daran denken könnte, es sei der zurückgedrängte, empfindliche Hof und der Erbprinz an dieser endgültigen Ausführung mit beteiligt gewesen. Somit wäre dann für *Merck* ein Grund mehr vorhanden gewesen, auch seinen berühmten Freund und Staatsminister in prächtiger Form einfügen zu lassen, um mildernd einzugreifen. Gerade die Gruppe um ihn hat der Maler auch in dem offiziellen und höfischen Gelegenheitsbild in die rechte Ecke um sich vereint aufgebaut, ganz ungewöhnlich für einen jungen Künstler, der erst einmal etwas werden sollte. Selbst sein großer, schwarz-weiß gefleckter Hund fehlt nicht dabei, und *Schmidt* schaut noch besonders losgelöst aus dem

Abb. 7

Bilde heraus, auffällig in hohen Glanzstiefeln mit Sporen daran. Dicht neben ihm steht *Goethe* (für den man ihn eben halten muß) im Staatsfrack. Das Nachtbild von 1780 lockt zum Vergleich. Von ihm aus will alles weiter entwickelt und verstanden sein.

Abb. 10 und 11

Der Maler zeigt sich hier auch bereits in derselben anspruchsvollen, fast stutzerhaften Kavalierskleidung mit langer Uhrberloque und Dreimaster, selbst stark beleuchtet, im Mittelpunkt der ganzen Bildkomposition in Unterhaltung mit zwei Bauern, vor ihm sein großer Hund, hinter ihm will man den sitzenden Merck erkennen. Die als *Goethe* angesehene Gestalt aber ist die Hauptperson hier in der rechten Ecke. Eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Dichter springt in die Augen. Fast silhouettenhaft zeichnet sie sich wirkungsvoll vor dem Feuer ab, vor dem sie in kniender Stellung gemalt ist. Auf der linken Seite wird neben dem Maler die Darstellung eines Bauerntanzes sichtbar, sie ist auf dem Werke noch von der Art des *Joh. Conrad Seekatz* beeinflusst, der den Dichter schon in seiner Jugendzeit im elterlichen Hause am Hirschgraben angeregt hat.

Wie aber kann sich das alles nun zusammenreimen, wo *Goethe* doch um diese Zeit ganz und gar nicht in und um Darmstadt, sondern längst in Weimar weilte und nicht, wie 1772–1775, häufig von Frankfurt nach Darmstadt und auch zu seinem Freunde Merck herüberkommen konnte! Gerade aber um diese Zeit, was maßgebend ist, malte Georg Melchior *Kraus* in Weimar auf Anregung *Goethes* das Scherzbild des „Jahrmarkts von Plundersweiler“ (1781) mit seinen Anklängen an das damalige literarische Deutschland, und der Dichter ließ, ebenfalls in *Abwesenheit Mercks*, diesen darauf als Teilnehmer erscheinen! – So könnte man hier und im leider undatierten Lustlagerbild einen Zusammenhang und eine Revanche leichthin vermuten, wenn auch vielleicht Merck selbst mit solcher Mystifikation eben in der „vergnügten Nacht“ mit dem Herrn Staatsminister am Feuer begonnen und zu allem Scherz unsern jungen Maler angetrieben haben mag.

Die „Erinnerung an eine vergnügte Nacht“ war erst 1938 aufgetaucht! Damals berichtete Graf Kuno Hardenberg darüber, dieser in vielem erfahrene und, was die Malerei des 18. Jahrhunderts und ihre Übergänge in die Romantik und zu dem Heidelberger jugendlichen *Karl Fohr* hier angeht, feinsinnige und kultivierte Hofmarschall des letzten Großherzogs von Hessen, der zu der z. Zt. bekannten, weithin wirkenden Fohrausstellung im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg mit mir zusammen deren Katalog verfaßte. Er gab seiner Arbeit den Titel „Goethe und Kriegsrat Merck auf einem wieder entdeckten Gemälde“ und meinte, auf dem Bilde gewahre man deutlich den Maler *J. H. Schmidt* selbst mit seinem großen Hunde und erblicke in halb kniender Stellung am Feuer wieder einen Herrn, in dem man ohne Bedenken *Goethe* erkennen könne. Ja, der am Feuer kniende „Goethe“ sei hier seinem Vorbilde noch ähnlicher als auf dem Lustlagerbild, wenn man zur Beurteilung seiner Ähnlichkeit die bekannte Radierung von *Schmoll* (1774) oder das Relief von *Melchior* (1775) heranziehe, also gerade die genauen zeitgenössischen Darstellungen. Trotz starker Überschneidung weise der Kopf der halb knienden Gestalt am Feuer in Frisur, Profil und Haltung alle charakteristischen Züge *Goethes* auf. Graf Hardenberg vermutet auch, daß es sehr wohl möglich sei – nach all den so lange unbekannt gebliebenen, aber jetzt sich zusammenschließen wollenden Vorgängen –, daß Merck bereits in den 70er Jahren, als *Schmidt* mit seinem Lehrer *Samhamer* und weiteren Schülern, wie *Dryander*, von Saarbrücken

Abb. 11

nach Darmstadt kam, eine Bekanntschaft zwischen *Goethe* und *Schmidt* vermittelt haben könnte. Ja, ich meine, sie wäre sogar über den Lehrer *Samhamer* möglich gewesen, der über alte Frankfurter Verbindungen verfügte; vielleicht hat also *Schmidt* auch bereits 1770 im Hause des ja auch vom Main nach Saarbrücken gekommenen Präsidenten von Günderoode durch *Samhamers* Vermittlung des Dichters Bekanntschaft gemacht, denn *Goethe* pflegte sich immer über alles, was Kunst und Kultur anging, zu orientieren, und wird nicht ermangelt haben, mit *Samhamer* auch über den nicht lange vorher verstorbenen Fürsten Wilhelm Heinrich zu sprechen, über den ihm der langjährige Hofmaler, den zudem wie den Präsidenten von Günderoode so manche Fäden mit Frankfurt eben verbanden, sicherlich gut berichten konnte. Ja, wie wäre es, wenn gerade *Samhamer* einer der Führer zu dem etwas menschen scheuen chemischen Laboranten Staudt und zum Brennenden Berg bei Dudweiler gewesen wäre! Es ist von einem oder mehreren Begleitern die Rede, und es gab damals keinen besseren und orientierteren Wegweiser als den Hofmaler von Saarbrücken, der dem Sonderling und seinem Gevatter, dem „Chimicus“ am Brennenden Berg sogar von Darmstadt her bereits befreundet war, während andererseits dem stets aufmerksamen *Goethe* wieder der Name *Samhamer* als der eines bekannten Frankfurter Stadtbaumeisters und Erbauers der schönen Stadtwache und eines Teils des Römers vertraut genug geklungen haben muß. Sicher aber wird er denn auch beim Besuch im Saarbrücker Schlosse nicht verfehlt haben, in das Schloßatelier einzutreten, aus dem die junge Kunstmannschaft des Landes aufsteigen sollte, die dann in so nahe Verbindung gerade auch mit Darmstadt gekommen ist, das mit Frankfurt zusammen damals so eine Art von Schule wieder zu bilden bestimmt war.

1780 heißt es im Hessischen Staatskalender: „J. J. Samhamer, ein geschickter hiesiger (Darmstädter) Porträtmaler aus der Fiedlerschule, der nunmehr auch den Charakter als Hofmaler bekleidet. Sein Schüler Johann Heinrich Schmidt, ein Jüngling von viel Hoffnung, der sich besonders in Miniaturgemälden auszeichnet“. Das ist an und für sich schon ein ziemlich ungewöhnlicher Zusatz für einen noch jugendlichen Künstler. Wir haben über ihn aber noch eine uns besonders interessierende und unerwartete Nachricht. Die Herzogin von Weimar und Gattin des besonderen Goethefreundes Karl August, als hessen=darmstädtische Prinzessin nun Landesherrin von Sachsen=Weimar, läßt 1783, und noch gerade durch den Goethe so nahe stehenden Kriegsrat J. H. Merck, als Instruktionsgeld an den Hofmaler *Samhamer* in Darmstadt von Weimar aus am 4. August den Betrag von 25 fl. auszahlen. Laut persönlicher Quittung Mercks vom 9. 12. 1784 geschieht das „als gnädigst ausgesetzte Pension für einen Lehrling bey dem Hofmaler Samhamer allhier, dem ich dieselbe schon im September a. c. bezahlt habe“. Also erhält der *Samhamer'sche* Lehrling auch für dieses Jahr 25 fl., und wir gehen nicht fehl, daß damit „der Jüngling von viel Hoffnung“ J. H. Schmidt gemeint ist und hören, daß Weimar ihm gar den bisherigen Studienzuschuß in eine Pension verwandelte, wie es scheint ¹⁶⁾. Sollte bei so auffallendem Interesse für einen noch jungen Künstler außerhalb Darmstadts, also in Weimar, — nicht etwa in Saarbrücken und in seinem Herkunftsland, obwohl auch hier die fürstliche Familie *Schmidt* mit allem Wohlwollen in seinem künstlerischen Weiterkommen zur Seite stand — neben der Gattin des Herzogs Karl August und neben Merck letzten Endes vielleicht sogar *Goethe* dahinterstecken, der bekanntermaßen

Abb. 1 und 2

in der kleinen Residenz damals „Regen und Sonnenschein“ machte! Sollte er nicht wenigstens im Bilde und durch persönliche Bekanntschaft über *Schmidt* und sein Talent unterrichtet gewesen sein?

Von Interesse ist auch, daß sich der Sohn Joh. Jakob des von *Goethe* besuchten Sulzbacher Laboranten Joh. Kaspar Staudt, eines Mannes, der des Dichters Interesse in einem Maße fand, daß er ihn später in seinem „*Faust*“ erscheinen ließ, unter dem Einfluß seines Patenonkels *J. J. Samhamer* der schönen Malkunst zuwandte. Ihn müssen wir uns also auch im Saarbrücker Schloßatelier, zusammen mit *Dryander*, *Pitz* und *Schmidt*, lernend tätig denken. Ja, vielleicht ist er auch nach Darmstadt zu weiterer Ausbildung mitgenommen worden, so daß sich hier überall, wenn auch nur lockere, Verbindungen zwischen den Künstlergestalten der Saarbrücker Malerschule bilden wollen, die hier in Frage stehen, und letzten Endes wieder mit *Goethe*.

Über *Samhamers* Herkunft und sein Werden waren wir bisher ebenfalls auf unsichere Überlieferungen angewiesen. Er sollte z. B. 1728 um den 15. März geboren sein, nach einer Nachricht „vermutlich in der Gegend von Saarbrücken“¹⁷⁾. Inzwischen ist uns nun die Herkunft der Familie aus Hanau bekannt. Gestorben ist er in Darmstadt am 18. Juni 1787, und seine Geburt läßt sich berechnen auf den 18. März 1728.

Er erscheint nach den Kirchenbucheintragungen bereits 1759 als Pate bei der Familie Staudt in Sulzbach, die, von Darmstadt kommend, sich an der Saar niederließ. Ihr Haupt war ein bekannter Erfinder, der „Steinkohlen-Öl-Laborant und Chymicus“ mit dem Vornamen Johann Kaspar, den *Goethe* in „*Dichtung und Wahrheit*“ unsterblich gemacht hat, den er „*Philosophus per ignem*“ nennt, bei seiner Reise an die Saar besucht und samt seinem Arbeitsort, dem Brennenden Berg von Dudweiler sogar im „*Faust*“ erscheinen läßt, wo das saarländische „Naturwunder“ scheinbar beim „*Mammonspalast*“ Pate gestanden hat¹⁸⁾.

Auch zu Frankfurt, der Heimat *Goethes*, war der Maler in Beziehungen getreten, nicht allein dadurch, daß er aus dem nahen Hanau stammte, sondern dadurch daß sein gleichnamiger Verwandter, nach welchem er vielleicht seine Vornamen geführt haben mag, mit der Reichsstadt in nahe Verbindung gekommen und die erste künstlerisch tätige Gestalt des Geschlechtes *Samhamer* geworden war. Er war ein Baumeister und Ingenieur von Ruf, der leitende Stadtbaumeister und Ingenieur Frankfurts und erlangte so für die Stadt künstlerische Bedeutung und eine selbst im so blühenden rheinisch-fränkischen Barock immer noch beachtliche Stellung. Ohne Frage geschah das schon dadurch, daß er der Meister der trefflich ausgeglichenen und ins Stadtbild gestellten Hauptwache wurde und die Römerfassade (Goldener Schwan) am Paulsplatz gestaltete. Da er Jungeselle blieb, nahm er sich wohl noch besonders seines künstlerisch begabten Neffen und Patenkindes an, eben unseres Saarbrücker und späteren Darmstädter Hofmalers.

Die Familie *Samhamer* (*Samhammer*, *Samhaimer*) führt ihren Namen und ihre ursprüngliche Herkunft ohne Frage auf das ganz nahe bei Wassertrüdingen gelegene Samenheim zurück. Sie stammt also aus einer im Barock bauberühmten Gegend, nicht weit und im Raume von Ellingen, Eichstätt und Ellwangen, um hier nur einiges aus der Fülle und ganz in der Nähe des Stammortes herauszugreifen. Aus Wassertrüdingen wanderte sie dann 1659 mit dem ersten bekannten Joh. Jakob *Samhammer* in Hanau

ein, der seines Zeichens ein Schneider und Sohn des Tuchwebers Michael Samhammer und der Marggret Bassbach war, welcher in Hanau heiratete. Das Ehepaar hatte von 1660 ab eine ganze Reihe Kinder, unter denen eines der jüngsten der spätere Frankfurter Stadtbaumeister und Ingenieur war. Nach den Frankfurter Standesamtsakten war er am 3. März 1685 zu Hanau getauft worden. 1727 wurde er von der Reichsstadt berufen, war für sie bis zu seinem Tode tätig und wurde in seiner Wahlheimat am 12. April 1745 beerdigt. Leider ist das einzige Dokument, das vielleicht über sein Verhältnis zu unserem Maler hätte berichten können, sein Testament, daß sich früher in der Sammlung der Frankfurter Nachlassenschaften befand, im letzten Kriege vernichtet worden.

Während seines Saarbrücker Hofdienstes war der jüngere *Samhammer* mit seinem Fürsten Wilhelm Heinrich, der seine Künstler wohl bei solchen Reisen zu Studienzwecken in seinem Gefolge mitzunehmen pflegte, in die französische Hauptstadt gekommen. Am 17. Februar 1760 machte der Künstler seinen ersten Besuch bei dem damals so angesehenen und fruchtbaren Kupferstecher und Maler *Joh. Georg Wille*, der aus dem Hessen-Nassauischen stammte, neben seiner Kunst so etwas wie ein Kunstagent geworden war und damit das Auge kleinerer deutscher Fürsten, besonders aus dem Südwesten, bei ihren Kunstkäufen. „Je ne connais pas encore son mérite, mais il raisonne assez bien“ schrieb *Wille* nach seinem Weggehen ins Tagebuch, *Samhammer* hatte demnach einen gewissen Eindruck auf den Wahlpariser gemacht. Als dann der Fürst selbst am 23. Februar erschien, über welchen Besuch aus seinen Stammländern sich *Wille* besonders geehrt fühlen mußte, notierte er: „Er blieb eine halbe Stunde bei mir. Dieser Fürst ist sehr leutselig. Er wollte alles wissen und sehen, und ich glaube, Serenissimus in jeder Beziehung zufriedengestellt zu haben.“ Auch der benachbarte, treffliche Herzog Christian IV. von Zweibrücken weilte damals in Paris und lernte *Wille* am 15. Februar kennen. Er erwarb am 1. März durch ihn ein Werk von *Nic. Poussin*, „Die Anbetung der Hirten“. Im März erschien auch der Sohn des Saarbrücker Generalbaudirektors, des berühmten Friedrich Joachim *Stengel*, wahrscheinlich wohl Balthasar Wilhelm, bei dem Maler *Wille*, um sich vorzustellen. Er wurde später der Nachfolger seines Vaters und verstand sich auch selbst vorzüglich auf Malerei.

Am 18. Juni 1760 beginnt *Samhammer* ein Porträt von *Wille*, und zwar im Auftrage seines Lehrers *Fiedler*, der das Bild dieses international bekannten Kupferstechers zu besitzen wünschte. Man sieht daraus jedenfalls die gute Meinung, die er gerade von der Kunst seines Saarbrücker Schülers haben mußte. Zwei Monate zuvor hatte *Samhammer* dem Pariser Meister ein Reiterbildnis, vielleicht seines Fürsten, zur Kritik vorgelegt. Diese fiel aber nicht besonders aus. *Wille* meinte, er müsse noch gründliche Studien machen, um etwas zu sein auf der Welt, war aber angenehm berührt, daß der Saarbrücker dies Urteil so wohl aufnahm. Es war entschieden so entstanden, daß die Bilder *Samhamers*, die wir ihm zuschreiben müssen, eigentlich große Miniaturen darstellen, und in manchem mögen sie auch den kleinen Reiterbildnissen des kurtrierischen Hofmalers *Beckenkamp* in Ehrenbreitstein geähnelt haben, die uns heute oft, gerade was die Pferde anlangt, steif genug erscheinen, weil sie der Pariser Eleganz und Gruppierungsart nur wenig entgegenkommen, obwohl auch *Beckenkamp* zusammen mit *Januarius Zick*, *Foelix*, *Zaufle* (*Zaufali*) und den *Manskirsch* eine vorzügliche deutsche Schule und Künstlerkolonie am Rhein darstellen,

Abb. 1 und 2

aber sich zumeist weitab von der französischen Geschmeidigkeit und dem zerfließenden, akademischen Farbenauftrag halten und die Gleichmäßigkeit, wie sie die Mode verlangte, gar verabscheuen. Ihre Porträts sind denn auch weitab von der Pariser Rezeptmalerei, „wie Fürsten zu malen sind“! Dennoch würde J. G. Wille staunen, wenn er vernehmen könnte, was gerade heute dafür höchst achtungsvoll bezahlt wird, wie die internationale Kunstwelt der Sammler ganz langsam ihren Wert erkannt hat und sich gerade an dieser persönlichen Eigenart und Laune erfreut und merkt, welche Kleinmeistergruppen, vornehmlich in der Schweiz und in Süddeutschland, in ehemaligen, oft nur winzigen und kantonalen Zentren fürstlicher, geistlicher und städtischer Art, voll des Segens der Dezentralisierung, für das Ganze blühten. Und daß man in Genf in einer so feinsinnig-patrizischen Sammlung wie der Ariana sogar einen Zick, in der Meinung, ihn dadurch zu ehren, französisierte und in „Zickiard dit le Rembrandt blanc“ umbenannte, wenn es sich nicht doch sogar um den älteren Johannes Zick, dessen Vater, handelt, der schon begonnen hatte, eine Art von Weißglut voll Originalität aus seinen Tafelbildern herausleuchten zu lassen, ist charakteristisch genug. Auch die Preise für die Porträts von *Zaufaly* sind gar unerschwinglich und nicht nur in England, wohin der Künstler schließlich seinen aufsteigenden Weg nahm.

Um so charmanter aber wirkt es für uns, wenn selbst die Welt solcher „Kleinmeister“ ein Großmeister wie *Goethe* schon zu seinen Lebzeiten mit Verständnis und Anerkennung bedachte. Mentone, den 18. Februar 1956

Anmerkungen:

- 1) Karl Lohmeyer, Joh. Heinrich Schmidt von Ottweiler gen. Fornaro, ein vergessener Maler der Goethezeit. Saarbrücker Zeitung vom 3. März 1950, N. F. Jhrg. 6, Nr. 52, und Derselbe, Ottweiler in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Bd. I der Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft für Landeskunde. Ottweiler 1950; ferner Derselbe, Der saarländische Maler Joh. Heinrich Schmidt genannt Fornaro in Rom und Neapel mit seinen Goethebeziehungen. Zugleich ein Beitrag zur Saarbrücker Malerschule des 18. Jahrhunderts. Ottweiler, Verlag „Die Heimat“, 1952.
- 2) Zur Nachgeschichte der Italienischen Reise: Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788–90. Herausgegeben von Otto Harnack, Weimar 1890, S. 29, 54, Anmerkungen S. 229. — Herrn Dr. Vulpus vom Goethe- und Schillerarchiv in Weimar bin ich für freundliche und neu ergänzende Hinweise und Mithilfe besonders verbunden.
- 3) Weimarer Goethe-Ausgabe, 32. Bd. S. 438. Dr. Freiherr v. Maltzahn vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurter Goethemuseum danke ich auch hier vielmals für seine freundliche und mir wertvolle Hilfe. In dem Erinnerungsalbum der Marianne Kraus, auf die ich später noch zurückkomme, und das im Frankfurter Goethemuseum aufbewahrt wird, finden sich Eintragungen und Zeichnungen weder von Joh. Heinrich Schmidt noch von Kaspar Pitz.
- 4) Goethes Werke. Wiener Ausgabe 1821, 22. Bd., S. 189.
- 5) Auszug aus „Darmstadt und sein Hof zur Zopfzeit“. Herausgegeben von Karl Esselborn. (Hessische Volksbücher, herausgegeben von Wilh. Diehl, 21 u. 22, Friedberg 1915.) Für diese Arbeit frdl. besorgt und mir zur Verfügung gestellt von Karl Schwingel, Ottweiler.
- 6) Graf Klaus Baudissin, Georg August Wallis. Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, herausgegeben von Carl Neumann und Karl Lohmeyer, Bd. 7. Heidelberg 1924; ferner Gerda Kircher, Vedute und Ideallandschaft in Baden und der Schweiz 1750–1850, Bd. 8. — F. Brun, Römisches Tagebuch, 2 Bände, Zürich 1800, S. 342 ff.
- 7) Im Bezirksmuseum Buchen im badischen Odenwald. Es ist das Reiseerinnerungsbuch der Marianne Kraus (geb. 1765 zu Buchen, Tochter des damaligen kurmainzischen Amtskellers Joseph Bernhard Kraus, Schwester des in Schweden als Komponist berühmt gewordenen Joseph Kraus, geb. 1756 zu Miltenberg, gest. 1792 in Stockholm), die selbst musikalisch und malerisch begabt war wie so manche, die aus dem 18. Jahrhundert herauswuchsen. Auch als Schülerin des Mannheimer Hofmalers Ferdinand Kobell kann sie bezeichnet werden, der mit ihrer Familie befreundet war und ihren fernerer Lebenslauf mit Interesse verfolgt hat. Als erster hat er sich auch in ihrem Erinnerungsalbum 1780 bereits mit einer Bleistiftskizze „Reiter, ein Pferd tränkend“ verewigt. Das Album wird seit 1909 im Goethemuseum in Frankfurt a. M. aufbewahrt. 1784 hielt sich Marianne auch in Mainz auf, lernte den Maler Caspar Schneider kennen und erhielt Unterweisung von ihm im Zeichnen. Wir schätzen ihn heute als frühen und sicherlich feinen Meister der Rheinlandschaft.

Die gewonnenen Kenntnisse wurden dann vertieft durch einen Unterricht in der Zeit von Herbst 1785 bis Herbst 1786, während dessen sie mit Unterbrechungen in Frankfurt weilte und auch bei einem anderen Freunde und Verwandten ihrer geistig regsamen Familie, bei Christian Georg Schütz (1718–92) Malunterricht genoß, dem Vater der deutschen Rheinmalerei überhaupt, und sich bei Joh. Georg Pforr (1745–98) noch dazu in der Tiermalerei auszubilden suchte. Ihr Vater war inzwischen seit 1783 Amtmann und Oberamtsassessor in dem so stimmungsvollen Amorbach mitten im Odenwald unter dem Schutze seiner uralten Abtei geworden, die durch ihre Barockkirche, ein Meisterwerk des Mainzer Oberbaudirektors Maximilian v. Welsch, bekannt ist. Von einem anderen Bauwerk, der Wildenburg, strahlte mit der Gralssage der Zauber mittelalterlicher Dichtkunst aus.

- 1788 malte und zeichnete sie viel in Aschaffenburg, war auch mit dem damaligen Koadjutor, dem Freiherrn von Dalberg aus dem in verlorene Zeiten zurückführenden Geschlechte der Kämmerer von Worms bekannt, dessen jüngerer Bruder Joh. Friedrich Hugo zu den Freunden ihres berühmten musikalischen Bruders Josef zählte. 1790 lernte sie in Würzburg G. und K. von Kügelgen kennen, die ebenfalls ihr Künstleralbum würdig bereicherten. Aus einem Brief von Ferdinand Kobell vom 15. Dezember 1788 hören wir: „Mein Projekt wegen Ihnen war, Sie mit einer kurfürstlich (pfälzischen) Unterstützung zur Ausbildung Ihres ausgezeichneten Talents zu mir nach Mannheim zu bringen“. Daraus wurde aber nichts, da Marianne im Jänner 1790 als Gesellschaftsdame an den gräflich Erbach'schen Hof in Erbach kam. Dort regierte damals der bedeutsame Kunstkennner und Sammler, Reichsgraf Franz zu Erbach-Erbach, ein jüngerer Bruder der Fürstin Sophie Erdmuth von Nassau-Saarbrücken, der Gattin des Hauptkulturträgers an der Saar, des Fürsten Wilhelm Heinrich. Mit diesem Erbacher Grafen und seiner zweiten Gemahlin Charlotte, geb. Gräfin von Wartenberg, verwitweten Gräfin zu Erbach-Fürstenau, dem gräflichen Revierförster Georg Friedrich Louis (Ludwig Ganghofers Großvater), dem gräflich Erbachischen Bauinspektor Wendt, und dem gräflichen Leibjäger Lindemann trat dann Marianne im Jahre 1791 die Reise nach Italien an, in deren Folge sich die anschaulichen Stimmungsbilder der Nachgoethezeit daselbst entwickelten, von denen schon die Rede war (vgl. Lohmeyer, Der saarländische Maler Johann Heinrich Schmidt gen. Fornaro in Rom und Neapel mit seinen Goethebeziehungen, Ottweiler 1952). Wiederholt möchte ich hier dem Leiter des Bezirksmuseums von Buchen (Odenwald) O. Tomaschek meinen freundlichen Dank für alle Unterstützung, die ich für diese Arbeit bei ihm fand, auch jetzt wieder für die ausführlichsten biographischen Notizen zum Leben der Marianne Kraus ausdrücken.
- 8) Marianne Kraus, die auch das gräfliche Exil auf der Flucht vor den Jakobinern 1796 in Crailsheim teilte, heiratete dann 1798 den gräflichen Erbach'schen Hofrat Georg Lämmerhirt, der selbst ausgezeichnete Violinsonaten bei Breitkopf und Härtel erscheinen ließ zur gleichen Zeit, als Kompositionen von Joseph Kraus, seinem Schwager, in dieser Offizin gedruckt wurden (dessen Biographie mit Beteiligung Mariannes 1833 in schwedischer Sprache durch Friedrich Samuel Silverstolpe, einen zeitweise als Legationsrat seines Landes in Wien dienenden Diplomaten, herauskam, der sich auch um das Erscheinen der Kompositionen des früh verstorbenen Joseph Kraus bemüht hat). 1813 starb Mariannes Gatte, und am 24. Mai 1838 folgte ihm die Hofrätin im 73. Lebensjahre im stillen Erbach nach. Leider hatte sie ihr schönes Maltalent immer mehr einschlafen lassen und ihre Bilder eigentlich nur mehr zu Geschenken an ihre Freunde verwandt.
- 9) Bayrische Staatssammlungen, Inv. Nr. 10414. Nach freundlichen Mitteilungen von Generaldirektor Dr. Eberhard Hanfstaengl.
- 10) K. Lohmeyer, Der Saarbrücker Maler Kaspar Pitz. Saarbrücker Zeitung 1911, Nr. 90. — Derselbe, Ein unbekanntes Goethebildnis aus seiner römischen Zeit, gefertigt von dem Saarbrücker Maler Kaspar Pitz? Saarbrücker Zeitung vom 24. 12. 1935. Auch Separatdruck. — H. Keuth, Caspar Pitz. Die Westmark, III. Jahrgang 1935/36, 6. Heft, S. 43 ff. Mit dem Bericht über die so wertvollen Erwerbungen des Heimatmuseums Saarbrücken unter erstmaliger Abbildung des römischen Selbstporträts von Pitz um 1787/88. — Karl Lohmeyer: Der Saarbrücker und Zweibrücker Maler Karl Kaspar Pitz und seine Familie. „Die Schule“ 8. Jahrgang, März 1955, Nr. 3, XXV.
- 11) Nach Th. A. Walther, Darmstädter historische Kleinigkeiten. — Das hat er zweifellos aus dem noch zeitgenössischen Künstlerlexikon des alten Nagler, in dem auch sonst soviel Verlorenes uns überliefert ist; denn dort stößt man auf die gleiche Formulierung. Im Registerband (55) der Goethe-Sophienausgabe (Weimar 1918) werden Schmidt die Lebensjahre 1760 bis 1820 als völlig falsche zugeordnet. Emmerling nimmt 1821 als das Todesjahr des Malers in Darmstadt an. — Das Jahr 1821 ist als das Sterbejahr Schmidts wohl erstmals von Friedrich Back im „Großherzoglichen Hessischen Landesmuseum in Darmstadt“, Verzeichnis der Gemälde, Darmstadt 1914 in die wissenschaftliche Erörterung eingeführt worden (S. 183). Von ihm dürfte es Karl Esselborn in die Anmerkung 197 des von ihm herausgegebenen Bandes „Darmstadt und sein Hof zur Zopfzeit“ (Hessische Volksbücher 21 und 22, 1915) übernommen haben und schließlich über Graf Hardenbergs „200 Jahre Darmstädter Kunst“ (1930) mag es an Emmerling (Geschichte der Darmstädter Malerei, 1930) gelangt sein. — Alles nach freundlicher Mitteilung von Staatsarchivrat W. Gunzert in Darmstadt an mich.
- 12) Auch hier hat sich W. Gunzert der großen Mühe unterzogen, diese z. T. nur lokale künstlerische Überlieferungsliteratur Darmstadts auszuwerten. Auf die im Hessischen Hofkalender

(1811) erschienenen Stiche nach Werken von Schmidt und später auch auf das dazu gehörige von August Lucas mit der Bestrafung der Nympe Kallisto wies dann freundlichst Archivsekretär Becker hin.

- 13) Vgl. sein Bild in der „Festschrift für Karl Lohmeyer (zu seinem 75. Geburtstag)“ herausgegeben von K. Schwingel, Saarbrücken 1953 in dem Aufsatz von W. Gunzert über Primavesi, der mich auch auf die Schleiermacher'sche Familientradition über den Tod von Schmidt aufmerksam machte.
- 14) Lohmeyer, Aus dem Leben und aus den Briefen des hessen-darmstädtischen Hofmalers und Hofrates G. W. Issel. Heidelberg 1929 und das Neue Archiv f. d. Geschichte der Stadt Heidelberg u. d. Kurpfalz (Der Entdecker der schlichten deutschen Landschaft) 1929 Heft 2/3.
- 15) Vgl. Ernst Emmerling, Geschichte der Darmstädter Malerei, Bd. 2: Die Romantiker.
- 16) Thüringisches Staatsarchiv Weimar, Hausarchiv XX, 34. Aus Rechnungsbeilagen von Dr. H. Bräuning-Oktavio, Burg-Gemünden unterm 1. 9. 1950 mitgeteilt an das Staatsarchiv Darmstadt, dem ich überhaupt für freundliche Mitarbeit und Beibringung von Material über die Maler Schmidt und Samhamer, wodurch diese Arbeit wesentlich gefördert wurde, meinen Dank ausspreche.
- 17) Ernst Emmerling, Gesch. der Darmstädter Malerei (Die Hofmaler), 1936, S. 48
- 18) Lohmeyer, Die Sagen- und Barockromantik des Saarlandes und Johann Wolfgang Goethe. Ottweiler Heimatbuch 1950, S. 88 ff., und Derselbe, Die Sagen der Saar von ihrer Quelle bis zur Mündung, Einleitung. Saarbrücken 1951. – Besonders auch Ernst Traumann, Goethe als Straßburger Student. Darin auch zahlreiche Bilder um die Saar und Ausführungen u. a. über Staudt.
- 19) Freundlicher Hinweis von Architekt Dr. Ing. W. W. Hoffmann, Mannheim.
- 20) Karl Schwingel – Ottweiler hat sich mit allem Geschick noch um die Beischaffung weiterer literarischer und handschriftlicher Quellen zu dieser Arbeit bemüht, wie er das schon früher hinsichtlich der kleinen Ottweiler Kunstbändchen mit allem Erfolg getan hat, so daß ich ihm meinen besonderen Dank für alle und jede Hilfe bei diesen Arbeiten auch hier zum Ausdruck bringen möchte. – Das Stadtarchiv Frankfurt a. M. und sein Direktor Dr. Meinert, sowie der Magistrat der Stadt Hanau a. M. haben ihn hierbei wesentlich unterstützt.

Über Johann Jakob Samhamer, als Künstler der erste dieses Namens, mag hier noch einiges nachgetragen werden. Er wird danach 1727 als „von guter Wissenschaft, sowohl in architectura civili als militari“ dem Magistrat empfohlen, so daß man ihn zunächst auf ein bis zwei Jahre mit 500 Gulden Gehalt und freier Wohnung annehmen will. Der Magistrat bittet jedoch vorher „die Gemütsmeinung Sr. Hochgräfl. Excellenz untertänig darüber aus“. In einer Verfügung vom 4. August erklärt sich dann der kaiserliche Kommissar Graf Schönborn mit der Wahl einverstanden, so daß auch hier zu Beginn der architektonischen Tätigkeit Samhamers in Frankfurt ein Mitglied dieses bauverständigen rheinfränkischen Hauses glückverheißend steht und wir vielleicht auch schließen können, daß er seine Studien in Zivil- und Militärarchitektur in diesem nahestehenden Kreisen, vielleicht in Mainz im Umkreis des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn und seines großen Oberbaudirektors, des Generals Maximilian von Welsch, des Vorbilds eines Architekten und Ingenieurs, (evtl. auch schon unter seinem Nachfolger, dem Freiherrn A. F. von Ritter zu Grünstein) gemacht hat, der zugleich von Zivil- und Militärarchitektur gleichviel verstanden hat, zudem in Frankfurt das Deutschordenshaus mit entworfen und gebaut hatte. Die Urschrift der für Samhamer bestimmten Instruktion ist noch im Stadtarchiv vorhanden und zeigt neben seinem Namen das Samhamer'sche Siegel, das als redendes Zeichen einen Hammer enthält. Es ist vielleicht erst von dem Baumeister des Familien-Namenklanges halber vorgeschlagen und angenommen worden, und so mag es zum Wappenbilde des Hammers gekommen sein. Der Name wird zeitweilig auch Samhammer geschrieben, richtiger auch Samhaimer (s. u.). Was er vor seiner reichsstädtischen Tätigkeit geleistet hat, davon ist bisher nichts bekannt geworden. – Samhamer ist auch der technische Leiter der 1731 begonnenen großen Bauarbeiten am Römer gewesen. Er fertigte auch einen Entwurf für die neue Kaiserstreppe, doch wurde auf das Urteil Uffenbachs hin der Entwurf des Bergrats Pauli vorgezogen. Diesem ist er auch bei dem Projekt für die Wiederherstellung der alten Mainbrücke im Jahre 1741 unterlegen. Immerhin hat er bei diesen Arbeiten zeitweilig die Bauaufsicht geführt, auch nachdem Uffenbach 1744 die Bauleitung niedergelegt hatte. (Vgl. dazu in Alt-Frankfurt, Bd. II, 1910, S. 114 die Arbeit von Bernard Müller: Johann Jakob Samhaimers städtische Bauten zur Krönung Karls VII.) Über den Brückenbau pp. siehe auch K. Lohmeyer, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn und Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz. Saarbrücken 1921 und die Berichte darüber in Alt-Frankfurt.

- 21) K. Lohmeyer, Barocke Kunst und Künstler in Ehrenbreitstein. Das Wirken einer rheinischen Künstlerkolonie. Düsseldorf 1920. – Derselbe, Heidelberger Maler der Romantik, Heidelberg 1935. – Ludwig Bamberger, Johann Konrad Seekatz. Heidelberger Kunstgesch. Abhandl., herausgegeben von Carl Neumann und Karl Lohmeyer, Bd. II. – K. Lohmeyer, Der saarländische Maler Johann Heinrich Schmidt gen. Fornaro. Ottweiler 1951, S. 22 ff. – Wilhelm Weber, Ein Mittler zwischen Deutschland und Frankreich. Saarbrücker Zeitung, Nr. 108, 1955.

DAS ARBEITSVERZEICHNIS DES SAARBRÜCKER MALERS J. F. DRYANDER

VON HERMANN KEUTH

Der Pastor von Dörrebach, Krs. Kreuznach, und jetzige Prälat *Karl Kammer* in Trier machte im September 1912 auf dem Speicher seines Pfarrhauses einen wichtigen Fund. Auf einem Abfallhaufen entdeckte er ein umfangreiches Schriftstück, das sich als ein Verzeichnis der Arbeiten des Malers Johann Friedrich *Dryander* aus St. Johann-Saarbrücken herausstellte. Die Eintragungen beginnen 1791 und sind bis zum Tode des Malers im Jahre 1812 durchgeführt. Prälat Kammer hat das hohe Verdienst, diese für einen wichtigen Zeitabschnitt der Kulturgeschichte des Saargebietes wertvolle Urkunde vor sicherem Verlust gerettet, sie in sorglicher Obhut gehalten und schließlich der Forschung zur Verfügung gestellt zu haben. Alle neueren Mitteilungen über die Kunst Dryanders haben sich mehr oder minder dieser Quelle bedient¹⁾.

Die Eintragungen des Arbeitsbuches sind 1791–1793 beherrscht von den Aufträgen des Saarbrücker Hofes und der Personen, die mit diesem in Verbindung standen. Das Saarbrücker Bürgertum tritt noch wenig in Erscheinung. Sich malen zu lassen, d. h. sein Bildnis der Nachwelt zu überliefern, war den Saarbrückern noch etwas völlig Ungewohntes und wohl auch Überflüssiges, und nur zögernd wurde ein Auftrag erteilt, hie und da eine Miniatur bestellt, ein Pastell, vereinzelt ein Ölbild, öfter, von den jungen Damen besonders, Silhouetten, jene bescheidenen Schattenbilder, die damals in Mode gekommen waren und die Dryander durch reizvolle Umrahmungen festlich aufzuputzen verstand, ihre Kargheit zu mildern.

In seinen Einnahmen notierte Dryander keinen Posten, der als ein aus seiner Bestallung zum Hofmaler resultierendes Gehalt bezeichnet wäre. Zwischen ihm und dem Fürsten bestand keine oder nur eine lockere Bindung ohne finanzielle Verpflichtung des letzteren, eine Bindung, die alle Freiheit ließ, deren der Maler bedurfte, da der Hof doch eine zu karge Existenzbasis darstellte. Dryander berechnete seinem Landesherrn die Bestellungen genau wie jedem anderen Auftraggeber, eher etwas höher, da solche Aufträge doch die Verpflichtung zu größter Sorgfalt der Darstellung in sich trugen. Es war wohl so, daß der Fürst durch die Bestallung eines eigenen Hofmalers Glanz und Ansehen seines Hauses erhöhte, und daß andererseits der begehrte Titel für den also Ausgezeichneten ein wirksames Aushängeschild war, seinen Ruhm zu mehren und dadurch Kunden zu werben. So war also beiden gedient.

Dryander hatte schon von Darmstadt her einen guten Ruf, insbesondere als Miniaturmaler. Diese Kleinmalerei war seine Spezialität und wurde zum gut bezahlt. 25–30 Florin (fl.) war der Durchschnittspreis für solch ein winziges Meisterwerk. Er malte es für Medaillons, als Anhänger zu tragen, in Uhren, Dosen oder gar in die Fläche eines Ringes. Die damalige Mode verlangte es so. Man hatte eine merkwürdige Vorliebe für minutiöse Dinge, nicht nur in der Malerei. In den Jahren 1791–1793 malte der Künstler 52 Miniaturen, fast alles Bestellungen des Hofes. Es schien üblich gewesen zu sein, daß sich die Gäste des Fürsten Ludwig von seinem Hofmaler porträtieren ließen. Neben den Miniaturen finden wir in den Eintragungen die

Aufführung auch anderer Techniken, insbesondere das Pastell, das mit 21 Bildnissen vertreten ist (1791 waren es 13, 1792 noch 7 und 1793 nur ein einziges). Die Liebe zum Pastell, dieser lockeren, duftigen Art des Farbauftrages in weichen Tönen und verwischten Übergängen, schwand immer mehr, der Geschmack wandelte sich. Das zärtliche, überfeinerte Rokoko, das in Pastell und Miniatur seinem Geiste entsprechende Ausdrucksmittel gefunden hatte, starb, und die neue Zeit verlangte eine andere, härtere Sprache, die der Ölmalerei zukam. Ein Pastell kostete 22–30 fl., soviel also wie eine Miniatur.

Aufträge auf Ölgemälde waren vor 1793 selten. Dryander malte nur 5 Bildnisse in dieser Technik, dann entstand Ende 1792 ein großes, vielfiguriges Gemälde, über das noch zu berichten sein wird. Auch ein Bildnis in Öl kostete 22 fl. Der Maler scheint also in den Preisen für die von ihm gemalten Porträts keinen Unterschied gemacht zu haben, eine Technik kostete ihn soviel Arbeit wie die andere. Entscheidend für die Berechnung war die Anzahl der dargestellten Personen, ferner das „Beiwerk“, worunter die Umgebung der Dargestellten zu verstehen ist. Letzteres beschreibt der Künstler ziemlich genau, z. B.: „Ihro Durchl. den reg. Fürsten zu Weilburg in ganzer Stellung mit einem Pferd und Beywesen mit Farben illuminiert und gezeichnet.“ Die Preise steigen infolge der genannten Mehrarbeit zuweilen sehr erheblich. So wurden für das Ölbild, das 1792 in Kupferstichart, grau in grau, den Fürsten Ludwig nebst den Oberstlieutenant Krämer darstellend, angefertigt war, 55 fl. berechnet. In diesen Jahren schuf Dryander eine Reihe Bilder, die, an dem hohen Preis von 66 fl. gemessen, etwas Besonderes gewesen sein müssen. Es waren farbige Zeichnungen, ganze Figuren, meist in der Landschaft oder im Garten dargestellt. Auch Silberstiftzeichnungen kommen vor und solche mit schwarzer Kreide. Es fällt auf, daß die damals sehr beliebte Rötelzeichnung völlig fehlt, wahrscheinlich störte den Künstler das Maleische dieser Technik. Er liebte die klare Linie, in der er zuweilen eine starke Ausdruckskraft fand. 1791 legte Fürst Ludwig ein Jagdbuch an. Dryander malte „2 Stückger“ zu Titelblättern, später noch Hirsche und anderes Getier. Die Tiermalerei kommt sonst nur als Beiwerk zu Bildnissen vor, besonders Pferde und Hunde, vor allem der Schoßhund Mops, der zu jener Zeit Mode war. Die Damen des Hofes, insbesondere die Erbprinzessin, hatten vielerlei Wünsche an den Herrn Hofmaler. Er zeichnete für sie Stickereien, Blumen, Pferde – auch das Grab von J. J. Rousseau, für den man schwärmte, und manches andere.

Die Bestellungen des Fürsten Ludwig und seiner Familie waren beachtlich: 35 in etwa 2 Jahren! Bedeutender aber waren die Aufträge von Verwandten des Hauses und Besuchern in der Residenz Saarbrücken, insbesondere von der Herzogin von Hildburghausen, den Grafen und der Gräfin Solms-Rödelheim und Solms-Laubach, dem Fürsten von Weilburg, der Dryander besonders schätzte und ihn mit Aufträgen bedachte, die ein hohes Können in subtilen Arbeiten von ihm verlangten. In dieser ersten Zeit machte Dryander nur eine Reise, die Erbprinzessin von Taxis in Darmstadt ließ den Maler kommen, ein Pastell von ihr zu malen. Mit diesem Auftrag hören die früher sicher sehr lebhaften Verbindungen mit der Stadt seiner Lehre und ersten Erfolge auf. Am 3. Januar 1793 erfolgte die letzte Eintragung einer Bestellung des Fürsten: „zwey Vignetten in das Jagdbuch des Fürsten getuscht.“ Die Aufstellung verzeichnet in der Zeit vor 1793 insgesamt 118 Posten.

Unter dieser Zahl, die knapp 2 Jahre Tätigkeit betrifft, befinden sich einige Bilder, die durch das Besondere ihres Inhalts näher vermerkt sein sollen. Für den 4. Februar 1791 ist ein Miniaturgemälde „Mdm. Ramsa mit ihrer Tochter auf einem Gemälde“ genannt, für das der außergewöhnliche Preis von 88 fl. erzielt wurde. Das fürstliche Haus Weilburg erhielt 4 aquarellierte Zeichnungen à 66 fl.; alles waren Bildnisse, wohl besonders fein ausgeführt. Dryander hat sich sehr selten dieser Technik bedient. Der 20. September 1792 bringt eine merkwürdige Notiz: „Ihro Durchl. Hl. Erbprinz zu Saarbrücken getuscht in einer Badbütt sitzend nebst 7 andern Figuren auf einem Stück⁹⁾“. Das weitaus wichtigste Werk dieser beiden Jahre ist „ein militärisches Gemälde in Öhlfarben von 16 Figuren vor den Fürst zu Saarbr. fertig, 6 Fuß breit, 4 Fuß hoch“. Das Honorar betrug 220 fl. Das Bild befindet sich heute im Saarlandmuseum. Es ist mit 1,92 mal 1,28 m das größte Gemälde, das Dryander gemalt hat, auch das figurenreichste. Fürst Ludwig steht in großer Uniform vor einem geräumigen Zelt, das in der Nähe der Stiftskirche St. Arnual aufgeschlagen war, umgeben von hohen Offizieren, Bedienten, Soldaten und Schreibern. Er empfängt eine militärische Abordnung des benachbarten Herzogs von Zweibrücken. Das Bild ist wohl das früheste der Dryander'schen Gruppenbilder und zeigt alle Wesenszüge seiner Eigenart in der Erfüllung solcher Aufgaben, vor allem das Charakteristische seiner frühen Kompositionen, in einen weiten Raum verhältnismäßig kleine Figuren zu stellen, hohe schlanke Gestalten mit kleinen Köpfen. Als Ganzes befriedigt die Arbeit wenig. Der Komposition fehlt jeder Blickpunkt, sie fällt deshalb auseinander. Doch hat Dryander 16 vortreffliche Miniaturen auf ihr untergebracht. Wir werden bis in die kleinsten Einzelheiten über nassau-saarbrückische und andere Uniformen orientiert und können uns darauf verlassen, daß alles Dargestellte bis zum höchsten Grade ähnlich ist, vor allem die fein beobachteten Gesichter. Das macht dies Bild kulturhistorisch wichtig, an Kunstwert aber verlor es³⁾.

Nach dem Umsturz, dem Einmarsch der französischen Revolutionsarmee, der Lahmlegung der Wirtschaft und sonstigen Ereignissen, die das Leben der Einwohner des besetzten Landes störten und verwirrten, stand der Maler zunächst vor dem Verlust seiner Existenz. Der beste Kunde seiner Kunst, der fürstliche Hof, war ihm verloren, die Bürgerschaft hatte durch Bedrängnisse aller Art andere Sorgen als sich malen zu lassen. Es ist charakteristisch für die Arbeitskraft Dryanders und das Vertrauen zu sich selbst und seiner Kunst, daß er versuchte, das entstandene Vakuum durch Malereien zu überbrücken, die ihm sinnvoll erschienen. Er kopierte, malte Familienbildnisse, gab einige Zeichenstunden, malte eine Jungfer aus St. Avold und kopierte die „alte Frau R. Kornin in Öhlfarb“. Das alles brachte wenig ein. Da erschien Mitte März 1793 ein Leutnant Mester von der Revolutionsarmee, der in Saarbrücken stationiert war. Er stammte aus Bordeaux, war Kunstliebhaber, eitel, voll sentimental-romantischer Ideen. Mit ihm stand Dryander bis Juni 1801 in Verbindung und erhielt mancherlei Aufträge: Bildnisse und kleine Bildchen nach den Ideen des Herrn Leutnants, manche absurde darunter, die den guten, ehrlichen Dryander sicherlich oft in Verzweiflung brachten. Mester war der erste einer sehr langen Reihe französischer Offiziere und Militärbeamten, die durch die Besetzung nach Saarbrücken gekommen waren und sich von dem ehemaligen Hofmaler porträtieren ließen. Auch kamen die Herrn aus den benachbarten Garnisonen, vor allem Forbach, St. Avold und Saargemünd. Es schien ab Juni 1793, wo die

Flut einsetzte, eine regelrechte Mode geworden zu sein, von seiner Hand ein Bildnis in Öl oder eine Miniatur mit heimzunehmen. Es ist bemerkenswert, daß ein deutscher Maler einen solchen Erfolg bei Franzosen haben konnte, die aus allen Landschaften ihres Vaterlandes, zumeist aus größeren Städten mit hoher Kultur, gekommen waren, also sicherlich nicht unerfahren in Dingen des Geschmacks und der Kunst waren. Dryander schmeichelte nicht. Er war Realist und lieferte Bildnisse ab, an die er in erster Linie die Forderung größtmöglicher Ähnlichkeit stellte. Wahrscheinlich gefiel und imponierte das den Soldaten, die ebenfalls Realisten waren und den deutschen Maler deshalb schätzten. Die fremden Offiziere zahlten meist mit Assignaten, der Löhnung, die sie selbst erhielten, also dem entwerteten Gelde der Revolutionszeit von 1792–1796. Es mag das für Dryander kein Geschäft gewesen sein, vor allem, da er nur einen bescheidenen Ausgleich durch entsprechende Erhöhung seiner Preise suchte. Als die Assignaten völlig wertlos wurden, notierte er wohl den eingenommenen Betrag, doch in der Summierung der jeweiligen Posten machte er einen Strich. Dryander tat recht, auch solche scheinbar verlorene Arbeit anzunehmen; er wurde dadurch bekannt, gewann Vertrauen, und bereitete dadurch das spätere große Geschäft vor, das ihn zum Maler der Bürger lothringischer Städte, insbesondere von Metz, werden ließ. Übrigens haben sich die so gefürchteten Soldaten der französischen Besatzung Dryander gegenüber korrekt benommen. Sie zahlten seine Arbeiten pünktlich ohne etwas abzuhandeln. Mit manchen Offizieren stand er in freundschaftlichem Verhältnis, er überreichte ihnen Präsente, die er, wie alles, sorgfältig notierte. Auch machte er manches Tauschgeschäft; wie in jeder Inflation war auch damals Ware begehrter als Geld. Uhren schienen ihm besonders erwünscht zu sein. Gemessen an der Not seiner Mitbürger ging es Dryander während dieser Kriegszeit sicher gut. Nirgends finden wir in seinen Aufzeichnungen eine Notiz, die von Bedrängnissen spricht. Im Gegenteil, die Zahl der Aufträge wuchs von Monat zu Monat, und es scheint oft unfassbar, wie der Maler diese Summe von Arbeit bewältigen konnte. Er malte in dieser Zeit fast nur Soldatenbildnisse und zwar häufig solche in ganzer Figur in einer Landschaft, zuweilen auch in einem Innenraum, die Offiziere in Uniform, oft mit ihren Pferden, auch Gruppenbilder, wie das von Monsieur D'Heue, der sich „mit seinem Volontär, seinem Bedienten, Pferd und einer bataille im Hintergrund“ malen ließ. Fast alle Bilder wurden in Ölfarben gemalt. Häufig sind Bestellungen auf Miniaturen. Von den Arbeiten aus der Revolutionszeit sind einige durch die Sammlungen des Saarland-Museums bekannt geworden. Über das eine notierte er am 28. Oktober 1794: „Cit(oyen)Labouckly, Inspecteur de la Viande in Öhlfarb gemalt“. Es ist ein sehr fein durchgearbeitetes lebenswürdiges Bild, romantisch, fern der Härte der damaligen Zeit, für die Dryander wahrscheinlich wenig Verständnis hatte. Das zweite Gemälde entstand 5 Jahre später, 1799, in Saargemünd und stellt vermutlich den Oberst Baron vom 6. Dragoner-Regiment, an einem Pferd stehend, dar, ein Motiv, das öfter gemalt wurde und als Darstellung militärischer Würde damals recht beliebt war. Dryander hat in seinen Notizen vielfach derlei Kompositionen erwähnt, wie: „Cit. Tabouier, General de Division bey der Mosel Armee, in ganzer Stellung an einem Pferd stehend gemalt in $\frac{1}{8}$ lebensgröße. 300 fr. Assign.“ ist die Formel, mit der er solche Bilder notierte. Aus dem Nachlaß des Malers, der 1926 von der Stadt Saarbrücken für das damalige Heimatmuseum erworben wurde, stammen zahlreiche Bleistiftzeichnungen mit Bild-

nissen französischer Offiziere und Militärbeamter. Dryander hatte sie als Unterlagen für eine spätere Bildgestaltung benutzt. Auch Detailzeichnungen fanden sich, so ein Sattel und ein Zaumzeug u. a. m. Wir erhalten damit einen Hinweis auf die Malweise des Künstlers, in der die Zeichnung die wichtigste Grundlage für die ihr folgende und auf ihr aufgebaute Bildschöpfung war. Diese graphischen Blätter sind also nicht um ihrer selbst willen gezeichnet. Sie waren vielleicht die entscheidendste Stufe, denn hier machte sich der Maler mit den charakteristischen Einzelheiten des zu malenden Gesichts bekannt, er notierte sie mit größter Treue, und es ist sicher, daß er bei vielen der von ihm geschaffenen Bildnisse sich lediglich auf die zeichnerische Niederschrift, sein Gedächtnis und ein wohlorganisiertes, soziales technisches Können verließ.

Dryander hat von 1793 bis 1796, dem Zeitpunkte, da die Verhältnisse wieder normaler wurden, 160 Bildaufträge erledigt, davon erhielt er 128 von französischen Offizieren, Militärbeamten und Zollbeamten. Kaum eine Bestellung ist in dieser Zeit aus Saarbrücken gekommen. Das wichtigste Bild einer Saarbrücker Persönlichkeit ist das des Dr. Kiefer in ganzer Stellung vor einem Schreibtisch sitzend, im Oktober 1795 gemalt. Es brachte kein Honorar ein. Dagegen begegnen wir einer ganzen Reihe von Porträts, die er von Frauen, insbesondere der Militärbeamten, malte. 1794 fuhr Dryander nach Saargemünd, Saarlouis und Trier. In Saargemünd erwarteten ihn zwei unbedeutende Aufträge. Wichtiger war Saarlouis, wo er eine Woche blieb und die Vorstudien zu etlichen Bildnissen machte. Nach Trier riefen ihn Aufträge des Divisionsgenerals Ambert. Es entstand ein größeres Bild des Generals und seines Bruders mit Pferden, das ihm 11 fl. in Gold und 400 in Assignaten einbrachte. Ein kleines bescheidenes Brustbild des Pastors Ziegler von St. Matthias ist einer der wenigen Aufträge von ziviler Seite. Am 1. Juni 1795 traf der Maler erstmalig in Metz ein. Hier überfiel ihn ein „hitzig Faulfieber“ nebst einer Lungenentzündung, und er mußte 20 Tage das Bett hüten. Am 24. Juni kehrte er wieder heim. Vielleicht liegt in dieser Erkrankung die Ursache seines frühen Todes.

Das Verzeichnis weist eine Lücke zwischen dem 24. November 1795 und dem 8. Mai 1796 auf. Langsam ändert sich das Bild der Aufzeichnungen. Noch bringen die Aufträge der Militärs einen wesentlichen Teil der Einnahmen, doch nun mischen sich mehr und mehr die Namen von Saarbrücker Bürgern unter die der Fremden. Ihre Wünsche waren bescheiden. Postmeister Kieso wird im Tode auf einem Ruhebett liegend gemalt. Frau Barbara Groß vom Viehhof erhielt ihr Bildnis zum Geschenk. Es entstehen Bildnisse aus den Familien Vopelius, Röchling, Herrenschmitt und Bingert. „Kaufmann Stichling aus Lisabon“ bestellt drei Bildnisse, darunter ein Brustbild in Lebensgröße, das mit 33,— Frs. bezahlt wird. Der Maler erhält wieder gutes Geld. Es ist bezeichnend, daß mit der Festigung der Währung der Bürger sich wieder Ausgaben leisten kann, die nicht nur das Notwendigste zum Leben angehen. Dryander hatte Zeit, einige Kopien nach Seekatz anzufertigen, er malt ein Selbstbildnis und ein kleines, miniaturhaftes Ölgemälde seiner drei Kinder Wilhelm, Friederike und Caroline, das sich bei den Erben Dryander bis heute erhalten hat. Im April 1797 machte Dryander eine wichtige Bekanntschaft: Herrn Dietrich aus Straßburg, den er an einem Pferd stehend in Öl malte. Durch ihn erhielt er wahrscheinlich die Verbindung zu den Dietrichs in Niederbronn, von denen er im August des Jahres ein größeres Bild in Öl malte. Es stellte dar Herrn und Frau Dietrich „beide auf einem

Stück Felsen sitzend neben der Gegend vom Jägertal im Grund“. Außerdem entstand eine Miniatur des Herrn Dietrich. Dann malte er das Familienbild Busch, Frau Busch mit ihren drei Kindern in einem Garten. Es sind dies die ersten einer Reihe von Darstellungen mit Familien im Freien. Von Niederbronn begab sich der Maler nach Mariakirch. Hier erwartete ihn der Auftrag der Familie Schoubart. Die Eintragung lautet: „24 August 1797 nach Mariakirch am Bergwerk, daselbst ein Familienstück von 6 Personen, den Hl. Schoubart, dessen Frau, 3 Kinder und Mademoiselle Krieger darstellend angefangen. Ist bezahlt mit 18 Louis d'or. Am 3. Februar 1798 das Stück vollendet.“ Eine Vorstellung der Art, wie Dryander diese ins Freie gestellten Gruppen vor 1800 malte, kann das im Sommer 1798 entstandene Familienbild geben, das er für seinen Schwager Zix schuf, eine lockere Gruppe von 2 Personen im Vordergrund vor einer Felsenwand unter Bäumen. Die Figuren sind übermäßig lang, die Köpfe klein. Diese sind miniaturhaft fein gemalt und lebendig im Ausdruck. Im Mittelgrund ist eine weitere Figurengruppe zu sehen, der Maler selbst mit Frau und Töchterchen Wilhelmine. Charakteristisch ist für viele Bilder der Ausblick in eine weite Landschaft, hier das Saartal mit dem Prospekt der Stadt Saarbrücken. In der Auffassung erinnert dies Gemälde sehr an das erwähnte von Inspektor Labouckly. In Mariakirch begann der Maler ein größeres Bildnis eines Herrn Söhne aus Paris. Es muß sehr gefallen haben, denn von ihm wurden 2 Kopien bestellt. Für eine solche verlangte Dryander meist den gleichen Preis wie für das Original oder aber etwas weniger, falls das Format kleiner war. Er dachte hier völlig als Handwerker, der sich seine Arbeit bezahlen läßt und einen von ihm gefertigten Gegenstand zum bestimmten Preise losschlägt, gleichgültig, wie oft er ihn auch macht. In Saarbrücken ist die Erinnerung an den verstorbenen letzten Fürsten wach. So ließ der Kaufmann Georg Schmidtborn sich ein kleines romantisches Bild des nicht mehr zur Regierung gelangten Fürsten Heinrich malen „an einem Wasserfall sitzend, den Arm auf ein Buch aufgelegt“.

1798 erschienen eine ganze Reihe interessanter Arbeiten. Neben den üblichen Bildnissen, unter denen etliche von Saarbrückern bestellt waren, finden sich einige außergewöhnliche Aufträge: Herr Schoubart ließ als Miniatur auf eine Dose sein Familienbild kopieren und zahlte die hohe Summe von 66,- Frs. dafür. Vielfigurige Miniaturen hat Dryander sehr selten gemalt. Die vorliegende Arbeit ist die einzige, die ein Familienbild in das Kleinbild umsetzt. Eine Madame Coulon, anscheinend eine sehr gefühlvolle Frau, ließ sich „in ganzer Stellung an einem Baum sitzend“, dann „in griechischer Kleidung und ganzer Stellung in Ruinen sitzend“ malen, ihre Tochter verewigte der Künstler „in ganzer Stellung in einem Gebüsch mit einem Körbchen Blumen und einem Hündchen“. 1795 begann Dryander mit dem Gemälde des Schloßbrandes, erst 1798 vermerkt er: „Den Schloßbrandt in Ölfarb vollendet, welcher am 7. Oktober 1793 abends nach 7 Uhr durch die Franzosen veranstaltet war“. Das Bild ist heute als eines der wichtigsten und künstlerisch wertvollsten des Malers im Saarland-Museum untergebracht. Es steht durch die Darstellung einer Landschaft mit Architektur außerhalb dessen, was wir sonst von ihm kennen, denn er war ausschließlich Bildnismaler. Die einzige Landschaft, welche als Auftrag notiert wurde, war eine Surporte, diente aber dekorativen Zwecken. Dryander hatte Empfinden für landschaftliche Stimmungen, ja eine gewisse Vorliebe, denn immer wieder begegnen wir Landschaften, und meist dienten sie

dazu, etwas über das Wesen des im Bildnis dargestellten auszusagen. So malte er seinen alten Vater in einer dunklen Landschaft mit einer Abendröte, den strahlend jungen Sohn im hellen Licht des Morgens. Prospekte von Ortschaften wendete er oft an, insbesondere Saarbrücken, auch das Saartal, bestimmte Felspartien, so die „Heidenkapelle“ am Halberg auf dem Familienbild Zix. Der Schloßbrand war von Dryander gar nicht als Landschaftsdarstellung gedacht. Ihm kam es darauf an, ein bestimmtes Geschehen, das die Bürger von Saarbrücken tief beeindruckte, im Bilde festzuhalten. Er tat es genau so, wie er seine Porträts malte, mit peinlichster Genauigkeit und Richtigkeit all der vielen Dinge, mit denen das Bild belebt ist. Die Architektur könnte von einem Architekten gezeichnet sein. Dryander beweist damit, daß er viel Empfinden für das Wesen einer Architektur hatte, für deren richtige Darstellung ein ihm eigenes Gefühl für die Proportion wesentlich war. Das Bild ist glänzend komponiert: Die breite Waagerechte eines Platzes, von senkrechten Pfeilern geteilt, voll von erregten, schattenhaften Menschen, ist Basis für die betonte Schräge der Brücke über die Mulde des Flußtales. Auch auf ihr wimmelt es von Menschen, die mit einer Feuerspritze zum Brandort drängen ⁴⁾. Über dem brennenden Residenzschloß von Saarbrücken sehen wir eine breite rote Krone von Feuer und Rauch. Die Türme der Stadt stehen im roten Licht des Brandes.

Das zweite wichtige Bild von 1798 ist das der Familie Bruch: „Hl. Vetter Daniel Bruch seine Familie in Öhlfarb gemalt mit 10 Figuren und 3 Portraits im Zimmer hängend. 132,—“ (Heute Familienbesitz Gustav Bruch, Saarbrücken) Dryander hat verschiedentlich Personen und Gruppen in Räumen gemalt, das Familienbild Bruch ist die bedeutendste und größte Darstellung dieser Art, die wir kennen. Wir spüren immer wieder, was dem Maler die Familie an sich bedeutete, an den verschiedensten Werken, den vielen Bildern, die er von den eigenen Angehörigen malte. Jedes Gesicht ist ihm gleich wichtig und wird mit Sorgfalt gemalt. Die Rangordnung ist in der Gruppierung erkennbar. Der Zusammenhalt der Komposition ist mehr ein innerer, er liegt in der Zusammengehörigkeit aller Glieder der Familie, einer gewissen Gleichheit der Bewegungen, des Gesichtsausdruckes, der Stimmung, die über dem Bilde liegt, die von der Wärme des Raumes ausgeht, der Hülle, die die Familie zusammenfaßt, in der Darbietung selbst ihrer verstorbenen Glieder.

Am 27. November fuhr der Maler nach Frankfurt. Stolz vermerkte er als Erfolg dieser Reise: „Insgesamt aus Frankfurt 924,— eingenommen“. Er wohnte im Nürnberger Hof beim Gastwirt Frantz. Vier Familien hatten in der Kaiserstadt seine Kunst in Anspruch genommen, die Familien Schmidt, Herzog, Zickwolf und Engelbach. Von Saarbrücken aus stand Dryander bereits mit ihnen in Verbindung. In Frankfurt entstand dann das sechste der großen Familienbilder: „Die Familie Schmidt mit 8 Personen in einem Garten vorgestellt“. Es brachte 32 Louis d'or ein und muß dem Preise nach eine außergewöhnliche Arbeit gewesen sein. Eine Skizze davon fand sich im Nachlaß Dryander, sie zeigt das übliche Kompositionsschema. Der Maler war 2 Monate in Frankfurt. Bis in den Sommer 1799 beschäftigten ihn die dortigen Aufträge, unter denen auch 2 größere Doppelbildnisse, 2 Miniaturen und ein Ölbild waren. Eine Auftragspause veranlaßte ihn, einige Kopien zu malen, darunter die eines Bildes von Caspar Pitz „Der Tod des Antonius“. Über das Verhältnis der beiden gleichaltrigen Maler wissen wir wenig. Ihr Weg trennte sich früh, da Dryander nach Darmstadt ging und

Pitz nach Zweibrücken. Sie waren im Wesen und in der künstlerischen Auffassung sehr verschieden, Dryander konservativ, gradlinig, ohne Schwankungen, bürgerlich; Pitz, ein Schreinersohn aus Saarbrücken, war an Vielem interessiert, ihn bewegten die Probleme der Farbe und großer Kompositionen, er malte vortreffliche Bildnisse, Genrebilder, Tiere und Landschaften, war höfisch, bürgerlich, je nachdem. Sein Feld war weit, seine große Begabung beweglich. Dryander schätzte ihn. Er malte 1800 ein zweites Bild nach Pitz, badende Mädchen im Mondschein, für das er eine Zeichnung als Vorlage benutzte. Und damit kommen wir auf eine Eigentümlichkeit unseres Malers. Er kopierte fast nie im Sinne der genauen Abmalung eines Bildes. Er setzte fremde Kompositionen, die ihm in Zeichnungen, meist Kupferstichen, geboten waren, auf seine Weise in Farbe um. So malte er in den letzten Jahren seines Lebens nach den winzigen Kupferstichen von Daniel Chodowiecky. Er liebte moralisierende Themen: Das Ende eines Lasterhaften, das Ende eines Tugendhaften, eines Kranken durch ausschweifende Lebensart usw. Gelegentlich gelang es ihm, eines dieser Bilder zu verkaufen, der Preis war der gleiche wie für ein Bildnis in ähnlicher Größe. Die Arbeit der letzten Monate von 1799 ist vor allem durch Aufträge aus Saargemünd bestimmt. Dryander war zweimal dort, er malte Offiziere und Bürger, den General David und seinen Adjutanten Planes in der uns bekannten Art in ganzer Stellung an einem Pferd stehend. In gleicher Weise stellte er den Adjutanten Telles, Obrist Donner und wieder einen Herrn David mit ihren Pferden dar, jedes Bild kostete 55,— Frs. Unter den vielen Bildern, die in rascher Folge 1800 und 1801 gemalt wurden, sei die Darstellung einer Kindergruppe hervorgehoben: „Des Hl. Kaufmann Jacob Karcher 5 Kinder auf ein Tableau angefangen, wie sie das Grabmal ihres Bruders mit Ephei begränzen, alle in ganzer Stellung“. Im Juli 1801 beginnen die zahlreichen Aufträge aus Metz. Er reiste anfang des Monats nach dort und blieb 2 Monate. Zunächst fertigte er 7 Porträtzeichnungen und malte ein Bildnis, begann dann mit dem Malen von 33 Bildnissen, die er zur Vollendung mit nach Saarbrücken nahm. Er porträtierte Kaufleute, Ärzte, Juristen, hie und dan noch einen Offizier. Größere Arbeiten fielen nicht an. Das ganze Jahr ging auf diese Arbeiten. Erst gegen Jahresende konnte sich Dryander einigen heimischen Aufträgen widmen, je einer Miniatur für den Holzhändler Wahlster und den Kaufmann Georg Köhl. Auch die ersten Monate des Jahres 1802 waren erfüllt von Erledigungen der Metzger Aufträge. Im April dieses Jahres entstand das schöne Gemälde, das er für den Herrn des Landsitzes Bietschied im Köllertal, den Holzhändler Wahlster, schuf, eine besondere glückliche Komposition, ruhig, ausgeglichen, Pferd und Reiter fast monumental im eng gefaßten Raume stehend. Das Bild ist hierin charakteristisch für den Altersstil des Malers, bei dem das „Beiwerk“, ohne seine Bestimmung zu verlieren, zurückgedrängt wird und die Figuren breit und fest im Bildraum stehen. Wahlsters Porträt ist nicht ohne Witz gemalt. Die Art, wie dieser Bonvivant auf dem Pferde sitzt, jovial, selbstgefällig, genießerisch das Gesicht, ist fein beobachtet, ganz anders als die stillen, ehrbaren Gesichter, die uns sonst aus seinen Bildern anschauen. Vom 8. bis zum 23. Juni sehen wir den Maler wieder in Metz. Er scheint dort nur einige Vorbereitungen getroffen zu haben, denn am 13. Juli wiederholte er die Fahrt und fing 30 Bildnisse zu malen an, alles Arbeiten in seiner gewohnten Manier, ausschließlich Ölgemälde. In der langen Reihe ist nur eines hervorzuheben, das eines Herrn Montbrun, den

er „in ganzer Stellung nebst einem Pferd auf der Seite und etliche Chasseur à cheval vom 1. Reg. dessen Obrister er ist“, malte. 1802 ist das Jahr der größten Einnahmen, sie betragen 1736,55 Frs. Das Geld kam fast ausschließlich aus Metz. Für das Jahr 1803 finden sich keine Aufzeichnungen, vermutlich fehlen die betr. Blätter im Tagebuch. Es war ein gutes Jahr und erbrachte 1078,21 Frs. Gesamteinnahme. Der Durchschnitt betrug etwa 1000 Frs. nach einer Aufstellung von 1798–1812 errechnet. Ein größeres Bild scheint 1803 nicht entstanden zu sein, die Einnahmeliste, die in der Hauptsache Beträge aus Metz und St. Avold aufweist, nennt keine darauf hindeutende Summe. Der Schwager Zix erledigte in Metz die Geldangelegenheiten Dryanders. Fast so wichtig wie Metz wurde Saarlouis. Im Januar 1804 reiste der Maler dorthin und blieb einen Monat, in dem er 15 Porträts begann. Die Besteller tragen fast ausschließlich französische Namen und gehörten zu jener Schicht der Bevölkerung der Festungsstadt, die von Frankreich als Beamte und Militärs dorthin verpflanzt wurde. Es entsand u. a. das Bild des Generals Douldant, der sich hoch zu Roß malen ließ. Anfang April kam ein bedeutender Auftrag von Hüttenbesitzer Krämer aus St. Ingbert. Für ihn schuf Dryander das achte Familienbild. Er blieb 5 Tage dort. Ende Mai war das Gemälde fertig, das Honorar von 198 Frs. wurde ausbezahlt. Das Bild befindet sich im Saarland-Museum. Es ist neben dem Familienbild Bruch das wichtigste und bekannteste Werk des Malers. Wieder ist die Szene ins Freie gestellt, die 11 Personen der Familie gruppieren sich um einen Kaffeetisch unter einem großen Baum. Im Hintergrund sieht man die Eisenhütte. Die Farben sind kühler als bei früheren Bildern. Alles steht in einem härteren, schärferen Licht, als hätte jedes Ding seine eigene, unabänderliche Wichtigkeit. Die dargestellten Personen schauen fast ohne Bewegung aus dem Bilde. Ein sachlicher Realismus kennzeichnet viele Bilder dieser letzten Schaffenszeit. Dem Krämer'schen Bild in der Auffassung und Malweise nahe verwandt ist das des Glashüttenbesitzers Vopelius aus Sulzbach. Es muß um 1805 entstanden sein. Das Verzeichnis meldet es nicht. Ein großes Bild mit der Stadtansicht von St. Johann und einem französischen Lager war eine außergewöhnliche Arbeit Dryanders. Eine kleine Aquarellskizze davon vermag uns eine Vorstellung des Bildes zu geben, das ähnlich wie der Schloßbrand, durch Genauigkeit der Architektur der Stadtbefestigung und der hinter ihr aufsteigenden barocken Türme ausgezeichnet war.

Die Verbindung nach Saarlouis blieb in diesem Jahr weiterhin fruchtbar. Dryander fuhr im August wieder hin, wohnte bei Madame Joulia und malte vier Bildnisse, darunter seine Wirtin, die nur den halben Preis zu zahlen hatte, da die andere Hälfte für Kost und Logis in Abzug gebracht wurde. Am 10. Oktober schmückte sich die Stadt Saarbrücken zum Empfang des Kaisers Napoleon. Dryander erhielt den Auftrag, 4 transparente Bildnisse und Inschriften zu machen nebst 4 großen Vasen, die mit Ölfarbe gestrichen und ein wenig dekoriert wurden. Frau Krämer, die 1804 von den Grafen v. d. Leyen das St. Ingberter Hüttenwerk erworben hatte, bestellte den Maler nach dort, um von ihm Entwürfe für neu zu fertigende Öfen machen zu lassen. In 9 Tagen entstanden 23 getuschte und 22 mit Bleistift gezeichnete Zeichnungen von Öfen, insgesamt also 45 Ideen zu neuen Gußstücke. Das Saarland-Museum besitzt einen von Dryander entworfenen gußeisernen Ofen, der in St. Ingbert um 1805 gegossen wurde. Im April 1805 zeichnete der Maler wieder 5 Öfen und 13 Hafen, worunter wohl Vasen zu verstehen sind, die damals zu Dekorationszwecken für Haus und Garten Mode

waren. Die neue Kollektion Dryander'scher Öfen- und Vasenformen wird wohl nicht ohne Wirkung auf das Verkaufsgeschäft geblieben sein. Neben diesen Entwürfen für Eisenguß hat Dryander verschiedentlich Ideen zu Grabsteinen zu Papier gebracht, besonders in den letzten Jahren seines Lebens. Er verkaufte manches davon; die meisten aber verschenkte er. Auf dem alten St. Johanner Friedhof auf dem Rotenberg steht heute noch das in Sandstein gemeißelte Firmond'sche Grabmal, eine große Vase in klarer, etwas schwerer Form, eine Eigentümlichkeit, die auch den oben genannten Ofen kennzeichnet.

Das Jahr 1806 ist in den ersten Monaten ziemlich still. Der Maler nutzte die Zeit zum Kopieren nach Kupferstichen von Chodowiecky, malte einige Bildnisse für Saarbrücker Bürger, darunter auch eine Miniatur. Die Bestellungen auf solch kleine Kunstwerke sind recht spärlich geworden. Auch sie waren, wie das Pastell, aus der Mode gekommen, und es ist bezeichnend, daß zwei Aufträge von Madame Soyecourt, der Schwester des Fürsten Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken, kamen, die sich für ihre beiden in Paris wohnenden Enkel von dem alten Hofmaler en miniature porträtieren ließ. Ein neues Familienbild entstand im Juli des Jahres. Er malte es für seine Tochter Sophie: „Die Portraits von meiner Tochter Sophie und ihrem Mann in ganzer Stellung nebst Hl. Heinrich Korn und meine Frau und Kinder zusammen gemalt“. Es war ein figurenreiches Bild, das letzte seiner Saarbrücker Familienbildnisse. Bis heute ist es nicht bekannt geworden. Erneut reiste der Maler nach Metz. Das Verzeichnis nennt 26 Bildnisse, die er dort angefangen hatte und deren Vollendung ihn bis zum Jahresende beschäftigte. Meist waren es Brustbilder, wie wir sie verschiedentlich kennen, Bilder, die unter einem gewissen Manierismus leiden, eine Folge der ausgedehnten Beschäftigung des Malers. Eine größere Arbeit bestellte Madame Dubois, die sich mit ihren beiden Kindern malen ließ. In seiner Notiz vom Dezember 1806 nannte Dryander den Namen seines Verwandten Anton Koehl aus St. Johann. Nach dessen Zeichnung malte er „ein Rheinflotz mit der Gegend bei Rens bei Coblentz“. Es war ein größeres Ölbild, wohl für den Holzhändler Koehl. Wir erfahren so, daß er den Holzhandel mit Flößen über den Rhein nach Holland betrieb.⁵⁾ Noch dreimal benutzte Dryander Zeichnungen Koehls als Unterlage für Bilder. 1807 malte er wieder ein Bild „mit einem Flotz auf dem Rhein“, das nach Holland kam. 1810 entstand das bedeutendste der Koehl-Bilder, das des Holzhändlers mit seinem Meisterknecht Servaes in einem Eichenwald mit dem Blick auf die Saar*), vielleicht bei Güdingen. Dieses Bild des Thomas Koehl im Saarlandmuseum, das die glückliche Erwerbung vor kurzem machte, ist ein der merkwürdigsten Arbeiten Dryanders, die etwas aus dem gewohnten Rahmen fällt. Der Maler stellte zwei etwa gleichgroße Personen nebeneinander, beide im Profil. Koehl steht mit bewegter, fast befehlender Geste in der Mitte, man spürt, daß er die Hauptperson ist. Der alte Meisterknecht Servas steht neben ihm an den Bildrand gerückt, sich müde auf den Stock stützend, mit einem etwas mürrischen, mißtrauischen Gesicht, als behage ihm etwas bei der Sache nicht. Dryander hat nie „geschönte“ Bildnisse gemalt. Er schmeichelte nicht, sah die Wirklichkeit, auch ihre Unzulänglichkeiten, die er oft recht deutlich in aller Unbefangenheit zum Ausdruck brachte. Seine Besteller scheinen gerade diese Art des Malers geschätzt zu haben, anders wäre die Größe seines Kundenkreises nicht verständlich. Er war wirklich der beliebteste Bildnis-

maler der Saar- und Mosellandschaft. Jegliches Pathos war ihm fremd. Alle seinen Figuren stehen oder sitzen ruhig und gelassen. Die Gesichter schauen den Betrachter still an, keines drückt Besonderes aus. Sie scheinen sich alle in eine Gemeinschaft bürgerlicher Ruhe zu fügen, der Extratouren fremd sind.

Die letzten Lebensjahre brachten nicht Besonderes an Arbeiten. Des Malers Leben floß in gleichmäßiger Arbeit dahin. Die Metzger blieben immer noch treue Kunden. 1807 reiste er zum letztenmal in die lothringische Hauptstadt und bekam eine Menge Aufträge, die er im Laufe des Jahres erledigte. Wir hören von einem Landschaftsmaler Seifert in Metz, dessen Bildnis Dryander im Austausch gegen 2 Landschaften von seiner Hand malte. Auch Saarlouis war dem Maler treu geblieben. Er weilte dort 1807, 1808 und 1811, doch entstand nichts, das besonderer Erwähnung wert wäre. Immer wieder waren es Bildnisse, zumeist von Frauen, hie und da kam ein Auftrag für eine Miniatur. 1809 malte er die letzte, die Frau Philipp Koch auf eine Dose. Zuvor war das Doppelbildnis des Malers und seiner Frau, ebenfalls en miniature auf einer Dose entstanden, das er seinem Schwiegersohn Korn verehrte, und zwar unter Anrechnung des Wertes der Dose mit 5,80 Frs. Ein anderes Mal erhielt er einen halben Klafter Holz von ihm für die Kopie eines Porträts von Napoleon. Den Kaiser hat er öfters gemalt, und immer fanden sich willige Abnehmer. Dryander rechnete genau, er hat kaum etwas gemalt, was unverwertbar blieb. Im Juni 1809 erfahren wir von einem Familienbild Schmidborn: „Vor Hl. Georg Schmidborn in Saarbrücken sein Söhnchen namens Gustav auf das Familienbild in ganzer Stellung gemalt. Die Figur von Hl. Schmidborn verändert, so wie noch die Frisur an beiden retuschiert“. Wahrscheinlich handelt es sich um das Bild vom Mai 1802, wo er das Ehepaar Schmidborn in einer Laube sitzend gemalt hatte. Zutaten zu früheren Bildern und Änderungen hat Dryander auf Wunsch der Besteller öfters vorgenommen. Ob sie glücklich waren, will uns fraglich erscheinen. Jedenfalls hatte man damals eine ganz andere Auffassung wie heute, wo uns ein Kunstwerk unberührbar dünkt. Aber dachte der Maler überhaupt daran, Kunstwerke zu schaffen? Er malte Bildnisse, die Darstellung einer ganz bestimmten Person mit dem, was zu ihr gehörte. Änderte sich hier etwas, so fand der Maler das Bedürfnis des Kunden nach Einfügung des Neuen und Änderung des Bildes natürlich, sei es, durch die Mode bedingt, in der Kleidung, der Frisur u. a. Kamen Kinder, so wurden sie auf das zugehörige Familienbild hinzugemalt. Das letzte Familienbild Dryanders entstand in Pfalzburg. Er reiste am 9. Juli 1810 dorthin und malte „Ms. et Madame Loustau, Ms. Morte, seine Frau nebst 2 Töchter und Sohn“. Das Bild ist nicht näher beschrieben. Es war das 14. dieser Art von Bildern⁶⁾. Die beiden Pfalzburger Familien Morte und Lacambre bestellten noch einige Bildnisse, so daß Dryander reichlich Beschäftigung fand und bis Dezember zu tun hatte. Insgesamt malte er 13 Ölbilder für Pfalzburg. Die letzten vom Maler ausgeführten Bildnisse waren Aufträge seines Vetters Clemens, er malte ihn und seine Frau in Ölfarben halb-lebensgroß, wofür er 47 Frs. je Bild bekam. Ein Bild der Tochter machte er zum Geschenk, ein Sonderfall. Dryander war nicht freigebig.

Die Jahre 1808 – 1812 ließen Dryander viel Zeit für Arbeiten, die außerhalb der gewohnten Tätigkeit der Bildnismalerei lagen. Er war gewöhnt, jede helle Stunde des Tages mit Arbeit auszufüllen, und so suchte er für die Zeit, da ihn die Erledigung von Aufträgen nicht band, eine andere

fruchtbare Beschäftigung. Für die vier Jahre notierte er im Verzeichnis 13 Arbeiten, die er zur Vervollständigung der begonnenen Reihe von Mitgliedern seiner Familien machte, darunter ist das schöne Bildnis seines ältesten Sohnes Ludwig, des Mitbegründers der Steingutfabrik Dryander am Sensenwerk zu Saarbrücken, ein wohlgelungenes, ausgeglichenes Ölgemälde. Der Dargestellte sitzt im klaren Lichte eines Morgens und zeichnet eine Saarlandschaft (Saarland-Museum, verschollen). Auch das im Saarbrücker Museum befindliche Bildnis eines Kindes mit Puppe gehört in diese Zeit. Vermutlich stellt es das Enkelchen Elmira Korn dar, das er für seinen Schwiegersohn am 19. März 1809 malte, ein typisches Bild der Spätzeit mit etwas schweren Formen. Man denkt entfernt an Runge. Interessant ist, daß er die Großmutter Münzer, also die Mutter seiner Mutter, nach einer alten Zeichnung malte, da sie 85 Jahre alt war, also 33 Jahre nach ihrem Tode. Die fragliche Zeichnung war ein Jugendarbeit des Malers und 1776 entstanden. Kopien, d. h. in Farbe umgesetzte Kupferstiche, waren in dieser Zeit besonders häufig. Dryander hat insgesamt 79 derartige Bilder gemalt, 17 davon in den letzten Jahren. Am 30. Januar 1812 hielt er zum letztenmal Pinsel und Palette in den Händen. Nach einem Kupferstich von Audran entstand ein Gemälde in Ölfarben, 17 Zoll breit und 27 Zoll hoch, der „Triumph und Einzug Alexanders in Babylon“. Von diesen nach fremden Bildern entstandenen Ölgemälden hat sich eine Reihe erhalten, vor allem die Serie nach Kupferstichen von Chodowiecky, Siegfried von Lindenberg, auch 2 Schlachtenbilder, die in kriegerischer Zeit, 1793, gemalt sind, da es Dryander für nützlich fand, sich mit einem solchen, ihm sonst fremden, Stoff zu beschäftigen. 1808 malte er einige Landschaften nach Kupfern von Dietricy und Brand. Es waren 4 Bilder, die in schneller Folge entstanden und im Gesamtwerk von Dryander vereinzelt stehend, da ihn, wie schon erwähnt, die Landschaft als solche nur wenig interessierte. Die Bilder nach Kupferstichen sind wenig erfreulich, es ist ein trockene, geistlose Rezeptmalerei, bei der man nur das bedeutende technische Können des Malers schätzen kann.

In den Aufzeichnungen eingestreut finden wir immer wieder Bemerkungen über Arbeiten, die abseits der sonst geübten Tätigkeit der Bildnismalerei liegen. Sie häufen sich in Zeiten, da der Eingang an Aufträgen magerer ist. Manche Gefälligkeitsarbeit mag dabei sein, denn man kann sich nicht gut vorstellen, daß Dryander eine besondere Freude etwa an der Beschriftung von Reklameschildern hatte oder der Dekoration eines Raumes mit einer Draperie von Quasten, an der er 12¹/₂ Tage verlor. Er bemalte für das Eisenwerk St. Ingbert eine Fahne, malte mancherlei Dekorationen für Kirchen, fertigte Risse von Architekturen, so von der kath. Kirche in St. Johann nach J. F. Stengel. Die Stadt erteilte ihm einen merkwürdigen Auftrag: „Auf ein schwarzes Brot eine Inschrift vergoldet vor das Stadthaus in Saarbrücken mit Lack überzogen“. Der Herr v. Dörsberg wünschte gar eine lebensgroße Kuh aus „Pabedeckel“ zum Entenschießen. Seine Schülerin Jungfer Röchling beglückte er mit „2 Fliegel aus Pabedeckel zu einer Masque als Amor“, und für den kunstreichen Mechaniker Peter Henz von Kleinblittersdorf bemalte Dryander das Zifferblatt einer der von ihm gefertigten Uhren. Wichtig ist, daß er auch für den Tabakdosenmacher Adt in Ensheim arbeitete und ihm Entwürfe zur Dekorierung der damals aufkommenden Lackdosen lieferte. Eine bunte Fülle von Wünschen an den Maler tritt uns so entgegen. Er erfüllte sie, soweit es seine Zeit zuließ, so gewissenhaft wie

jede andere Arbeit. Daß Dryander auch in der Dekorationsmalerei so bewandert war, läßt die Vermutung aufkommen, er habe dieses Handwerk gelernt, bevor er zu Samhamer in die Lehre trat. Damals war er 17 Jahre alt und schon 3 Jahre aus der Schule entlassen. Über diese Zeit wissen wir nichts, es ist durchaus möglich, daß er damals bei einem Malermeister in die handwerklichen Kenntnisse eingeführt wurde, deren Beherrschung er später immer wieder beweisen konnte. Wir erfahren weiter, daß der Maler häufig Aufträge erhielt, alte Gemälde wieder in Ordnung zu bringen, sie auszubessern, zu reinigen und mit neuem Firnis zu überziehen. Er war demnach auch als Restaurateur tätig, wertete diese Arbeit aber nicht hoch, wie aus den geringen Forderungen hervorgeht. Für viele seiner Bilder hat er auch die Rahmen geliefert. Er rahmte fremde Gemälde ein, vergoldete die Leisten, frischte sie auf, wenn sie unansehnlich geworden waren. Handwerkliche Tätigkeit ging bei ihm mit der künstlerischen zusammen.

Dryander hat von 1793 bis 1812 vielfach auch Unterricht im Malen und Zeichnen erteilt. Der Hof beanspruchte ihn mit solchen Wünschen nicht, weder die Fürstensöhne noch die Herren und Damen der Hofhaltung und deren Söhne und Töchter hatten Verlangen, sich in der Kunst zu üben. Das ist auffallend, da Malen und Zeichnen damals zur „allgemeinen Bildung“ gehörten. Die erste Eintragung über Zeichenunterricht stammt vom Dezember 1792, wo ein Herr Schulz „Zeichenstund“ nimmt. Zu ihm gesellt sich ein Saarbrücker mit Namen Karcher und einige Monate später ein Herr Payen. Es tauchen französische Namen auf, wohl die von Offizieren oder Beamten der Besatzung. Die Schüler blieben nicht lange. In Zeiten, da der Maler mit Aufträgen überlastet ist, fällt der Unterricht aus. Nach der notvollen Revolutionszeit sind es in der Hauptsache Töchter Saarbrücker Familien, denen Dryander etwas von seiner Kunst beizubringen versuchte. Wir lesen u. a. die Namen Röchling, Schmidtborn, Karcher, Zix, Korn. Fast 20 Jahre lang tauchen sie immer wieder im Verzeichnis auf. Ein Monat Zeichenstunde kostete 1,50 Frs. — 3 Frs. Es wurde gezeichnet und gemalt. Dryander lieferte zum Teil Farbe, Stifte, Papier und was sonst gebraucht wurde. Es waren nie mehr als 5 — 6 Schüler, meistens deren nur einer oder zwei. Die Nebenbeschäftigung brachte kleine, aber regelmäßige Einnahmen.

1797 schloß er einen Lehrvertrag mit dem jungen Pitz ab, vielleicht dem Neffen des Malers Caspar Pitz. Es war der einzige Lehrling, den Dryander je hatte. Damals machten die jungen Leute, welche die Malerei als Beruf auszuüben gedachten, eine regelrechte Lehre wie jeder Handwerker durch. Mit der Begabung dieses Pitz war es aber nicht weit her. Wir kennen von ihm eine Reihe Steindrucke mit Pferden, Kühen usw., auch Gestalten aus dem Volk, aber alles erhebt sich kaum über alltägliches Handwerk hinaus.

Am 29. März 1812 starb der unermüdliche Maler. Schon im Jahre vorher schien seine Kraft zu erlahmen, von August bis Ende des Jahres hat er nur wenig gearbeitet. Aufträge waren fast nicht mehr eingegangen. Mit der Anfertigung von Kopien quälte er sich über die Zeit. Der letzte Auftrag, den er ausführte, war der, eine Urne mit einer goldenen Schrift zu versehen. Im Januar 1812 malte er als letzte Bilder zwei Kopien. Die letzte Eintragung erfolgte Ende Februar, eine Einnahme von 3,— Frs. für an Georg Karcher erteilte Zeichenstunden. Unter dieser Notiz, welche Dryanders Aufzeichnungen beschließt, ist von fremder Hand vermerkt: „Er starb am 29. Mertz 1812 in einem Alter von 55 Jahren 11 Monaten und 3 Tagen an einer Lungengauszehrung“.

Unter den 836 Bildern, die Dryander von 1792 bis 1812 in seinem Arbeitsbuch verzeichnete, waren: 176 Miniaturen, 446 Ölgemälde, 29 Pastelle, 19 Aquarelle, 51 Zeichnungen und 36 Scherenschnitte, dazu 79 Kopien. Aus dieser großen Zahl, die eine enorme Arbeitsleistung darstellt, seien die 14 Familienbilder als Höhepunkte seines Schaffens besonders hervorgehoben. Von dem Lebenswerk Dryanders ist verhältnismäßig viel erhalten geblieben. Allein das Saarland-Museum Saarbrücken kann mit seinem Bildbesitz, der alle Perioden umfaßt, einen guten Überblick über des Malers Kunst geben.

Es ist nichts Großes, was Dryander schuf. Es fehlte ihm die Weite des Horizontes. Er ging jeglicher Problematik aus dem Wege und verließ sich in der Hauptsache auf das erlernte Können und die im Laufe der Jahre gesammelten Erfahrungen. Er kam aus einer gewissen bürgerlichen Enge selten heraus, ja in vielen Arbeiten ist seine kleinbürgerliche Umwelt zu spüren. Dieses Kleinbürgerliche, in dem er mit zunehmendem Alter mehr und mehr versank, gibt seinem Stil die Eigenart, einem Stil, für den wir heute wieder Empfinden haben. Der große Wert der Kunst Dryanders liegt in der unerbittlichen Treue der Gewissenhaftigkeit seiner Darstellung der Menschen seiner Umwelt, und hierin hat er uns ein zuverlässiges Bild eines sehr wichtigen Zeitabschnittes gegeben und damit eine Arbeit geleistet, die kulturgeschichtlich vielleicht noch höher zu bewerten ist als künstlerisch. Durch das Arbeitsverzeichnis hatten wir die Möglichkeit, das Schaffen dieses Mannes über fast 21 Jahre lückenlos zu verfolgen. Es ist so ein eindrucksvolles Denkmal seines Wesens und seiner Kunst.

Anmerkungen:

- 1) Für die äußere Beschreibung der Schrift mögen hier die Notizen folgen, die von dem Finder mir zur Verfügung gestellt wurden: „Das Tagebuch ist in Halbleder gut eingebunden, mit graubraunem Papiervorschuß überklebt. Die Deckel haben folgende Maße: 34,7 mal 22 cm, die Blätter 34,5 mal 21,5 cm . . . 51 Seiten Eintragungen (einige Rückblätter leer) von der Hand Dryanders geben die Gemälde, die er gemalt hat, mit der Angabe des Bestellers, des Dargestellten und des Preises. Erste Eintragung ist vom 31. Januar 1791; zwei undatierte Posten vor dem 17. 1. Die letzte Eintragung ist vom 31. Januar 1812. Am Schluß hat Dryander ein Register in Buchstabenfolge angelegt, das aber nicht ausgefüllt wurde und nur in den Buchstaben D – M ist. Nach seinem Tode hat seine Frau das Buch als Haushaltschronik benutzt und notierte, was sie an Garn zum Weben an den Weber Altpeter in Fechingen gegeben, dann eine Übersicht über den Lohn der Magd, Abrechnung mit der Näherin Philippine, Ausgaben für Milch, Butter usw. bis November 1849. Es folgen Rezepte für Kölnisch Wasser, Stubenwische, Gemäldefirnis, Mittel gegen Wanzen u. a. Weiterhin Mitteilungen über die Verpachtung ihres Landes, Übersicht über Haushaltsausgaben ab Oktober 1840 bis Dezember 1842. Dann folgt eine von Dryander gefertigte Einnahmeliste vom Januar 1798 bis Februar 1812 (S. I – X). Frau Dryander hat dahinter eingetragen die Aussteuer ihrer Tochter Elmire, Leinwand für diese, die nach Mettlach verheiratet war. Von anderer Hand ist nach dem Tode des Malers die Verteilung der noch vorhandenen Bilder festgestellt bzw. festgelegt.“ Soweit die Beschreibung. Es ist sehr wahrscheinlich, daß einige Blätter des Heftes fehlen, vor allem am Anfang. Die Eintragungen beginnen unvermittelt, die beiden ersten sind ohne Datum. Es müssen also andere vorausgegangen sein. Dryander war ein sehr genauer und gewissenhafter Mensch, mit dessen Wesen eine solche Formlosigkeit und Ungenauigkeit nicht zu vereinbaren wäre. Es muß angenommen werden, daß vielleicht mit 1788 begonnen wurde, als der Maler mit Elisabeth Zix, geborene Zixin einen eigenen Hausstand gründete, oder bereits 1 Jahr früher, als Dryander nach 13jähriger Abwesenheit von Darmstadt nach seiner Vaterstadt Saarbrücken zurückgekommen war, um als Hofmaler des Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken seine Kunst auszuüben.
- 2) Die Skizze zu dieser Szene hat sich erhalten (Saarlandmuseum). Sie ist ein einzigartiges Kulturdokument: ein Raum im Schloß, weit und hoch, auf dem Boden die hölzerne Badebütte mit hoher Rücklehne. In ihr sitzend der Prinz, bekleidet. Um ihn herum Kavaliere, den hohen Herrn zu unterhalten. Das Eigentümlichste ist eine Brause in Form einer runden Bütte, die über eine Rolle an einem Strick hochgezogen ist. Sie hat einen doppelten Boden, der innere mit Löchern versehen, der äußere als Verschuß herausziehbar, womit ein auf einer Leiter stehender Diener eben beschäftigt ist. Vielleicht probierte man dieses Wunder-

werk der Technik erstmalig aus, und der Hofmaler mußte den wichtigen Vorgang durch seine Zeichnung der Nachwelt erhalten.

- 3) Bei der Plünderung des Saarbrücker Residenzschlosses kam das „militärische Gemälde“ in den Besitz des Chirurgen major La Roche. Dryander malte 1794 ein Bildnis dieses Herrn und bekam dafür seine eigene große Arbeit zurück. 9 Jahre später verkaufte er sie an den Herrn von Mandel, der ihm 44 fl. dafür gab. Später gelangte das Bild in den Besitz der Stadt Saarbrücken, die es den Sammlungen des Historischen Vereins übergab, von wo es in das Saarland-Museum kam. Am 20. November 1792 hatte Dryander dieses große Gemälde, von dem er sich Manches erhoffte, seinem Fürsten abgeliefert. 11 Monate später mußte dieser sein Land verlassen. Er schien über die weitreichende Bedeutung der Vorgänge in Frankreich völlig im unklaren gewesen zu sein und hatte keinesfalls damit gerechnet, daß sie auch für ihn verhängnisvoll werden könnten. Die Bestellung des Bildes mit seiner militärischen Szene wäre sonst nicht erfolgt. Die Sonne, welche Dryander auf den Brustpanzer des Fürsten malte, ist sehr schnell untergegangen.
- 4) Diese Feuerspritze von St. Johann ist heute noch erhalten, wir erkennen sie genau auf dem Gemälde, wo sie winzig klein in all ihren technischen Einzelheiten dargestellt ist, wieder ein Beweis, wie zuverlässig er in dem war, was uns seine Kunst überlieferte.
- 5) Anton Koehl, Stadtschreiber von St. Johann, ein Junggeselle, war ein sehr begabter, etwas eigener Amateurmaler. Arbeiten von ihm sind verschiedentlich erhalten! (Saarland-Museum und Privatbesitz). Seine Spezialität waren Quodlibets, eine merkwürdige, spielerische Mode des ausgehenden 18. Jahrhunderts, aus allerlei, meist zweidimensionalen Gegenständen, Buch- und Zeitungsausschnitten, Federn, Blättern, kleinen Bildchen, meist Kupferstichen, Spielkarten und andern Bildern zusammengestellt, um mit ihnen Wirklichkeit vorzutäuschen. All das war mit verblüffender Genauigkeit gemacht, Kopien der Wirklichkeit. Der Eindruck wurde noch erhöht durch allerlei kleines Getier, Fliegen, die über die Blätter liefen, Spinnennetze, Wespen, Hummeln und andere Insekten. Koehl war in der Anfertigung solcher Seltsamkeiten Meister. Dazu war er ein äußerst geschickter Kalligraph, der das Schöne schreiben als eine Kunst betrieb, aus wohlgeordneten Schnörkeleien mit der Feder Bildnisse mit großen Umrahmungen schrieb, so den Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken, Friedrich der Große und andere, und auch in Kupfer stach. Das alles mutet uns schrullig an. Es waren zeitbedingte Liebhabereien, Nachklänge des verspielten Rokoko.
- 6) Die Familienbilder Dryanders sind folgende:

August	1797:	Familienbild Dietrich, Niederbronn, Familienbild Busch, Niederbronn, Familienbild Schoubart, Mariakirch,
Juni	1798:	Familienbild Zix, Saarbrücken,
September	1798:	Familienbild Bruch, St. Johann,
Oktober	1798:	Familienbild des Malers Dryander, St. Johann,
Januar	1799:	Familienbild Schmidt, Frankfurt a. M.,
Juni	1801:	Jakob Karchers Kinder, Saarbrücken.
Mai	1802:	Familienbild Schmidtborn, Saarbrücken,
Mai	1804:	Familienbild Krämer, St. Ingbert,
	1804 oder 1805:	Familienbild Vopelius, Sulzbach,
Juli	1806:	Familienbild Korn, Saarbrücken,
Oktober	1807:	Familienbild Morte, Metz,
Juli	1810:	Familienbild Loustau, Pfalzburg.

Das Familienbild Vopelius ist nicht in Dryanders Notizen genannt.

DIE WASSERORGEL AUF DEM RÖMISCHEN MOSAIK VON NENNIG AN DER MOSEL

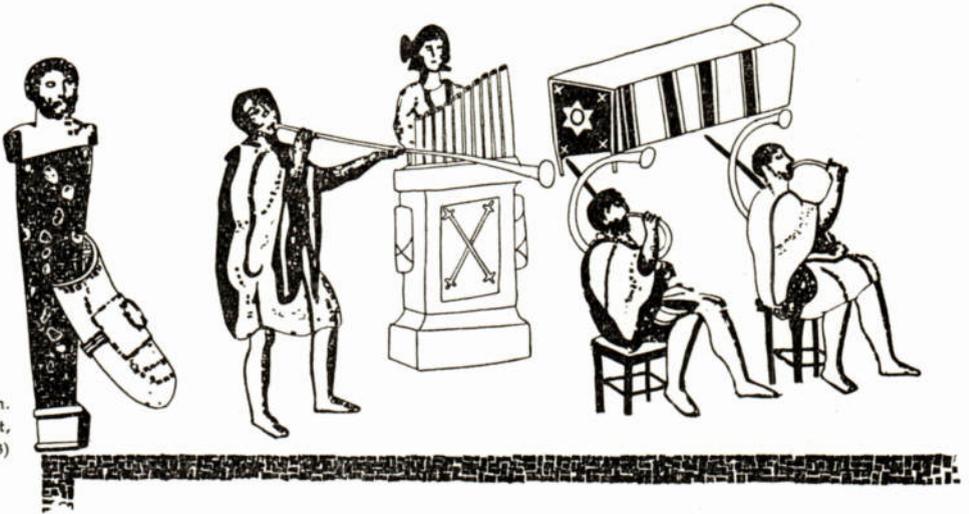
VON JACQUES MOREAU

Seit der Aufdeckung im Jahre 1852 wird der schöne Mosaikfußboden von Nennig bewundert, der eine nicht weit von der Mosel gelegene Prachtvilla schmückte. Viele Besucher stellen sich aber die Frage, weshalb auf einem der Medaillonbilder dieses Mosaiks eine Wasserorgel dargestellt ist, während die anderen Szenen den Zirkus- und Amphitheaterspielen entnommen sind.

Abb. 17

Diese Frage ist nicht schwer zu beantworten. Sehr oft ist die Wasserorgel auf den Monumenten dargestellt, die die Amphitheater- und vor allem die

Mosaik von Zliten.
(Nach L. Robert,
Hellenica III, Taf. VI, 3)



Gladiatorenkämpfe zeigen. Es seien hier nur als Beispiele erwähnt:

- a) eine Glasschale aus Dänemark ¹⁾,
- b) ein versilbertes Bronzegefäß der ehemaligen Sammlung Gréau in Paris ²⁾ und
- c) vor allem zwei Bilder eines Mosaiks aus Zliten in Tripolitanien.

Auf diesem nordafrikanischen Mosaik ist zweimal ein Orchester dargestellt, das während der Spiele die Gladiatorenkämpfe begleitete und die musikalische Umrahmung besorgte. Der Fries des Rahmenfeldes, der die Kämpfe darstellt, zeigt neben einem Hermes, gegen den ein Schild lehnt, und neben einer Bahre, die zum Transport der Toten und Verletzten diente, eine Wasserorgel. Dem Orchester gehören auch ein stehender *tubicen* (Tuba=bläser) und zwei sitzende *cornicines* (Hornbläser) an. Einmal wird die Orgel von einer Frau gespielt, das andere Mal ist es ein Organist.

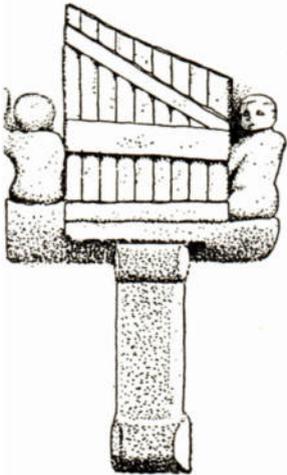
Seit ungefähr zehn Jahren kennt man auch

- d) ein interessantes Monument, das in Tatarovo (Kreis Borisovgrad) in Bulgarien aufgefunden wurde.

Es handelt sich dabei um das Grabmal des *pulsators* Epiptas. Das Vollrelief der Basis stellt eine Gruppe von drei Personen dar: einen schwer gepanzerten Gladiator in Angriffsstellung, dann einen sitzenden Retiarius (mit Netz und Dreizack bewaffneter Gladiator). Zwischen den beiden steht der Trainer, der die Aufsicht des Kampfes hatte. Dieser trägt eine Tunika und hält einen dicken Stab in der Hand. In lateinischer Sprache heißt er *summa rudis*. Hinter der Gruppe erhebt sich eine hohe Säule, auf der eine Wasserorgel mit zwei sie bedienenden Figuren abgebildet ist.

Aus dieser Darstellung geht deutlich hervor, daß dieses Musikinstrument bei Gladiatorenkämpfen fast unentbehrlich war. Man hat geglaubt, daß der Organist, dessen Name *hydraularius* ist, auch *pulsator* genannt werden konnte. Diese Auffassung muß aber jetzt aufgegeben werden: Louis Robert hat gezeigt, daß der *pulsator* nur ein schwerbewaffneter Gladiator sein kann. Wie andere Namen, die besondere Kategorien von Kämpfern bezeichnen (*secutor*, *provocator*, *scissor*), ist das Wort *pulsator* mit einer besonderen Kampftart in Verbindung zu setzen ³⁾.

Eine andere Frage wird von den Betrachtern des Mosaiks von Nennig sehr oft gestellt: Man will wissen, wie die Orgel funktioniert, wo und wann dieses Instrument erfunden wurde und inwiefern die Nenniger Darstellung



Relief von Tatarovo
(Teilansicht)
Nach L. Robert,
Hellenica VII, Taf. XVIII;
vgl. 135, Nr. 325

als treue Abbildung des Originals gelten darf. Eine Antwort auf diese Fragen ermöglichen mehrere Stellen bei antiken Autoren und eine Reihe von archäologischen Funden.

Als Erfinder der Wasserorgel (*hydra, hydraulis, organon hydraulicum*) wird bei fast allen antiken Schriftstellern der berühmte Wissenschaftler Ktesibios (3. Jahrhundert v. Chr.) genannt; Tertullian ist der einzige, der die Erfindung dieses Instrumentes dem Archimedes zuschreibt. Bei ihm handelt es sich offensichtlich um einen Irrtum, denn Archimedes galt in der Antike als der Erfinder par excellence, dem man alle möglichen Erfindungen zuschrieb. Athenaios, der sich auf Aristokles beruft, schreibt, daß der Wasserorgel-Ktesibios nicht der berühmte Mechaniker sei, sondern ein Friseur aus Alexandrien, der in der Regierungszeit des zweiten Ptolemaios Evergetes (146–117 v. Chr.) lebte. Wahrscheinlicher ist aber doch, daß der Erfinder der Wasserorgel der berühmte Ingenieur des 3. Jahrhunderts war. Der Irrtum des Aristokles ist sicher auf eine Verwechslung der Personen gleichen Namens zurückzuführen⁴⁾.

Eine genaue Beschreibung der Wasserorgel findet man in den Werken des griechischen Wissenschaftlers Heron (3. Jahrhundert n. Chr.)⁵⁾ und des römischen Architekten Vitruv (17 n. Chr.)⁶⁾. Auffallend ist es, daß die von Heron beschriebene Orgel primitiver ist als die des Vitruv. Diese hat zum Beispiel bis acht Register, während erstere nur ein einziges besitzt. Ferner ist der „*Kanon mousikos*“ bei Heron nur zweiteilig, während er sich bei Vitruv aus drei Teilen aufbaut (*arcula, canales in longitudine, tabula summa*). Vitruv erwähnt zwei Luftpumpen, während Heron nur eine kennt. Auch die Einrichtung der Luftpumpe und vor allem des Luftzylinderventils ist bei Vitruv viel besser. Diese Unterschiede sind aber keine prinzipiellen; die römische Orgel ist nur die verbesserte Form, ja die Weiterentwicklung des einfacheren und primitiveren, von Ktesibios erfundenen und von dessen Schüler Heron beschriebenen Instruments.

Man darf wohl annehmen, daß die Wasserorgel auf dem Nenniger Mosaikfußboden aus der genauen Kenntnis des Instruments dargestellt wurde und daß sie der bei Vitruv beschriebenen weitgehend entspricht. Der Windmechanismus einer solchen *Hydraulis* besteht aus zwei Hauptteilen, einer Luftpumpe und einem Windkessel oder Luftdruckkasten, gr. *pnigeus*. Die Luftpumpe besteht aus einem Kolben und einem Metallzylinder. Der Kolben bewegt sich in diesem nach unten offen gelassenen Zylinder, der nach oben mit Ausnahme von zwei Öffnungen geschlossen ist. Eine dieser Öffnungen ist durch eine Metallplatte (*platysmation*) verschließbar, die von drei oder vier Stiften gehalten, leicht beweglich ist und auf diese Weise bei einem vermehrten Luftdruck die Öffnung verschließt. Die Druckluft ist dann gezwungen, durch die andere Öffnung zu entweichen und wird so durch einen Windkanal zu dem Windkessel geführt. In dem Kanalrohr befindet sich eine Ventilklappe, die die Druckluft hindert, zurückzuströmen. Der Luftdruckkasten oder Windkessel hat die Form einer Glocke oder eines umgekehrten Trichters. Er sitzt in einem Wasserbehälter. Unter dem Rande dieses Trichters sind Metallklötzchen als Füße angebracht, die bewirken, daß zwischen dem Rande des Kessels und dem Boden des Wasserkastens ein freier Raum bleibt. Der Kessel muß schwer genug sein, um durch den Luftdruck nicht gehoben zu werden. Ein senkrechttes Rohr führt dann vom Kessel zum Windkasten (*Kanon mousikos*), in welchem die Luft in die verschiedenen Pfeifen verteilt wird. Zweck des Windkessels

ist, die unregelmäßigen Luftstöße, die bei jedem Pumpenstoß entstehen, in den regelmäßigen Druck statischer Art umzuwandeln, der für ein gleichtöniges Spiel der Pfeifen erforderlich ist. Um den Druck im Kanon zu sichern, genügt es, im Windkessel so viel Luft zu haben, daß ständig Luftblasen aufsteigen. Ein Vorteil dieses einfachen, klug erfundenen Apparates ist es, daß der Luftdruck im Windkasten leicht modifiziert werden kann, indem man die Höhe des Wassers im Behälter regelt. Die Tatsache, daß ununterbrochen Luftblasen nach oben steigen, hat zu der falschen, in der Antike sehr verbreiteten Auffassung geführt, daß das Wasser des Behälters kochen sollte.

Die Tastatur der antiken Orgel war von der der heutigen Instrumente prinzipiell nicht verschieden.

Neben den literarischen Quellen besitzen wir auch einige interessante archäologische Funde, die das Funktionieren und die Konstruktion der Wasserorgel dokumentieren.

Bis in die dreißiger Jahre war unter diesen Monumenten ein Terrakotta-Modell aus dem Lavigerie-Museum in Karthago das genaueste. Diese Orgel trägt 3 Reihen von je 18 Pfeifen verschiedener Höhe, aber gleichen Durchmessers. Unter den Pfeifen sieht man den altarförmigen Wasserbehälter und auf beiden Seiten die Luftpumpen, auf deren Deckel die Reste der Hebel noch deutlich sichtbar sind. Zwischen den beiden Pumpen stehen die Beine des Organisten, dessen Oberkörper abgebrochen ist, und der offensichtlich auf einem ziemlich hohen Podest stand. Ein Vergleich des Wasserbehälters mit der Höhe der Beine zeigt, daß die Orgel etwa 3,50 m hoch und weniger als 2 m breit sein sollte.

Im Jahre 1930 fand man im Süden der römischen Stadt Aquincum (Budapest) die fast vollständigen Bruchstücke einer Wasserorgel, die im Hauskeller des collegium centonariorum (Feuerwehr) lagen. Eine ziemlich ungenaue Rekonstruktion wurde in Rom bei der Mostra Augustea vor dem Kriege ausgestellt; jetzt besitzt das Archäologische Museum in Budapest eine viel bessere Ausführung.

Dieses in der römischen Welt einzigartige Denkmal trägt eine Inschrift, die das genaue Datum des Instruments angibt: 228 nach Christus. Die Orgel wurde der Feuerwehr der Stadt von dem Stadt senator C. Julius Victorinus, Praefekten des collegium centonariorum geschenkt. Die Feuerwehrleute waren sicher mit der Bedienung und Instandhaltung der Orgel beauftragt, die die Gladiatorenspiele im Amphitheater begleitete. Die Orgel hat 4 Register von je 13 Pfeifen über einem bronzenen Wasserbehälter, neben dem 2 Luftpumpen befestigt sind 7).

Vergleicht man die Nenniger Abbildung mit dem Budapester Original und dem Modell aus Karthago, so muß man feststellen, daß sie sehr stark vereinfacht und stilisiert ist.

Auf dem Nenniger Mosaik sieht man den Wasserbehälter auf einer festen Basis, in der üblichen altarähnlichen Form. Zu beiden Seiten dieses sechs- oder achteckigen Behälters bemerkt man je eine zylinderförmige Luftpumpe, an deren unteren Enden die Kolbenführung durch zwei schräg hinter dem Wasserkasten verlaufende Hebel angedeutet sind. Die Darstellung in Nennig gibt von dieser technischen Konstruktion nur Andeutungen. Wie die Terrakottafigur in Karthago zeigt, hat man sich den mit dem Oberkörper über die Pfeifenreihe herausragenden Organisten auf einem etwa in halber Höhe des Wasserbehälters angebrachten Podest



Terrakotta-Modell
von Karthago
Vorderseite und
Rückseite



Abb. 16

stehend zu denken, wozu die Größenverhältnisse, die man an dem in ganzer Figur neben der Orgel stehenden Hornbläser ablesen kann, genau stimmen. Es ist nicht möglich, daß der Spieler selbst die Luftpumpen mit den Füßen bediente; zu diesem Zwecke müßte er unbedingt sitzen; in diesem Falle würden aber seine Füße die angedeuteten Pumpenhebel nicht erreichen können.

Aus der Orgel von Aquincum in ihrem heutigen Erhaltungszustand läßt sich nicht erschließen, wie die Pumpen bedient wurden. Aber bei mehreren Darstellungen der Wasserorgel werden die Luftpumpen von zwei Männern oder von zwei Kindern bedient, wie z. B. auf dem Relief von Tatarevo, auf einer Gemme im British Museum⁸⁾, auf einem Sarkophagrelief von Arles⁹⁾ und in einem spätantiken Medaillon (Kontorniat). Auf anderen Darstellungen wird aber die Bedienung der Pumpenhebel nicht einmal angedeutet: so auf dem Mosaik von Zliten, bei der Terrakottafigur von Karthago und auf mehreren Kontorniaten.¹⁰⁾

So erscheint es nicht so ungewöhnlich, daß das Nenniger Mosaik es der Phantasie des Beschauers überläßt, sich die Bedienung der Pumpen hinter oder neben der Orgel ergänzend vorzustellen. Die Anzahl der Pfeifen beträgt 29, oder wenn man die beiden äußersten Stäbe als zum Rahmen gehörig ansieht, 27. Über die Anzahl der Pfeifenreihen gibt das Mosaik keine Auskunft, so daß unsicher bleibt, ob die Orgel nur ein oder mehrere Register hat.



Kontorniat
(Nach Degering, Taf. VI 2)

Der Vereinfachung halber ist der Pfeifenaufsatz mit seinem unteren Teile, dem Kanon mousikos, in die Deckplatte des Wasserbehälters eingelassen worden, so daß man diesen Teil, den man bei dem Tonmodell aus Karthago erkennt, hier nicht sieht.

Einen anderen Fehler hat der Musivarbeiter dadurch begangen, daß er durch die Übertragung der Entwurfszeichnung auf dem Mosaikgrund die Reihe der Pfeifen umgekehrt hat: bei allen anderen Darstellungen, wie bei der Orgel von Aquincum, hat der Spieler die hohen Töne zur Rechten und die niedrigen zur Linken, während das Nenniger Mosaik das Umgekehrte zeigt.

Die Hydraulis, deren Klang von Athenaios als „angenehm und entzückend“ charakterisiert ist, war in der antiken Welt sehr beliebt und konnte z. B. bei einem Festessen nicht fehlen. Kaiser wie Nero, Elagabal, Alexander Severus erfreuten sich am Spiel dieses Instruments, und der Dichter Optatianus verfaßte um 325 nach Chr. Konstantin dem Großen zu Ehren ein carmen figuratum, das im Zeilenbau den Pfeifenaufsatz der Wasserorgel wiedergibt und dessen letzter Teil das Spiel dieses Organons erläutert — ein Zeichen dafür, daß auch dieser Kaiser den Klang der Hydraulis gerne hörte. Später klagt Ammianus Marcellinus, daß an die Stelle des Philosophen der Sänger, an die Stelle des Redners der Mime getreten sei, daß die Bibliotheken wie ein Grab verschlossen gehalten würden, und daß man sich dafür mit dem Orgelbau und mit der Konstruktion von ungewöhnlich großen Leiern beschäftigte.

Obwohl Claudius Claudianus (i. J. 399 n. Chr.) und Sidonius Apollinaris (2. Hälfte des 5. Jahrh. n. Chr.) die Wasserorgel erwähnen, scheint doch die



Zum Gedächtnis Rudolf Drumms

Am 8. August legte sich Heimaterde über das, was sterblich an Rudolf Drumm war, kündeten Kränze von der Verehrung weiter Kreise, Reden von der Wertschätzung für den Bergmann und Forscher, der sowohl innerhalb seines Berufsstandes wie in weiten Bevölkerungskreisen sonderlich seiner Heimat so beliebt war. Rudolf Drumm war Dr. Ing., Diplom-Bergbauingenieur und Leitender Markscheider der Grube Reden, wo die von ihm geschaffenen Einrichtungen, nach den ehrenden Worten seines Vorgesetzten, noch lange von ihm künden werden. Vom 17. Lebensjahr ab, wo er als Schlepfer und Praktikant erstmals einfuhr, war sein Leben mit dem Saarbergbau verbunden, im Planen und Werken und Forschen. Er nannte sich schlicht einen Bergmann. In seiner ganzen Artung, in der Ein-

stellung zum Beruf und zum Leben war er es auch. Wer ihn mit den Berufskameraden vom Stoß plaudern hörte, wer die unkomplizierte, humorvolle, verstehende Art dieses Mannes verspüren durfte, der merkte, daß ein Mensch unserer Heimat vor ihm stand, der nichts dahermachte, hinter seiner Arbeit zurückstand und sein Werk reden ließ.

Es steckt eine große Tragik in dem allzufrüh vollendeten Leben dieses Mannes (1899–1956), das zu einer Zeit abbrach, als er sich anschicken durfte, die Früchte eines jahrzehntelangen forschenden Bemühens um das Wesen heimischer Geologie, Lagerstättenkunde und Wasserversorgung zu verwerten. Mitten aus der Arbeit an einem fast fertigen Werke („Quellen und Brunnen im Saarland. Eine hydrologische, wasserwirtschaftliche und volkskundliche Studie“) rief ihn der Tod nach langem Leiden ab. Unsere Heimat hat kaum eine Frage, die so lebensentscheidend wäre wie die der Wasserversorgung. Mögen sich daher einsichtige Stellen um Fertigstellung und Herausgabe der Arbeit Drumms bemühen!

Die bergmännische Zähigkeit war bei ihm auch in der Heimatforschung zu verspüren. Klein-Ottweiler und Jägersburg verdanken ihm knappe, inhaltsreiche und durch archivalische Arbeit untermauerte Ortsgeschichten, und sein Heimatort Jägersburg ernannte ihn in Anerkennung der hohen Verdienste vor Monaten zum Ehrenbürger. Eine Fülle kleinerer und größerer Aufsätze seiner Feder zur Geologie, Lagerstättenkunde und Technik des Saarbergbaues sowie zur Heimatkunde ist in Zeitschriften und Zeitungen erschienen. Im Augenblick läßt sich deren Aufstellung noch nicht bewältigen.

Der Mensch Rudolf Drumm kam beruflich und außerberuflich in liebenswerter Weise zum Ausdruck. Drumm gab gern von seinem reichen Wissen weiter und betätigte sich als kundiger Führer von Arbeitsgemeinschaften. Ihm war der dem Menschen unserer Heimat über manche harte Stunde hinweg helfende Humor zu eigen, er steckte voll von Bergmannsschnurren und -anekdoten, von Witzen und Sprüchen. Und bei allem Wissen und Können blieb er der schlichte, ehrliche, verschlossene und dabei doch so herzliche Mensch, den seine Freunde nicht vergessen werden.

Als ich anlässlich seines Ehrentages in Jägersburg ehrende Worte des Dankes an ihn richten durfte, dachte ich nicht, daß diesen Worten so bald solche des Nachrufs folgen müßten. Möge sein Beispiel junge Menschen begeistern, in seine Fußstapfen zu treten, denn unsere Heimat braucht Menschen seines Schlages, Forschende, die ihrem Werden und Wirken nachgehen, weil nur der seine Heimat recht lieben lernt, der um ihr Wesen weiß! Wir von der Heimatkunde und Landeskunde werden Rudolf Drumm, den Bergmann und Forscher, nicht vergessen. Wir ehren ihn am besten, wenn wir ihm nachfolgen in Pflichterfüllung und forschendem Eifer, in der Liebe zu unserer deutschen Heimat an der Saar.

Karl Schwingel

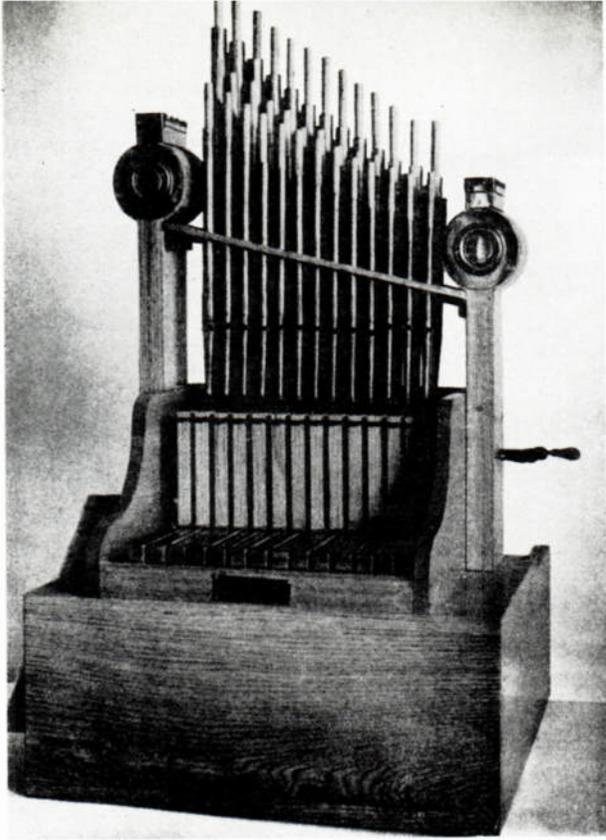


Abb. 16
 Die Wasserorgel von Aquincum.
 (Nach J. Colin,
 Antiquité Classique XXIII 1954 Taf. II)



Abb. 17
 Die Wasserorgel auf dem
 Nenniger Mosaikfußboden



Abb. 18 Dominikanerkirche. Ausgießung des Hl. Geistes



Abb. 19 Sankt Thomas. Medaillons mit Szenen aus dem Alten Testament



Abb. 20 Sankt Thomas. Die eherne Schlange
(Medaillon ohne Umrahmung angegeben)



Abb. 21 Sankt Thomas
Salomo und die Königin von Saba



Abb. 22 Aus Gregors „Moralia in Job“,
Herzogenburg (aus Swarzenski)



Abb. 23 Sankt Thomas
Halbes Medaillon der Thomaslegende



Abb. 24
Straßburger Münster
Auferstehung



Abb. 25
Straßburger Münster
Maria mit Kind (Detail)



Abb. 26
Assisi
Obere Franziskuskirche
Aus einem Chorfenster
Martyrium des Abner

Abb. 27 Modell eines Eisenbahnzuges um 1850
(führte 1949 zur Hundertjahrfeier der saarländischen Eisenbahnen
Fahrten zwischen Homburg und Neunkirchen durch)

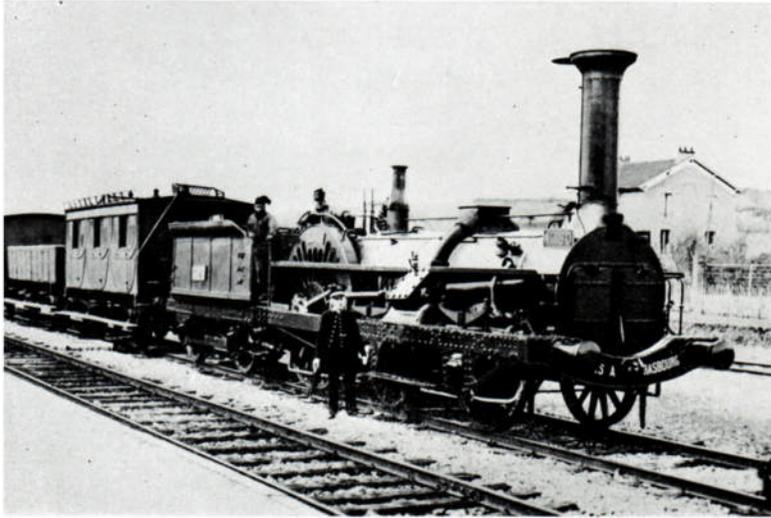


Abb. 28
Bergrat Sello

Abb. 29 Bahnhof Völklingen um 1925 mit der Hochofengruppe der Röchling'schen Eisenwerke im Hintergrund



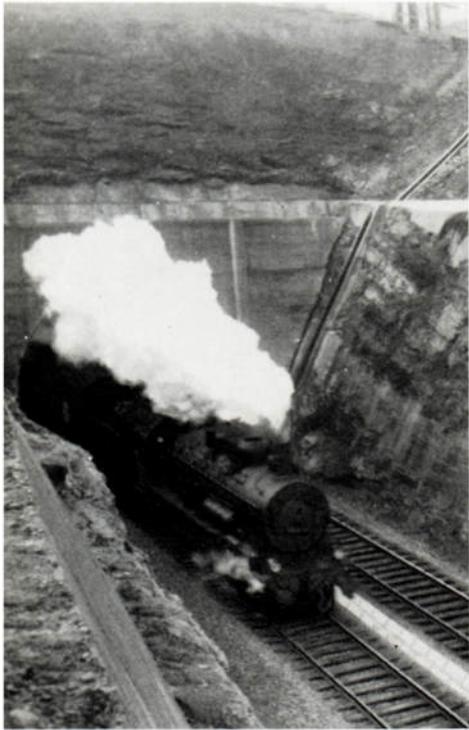
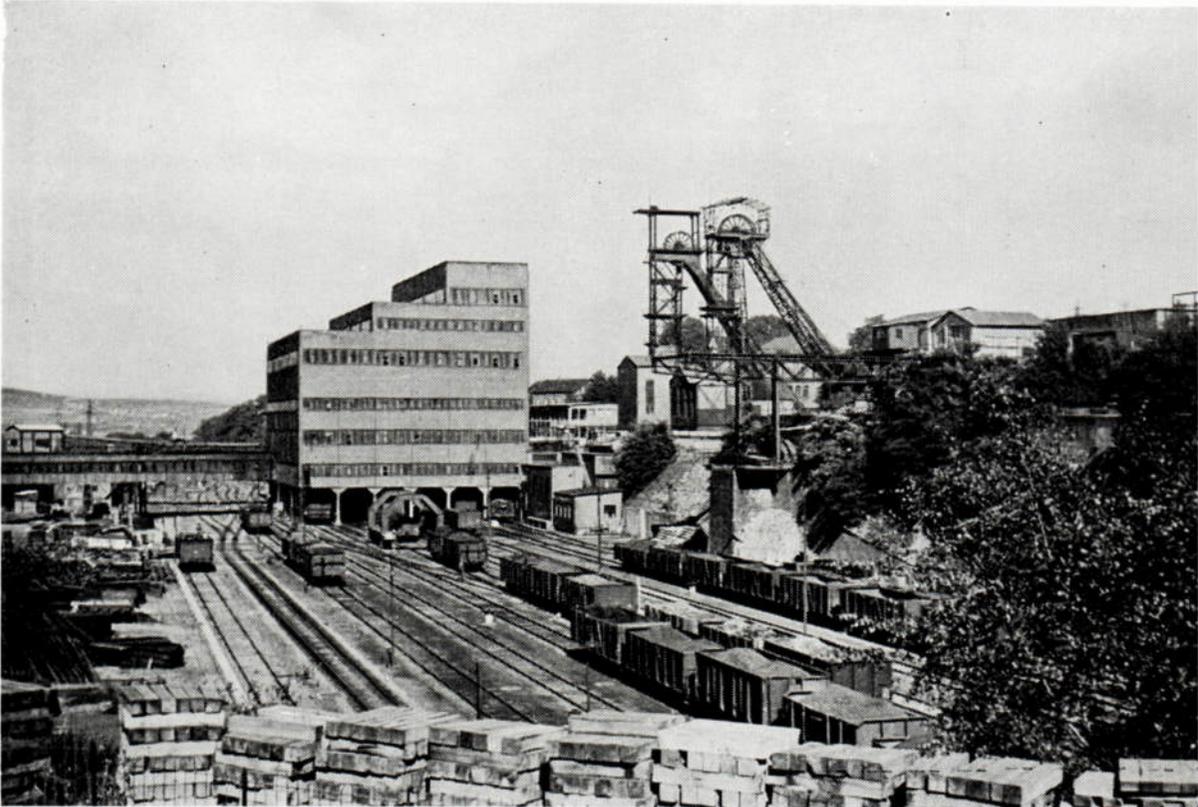


Abb. 30 Der neue Bildstocker Tunnel



Abb. 31 Der neue Bildstocker Tunnel

Abb. 32 Saarländischer Grubenbahnhof



pneumatische Orgel im Laufe des 4. Jahrh. allmählich die Wasserorgel in den Hintergrund gedrängt zu haben. Die pneumatische Orgel wird zum ersten Mal von Pollux (um 120 n. Chr.) erwähnt. Die erste genaue Beschreibung derselben verdanken wir aber dem Kaiser Julian Apostata¹¹⁾, und auf dem Relief auf der Basis vom Obelisken des Kaisers Theodosius des Großen auf dem Hippodrom in Konstantinopel ist nicht mehr die Wasserorgel, sondern die Windorgel mit Blasebälgen dargestellt.

Das Mosaik in Nennig, welches aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts nach Chr. stammt, — aus der Zeit also, in der die Orgel von Budapest gebaut wurde — zeigt uns in abgekürzter Darstellung die damals übliche Wasserorgel. Ihren Klang könnte man sich als den eines starken Harmoniums oder Orchestriens ungefähr vorstellen. Mit diesem Instrument wurden die Schaustellungen und Kämpfe in der Arena begleitet, ähnlich wie noch heute die Zirkusmusik unterhält.

Anmerkungen:

- 1) H. Degering, Die Orgel. Ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit. (Münster, 1905), Tafel V, 1
- 2) H. Degering, Tafel IV, 1
- 3) L. Robert, Hellenica VII, Taf. XVIII u. S. 135, Nr. 325; ferner J. Colin, Atti. Accad. Sc. di Torino, Bd. 87; Mnemosyne, 1952, 52
- 4) Degering, 3 f; W. Apel, Speculum, XXIII, 1948, 191–216
- 5) Heron, Pneumatika, I, 42
- 6) Vitruv, X, 13, 1–6
- 7) Année épigraphique 1934, 118
- 8) Degering, Taf. V, 5
- 9) Degering, Taf. VI, 1
- 10) Degering, Taf. VII, 1–4, Vgl. auch das Sarkophagrelief, ebenda Taf. V, 2
- 11) Opera III 306

EINE STRASSBURGER GLASMALER-WERKSTÄTTE DES 13. JAHRHUNDERTS UND IHRE BEZIEHUNGEN ZU DEN RHEINLANDEN

Werke im Münster, in der Dominikaner- und Thomaskirche

VON VICTOR BEYER

In seinem monumentalen Werke über die illustrierten lateinischen Handschriften des 13. Jahrhunderts¹⁾ führt Hanns Swarzenski eine interessante Reihe von Glasgemälden an, die mit der sächsisch-westfälischen Buchmalerei eine stilistische Gemeinschaft bilden. Diese Gemeinschaft charakterisiert und bewertet er als „fortgeschrittenen romanischen Manierismus“. Seither ist diese Folge von verschiedenen Autoren behandelt oder bereichert worden²⁾, ohne daß wir diesbezüglich grundsätzlich Neues berichten könnten. Wir sind aber in der Lage, aus Straßburg einen beachtlichen Beitrag leisten zu können. Es handelt sich um Scheiben aus der früheren Dominikanerkirche, die bis heute wenig beachtet worden, ferner um solche aus der Thomaskirche, die bisher unbekannt sind. Durch ihr Studium, das wir unter Berücksichtigung der ihnen am engsten verwandten Münsterscheiben vornehmen, werden wir versuchen, sie stilistisch und chronologisch aufeinander und auf die schon auswärts bekannten abzustimmen. Vorerst kann aber von greif-

baren Werkstätten und Künstlern noch nicht die Rede sein; wir werden uns daher vorsichtigerweise mit dem Begriff *Familie* begnügen müssen.

In Straßburg selbst aber werden wir auf das Wirken einer besonders charakteristischen Glasmalerwerkstatt schließen müssen, die gewiß in unmittelbarer Beziehung zu dem Frauenwerk gestanden und sich dessen Arbeitsgemeinschaft eingegliedert hat.

Der Straßburger Beitrag, um den es sich hier handelt, umfaßt zwölf Scheiben aus der Dominikanerkirche, 7 1/2 aus der Thomaskirche und das Medaillon der Fassadenrose, da dessen Verbleiung noch die Konturen der ursprünglichen Darstellung bewahrt hat.

Die Dominikanerscheiben

Die Glasgemälde der Dominikanerkirche hatten ein bedauerliches Schicksal. Die Folge, die uns hier beschäftigen soll und die eine Darstellung des Lebens des hl. Bartholomäus zeigt, war mit Scheiben ungefähr der gleichen Zeit, des 14. Jahrhunderts, um 1834 im 10. Fenster des Chores aufgestellt worden. Wir entnehmen dies der kolorierten Aufzeichnung des Dombaumeisters Fries aus dem angegebenen Jahr. Nun hatte man aber in diesem Raume seit 1825 die Stadtbibliothek untergebracht, und so wurden die Scheiben 8 Jahre später deponiert und dann durch das Frauenhaus erworben. Die Scheiben des 13. Jahrhunderts aber setzte man dann in die zwei ersten Fenster der Martinskapelle aus dem 16. Jahrhundert (heute Laurentiuskapelle), die unsinnigerweise dafür herhalten mußte, an die Stelle ihrer Verglasung.

Heute sind die nördlichen Fenster dieser Kapelle, deren jedes aus 3 Lanzetten besteht, folgendermaßen besetzt:

1. Fenster: Scheiben mit Rundmedaillons (13. Jahrhundert);
2. Fenster: Scheiben mit Vierpässen. Leben des hl. Bartholomäus (13. Jahrhundert);
3. und 4. Fenster: Scheiben mit Vierpässen. Darstellung des Lebens und der Leidensgeschichte Jesu. (14. Jahrhundert).

Das erste Fenster soll allein Gegenstand unserer Ausführungen sein. Wenn auch alle diese Scheiben dasselbe Aufbauprinzip aufweisen: Rundmedaillons, die auf ornamentierten Grund aufgesetzt sind, die innere senkrechte Borde überschreitend, so bilden sie doch keine völlige Einheit, denn es handelt sich um Überreste zum wenigsten von drei Fenstern, die sich durch Ornament und Darstellung voneinander unterscheiden. Es wird daher weiter unsere Aufgabe sein zu prüfen, ob sie auch stilistisch anders geartet und chronologisch einzuordnen sind.

Das Fenster, von dem die meisten Scheiben herrühren, war dem Leben Jesu gewidmet. Sieben Medaillons enthalten folgende Darstellungen: Der Baum Jesse, die Darbringung im Tempel, die Taufe Christi, das Abendmahl, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Ausgießung des Heiligen Geistes.

Erste Folge: Sämtliche Medaillons nehmen die untere Hälfte der Scheiben ein, mit Ausnahme desjenigen von Jesse, das selbstverständlich als Nr. 1 der Folge anzusehen ist und einen besonderen Typus bietet. Vom Inneren des 1. Medaillons aufstrebend, verzweigt sich der Baum Jesses, und sein Astwerk mündet in Blatt und Ranke und verbreitet sich ornamental auf die Scheibenfelder. Die Zweige umrahmen die Medaillons und, indem sie sich weiter, zweimal rechtwinklig gebrochen, auf den Feldern kreuzen,

bilden sie ein kleines Viereck. Die grünen Ranken werden von einem gelben Perlband begleitet, dessen Bahn aber um eine Kreuzung mehr kompliziert ist. Von innen nach außen zu folgen die Scheibenborden einander wie angegeben: 1) ein schmales Perlband (zwischen den gelben Perlen sind kleine S-förmige Zeichen aus dem Schwarzlot herausgeritzt); 2) ein breiteres Band, in dem kleine blaue, rote, eingebleite Plätzchen mit aus dem Schwarzlot ausgesparten vierblättrigen gelben Blumen abwechseln; 3) ein noch breiteres Band mit Rankenornament und großen weißen Blumen auf rotem Grund 4) ein schmales Band aus weißem Glas.

In dem roten Grund der Felder erscheinen die grünen Zweige mit vier großen gelben und acht kleinen bläulichen Blättern. Die kommaförmigen Ranken sowie die Stiele der kleinen Blätter sind weiß. Ein blaues Band verringert noch die Fläche des kleinen Vierecks.

Wir haben soeben die Eigenart der Jessescheibe erwähnt. Der Medaillonrahmen besteht aus einem schmalen Band mit Ranken und Kreismuster auf blauem Grund. Die innere Umrahmung hat die Form eines hexagonalen Bandes mit Palmettenfries, nach innen noch mit einem schmalen roten Band verstärkt. Eine kleine halbkreisförmige Ausladung auf jeder Seite enthält eine kleine Rose.

Das Feld unter dem Medaillon ist von zwei Königsbüsten besetzt. Die Könige deuten mit dem Finger auf Jesse, und ein jeder hält ein Spruchband. Rechts sind die Buchstaben gröblich ersetzt worden, links liest man: REX. DA(VID). Es handelt sich also um den König David und wahrscheinlich um seinen Sohn Salomon, die unmittelbaren Nachkommen Jesses, nach Matthäus I.

Wir werden nachher auf diese ornamentale Interpretierung des Jesse-Baumes zurückkommen. Vor allem müssen wir nun die Darstellungen der Medaillons behandeln.

1. *Jesse*: Die Darstellung ist nur zum Teil leserlich, weil in ziemlich üblem Zustand. Jesse liegt auf seinem Lager, mit dem Kopf nach rechts gewendet. Aus der Mitte seines Leibes steigt der Baum empor, an dessen Stamm ein Band zu sehen ist mit der Inschrift IESSE. Rechts des Stammes erkennt man einen Faltenwurf, wahrscheinlich von einem Baldachin. Es hat den Anschein, als ob Jesses Gesicht, das in Dreiviertelstellung nach außen gewendet ist, nicht das ursprüngliche sei, denn es ist jugendlich und von größerem Format als sonst in dieser Folge übliche.

2. *Die Darstellung im Tempel*. Maria und Joseph haben sich von rechts her dem Altar genähert, sie reichen das Kind dem Hohen Priester Simeon, der gegenüber vor einem Portal steht. Joseph trägt einen grünen Rock und einen gelben Mantel; Maria, mit rotem Nimbus, eine hellblaue Tunika, einen granatroten Mantel und ein weißes Kopftuch. Das Jesukind, mit weißem Nimbus, hat nur ein kurzes, gelbes Gewand, während der greise Simeon (auffallend jung im Gesicht!) in einen roten Mantel und eine grüne Tunika eingehüllt erscheint. Weiß ist die Altardecke, abwechselnd rot, weiß und gelb sind die Schichten des Bodens.

3. *Die Taufe Christi*. Christus steht in der Mitte, von einer Wasserwelle bis zu den Schultern bedeckt, der Körper scheint aber durch. Er erhebt die rechte Hand, den Ellenbogen in die linke gestützt. Johannes, links, ist auf eine Erdscholle gestiegen, um die Taufe vorzunehmen, während auf der Gegenseite ein Engel das Badetuch hält. Die Komposition ist zentral bestimmt,

jedoch ohne Härte. Das Gewand des Täufers ist von einem etwas dumpfen Granatrot, das des Engels blau. Das rote Tuch hat eine gelbe Borte. Das Wasser, von schraffierten Wellen belebt, erscheint grünlich.

4. *Das Abendmahl.* In der Mitte, hinter dem horizontalen Tisch, sitzt Christus mit dem auf seinem Schoß schlafenden Johannes. Beiderseits sitzen die Apostel, rechts die Mehrzahl, sich überschneidend. Die beiden Außensitzenden sind gänzlich zu sehen, der Linke, der die Hand nach dem Tische zulegt, ist wohl als Judas zu deuten. Auf dem mit hellblauem Tuch bedeckten Tisch ein Pokal, ein Fisch. Die Fleischfarben sind etwas dunkel, die Nimben gelb, mit Ausnahme des von Christi, der rot ist. Die Tunika des vorderen rechten Apostels ist blau wie die Decke, das Gewand des Herrn weiß. Die Apostel tragen rote, gelbe, weiße, rosarote und grüne Gewänder und Mäntel. Die Komposition ist durch die Senkrechte bestimmt, welche durch den Körper Christi und die Mittelfalte der Tischdecke führt.

5. *Die Auferstehung.* Christus steigt in hinreißender Bewegung mit dem linken Bein aus dem Grabe. Mit der gehobenen Rechten zeigt er nach dem Himmel, mit der Linken hält er die Fahne. Diese, aus blauem Tuch, läßt nach links, gelb-blau-gelb, horizontale Bänder flattern. Ein Wächter kauert links neben dem Grab, dessen Platte nach vorne schief auf dem Boden liegt. Die Tunika des Herrn ist weiß, sein Mantel, der nach rechts einen metallharten Zipfel auffliegen läßt, ziegelrot. Er trägt einen roten Nimbus. Das Grab weist ein kaltes Rosarot auf, während die Platte, mit einem weißen Kreismotiv in der Mitte, grünlich erscheint. Ein Grisaillemuster gibt die Eigenart des Steines wieder.

6. *Die Himmelfahrt.* Christus steht inmitten einer Mandorla, die zwei Engel mit kräftiger Geste tragen. Er hält in seiner Linken die entfaltete Fahne, und mit der Rechten deutet er nach dem Himmel. Über die weiße Tunika, deren Falten sich auf seine Füße ausbreiten, trägt er einen grünen Mantel, mit dem er die rechte Schulter bedeckt und den er quer über die Brust nach derselben Seite zieht. Die Mandorla weist eine bemerkenswerte Abstufung der roten Farbe auf. Die Fahne ist die der Auferstehung.

7. *Die Ausgießung des Heiligen Geistes.* Die zwölf Apostel sitzen engueber-einander im Vielpaß. Derjenige, der breit und frontal die genaue Mitte einnimmt, trägt einen kurzen Bart, sein Haar scheint tonsuriert. Seine Gestalt ist noch dadurch hervorgehoben, daß sein Kopf von einem Heiligenschein ganz umgeben ist, während die anderen Apostel, sich überschneidend, nur summarisch von Nimben gekrönt sind. In der Linken hält er ein Buch, in der Rechten einen nicht zu bestimmenden Gegenstand. Wegen der Kahlköpfigkeit könnte man ihn als hl. Petrus bezeichnen, fehlte nicht der Schlüssel in seiner rechten Hand. Ich würde den hl. Bartholomäus vorschlagen, den Patron dieser Dominikanerkirche.

Abb. 18

Zweite Folge: Von dieser weiteren Folge sind nur zwei Scheiben erhalten. Wie bei den vorigen, nehmen die Medaillons die untere Hälfte der Scheibe ein und überschneiden die ersten Randborten. Als Ornament der Felder ist hier eine Art von Quadrierung angebracht, die durch sich im Winkel überkreuzende Bündel von je 3 blauen, weißen und roten Bändern erzeugt ist. Die über Eck gestellten Vierecke sind mit kleinen gelben, im Schwarzlot ausgesparten Blumen geziert, die anderen, mit abwechselnd roten und blauen Blumen.

Die Randborten enthalten, von innen nach außen: 1. ein Band weißer Perlen, die mit eingeritzten S abwechseln; 2. ein breiteres rotes Band, mit blauen, ovalen und eingebleiten Pasten geziert; zwischen diesen Pasten erscheinen nebeneinander zwei kleine weiße und runde Scheiben, die offensichtlich durch Abschleifen der farbigen Oberfläche oder besser durch Abplittern von kleinen Erhöhungen auf derselben bewirkt worden sind; 3. ein schmales Perlband mit kleinen S; 4. ein breites Band mit Rankenornament und wechselseitig gestellten blauen Blumen auf rotem Grund; 5. ein schmales Band aus weißem Glas.

Die Rundmedaillons haben eine ziemlich schmale Umrahmung mit weißem, sehr vereinfachtem Palmettenfries. Dieser Rahmen umschreibt einen Vielpaß mit durchgehendem, gelbem Palmettenfries. Innen kommt noch ein blaues Band hinzu.

1. *Die Auffindung Moses.* Das Wasser bildet im Vordergrund eine Art von kleinen Teich, auf dem der Korb mit dem eingewickelten Kind zu sehen ist. Rechts ergreift die Tochter des Pharaos diesen Korb, links beobachtet eine Begleiterin die Szene, in dem sie sich das Kinn hält. Die Mitte ist, im Hintergrund, durch ein Schloß mit hohem Turm betont. Die gestreiften Wellen erscheinen himmelblau, der Korb ist rosarot, weißlich das Tuch. Die Tochter des Pharaos trägt eine grüne Tunika und einen ziegelroten Rock; die Begleiterin ein weißes Gewand, einen grünen Mantel und eine weiße Mütze. Das Schloß ist blau, gelb und rosarot; sein Turm zeigt eine weiße Mauer und ein rotes, ornamentiertes Gesims; die Zinnen erscheinen bläulich. Roter Grund.

2. *Figuren unter einem Zelt.* Das auseinandergezogene Gehänge eines Zeltes mit spitzem Dach läßt eine Handlung erraten, die aber wegen des schlechten Zustandes dieser Scheibe nicht mit Bestimmtheit festzuhalten ist. Links steht ein bärtiger Greis, in Profilhaltung nach der Mitte zu geneigt, wo eine Art von gelber Mensa sichtbar wird. Auf der Gegenseite ist eine sitzende Figur wahrzunehmen.

So hat es wenigstens der Architekt Fries auf seiner farbigen Zeichnung von 1834 gedeutet: die Darstellung eines kleinen Kindes im Tempel (Samuel?) Das Zeltdach ist grün mit roter Krönung und gelbem Gesims. Die Mensa ist gelb, das Tuch weiß. Der Greis trägt einen kaltrosaroten Mantel über einem grünen Gewand, sein Gegenüber einen hellblauen Rock. Roter Grund.

Dritte Folge: Die dritte Folge der Dominikanerscheiben mit Medaillons besteht heute nur aus drei Panneaux, die in der Gesamthaltung sich den beiden ersteren anschließen. Die Felder bilden einen Teppich von gelben und grünen Rauten, besetzt mit aus dem Schwarzlot ausgesparten kleinen vierblättrigen Blumen. Die Randborten enthalten: 1. ein schmales Perlband mit kleinen s; 2. ein breiteres mit kleinen Blumen geziert, die durch ein weißes Stäbchen aneinandergebunden sind. Die Blumenblätter sind rot, um das gelbe Herz gruppiert, und auf blauem Grund gesetzt; 3. ein noch breiteres Band mit einer Ranke von wechselseitig gestellten weißen Blumen auf rotem Grunde. Die Blumen der Außenborde der Scheibe Nr. 3 sind durch Ahornblätter ersetzt. Es scheint also, daß innerhalb eines Fensters diese Scheibe einer besonderen Lanzette angehört; 4. ein schmales Band aus weißem Glas. Die Medaillons sind sich alle gleich. Sie umschreiben im Zirkelschlag ein Vierblatt mit breiter, von weißem Palmettenmuster ornamentierter Borde, das aus 4 ausladenden Kurven und kleinen Ausbuchtun-

gen besteht. Ein schmales blaues Band verstärkt diese Borde nach innen zu. Die Zwickel haben eine violette Tönung.

1. *Die Anbetung der Könige.* Allein die Könige sind hier dargestellt. Der erste, kahlköpfig und bärtig, ist kniend, im Profil nach rechts gegeben; er hält einen Kelch. Seine Krone hat er vor sich auf den Boden gelegt. Der zweite König steht frontal und gekrönt, in seiner Linken ebenfalls einen Kelch tragend. Der dritte ist wieder im Profil nach rechts dargestellt und hält eine Kasette. Der mittlere König trägt eine rosarote Tunika und einen grünen Mantel; die anderen haben weiße Gewänder und grüne Mäntel. Kronen, Kelche und Kasette sind gelb. Roter Grund.

2. *Der heilige Augustinus erscheint seiner Mutter im Traum.* Auf einem Bette und unter einer Decke liegt eine schlafende Frau, den Kopf nach links aufgestützt. Hinter dem Bette und zwischen den seitwärts gezogenen Behängen erscheint die Büste eines Jünglings, der die Hände faltet. Haben wir es hier mit der heiligen Monika zu tun, die im Traum ihren schon bekehrten Sohn erblickt? Es ist zu vermuten, wenn sie auch ohne Heiligenschein dargestellt ist. In ähnlicher Weise ist diese Szene auf einer Scheibe vor Ende des 13. Jahrhunderts in Erfurt dargestellt. In diesem Fall muß unsere Straßburger Scheibe als ein Überbleibsel einer dem Leben des heiligen Augustinus gewidmeten Lanzette betrachtet werden.

3. *Der heilige Dominikus empfängt vier Mönche(?)* Der heilige Mönch steht rechts, im dreiviertel Profil, den Mönchen zugewandt. Der erste dieser Mönche kniet vor ihm, die anderen aber stehen hintereinander und sich überschneidend. Der Heilige erhebt seine Hand. Ist diese Geste als Absolvierung der reuevollen Mönche zu deuten? Dominikus, im Heiligenschein, trägt eine gelb-graue Tunika und einen violetten Mantel (die obere Partie fahlgrün, ein weißer Gewandzipfel). Der Heiligenschein ist goldgelb. Die Mönche tragen, von rechts nach links, violette, leicht violette und rosarote Mäntel. Das Gewand des knieenden Mönches ist gelb-grau. Roter Grund. Wenn auch der heilige Mönch kein Merkzeichen trägt, weder Lilie, noch Buch oder Hund, ist man dazu geneigt, in ihm den heiligen Dominikus zu sehen, der 1234 kanonisiert wurde, und dessen Orden 1215 für den Kampf gegen die Häretiker gegründet worden war.

Also hätte man hier mit wenigstens 2 Lanzetten zu rechnen, die den Heiligen Augustinus und Dominikus gewidmet waren. Man weiß, daß der Heilige Dominikus, der den päpstlichen Befehl erhielt, eine anerkannte Ordensregel anzunehmen, die des Heiligen Augustinus wählte. Die Dominikaner hatten sich die große Pflicht auferlegt, das Volk zu belehren und zu bekehren, und zwar in dieser Stadt, wo unlängst die ortliebische Häresie verbreitet war und wo Mönche allgemein ein nicht sehr erbauliches Leben führten. Es dürfte also nicht Wunder nehmen, daß die Legende des Heiligen Dominikus hier in der Glasmalerei ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hatte, mit derselben Berechtigung eigentlich wie die des Heiligen Bartholomäus, der als Patron dieser Kirche, sowie der Kapelle, die vorher auf ihrer Stelle stand, zu gelten hat.

Bevor wir die Stilfrage dieser Glasgemälde und die Frage ihrer Erschaffungszeit erörtern, müssen wir folgendes feststellen. Die 7 Scheiben der ersten Folge stellen offensichtlich die Ganzheit des ursprünglichen Zyklus nicht dar. Man vermißt wenigstens die *Geburt* und vor allem die *Kreuzigung Christi*. Was das Thema des Baumes Jesse angeht, der in der Passion gipfelt, so ist uns nirgends bekannt, daß er eine andere Aufstellung einnimmt als am Apsis-

fenster, wie z. B. in der früheren Straßburger romanischen Basilika, auch in Weißenburg oder in Mülhausen. Auch kommt es nicht vor, daß der Baum Jesse sich in mehr als einer Lanzette entwickelt. Meist aber wird er von typologischen Szenen begleitet oder umgeben (durch 1 bzw. 2 Lanzetten), und hier ist dieser Fall wohl anzunehmen. Also müßte man sich in der Apsis der Dominikanerkirche den Baum Jesse in der mittleren Lanzette vorstellen, rechts und links davon typologische Szenen aus dem alten Testament, denen unsere Scheiben der 2. Folge, Nr. 1 und 2 angehört hätten.

Wenn wir dies einmal festhalten und uns den Plan dieser ersten Dominikanerkirche ansehen, so war zwischen der Strebemauer noch für 6 Fenster Platz. Wir könnten uns leicht denken, daß die Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Augustinus, Dominikus und Bartholomäus hier Aufstellung gefunden hätten, wenn die Frage nach den Fenstern des Kirchenschiffes (wohl 20 an der Zahl) und ihrer Verglasung uns nicht vor einer etwas gewagten Behauptung zurückhielte.

Die Gebärden- und Gewänder- und die Gesichter lassen uns die große Einheitlichkeit der Faktur und des Stiles der Jesse-Scheiben erkennen. Die Bewegungen sind sehr betont, von einer gewissen barocken Tendenz belebt, die eben den Gebrauch des erwähnten Ausdrucks eines romanischen Manierismus gerechtfertigt hat. Dadurch werden die Gewänder fest angezogen und es entwickelt sich ein besonders steifes Faltenwerk.

Die Eigenart der Gesichtszüge ist sehr ausgeprägt. Schwer und weitausgeladen ist die Kinnlade, die Nase stark und fleischig, öfters stumpf, aber mit betonten Flügeln und breiter Wurzel. Die dicken Lippen sind wenig konturiert, dagegen durch zwei feste und kurze Striche angegeben. Das Haar erscheint entweder in langen gewellten Strähnen, die sich auf die Schulter legen, oder bei jüngeren Gestalten wie ein Diadem aus runden Locken. Der Bart läßt seine gewundenen Wellen fließen, oder auch, wenn er kurz gehalten ist, hat das Aussehen einer Federborde.

Endlich ist die Gesamtkomposition der Darstellungen durch Symmetrie und Betonung der Senkrechte in der Mitte des Medaillons besonders charakterisiert. Diese Feststellung ist praktisch ohne Ausnahme.

Solche Stilmerkmale gelten nicht nur für diese Jesse-Scheiben, sondern auch für die 2 Scheiben der *Auffindung Moses* und der *Figuren unter einem Zelt*, was die Annahme ihrer Zugehörigkeit zu einer typologischen Folge in den Fensterbahnen der Apsis noch bestärkt.

Die drei letzten Panneaux aber: die *Anbetung der Könige*, der *Heilige Augustinus* und der *Heilige Dominikus*, sind im Stil etwas anders geartet. Gewiß, die Bärte weisen dieselben Federspitzen auf und die Kinnladen haben die gleiche Schwere (besonders hier das Gesicht der schlafenden Heiligen Monika), aber die Komposition ist weniger streng geometrisch aufgefaßt. Gebärden- und Faltenwerk haben diese Spannung nicht mehr (keine Haken z. B. halten die Gewandfalten in ihrem Fluß auf). Auch haben die Gesichtszüge mehr Weichheit und Milde und lassen hie und da einen etwas bekümmerten Ausdruck erscheinen, und diese letzte Tendenz kommt verstärkt auf den Scheiben der Bartholomäuslegende vor.

Die Münsterscheiben

Wir bemerkten zu Beginn, daß eine Anzahl von Scheiben aus dem Straßburger Münster technisch und stilistisch unseren Dominikanern sehr nahe ständen. Nach dieser langen, aber notwendigen Prüfung des Bestandes ist

es nun an der Zeit, sie mit den Münsterscheiben zu vergleichen. Die beste Einführung dazu gibt uns der Vergleich zwischen der *Auferstehung Christi* der Dominikanerkirche und derselben *Auferstehung* im Münster, im Maßwerk des 4. Fensters des nördlichen Seitenschiffs. Christus bietet die gleiche Erscheinung dar: er steigt mit dem linken Bein aus dem Grabe, der Kopf ist über die rechte Schulter, im Halbprofil, geneigt, die Rechte erhoben und mit der Linken die Fahne tragend. Die Grabplatte, mit ähnlichem Ornament geziert, liegt ebenfalls schief links auf dem Boden. Gewiß gibt es hier Unterschiede: im Münster ist das Temperament der Darstellung etwas gedämpfteren Ausdrucks, auch ist dort die Ornamentik von reicherer Gestaltung, was meistens dem größeren Format zuzuschreiben ist. Wir können aber auch nicht verheimlichen, daß der Kopf des Auferstehenden auf der Münsterscheibe, daß ebenfalls der rechte Arm und die Brustpartie restauriert, das heißt modern sind, jedoch sind diese Teile sichtlich nach dem ursprünglichen Gegebenen gemalt worden, da das Gesicht sich dem Stil der erhaltenen Figuren genau angleicht.

Abb. 24

Die Gleichartigkeit dieser beiden Medaillons mit dem des *Noli me tangere* ist nicht weniger schlagend, weil Christus dieselbe Haltung des Oberkörpers einnimmt. Wir können den Vergleich mit allen Maßwerkrosen der Seitenschiffe ziehen, und wir zählen hier die großen Medaillons des *lehrenden Christus*, der *Maria mit dem Kinde* und des *Todes Mariä* von der Südseite, des *ungläubigen Thomas*, des *Noli me tangere* und der *Auferstehung Christi* von der Nordseite auf, ohne die kleineren gepaarten Medaillons mit weihrauchfaßschwingenden oder kerzenhaltenden Engeln zu vergessen. Mit den Rosen der Hochschiffsfenster ist es allerdings in einem gewissen Maße anders bestellt, aber wir werden darauf verzichten müssen, sie hier zu behandeln. Begnügen wir uns vorerst, in diesen Ausführungen die schon bestimmte Gruppe zusammenzustellen, sie im Vergleich mit den Dominikanerscheiben zu charakterisieren, um endlich zu dem Ergebnis zu kommen, (das meines Erachtens nicht zu widerlegen ist), daß hier eine Gemeinschaft von Glasmalern am Werk war, die wohl und zuerst die Verglasung der Münsterfenster vornahm, und kurz danach die der Dominikanerfenster bewerkstelligte.

Abb. 25

Was haben wir aber für chronologische Anhaltspunkte? In Bezug auf die Glasmalerei ist die Chronologie des Münsters innerhalb des 13. Jahrhunderts nicht mit aller Genauigkeit zu bestimmen, die der Dominikanerkirche aber gibt festeren Anhalt. Der Gründungsstein der Kirche wurde am 26. Juni 1254 durch den Bischof Heinrich von Stahleck feierlich gelegt. Die Arbeit ging sehr rasch vor sich, denn schon am Vorabend Allerheiligen des nächsten Jahres wurde das heilige Amt zum ersten Mal im Chor zelebriert⁶⁾. Gewiß, wir haben keinen Beweis dafür, daß zu jener Zeit, also Ende 1255, die Verglasung des Chores schon vorgenommen wurde, aber wenn man bedenkt, daß der ganze Bau der Kirche 1260 zur Vollendung kam, daß auch die feierliche Weihe am 23. Mai dieses Jahres anläßlich des Generalkonvents des Dominikanerordens in Straßburg vorgenommen wurde, so muß man mit Bestimmtheit die Verglasung, des Chores wenigstens, als eine um 1260 abgeschlossene Arbeit betrachten.

Auch waren schon die Scheiben der Legende des heiligen Bartholomäus für diese Weihe eingesetzt, die noch einen etwas fortgeschritteneren Stil als die Jesse-Scheiben aufweisen, wenn sie nicht eine Abart davon bilden.

So haben wir für die Glasmalerei des Münsters einen festen Anhaltspunkt

gewonnen, zwar keinen Terminus aber wohl eine Mittelzeit. Setzen wir dies also im Voraus fest.

Gegen 1240 hatte man mit der Erbauung des Münsterschiffes begonnen. 1252 war der Lettner schon vorhanden. Aber, insofern man es heute feststellen kann, war die beginnende Verglasung dieses Bauteils noch durch die romanische traditionelle Gestaltungsart bestimmt, wie die großen Figuren und die mit Engelbüsten versehenen Maßwerkrosen der zwei ersten Fenster des Obergadens es beweisen. Andererseits war sie, vor allem in der Ausführung der Gewänder, von dem sogenannten Muldenstil und dem von der Plastik des Ecclesiamesters beeinflussten geschmeidigen Linienspiel berührt worden.

Den ersten Schöpfungen unserer Werkstatt mußten also solche Stilkomponenten noch anhaften, und in der Tat können wir sie aufweisen. Die prächtige Gestalt des Heiligen Biulfus, die sich frontal in einem Vielpaß mit Palmettenmuster darbietet, ist uns ein gutes Beispiel ⁷⁾. Das Gesicht sowie der Bart weisen die gleichen Merkmale auf wie die der Figuren unserer Gruppe, allein das Faltenwerk ist geschmeidiger und mit etwas kraftlosen Hacken versehen. Die zwei ersten Fenster der Seitenschiffe sind nicht mehr erhalten, aber die beiderseits folgenden, das heißt südlich der *lehrende Christus* und die *Madonna mit Kind* ⁸⁾, nördlich der *ungläubige Thomas*, setzen noch ihre Hauptgestalten auf den Grund einer Rundscheibe inmitten der Vielblattrose, die ganz der früheren romanischen Art der Münsterscheiben entspricht. Ein Archaismus also, der dann bei den nach Westen folgenden Maßwerkrosen verschwindet. Diese Feststellung läßt uns zu der Annahme gelangen, daß diese Werkstatt erst um 1250 ihre Arbeit aufnahm, gegen 1255 dann die Dominikanerscheiben begann, und wohl gegen 1270 sich der Verglasung des neuen Chores von Sankt Thomas widmete.

Die Thomasscheiben

Abb. 19 bis 21
und 23

Richten wir also unser Augenmerk auf diese Thomasscheiben. Sie gehören ohne Zweifel dem ursprünglichen Bestand der Chorfenster zu, welche ihre gesamte Glasmalerei, zwecks Aufrichtung des Mausoleums Moritz von Sachsens und seiner besten Beleuchtung, gegen 1777 eingebüßt hat. Diese Scheiben sind größtenteils zugrunde gegangen; eine Anzahl davon kam in Privatbesitz, so die, die zu besprechen sind.

Die 6 ersten davon waren gegen 1925 im Besitze einer Straßburger Familie, 1938 aber kamen sie nach Amerika, wo der Direktor der Straßburger Museen 1948 das Glück hatte, sie für das Frauenhaus=Museum zurückzuerwerben. Eine aus Fragmenten gleichen Ursprungs zusammengesetzte Rose begleitete diese 6 Scheiben, deren zwei als Spitzbogen umgestaltet waren. Ihre Gläser sind zum Teil zur Wiederaufrichtung eben dieser beiden Scheiben verwendet worden.

Dieser Gruppe gesellt sich eine weitere Scheibe: *Salomon und die Königin von Saba*, aus einer Straßburger Privatsammlung, die als Gabe das Frauenhaus=Museum 1956 bereicherte. Im Maß und in der Ornamentik gehört sie unmittelbar dieser Gruppe zu, ganz vom Stil zu schweigen.

Die Gruppe besteht aus zwei Folgen von Scheiben, die sich allein durch ihre Felder und Randborten unterscheiden. Die eine zählt drei, die andere vier Scheiben.

Erste Folge: Die Ornamentierung der Felder ist durch die Kreuzung gepaarter blauer und roter Bänder erzeugt. Die so ausgesparten, übereck gestellten

Vierecke sind mit Vierblattmotiven geziert; ähnliche, aber auf gelbem Glas gemalte, Vierblätter zeichnen die Kreuzungspunkte auf.

Die Borten sind gebildet: 1. durch ein weißes mit Perlenschnur versehenes Band (kleine S sind aus dem Schwarzlotgrund herausradiert); 2. durch ein breiteres Band, das abwechselnd runde, gelbe Blumen und geschobene blaue Vierblätter mit rotem Herzen aufweist; 3. durch ein schmales Band aus weißem Glas.

Die Medaillons sind rund, umschreiben aber, wie üblich, breite Vielpässe (6 Lappen und 6 Ausbuchtungen, die mit weißem Palmettenfries versehen sind). Nach innen zu ist der Vielpaß mit einem blauen Band verstärkt. Die Zwickel sind rosarot. Roter Grund.

1. *Die eherne Schlange.* In der Mitte, auf einem kleinen Grashügel, ragt der gegabelte Mast auf, um den die eherne Schlange sich gewunden hat. Rechts betet eine Gruppe von Männern mit Judenmützen diese Schlange an; vorne, auf dem Boden niedergeworfen, wird einer von ihnen von einer feurigen Schlange gebissen. Von links herkommend, macht ihnen Moses Vorwürfe. Er hält einen langen Stab, der in dieser Komposition die Senkrechte kräftig betont.

Abb. 20

Moses, in einem gelben Rock und einem grünen Mantel, trägt einen weißen Turban und hellblaue Schuhe. Sein Stab ist weiß. Der erste Anbeter trägt violettes Kleid und hellblauen Mantel, der zweite eine hellblaue Tunika, der am Boden Kauernde endlich ein kaltrosarotes Gewand. Grün ist die Schlange, die ihn beißt, die auf dem weißen Mast dagegen gelb. Roter Grund.

2. *Hiob wird vom Teufel geplagt.* Hiob sitzt rechts auf einem weißen Tuch, das hinter ihm ein Gehänge bildet. Halb nackt und voller Pusteln, legt er seine Hand auf die Brust. Von rechts kommt ein gehörnter Teufel auf ihn zu, mit Ziegenfuß und geflügeltem Gesäß. Er hält einen Haken und bedroht ihn. Oben ist ein weißes waagerechtes Spruchband angebracht mit der Inschrift *IOP*. Hiob trägt eine hellblaue runde Mütze und bedeckt sich etwas mit einem weißen Tuch. Die punktierte rosarote Fleischfarbe ist kunstvoll abgestuft. Der Teufel, mit blau-violetter Hautfarbe, hat ein gelbes Tuch um die Hüften. Sein Gesäßflügel ist türkisch-blau. Roter Grund.

3. *Eine Verkündigung (Samuels?).* Links vorne, eine auf dem Boden sitzende Frau und ein Mann hinter ihr halten ihre gefalteten Hände der Erscheinung eines von rechts herschreitenden Engels entgegen, der ihnen mit der gehobenen Rechten den Himmel zeigt. Dieser Engel trägt eine leicht violette Tunika, einen gelben Mantel und einen weißen Nimbus; seine Flügel sind violettrot, zum Teil auch weiß. Die Frau hat einen rosaroten Rock und ein weißes Kopftuch; ihr Mann eine weiße Tunika und einen leicht violetten Mantel. Er trägt eine Mütze von kalter rosaroter Färbung. Der Boden ist gelblich, der Grund rot.

Zweite Folge: Die Ornamentierung der Felder ist von hochgestellten gelben und grünen Rauten gebildet, mit im Schwarzlot ausgesparten Vierblättern. Die Borten sind wie folgt gebildet: 1. ein weißes Band mit Perlenschnur, wie bei der eben besprochenen Folge; 2. ein breiter Fries von gelben und blauen Ahornblättern, die schräg nach außen zu gestellt und von kleinen waagerechten rosaroten Zungen getrennt sind; 3. ein schmales Band weißen Glases. Die Medaillons weisen genau denselben Typus auf wie die vorhergehenden.

1. *Aarons Opferhandlung.* Von rechts auf den Altar zukommend, bewegt Aaron das Weihrauchfaß. Vor dem Tabernakelgehäuse blüht der grüne

Zweig auf. Ein weißes Tuch bedeckt zum Teil den Altartisch, dessen Platte auf einem kapitellartigen Fuß aufliegt. Aaron ist vollbärtig; er trägt einen gelblichen Turban, eine gelbe Tunika und einen leicht violetten Mantel. Seine Schuhe sind grün. Weihrauchfaß, Altarfaß und Tabernakel sind gelb. Die Blumen sind weiß. Roter Grund.

2. *Abraham und Melchisedeck (?)*. Von beiden Seiten herkommend, haben sich Abraham und Melchisedeck auf einem kleinen Hügel getroffen und umarmt. Zwei Bäume beiderseits deuten die Landschaft an. Der eine Mann, links (Abraham?), trägt eine weiße Mütze und eine kalt-rosa-rote Tunika, der andere, rechts, ein grünes Gewand und einen weißen Mantel. Ihre Schuhe sind weißlich. Die Baumstämme erscheinen gelb, das Gesträuch und der Boden grün.

3. *Joab tötet Amasa* (II. Samuel, XX, 8–10). Während Joab, von links kommend, den General Amasa umarmt, stößt er ihm zugleich seinen Dolch in den Leib. Sein Mantel umflattert die Gruppe. Über ihren Köpfen trägt ein waagerechtes Spruchband den Namen: AMASE. Dieser Amase ist mit einer roten Tunika bekleidet, worüber er ein grünes, mit gelber Palmettenborte geziertes Gewand trägt. Er hat eine runde, gelbe Mütze auf. Granatroten sind seine Schuhe. Joab ist in kurzer, leicht violetter Tunika und gelbem Mantel dargestellt. Sein Beinkleid ist weißlicher Tönung, die Schuhe sind gelb. Der Boden ist leicht violett gefärbt.

Abb. 21 4. *Salomo empfängt die Königin von Saba* (Könige X, 10, 1–10). Der König sitzt rechts auf seinem Thron. Er ist gekrönt und hält ein Szepter in der Rechten; mit der Linken macht er eine einladende Bewegung. Die Königin von Saba hat sich von rechts her genähert. Gekrönt, reicht sie ihm einen Pokal. Hinter ihr eine Begleiterin.

Salomo trägt eine gelbe Tunika und einen blauen Mantel auf den Knien. Er hat rote Schuhe, eine gelbe Krone, ein weißes Szepter mit gelber Lilie. Der Thron und seine kapitellartigen Stützen sind gelb; die Basis ist weißlich und mit grünem Boden. Der König sitzt auf einem weißen Teppich. Die Königin von Saba hat einen langen gelben Rock und einen grünen Mantel. Die Fleischfarbe ist in merkwürdiger blau-violetter Tönung gegeben. Pokal und Krone sind gelb. Die Begleiterin trägt ein weißes Gewand; ihre Fleischfarbe ist rosarot. — Der untere rechte Winkel der Scheibe ist beschädigt.

In Bezug auf die Ikonographie dieser Folge können wir den Beweis nicht führen, daß sie den erhaltenen Teil des Bestandes eines typologischen Fensters, eventuell in der Auffassung des *Speculum Humanae Salvationis*, darstellt, weil allein alttestamentarische Szenen erhalten geblieben sind. Dies ist jedoch wahrscheinlich, aber es läßt die Annahme nicht zu, daß, im Prinzip der Aufstellung, die Verglasung der Apsis eine der Dominikanerkirche ähnliche war. Nun weist die letzte im Frauenhaus-Museum aufbewahrte Scheibe — eines halbes Medaillon — folgende Merkmale auf: 1. Ihr Durchmesser ist empfindlich größer als der aller anderen Scheiben; 2. ihre Darstellung gehört der christlichen Hagiographie an. Diese Scheibe ist also in keine typologische Folge einzugliedern und kann auch formal nicht als Gegenstück zu den anderen eben besprochenen gelten. Die Breite der seitlichen Chor- und Apsisfenster von Sankt-Thomas ist 67 – 70 cm je Lanzette, die des eigentlichen Apsisfensters ist dagegen sichtlich größer, und ihre Verglasung muß bestimmt diese letzte größere Scheibe in ihrer Ganzheit und mit Zutat der üblichen Borten, enthalten haben.

Abb. 23

Diese Scheibe, die rechte Hälfte eines Medaillons, stellt folgende Szene dar: Hintereinander kommen die Gestalten, von rechts her nach der Mitte zu. Die vordere und größere stellt einen Bischof mit seinem Stab, die zweite einen König, die dritte eine Frau dar. Wenn wir auch die Darstellung der linken Hälfte vermissen, ist uns die Identität der Hauptfiguren wenigstens klar: es ist die *Geschichte des Apostels Thomas*, die, im Mittelfenster der ihm geweihten Kirche, dargestellt war. Thomas erscheint als Bischof, begleitet vom König von Indien Gondoforus. Die Frauengestalt ist schwieriger zu deuten; vielleicht ist es die Frau von Casirius, des Königs Freund, welche Migdomia genannt war, oder die Frau Suds, Bruder desselben Königs.

St. Thomas trägt eine weiße Alba, eine granatrote Tunika mit gelber Borte und eine grüne Dalmatika. Die Gewandaufschläge sind gelb (mit Ausnahme eines roten Bandes). Die Mitra ist weiß, mit gelblicher Borte, der Nimbus rot, der Bischofsstab weiß. Er trägt rote Schuhe. Der König ist mit einem granatroten Rock, einer gelben mit weißlicher Borte gezierten Tunika und einem kurzen roten Mantel bekleidet. Er trägt eine goldene Krone. Seine Schuhe sind himmelblau. Die Frau trägt einen grünen Rock mit weißem Saum, einen granatroten Mantel und ein weißes Kopftuch.

Von der mittleren runden Scheibe der Fassadenrose, deren Maßwerk den unmittelbaren Einfluß der gepaarten Querschiffsrosen des Münsters verrät, werden wir weiter nichts berichten, als daß sie in der Zeichnung, wie schon erwähnt, sich ziemlich getreu an die Formen der Chorscheiben hält.

Dem Stil nach sind die Thomasscheiben denen des Münsters und der Dominikanerkirche so nahe verwandt, daß man sie unbedingt als Erzeugnis einer und derselben Werkstatt betrachten muß. Selbstverständlich sind sie in der Ausführung den Dominikanern am nächsten, des geringeren Formats wegen. Aber um so leichter stellt man hier fest, daß sie diesen gegenüber eine etwas fortgeschrittenere Stilstufe oder, genauer ausgedrückt, Zeitstufe desselben Stils darstellen. Auge, Nase, Kinn, Mund, Bart und Haar, ebenfalls Gewandung und Faltenwerk, auch Komposition weisen denselben ausgeprägten Charakter, dieselbe Behandlung auf. Jedoch ist alles betonter, massiger, ja sogar gediegener geworden; die Körper haben eine Art von athletischer Persönlichkeit erhalten (z. B. die Gestalt des Engels einer „Verkündigung“, Nr. 3), und die Gewänder, derselben Entwicklung folgend, haben die Unruhe des Zackenstils verloren.

Welches ist die Erschaffungszeit dieser Thomasgruppe? Es ist bekannt, daß Bischof Heinrich von Geroldseck am 7. Juni 1264 einen Indulgenzbrief zur Beförderung des Wiederaufbaues von Sankt-Thomas gab. Zur eigentlichen Arbeitsaufnahme kam es aber erst Anno 1270, und vor allem bezieht sich dieses Datum auf den Chor. Um diese Zeit also tut man gut diese Scheibengruppe anzusetzen. Dabei ist schwer zu bestimmen, ob nicht zuerst die Fassadenrose in Angriff genommen wurde.

Somit also können wir in Straßburg auf die zwanzigjährige Entwicklung eines sonst weit verbreiteten Stils zurückblicken.

Alle Vergleiche, die wir zwischen unseren Straßburger Gruppen und den Werken derselben Stilgattung in- und außerhalb der Rheinlande ziehen können, führen uns unweigerlich zu dem überaus wichtigen Evangeliar aus Aschaffenburg. Dieser aber ist Mainzer Ursprungs und muß etwa 1250–1260 entstanden sein. Gewiß, in einigem ist seine Bebilderung von der Mainzer Plastik abhängig; überhaupt ist hervorzuheben, daß sie beträchtlich von französischen illustrierten Handschriften beeinflusst worden ist. (Psalter

von Bonmont in Besançon, Bibel von Justement, bei Dyvon-Perrin in Malvern, Bible historiée, aus Paris, Coll. Pierpont-Morgan). Aber nirgends ist ein Werk von so ausgeprägtem Stilcharakter aufzutreiben, das früher als dieses anzusetzen wäre.

Diese Buchillustration entspricht also zeitlich unsern Münster- und Dominikanerscheiben. Ein diesem Evangeliar eng verwandtes Werk, ebenfalls Mainzer Ursprungs, aus kaum jüngerer Zeit, die sogenannte Handschrift Gregors „Moralia in Job“ (Herzogenburg, Niederösterreich) weist sogar mit unseren Thomasscheiben eine noch engere Verwandtschaft als die oben erwähnte auf. Man betrachte z. B. die Gruppierung der Thomasscheibe:

Abb. 22 Die *eherne Schlange* mit der Darstellung Hiobs, den eigenartigen Tanzschritt Moses, der die Senkrechte so hart betont, daß man das Gefühl hat er hält vor einer imaginären Wand inne (diese Haltung kommt auch öfters auf Darstellungen des Aschaffener Evangeliiars vor). Man vergleiche selbstverständlich auch die beiden Hiob-Darstellungen und hauptsächlich die Gesicht- und Gewandpartien.

Was für Schlußfolgerungen sind aus dieser Sachlage zu ziehen? Es wäre sicher verfehlt den Gedanken zu hegen, daß diese beiden Handschriften tatsächlich als Quelle für die uns bekannte Glasmalerei zu betrachten seien. Viel wahrscheinlicher wäre die Annahme eines Mainz-Frankfurter Kunstkreises, eventuell einer oder zweier Werkstätten, die kaum ohne Unterschied Handschriftillustrierung und Visierung für die Glasmalerei ausgeführt hätten, wie es bestimmt um 1200 in Straßburg der Fall war. Und reisende Künstler, die Glasmaler vor allem, konnten ja, wie es Villard de Honnecourt getan, sich ein ikonographisches und formales Material in ihren Skizzenbüchern angelegt haben. So würde man es am besten verstehen, daß von Mönchen-Gladbach und Xanten über Köln, Naumburg, Frankfurt, Mainz, Merseburg, Straßburg, Regensburg bis nach Assisi sich eine solche Stilgemeinschaft hat bilden können.

Um sich über die Verbreitung und den Umfang dieser Familie ein Bild machen zu können, werden wir nun zum Schluß ihre markanten Niederlassungen aufzählen und knapp bewerten.

1. Frankfurt a) Medaillon mit Engelbüste. Gegen 1250. (Wohl aus dem Dom). Darmstadt, Landesmuseum. Ein Gegenstück im Musée du Cinquante-naire, in Brüssel; b) *Geburt Christi*, gegen 1250 (aus dem Dom). Frankfurt, Historisches Museum.

2. Merseburg – Vier Scheiben eines Jesse-Fensters. Gegen 1250.

3. Naumburg – Standfiguren in langgezogenen Medaillons (im Dom). Gegen 1250. Von wuchtiger Gestaltung.

4. Köln – Bibelfenster der Dreikönigekapelle im Dom. Gegen Mitte des 13. Jahrhunderts. Hat nur weitläufige Stilähnlichkeit.

5. Mönchen-Gladbach – Veitskirche. Mittleres Chorfenster. Typologische Darstellung. Hat Beziehungen zu den Frankfurter Scheiben, aber kaum vor 1275, wo Meister Gerhard von Köln den Chor vollendete.

6. Köln – Bibelfenster aus der Dominikanerkirche (im Dom, Stefanskapelle) Etwa 1275–1280.

7. Assisi – Chorfenster der oberen Franziskuskirche. 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Prof. Wentzel, in Wallraf Richartz, Jahrbuch XIV., 1952, Seite 45–72, hat deren Stilverwandtschaft mit der deutschen bzw. großrheinischen Glasmalerei ausdrücklich und mit Recht betont. Ich bin persönlich an Ort und Stelle zu der Überzeugung gekommen, daß diese Fenster wohl nicht

in Italien importiert, sondern dort von Glasmalern geschaffen worden sind, die nördlich der Alpen geschult waren. Nach und nach, von einer Fensterbahn zur anderen, wird ihre Kunst im Stil und vor allem in der Farbe „italienisiert“. Das erste Fenster links, ein Jesse-Fenster, ist unserer Gruppe am nächsten, die folgenden Bahnen lassen nur noch und zum Teil Stilähnlichkeiten erraten, so das dritte Fenster (etwa mit den Medaillonscheiben der Barfüßerkirche zu Erfurt?) und das 4. Fenster (mit den Scheiben von Mönchen=Gladbach?)

Abb. 26

Anmerkungen:

- 1) H a n n s S w a r z e n s k i . Die lateinischen illustrierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau, Berlin, DVK. 1936.
- 2) Knappe Zusammenfassung bei H a n s W e n t z e l , Berlin 1936. Meisterwerke der Glasmalerei. Berlin DVK, 1951. Neue Auflage 1954.
- 3) Es ist ein Heft mit der genauen Aufzeichnung des Gesamtbestandes vor der Abnahme.
- 4) Sie werden demnächst von mir in der ersten Nummer der Cahiers alsaciens d'art, d'histoire et d'archéologie, Strasbourg, behandelt.
- 5) Die Medaillons der Jugendgeschichte Jesse in der Stadtpfarrkirche zu Wimpfen am Berg, haben eine ganz ähnliche Ornamentierung, sind aber in den 70er Jahren anzusetzen. A. G a l l i n e r , Glasgemälde des Mittelalters aus Wimpfen. Freiburg, 1932, und H. W e n t z e l , op. cit. Abb. 89.
- 6) E. S a l o m o n , Notice sur l'ancien Temple-Neuf et l'ancien Gymnase de Strasbourg. in Bull. de la Soc. pour la Conservation des Monuments historiques d'Alsace 1876, IX, S. 225 ss. — Ch. S c h m i d t , Notice sur le couvent et l'église des Dominicains de Strasbourg jusqu'au XVIIe siècle. Ebenda, S. 161 ss.
- 7) H. W e n t z e l , op. Cit. Abb. 78.
- 8) In voller Gestalt, H. W e n t z e l , op. cit. Abb. 77.

DIE ENTWICKLUNG DES SAARLÄNDISCHEN EISENBAHNNETZES ALS VORAUSSETZUNG FÜR DIE BILDUNG DES WIRTSCHAFTSRAUMES AN DER SAAR

VON KURT HOPPSTÄDTER

Die jüngere Verkehrsgeschichte in ihren treibenden Kräften, den ihr inwohnenden Entwicklungstendenzen und den Ausstrahlungen auf alle Gebiete des öffentlichen und privaten Lebens ist bisher noch nicht so intensiv behandelt worden, wie man das nach dem geringen zeitlichen Abstand von unserer Generation und nach der Wichtigkeit der Materie eigentlich annehmen sollte. Es bedurfte eines besonderen Anlasses, wie der Jahrhundertfeier der deutschen Eisenbahnen im Jahre 1935, um das Fehlen einer brauchbaren Verkehrsgeschichte des 19. Jahrhunderts als fühlbaren Mangel sichtbar werden zu lassen. Die damals unter Ausnutzung der Konjunktur erschienenen, selbst die mit Unterstützung amtlicher Stellen herausgegebenen Schriften konnten nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine geschlossene Darstellung der deutschen Eisenbahngeschichte nicht gegeben werden konnte, daß also eine Lücke in der Kultur- und Wirtschaftsgeschichte besteht, die man schließen muß, bevor man die Entwicklung des wirtschaftlichen und geistigen Lebens im 19. Jahrhundert richtig sehen und beurteilen kann.

Abb. 27 und 32

Dieser damals zutage getretene Mangel und die einigermaßen bittere Erkenntnis, daß die Verkehrsgeschichte des 19. Jahrhunderts erst einmal in ihren Elementen erforscht und zusammengestellt werden muß, bevor brauchbare Rückschlüsse gezogen werden können, veranlaßte das Reichsverkehrsministerium im Jahre 1939 zur Herausgabe einer Schriftenreihe „Deutsche Verkehrsgeschichte“, von der leider wegen des Krieges nur die erste Lieferung über die Bergisch-Märkische Eisenbahn erscheinen konnte. Durch einen Forschungsauftrag, den ich von der Eisenbahndirektion Saarbrücken vor einigen Jahren erhielt, war es mir möglich, in Fortsetzung der leider durch die politische Katastrophe des letzten Krieges unterbrochenen und offiziell noch nicht wieder aufgenommenen Bestrebungen den Versuch zu unternehmen, die Entstehung des saarländischen Eisenbahnnetzes zu untersuchen und darzustellen.

Bei den ersten saarländischen Eisenbahnplänen und ihrer Ausführung ist bemerkenswert, daß zwar die Impulse fast ausschließlich aus dem Lande selbst und den Bedarfsgebieten seiner Erzeugnisse kamen, daß aber in den Fällen, in denen anfangs der Staat den Bau von Eisenbahnen durch Privatgesellschaften zuzulassen geneigt war, das Land doch nicht genügend finanzielle Kräfte aufbringen konnte, um diese Pläne auszuführen. Mit aus dieser Notlage heraus ist von allem Anfang an der Staatsbahngedanke bei uns vorherrschend gewesen, nicht etwa wegen der konsequenten Verfolgung einer solchen Politik durch den Staat. Wenigstens dem preußischen Staat war schon aus innerpolitischen Gründen der Bau von Eisenbahnen durch Private viel sympathischer als die Einsetzung seiner eigenen Finanzkräfte für diesen Zweck.

Der Eisenbahnbau war nämlich vom Staat bei der chronischen Armut seiner Kassen nur mit Krediten und Anleihen zu finanzieren, zu deren Aufnahme die Zustimmung der Volksvertretung notwendig war, welche die damals herrschende reaktionäre Richtung möglichst ausgeschaltet wissen wollte. Also hielt sich die Regierung zurück und spekulierte darauf, daß Private ihre Arbeit und ihr Vermögen in den Eisenbahnen investierten. Sie konnte sowieso bei allen Eisenbahnplänen hemmend oder fördernd eingreifen, da sich der Staat die Genehmigung zur Gründung von Eisenbahnunternehmungen von vorneherein vorbehalten hatte. Die Handhabe hierzu bot das Eisenbahngesetz vom 3. November 1838, in dem ausdrücklich vorausgesetzt ist, daß Bahnen von Aktiengesellschaften betrieben werden. Von Anfang an heftig angefeindet und kritisiert, ist es doch fast unverändert bis in unser Jahrhundert in Kraft geblieben und zum Teil heute noch gültig.

Aber der preußische Staat hat dann doch notgedrungen den Bau der Eisenbahnen selbst in die Hand nehmen müssen, schon deshalb, weil er als Besitzer der Saargruben in erster Linie an einer gedeihlichen Entwicklung des Industriegebietes interessiert sein und es dem modernen Verkehr öffnen mußte. Nicht von ungefähr ist die Saarbrücker Bahn, die Strecke von Neunkirchen nach Saarbrücken durch das Sulzbachtal, die erste Bahn in Preußen gewesen, die der Staat gebaut und betrieben hat, die erste Strecke neben der später fertiggestellten Ostbahn, bei der die preußische Regierung von ihrem Grundsatz, den Bahnbau dem Privatkapitalismus zu überlassen, abgewichen ist. Sie hat das durchaus nicht leichten Herzens getan, und wie schwer sie sich zu einer von der bisherigen abweichenden Haltung durchgerungen hat, wird in der einmaligen Erscheinung deutlich, daß wegen der

Saarbrücker Bahn innerhalb von zehn Jahren nicht weniger als 4 Kabinettsordres von Berlin aus ergingen, von denen immer die eine die vorhergehende aufgehoben hat.

Denn die Begeisterung, mit der sich noch bis Anfang der 1840er Jahre der Privatkapitalismus um die Eisenbahnaktien riß, wandelte sich einige Jahre später, gerade in der entscheidenden Phase der saarländischen Eisenbahnpläne, in ein tiefes Mißtrauen, nicht zuletzt infolge der maßlosen Spekulation, mit der diese Aktien gehandelt wurden. Der Staat mußte daher, bevor er den Bau selbst in die Hand nahm, mindestens die Verzinsung des Baukapitals garantieren, wenn der Eisenbahnbau überhaupt möglich werden sollte. Man muß dabei bedenken, daß der Geldbedarf auch für den Bau einer kurzen Eisenbahnstrecke alles bisher gewohnte Ausmaß weit übertraf, so daß die Unternehmer sich fast immer an die Geldinstitute des Staates oder an die Kapitalisten der großen Börsenplätze wenden mußten. Daher war in immer stärkerem Umfange allein der Staat in der Lage, das notwendige Geld aufzubringen und mußte auch bereits angefangene Strecken in eigene Verwaltung nehmen, wie es zum Beispiel in dem hier nicht weiter zu behandelnden Kampf um die Verstaatlichung der Rhein-Nahe-Bahn in beinahe dramatischer Weise zum Ausdruck kam.

Aber ob Aktiengesellschaften bauten oder der Staat den Bau übernahm, immer standen *kaufmännische Überlegungen im Vordergrund*. Eine Eisenbahn wurde nur gebaut, wenn die Amortisation und Verzinsung des Baukapitals gesichert erschienen. Erst bei den jüngeren Bauplänen hat der Staat die Initiative bewußt ergriffen; hier und da haben auch soziale Erwägungen eine ausschlaggebende Rolle gespielt, hat man im Interesse der Berg- und Hüttenarbeiter und im Interesse notleidender Landstriche Bahnen gebaut und kommerzielle Gedankengänge bewußt vernachlässigt.

Wenn ich zunächst ganz allgemein kurz den Reiseverkehr ins Auge fasse, dann fällt die merkwürdige Tatsache auf, daß für die Allgemeinheit vor Erbauung der Eisenbahnen ein Verkehrsbedürfnis eigentlich gar nicht bestanden hat. Die Menschen waren an die Scholle gebunden, ein Zwang zur Ortsveränderung ergab sich selten, und wenn die Notwendigkeit einer Reise auftrat, dann erschienen die gemächlich durch die Lande ziehenden, selten überfüllten Postkutschen ausreichend. Die Eisenbahnen sind also nicht etwa entstanden, weil sie für die Allgemeinheit erforderlich gewesen wären. Kein Mensch hatte sie vermißt, solange sie nicht vorhanden waren. Während 1846 im Postgebiet Saarbrücken nur 11 700 Personen reisten, wurden im gleichen Gebiet 1853 mit der Eisenbahn 121 375 Personen, also mehr als das Zehnfache befördert, und 1859 hatte sich der Verkehr bereits auf 718 922 Personen gesteigert, so daß also in 14 Jahren eine Steigerung auf das 60-fache eintrat und der Verkehr jährlich um 440 0/0 zunahm.

Das ist gewiß sehr eindrucksvoll. Aber es ist gerade für die Entstehung der saarländischen Eisenbahnen nur von sekundärer Bedeutung. Die Eisenbahn dient ja nicht allein der Beförderung von Reisenden und ihres Gepäcks. Sie spielt eine viel größere Rolle für den *Güterverkehr*. Der moderne Gütertausch in Küstenferne hätte sich ohne sie nicht entwickeln können und wäre somit ohne sie undenkbar. Ein solcher Austausch war nur in sehr eng gesteckten Grenzen denkbar, bevor die Schienenbänder die Länder durchzogen und einander näher brachten.

Die Beförderung von Gütern kostet heute etwa nur den sechsten Teil der

Fracht, die früher für den Weg über die Landstraße entrichtet werden mußte. Viele Güter sind daher durch die Eisenbahn überhaupt erst weltmarktfähig geworden, da ihr Versand vorher durch die hohen Frachtkosten nicht lohnend war und durch die lange Beförderungsdauer die in ihnen investierten Geldmittel zu lange eingefroren blieben.

Man macht sich heute nur schwer klar, welche Bedeutung die ersten Eisenbahnen für das wirtschaftliche Leben einmal gehabt haben. Man erschöpft diese Bedeutung nicht, wenn man auf die durch sie eingetretene Beschleunigung des Reisetempos hinweist, so enorm diese auch gewesen war. Denn der Bau der Eisenbahnen steht gleichzeitig am Anfang einer wahrhaft gigantischen Entwicklung des Bergbaues und der Industrie, ja, die Eisenbahn hat überhaupt diese Entwicklung erst ermöglicht. Solange die Erzeugung von Gütern nur den örtlichen Bedarf deckt, wird sie sich stets in bescheidenem Rahmen halten, denn eine stärkere Erzeugung an den dazu besonders befähigten Stellen ist für die Allgemeinheit zwecklos, wenn nicht ein rasches und leistungsfähiges Beförderungsmittel zur Verfügung steht.

Dieses Beförderungsmittel aber wurde erst mit der Eisenbahn geschaffen und hat dann die kommende wirtschaftliche Entwicklung ermöglicht. Umgekehrt aber hat diese Entwicklung einen regelmäßigen starken Güterverkehr gebracht, der den Betrieb der Eisenbahnen überhaupt erst tragbar machte und rechtfertigte. Das kommt in dem Finanzstatus der Eisenbahnen sehr deutlich zum Ausdruck. Heute ist die Situation so, daß der Güterverkehr sich in Einnahmen und Ausgaben selbst trägt, im Gegensatz zum Personenverkehr, dessen Einnahmen die für ihn erforderlichen Aufwendungen nicht im entferntesten zu decken vermögen. Wenn es nun aus volkswirtschaftlichen Gründen nicht möglich ist, die Gütertarife so zu gestalten, daß der Gewinn aus ihnen die Fehlbeträge des Personenverkehrs ausgleicht, können defizitäre Erscheinungen im Eisenbahnhaushalt nicht ausbleiben.

Die überragende Bedeutung des Güterverkehrs für die Finanzgebarung der Eisenbahnen aber ist durchaus nicht von allem Anfang an erkannt worden. Die Kalkulationen bei den ältesten deutschen Eisenbahnplänen basierten so ausschließlich und allein auf dem Personenverkehr, daß beispielsweise die erste deutsche Eisenbahn, die Ludwigsbahn Nürnberg–Fürth bereits einige Zeit betrieben wurde, ehe ein plötzlich auftretendes dringendes Bedürfnis zeigte, daß es durchaus möglich sei, auch Stückgüter mit den Zügen zu befördern. Das ist nun freilich ein besonders extremes Beispiel, da diese Bahn ein Spekulationsobjekt und nur für den Personenverkehr gedacht war. Aber auch sonst nahm man damals im allgemeinen an, daß die Einnahmen aus dem Personenverkehr etwa zwölfmal so hoch werden würden als die aus dem Güterverkehr.

Daß die saarländischen Eisenbahnprojekte aus den *besonderen Bedürfnissen unseres Raumes* entstanden sind, wird deutlich, wenn man sieht, daß die ersten Saarbrücker Projekte Rentabilitätsberechnungen enthielten, die bei der damals herrschenden Anschauung revolutionierend waren, da sie auf dem Güterverkehr basierten und den Personenverkehr auch finanziell nur als Mitläuferverkehr bewerteten. Man ging von der Annahme aus, daß allein die Frachtkosten für Kohlen die Betriebskosten der Bahn decken und eine 5%ige Amortisation des Anlagekapitals sichern würden. Die weiteren Einnahmen aus dem sonstigen Güterverkehr und aus dem Per-

sonenverkehr sollten dann die Zahlung einer Dividende ermöglichen. Erscheinen solche Berechnungen uns heute auch als übertrieben optimistisch — für die damaligen Verhältnisse waren sie es durchaus nicht —, so stellten sie doch erstmals die finanziell richtig gesehene Bedeutung des Güterverkehrs gegenüber dem Personenverkehr heraus.

Der Grund hierfür wird klar, wenn man weiß, daß die treibenden Kräfte bei den Saarbrücker Bahnprojekten nicht wie sonst Kapitalisten und Aktienspekulanten waren, sondern daß dahinter die führenden Männer der Saarindustrie und des Bergbaues standen, die auch das erste Saarbrücker Eisenbahn-Komitee bildeten. Vor allem die Männer des Bergbaues waren es, die entscheidend die Entstehung und Entwicklung des saarländischen Eisenbahnnetzes beeinflußt haben. Das ist kein Wunder, denn das Zentralproblem des saarländischen Bergbaues war vorher immer das Absatzproblem gewesen. Was nutzte es, zu wissen, daß der Boden wahrhaft unerschöpfliche Mengen an Steinkohlen barg, wenn an Ort und Stelle nur ein beschränkter Teil der möglichen Förderung verbraucht werden konnte und Transporte zu den Mangelplätzen nicht durchführbar waren.

Saarkohle war vor Erbauung der Eisenbahnen in einiger Entfernung von den Gruben kaum mehr abzusetzen, da die Beförderungskosten sehr hoch und die Straßen schlecht waren. Die für den Absatz der Saarkohlen so wichtigen Straßen von Saarbrücken nach Friedrichsthal, Luisenthal und Saargemünd waren nach einem amtlichen Bericht 1835 in einem so schlechten Zustand, daß sie größtenteils kannelierten Säulen glichen, deren Rillen 6 — 8 Zoll tief waren.

Im Bau der Straßen herrschte ein nach modernen Begriffen übler Schlen-drian. Vielfach waren die anliegenden Orte zur Unterhaltung der Straßen im Frondienst verpflichtet. Aber diese Art der Unterhaltung lag keineswegs immer auch im Interesse der Anlieger. Daß diese dabei in erster Linie ihren eigenen Nutzen im Auge hatten, kann man ihnen nicht verübeln. Für die Bauern dieser Zeit waren Vorspanndienste eine wichtige zusätzliche Erwerbsquelle. Und die Chancen zu Vorspanndiensten waren eben bei schlechten Straßenverhältnissen besonders groß. Man konnte von den Leuten nicht verlangen, daß sie sich diese Erwerbsquelle selbst verstopften.

Natürlich verteuerte der schlechte Zustand der Straßen die Frachten außerordentlich. Eine Tonne Kohlen kostete um 1840 frei Saarbrücken 9,50 Franken, sie wurde aber beispielsweise in St. Dizier mit 51,50 Franken verkauft, kostete also 43 Franken Fracht, die damit mehr als viermal so hoch war wie der Wert der Kohlen selbst. Nach Mülhausen betrug die Fracht 47,70 Franken und selbst nach Verdun noch 30,60 Franken. Im Vergleich hierzu stellt sich der Förderpreis für eine Tonne Kohlen heute auf rund 5 000 fr., die Fracht bis München beträgt rund 2 000 fr., ergibt also für die viel weitere Strecke nur $\frac{2}{5}$ des Wertes. — Die Transportmittel waren Pferdekarren, die etwa 1 Tonne befördern konnten. Aber da man in Ostfrankreich und in der Pfalz auf die Saarkohlen angewiesen war, so versuchte man trotz der wahrhaft ungeheuren Frachtkosten die Beförderung zu forcieren, und die vor Erbauung der Eisenbahnen getroffene Feststellung, daß auf der Straße Metz—Nancy täglich 46 Pferde für den Kohlen-transport von Saarbrücken eingesetzt waren, erschien als bemerkenswerter organisatorischer Höhepunkt. In einer Beschreibung von 1844 ist die Rede von den Luisentaler „Kohlenfuhren, welche hier größtenteils für Frankreich

laden und über Burbach, Saarbrücken und Forbach ihre Ladungen nach den drei Bistümern Metz, Toul und Verdun, nach Nancy, ja bis Vitry, Chaumont und Epinal fahren. In der Hauptstraße von Saarbrücken bilden solche Kohlenfuhrn, mit bis zu sechs Pferden bespannt, eine ununterbrochene Reihe. Sie kommen in der Regel leer an, bringen aber auch manchmal Salz mit oder Chausseesteine von Spichern.“ Die Kohlenfuhrleute auf diesen Strecken waren zu $\frac{9}{10}$ Franzosen, weil nur diese über die Wagen mit den breiten Felgen verfügten, die für das Befahren französischer Staatsstraßen verlangt wurden. Allerdings erhob man in Frankreich für die Benutzung der Straßen keine Gebühren, während das Chausseegeld für den Fiskus der deutschen Länder eine wichtige Einnahmequelle bildete. Ähnlich war der Stand der Kohlenabfuhr von den pfälzischen Gruben Bexbach und St. Ingbert in die Pfalz.

Zur Verbesserung der Beförderungsbedingungen hatte schon die französische Grubenverwaltung 1806 mit der Kanalisation der Saar begonnen, doch hatten die Kriege von 1812 bis 1815 die Fortsetzung der Arbeiten unmöglich gemacht. Auch die preußische Bergverwaltung erkannte die großen Möglichkeiten des Kohlenreviers, sah aber auf der andern Seite, daß die Absicht einer Verstärkung des Kohlenabbaues an der mangelhaften und kaum zu steigenden Abfuhr scheitern mußte. Um diesem Übelstand abzuhelpfen und weitere Drosselungen der Förderung, wie sie sehr häufig notwendig geworden waren, für die Folge unnötig zu machen, hat man in den nächsten Jahrzehnten immer wieder experimentiert und projiziert.

Man beschäftigte sich sehr früh — zu früh — mit Kohlenabfuhrbahnen nach den Umschlagplätzen an der Saar, und beinahe hätte damals das Saargebiet die erste Eisenbahn auf dem europäischen Kontinent erhalten, wenn die von der königlichen Eisengießerei Berlin gelieferte Lokomotive von den Saarbrücker Schlossermeistern hätte in Gang gebracht werden können.

Dieser mißglückte Versuch war nicht allein ein lokalgeschichtlicher Schadensfall. Er schreckte die kontinentalen Eisengießereien so gewaltig ab, daß man auf Jahrzehnte hinaus an den Bau von Lokomotiven nicht mehr heranging. Als dann die ersten Eisenbahnstrecken in Betrieb genommen wurden, bestellte man die Lokomotiven in England, wo sich in Newcastle eine leistungsfähige Lokomotivbauindustrie entwickelte. Da nun die englischen Lokomotiven eine Spurweite von 4 Fuß $8\frac{1}{2}$ Zoll = 1,435 m hatten, so war man gezwungen, die Gleise und Wagen auf dem Festland in der gleichen Spurweite zu erbauen, einer Spurweite, die der Erhöhung der Kapazität und der Schnelligkeit der Eisenbahnen so hindernd im Wege steht. Wenn wir also in der ganzen Welt mit Ausnahme von Rußland, Irland, Spanien und Portugal auf den durchgehenden Eisenbahnstrecken eine Spurweite von 1,435 m haben, so ist daran im Grunde genommen nur schuld, daß sich das gußeiserne Schienenroß aus Berlin den Abdichtungsversuchen der Saarbrücker so hartnäckig und erfolgreich widersetzt hat.

Im Saarbergbau aber ist man nach diesem Mißgeschick vor weiteren Versuchen zurückgeschreckt, die Dampfkraft für die Abfuhr der Kohlen nutzbar zu machen. Man projizierte daher *Pferdebahnen*, brachte es allerdings nur zu einer kurzen Strecke, und man errichtete den sogenannten *Saarstollen*, mit dessen Hilfe man die Gruben des Sulzbachtales an den Wasserweg der Saar anschließen wollte. Und endlich beschäftigte man sich dann

auch wieder ernsthaft mit den Eisenbahnen, da alle vorangegangenen Versuche weit davon entfernt blieben, die Absatzkrise zu beseitigen.

Es handelt sich bei diesen Plänen, die schon vor 1830 einigermaßen realisierbare Gestalt annahmen, um *die ältesten Eisenbahnprojekte, die in Deutschland und Frankreich ernsthaft betrieben wurden*. Und hinter allen diesen Plänen stand als treibende Kraft der langjährige Direktor des Saarbrücker Bergamtes, *Bergrat Sello*.

Wenn die Bestrebungen des damals auf Sellos Initiative entstandenen Saarbrücker Eisenbahn-Komitees durch gleichgerichtete Bestrebungen ähnlicher Organisationen in den nächsten Absatzgebieten der Saarkohle, in der Pfalz und in Lothringen, nachhaltigst unterstützt wurden, so zeigt dies, daß es die Transportschwierigkeiten waren, die solche Pläne entstehen ließen und sie vorwärts trieben. Leider haben die Saarbrücker damals ihre Kräfte verzettelt. Es wurden verschiedene Projekte bearbeitet, und das gegenseitige Ausspielen dieser Projekte war mit schuld daran, daß sich die Erbauung der ersten Strecken unerwartet verzögerte. Hinzu kam allerdings die schwankende Haltung des preußischen Staates, die allzu starke Aversion der bayrischen Regierung gegen die Beteiligung Saarbrücker, also preußischer Kreise am Bau einer Bahn durch die Pfalz und eine allzu stark zurückhaltende diplomatische Behandlung des Gegenstandes zwischen den beteiligten Staaten.

Da waren zunächst das Projekt der Bahn von Bexbach nach der Rheinschanze (Ludwigshafen), das von dem Komitee in Saarbrücken und in der Pfalz bearbeitet wurde, und der Plan einer Eisenbahn von Metz nach Saarbrücken, den die Komitees in Metz und Saarbrücken vorwärts trieben. Beide Projekte ergänzten sich einigermaßen, was von den anderen Plänen nicht gesagt werden konnte, nämlich dem Plan einer Eisenbahn aus dem Fischbachtal über Saarbrücken und Saargemünd nach Straßburg, für den elsässische Geschäftsleute und die Gebr. Vopelius in Sulzbach um Konzessionen bei der preußischen und französischen Regierung nachgesucht hatten, und endlich dem Projekt einer Bahn nach Bingen an den Mittelrhein.

Der Vopelius'sche Plan fiel zuerst, und zwar scheiterte er an den außenpolitischen Bedenken der preußischen Regierung. Daß dann aber zunächst die Bahnen durch die Pfalz und nach Metz erbaut wurden, und erst später die Rhein-Nahe-Bahn nach Bingen, ist auf die entschiedene Stellungnahme *Sellos* zurückzuführen. Von seinem Standpunkt als Vorstand des Saarbrücker königlichen Steinkohlenbergbaues, so berichtete er an die Regierung, sei ihm jede Eisenbahn nach Saarbrücken erwünscht, denn sie werde den Absatz der Gruben erhöhen. „Aber wie groß das Interesse sein möge,“ schreibt er, „welches der bisherige Steinkohlenbergbau an der Ausführung einer Eisenbahn nach Bingen habe, so kann dasselbe doch bei weitem nicht hinreichen, diese Bahn ins Leben zu rufen, ja, sie muß im Vergleich zu andern Richtungen und namentlich im Vergleich mit der projektierten Bahn nach Mannheim und nach Straßburg nach meiner Ansicht als sehr untergeordnet angesehen werden, indem die beiden letzteren Bahnen dem Steinkohlenabsatz der hiesigen Gruben ein ungleich größeres Feld eröffnen als die Bahn nach Bingen und die hiesigen Steinkohlen in das von Steinkohlen ganz entblößte südliche Deutschland bringen, während auf der Bahn nach Bingen der Kohlenabsatz auf einen kleinen Kreis des holzreichen Hunsrücks und des Soonwaldes beschränkt bleibt und die erwartete Ausdehnung bis Frankfurt kaum gewinnen wird.“

Es ist eindrucksvoll, wie sicher Sello im Kreis der damaligen Optimisten die Konkurrenzlage der Saarkohlen am Mittelrhein beurteilte. Man glaubte nämlich, durch die verlangte Bahn nach Bingen werde es gelingen, die Ruhrkohle vom Mittelrhein zu verdrängen. Man machte der Regierung diese Strecke besonders mit dem Hinweis schmackhaft, sie werde dann den Rabatt von 15 0/0 sparen, den sie bis dahin auf den Preis der Ruhrkohlen gewähren mußte, die nach Koblenz und von dort den Rhein aufwärts verschifft wurden. Daß solche Erwartungen viel zu weit gingen, hat in Saarbrücken offenbar nur Sello deutlich erkannt, und er ist vielleicht auch dafür verantwortlich zu machen, daß Friedrich List's Zollvereinsblatt damals sehr nachdrücklich auf diese Zusammenhänge hingewiesen hat, zumal sich Beziehungen von Friedrich List zu dem Saarbrücker Kreis nachweisen lassen.

Es ist nicht von ungefähr, daß die ersten Strecken, die bei uns in Angriff genommen wurden, vom Kohlengebiet aus gesehen nach Osten und Westen führten. Sie erschlossen für die Saarkohlen *ihre natürlichen Absatzgebiete*. Nach Norden sind ihr durch die Ruhrkohle enge Grenzen gesetzt, und allzu weit gelang es der Saarkohle nie, am Mittelrhein vorzudringen. Mit der späteren Rhein-Nahe-Bahn hat der Saarbergbau tatsächlich einen Vorstoß an den Mittelrhein unternommen. Aber dieser Vorstoß hatte keinen Erfolg, denn es fehlte an den technischen und frachtmäßigen Voraussetzungen, um dort den Konkurrenzkampf gegen die Ruhr aufzunehmen. Die Saarkohle hätte eine solche Ausrichtung zum Mittelrhein nur durchhalten können, wenn sie einen Wasserweg zur Verfügung gehabt hätte. Insofern sollte die Rhein-Nahe-Bahn für den Saarbergbau eine Enttäuschung werden. Die Pläne zu dieser Bahn wurden vor allem von Geheimrat Böcking († 1868) eifrig betrieben, der an der Bahn wegen der Böcking'schen Eisenhütte in Abentheuer bei Birkenfeld interessiert war. An der Zusammensetzung des Komitees wird auch sonst deutlich, daß im Gegensatz zu andern saarländischen Bahnen dieser Frühzeit bei der Rhein-Nahe-Bahn die Initiative und der Schwerpunkt außerhalb des Kohlenreviers lagen. Hier hat man dieses Bahnprojekt, das man als Konkurrenzunternehmen zu der geplanten Bahn nach Mannheim ansah, etwas mit scheelen Augen betrachtet.

Aber andererseits hat z. B. Sello nicht etwa die Pläne zur Erbauung der Rhein-Nahe-Bahn sabotiert. Als skeptische Stimmen laut wurden, „die vielen Eisenbahnpläne ließen es zweifelhaft erscheinen, ob je die Saarbrücker Gruben solche Quantitäten Steinkohlen liefern könnten, um allen projektierten Eisenbahnen das zu einem lohnenden Betrieb nötige Frachtgut zu liefern“, stellte Sello sehr deutlich heraus, daß das natürlich Unsinn sei. Und im Hinblick auf die beiden geplanten Eisenbahnen nach Mannheim und Bingen betonte er, er könne nur wünschen, daß beide Eisenbahnen bald ausgeführt würden, da „die hiesigen Gruben Steinkohlen für beide auf Jahrhunderte hätten.“

Er hat sich auch von allem Anfang an bemüht, die Eisenbahnpläne und die bergbaulichen Absichten aufeinander abzustimmen. Als man bei der Grubenverwaltung 1843 die Eröffnung eines neuen Förderschachtes im Feld der Grube König ins Auge faßte, tat man das in der Erwartung, daß die geplante Bahn in nicht zu ferner Zeit eine Erhöhung des Kohlenabsatzes mit sich bringen werde. Die Bergverwaltung hat sich dann nach Einsichtnahme in die Eisenbahnpläne entschlossen, zwei Förderpunkte in Angriff zu nehmen, aus denen die Gruben Reden und Heinitz entstanden. Im An-

schluß an die 1849 als erste Strecke eröffnete pfälzische Ludwigsbahn nach Ludwigshafen erhielten auch diese beiden Gruben Gleisverbindung und konnten als erste Saargruben neben Bexbach von der verbesserten Abfuhrmöglichkeit Nutzen ziehen.

Die Bahn von Neunkirchen nach Saarbrücken durch das Sulzbachtal, die sogenannte Saarbrücker Bahn, ist sogar unter der Oberleitung des Berg-rats *Sello* größtenteils von *Bergleuten* erbaut worden, die er wegen der Wirtschaftskrise Ende der 40er Jahre und der unbefriedigenden Absatz-lage anderweitig beschäftigen mußte. Der Bau dieser Strecke, des Herz-stückes unseres saarländischen Eisenbahnnetzes, ist also *ein ureigenes Werk des Saarbergbaues*, um so mehr, als auch der Leiter der Bauarbeiten *Hähner* und viele seiner Mitarbeiter vorübergehend beurlaubte leitende Angestellte des Saarbergbaues waren.

Von welchem *Einfluß die Eröffnung der Eisenbahnen auf den Kohlenabsatz* war, kann an der Grube Heinitz deutlich gemacht werden. Ihre Jahres-förderung, die im Jahre 1849 noch 1 835 Tonnen betrug, stieg 1850 auf 21 000 Tonnen und im zweitfolgenden Jahre schon auf 100 000 t. Aber diese Steigerung ist durchaus nicht auf Heinitz beschränkt. Selbst durch die Modernisierung der Abbaumethoden, durch Einführung besserer Ma-schinen, durch Umstellung vom Stollen- auf den Schachtbetrieb war es den Saargruben in den Jahren von 1820 bis 1850 nur gelungen, die För-derung auf 700 000 Tonnen jährlich zu steigern. Als aber 1850 und 1852 die Gruben im Sulzbachtal und um Neunkirchen und Bexbach durch die ersten Eisenbahnen erschlossen worden waren und dadurch der Absatz nach Süddeutschland und Frankreich wenigstens für diese Gruben ermög-licht wurde, da stieg die Förderung schlagartig auf 2 100 000 t im Jahre 1855, wurde also innerhalb von 5 Jahren verdreifacht.

Von der gesamten Menge ist selbstverständlich nur ein Teil mit der Eisen-bahn zum Versand gebracht worden, da die Förderung zum großen Teil durch den Eigenbedarf der Gruben, den damals ungleich stärker als heute in die Erscheinung tretenden Landabsatz, durch den steigenden Bedarf der Saarindustrie aufgebraucht und mit Saarschiffen abtransportiert wurde.

Aber auch der Bahnversand war eindrucksvoll genug. Die Eröffnung der Saarbrücker Bahn 1852, welche die Gruben des Sulzbachtales in Verbin-dung mit der pfälzischen Ludwigsbahn und der französischen Bahn in Richtung Metz brachte, hat sich sofort drastisch auf dem Kohlenmarkt ausgewirkt. Nunmehr drangen die Saarkohlen bis an den Oberrhein vor, wo sie in scharfe Konkurrenz gegen die auf dem Wasserweg beförderten Ruhrkohlen traten. Zudem fanden sie einen dauernden sicheren Markt in einem großen Teil des süddeutschen Raumes. In der Richtung nach Westen stillten sie nicht allein den Brennstoffbedarf Lothringens, sondern fanden durch die französische Ostbahn über Frouard hinaus ein neues, sehr ergie-biges Absatzfeld in Frankreich. Von Frouard aus führte die Fortsetzung der Bahnlinien einerseits nach Nancy, Saarburg, Straßburg und Mülhausen, wo französische Kohlen aus dem Becken von Blancy und St. Etienne konkurrierten, andererseits nach Toul, Commercy, Bar-le-Duc und den Departements der Maas und oberen Marne, in das Absatzgebiet der nord-französischen und belgischen Kohlen. So stieg der Bahnversand an Stein-kohlen bei den Saargruben von 19 000 t im Jahre 1851 auf 840 000 t im Jahre 1858.

Besonders eindringlich zeigte sich die Abhängigkeit der Eisenbahnpläne von den Absichten der Bergverwaltung auch beim Bau der 1879 eröffneten Fischbachbahn. Als man in den siebziger Jahren die Gruben in diesem Tal anlegte, mußte man gleichzeitig überlegen, wie diese an die Eisenbahn angeschlossen werden könnten. Denn ohne eine Schienenverbindung wäre es unmöglich gewesen, die Ausbeute so lohnend zu gestalten, daß der Bau der teuren Schachtanlagen hätte verantwortet werden können.

Zunächst dachte man daran, von der Saarbrücker Bahn aus Stichbahnen bis zu den geplanten Schachtanlagen zu erbauen. Aber dieser Plan wurde bald wieder fallen gelassen, da man jede Stichbahn in einem besonderen Tunnel durch den Höhenrücken zwischen Sulzbach- und Fischbachtal hätte führen müssen. Davon abgesehen waren die Gleise der Saarbrücker Bahn derart belastet, daß sie nicht imstande gewesen wären, die Kohlentransporte mehrerer neuer Stichbahnen aufzunehmen. Man hätte für die hinzukommenden Kohlenmengen neue Streckengleise neben die schon bestehenden legen, die Saarbrücker Bahn also viergleisig ausbauen müssen. Das ganze Projekt hätte so ungeheure Baukosten verschlungen, daß es unausführbar gewesen wäre.

Ohnedies hatte man bei der Bahnverwaltung längst erkannt, daß zur Entlastung der Saarbrücker Bahn mit ihrem ständig wachsenden Verkehr eine weitere Bahnverbindung zwischen den beiden Endpunkten geschaffen werden müsse, und so entschloß man sich denn im beiderseitigen Einvernehmen zum Bau einer Strecke durch das Fischbachtal. Daß auch beim Bau dieser Bahn, wie seinerzeit bei der Saarbrücker Bahn, viele beurlaubte oder wegen Absatzmangel abgelegte Bergleute beschäftigt wurden, betont noch einmal die gleichbleibende *enge Zusammenarbeit zwischen Berg- und Eisenbahnverwaltung*.

Freilich sind die Hoffnungen, die man an den Bau einer Strecke knüpfte, nicht immer erfüllt worden, und nicht allein die Rhein-Nahe-Bahn hat die in sie gesetzten Erwartungen enttäuscht. So war die 1911 eröffnete Köllertalbahn zwar in erster Linie erbaut worden, um die Industriearbeiter und Bergleute in engere Verbindung zu ihren Arbeitsstätten zu bringen. Aber die Hoffnung, im Anschluß an den Bau dieser Bahn werde sich im Köllertal eine bleibende Industrie entwickeln, ist damals nicht in Erfüllung gegangen. Im Gegenteil, selbst die Grube Dilsburg, die in den ersten Jahren im Güterverkehr der Köllertalbahn dominierte, wurde bald still gelegt und nur der starke, allerdings unrentable Personenverkehr rechtfertigte noch den Betrieb dieser Strecke.

Die 1860 eröffnete Strecke Trier-Saarbrücken fällt aus dem Rahmen der übrigen saarländischen Eisenbahnprojekte, da diese Bahn internationalen Anregungen ihre Entstehung verdankte. Vor allem die Belgier und Engländer waren an dieser Bahn interessiert. Die Belgier hatten damals eine Strecke von Brüssel über Namur nach Arlon im Bau, deren Fortsetzung bis Luxemburg gesichert war. Ihnen war im Interesse ihrer Häfen Ostende und Antwerpen daran gelegen, von dem Endpunkt dieser Bahn eine unmittelbare Verbindung nach dem Oberrhein, der Schweiz und Italien herzustellen. Denn durch Erbauung der Eisenbahnlinie Paris-Straßburg hatte der mit den belgischen Häfen in schärfster Konkurrenz stehende Hafen Le Havre einen Vorsprung erreicht, den sich Belgien unter allen Umständen wieder auszugleichen bemühen mußte. In diesem Punkte aber war es sich mit England einig, denn bei der damaligen politischen Situation mußte

England auf eine Eisenbahnverbindung zwischen Nordsee und dem Mittelmeer wegen seiner Interessen in Indien gesteigerten Wert legen. Die östliche Linie über Saarbrücken aber erschien hierzu geeigneter als die Verbindung über Le Havre. Man nahm also an, nach Fertigstellung der Bahn werde sich (wörtlich zitiert) „der Personen- und Güterverkehr von England nach Asien über Namur, Arlon, Luxemburg, Conz, Saarbrücken, Mannheim, München und Wien nach Triest bewegen, wo Dampfer die Verbindung über das Mittelmeer nach Ägypten vermitteln.“ Darin hat man sich allerdings getäuscht, denn solch ein wahrhaft weltumspannender Durchgangsverkehr hat sich über die Saarbahn nie entwickelt. Die ihr zugedachte Rolle im Nord-Süd-Verkehr übernahm von allem Anfang an die Rheintalstrecke über Köln-Basel.

Für die preußische Regierung aber war ausschlaggebend, daß Frankreich seine Eisenbahnverbindungen in Lothringen verbesserte, so daß es also aus militärischen Gründen ratsam erschien, auf preußischer Seite ebenfalls die Aufmarschbedingungen für den Kriegsfall zu erleichtern.

Die gleichen überspannten Hoffnungen knüpfte man auch an den Bau der 1870 eröffneten Strecke Saarbrücken-Saargemünd, die ebenfalls als Teilstück – und zwar als letztes – einer Verbindung von England nach Ostasien gedacht war. Hätte man mit dem Bau dieser Strecke in erster Linie an eine Steigerung des Kohlenabsatzes gedacht, so wäre sie erst später erbaut worden, denn gerade saaraufwärts schien der Kohlenabsatz gesichert. Man hatte in den Jahren 1862–66 die Saar von Saargemünd bis Luisenthal kanalisiert. Von Saargemünd erstreckte sich der 66 km lange „Saarkohlenkanal“ bis zur Einmündung in den Rhein-Marne-Kanal im Gunderchinger Weiher. Damit hatte also das Saarkohlengebiet den Anschluß an das internationale Wasserstraßennetz erreicht, so daß zum Bau einer parallel laufenden Eisenbahn kein Bedürfnis ins Feld geführt werden konnte.

Aber auf solche Einzelbetrachtungen wie auch auf andere, aufschlußreiche Zusammenhänge kann ich hier nicht näher eingehen. Nur noch etwas über die *Beziehungen der Eisenbahn zur Eisenindustrie*. In gleichem Maße wie im Bergbau ist durch die Eisenbahnen die Entwicklung der Eisenindustrie zur Großindustrie ermöglicht und beschleunigt worden. Die saarländischen Hüttenwerke und Gießereien, die bei der Erbauung der ersten Eisenbahnen bereits vorhanden waren und zum Teil schon auf eine sehr lange Geschichte zurückblicken konnten, sind doch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts nie über den Charakter von Klein- und Mittelbetrieben hinausgekommen. Bei ihnen kamen allerdings noch andere Umstände hinzu, die verhinderten, daß sie besonders entwicklungsfähig gewesen wären. Vor allem war schicksalhaft, daß sie auf der einheimischen Erzbasis entstanden waren. Aber diese Basis war doch zu schmal, um eine dauernde Versorgung zu ermöglichen. Als die sporadischen saarländischen Erzlagerstätten erschöpft waren, schien das Schicksal der saarländischen Eisenindustrie besiegelt. Im Jahre 1864 war es so weit, daß sämtliche Saalhütten nur mehr 30 000 t einheimisches Erz verhütteten. Aber in diesen Jahren war das südwestdeutsche Eisenbahnnetz bereits so entwickelt, daß der Bezug von Rot- und Brauneisenstein von dem umständlichen, langwierigen und unzuverlässigen Wasserweg unabhängig geworden war. Durch die Fertigstellung der Rhein-Nahe-Bahn war die Möglichkeit gegeben, Eisenerze von der Lahn verhältnismäßig billig zu beziehen und damit wieder einigermaßen erträgliche

Standortbedingungen für die Saalhüttenindustrie zu schaffen. Zwar war das nur eine Zwischenlösung, denn die Erzfelder an Lahn, Sieg und Dill waren nicht unerschöpflich, und die Entwicklung zu Großbetrieben wäre den Saalhütten auch auf dieser Grundlage nicht möglich gewesen. Erst als durch die Erfindung des Thomasverfahrens die Verhüttung der lothringischen und luxemburgischen Erze ermöglicht wurde, war die Zukunft der Saalhütten gesichert. Die Verbindung der lothringischen Minetteerze mit der Saarkohle zur gesunden Rohstoffgrundlage unserer Saalhüttenindustrie ist aber nur dadurch geglückt, daß die Eisenbahn die Erze schnell an die Erzeugungsstätten heranbrachte.

In diesem Zusammenhang hat die 1880 erbaute Eisenbahnstrecke von Völklingen nach Teterchen über Überherrn entgegen den Absichten bei ihrem Bau überragende Bedeutung erhalten. Diese lange projektierte Strecke wäre nicht erbaut worden, wenn kommerzielle Überlegungen ausschlaggebend gewesen wären. Sie war von der Regierung abgelehnt worden, weil die Kalkulationen sehr ungünstig ausgefallen waren und weil die Haltung der Bergverwaltung allzu deutlich erkennen ließ, daß sie durch diese Strecke nicht etwa eine Verstärkung des Kohlenabsatzes erwartete, sondern sich eine Verbesserung ihrer Bilanz durch geringere Frachtkosten versprach. Wenn sie dann doch gebaut wurde, obwohl man von vorne herein zu wissen glaubte, daß die Baukosten sich nie auch nur einigermaßen genügend verzinsen würden, so nur, weil die Militärverwaltung eine Verbindungsbahn zwischen der Saalstrecke und Teterchen — d. h. also zwischen den Festungen Metz und Saarlouis — verlangte. Sie würde also, meinte man bei der Eisenbahnverwaltung, eine sogenannte strategische Bahn werden, wie man deren auch andere erbauen mußte. Da wurde — schon während des Baues — das Thomasverfahren entwickelt, das die Umwandlung phosphorreichen Roheisens in schmiedbaren Stahl gestattete. Die in Lothringen anstehenden phosphorhaltigen Minetteerze gelangten dadurch zu einer ungeahnten Bedeutung, und der umfangreiche Massenverkehr, der sich sehr bald durch die Minette Transporte nach den Saalhütten entwickelte, kam der eben erbauten Strecke in solchem Maße zugute, daß schon in den ersten Jahren des Betriebes eine gute Verzinsung des Baukapitals feststand. Um die Jahrhundertwende wurde die Strecke als die gewinnbringendste Bahn Deutschlands bezeichnet. Mengenmäßig gesehen, gingen vor dem letzten Krieg mehr als 90 % des gesamten Güterausstausches zwischen Frankreich und Deutschland über den Grenzübergang Überherrn. Die Erz- und Kohlenzüge beherrschen auch heute noch das Bild der Strecke, deren Reisezugverkehr demgegenüber sehr stark zurücktritt. Um hier eine Zahl zu nennen, genügt es, daran zu erinnern, daß allein die beiden Hüttenwerke in Neunkirchen und Völklingen zusammen einen Erzempfang von monatlich über 300 000 t haben, der fast ausschließlich über die genannte Strecke anrollt.

Und nun zum Schluß noch einen Blick auf unser in hundert Jahren zustande gekommenes Eisenbahnnetz. Wir erkennen sehr deutlich, daß dieses Netz hier und da Unzulänglichkeiten hat, die sich nur aus seiner geschichtlichen Entwicklung erklären lassen. Das gilt z. B. für den Umweg, den die Bahn von Saarbrücken nach Türkismühle macht. Wäre von Anfang an das Eisenbahnnetz nach einem einheitlichen Plan entstanden, so würde die Strecke anders verlaufen, von Saarbrücken durch das Fischbachtal und weiter von Wemmetsweiler unmittelbar nach St. Wendel. Davon abge-

sehen, sind wir von geschichtlichen Belastungen ziemlich frei im Gegensatz zu dem deutschen Eisenbahnnetz in seiner Gesamtheit, in dem die Züge heute noch Umwege fahren müssen, die längst ihren Sinn verloren haben, und in dem sich die alte, dem Eisenbahnbau feindliche Grenzziehung zwischen den deutschen Ländern auch heute noch ungünstig auswirkt.

Unser Eisenbahnnetz ist im wesentlichen von der Morphologie der Saarlanschaft bedingt. Die Schienenstränge verlaufen, wo es möglich ist, in den von der Natur vorgezeichneten Bach- und Flußtälern und verlassen sie nur dort, wo die gradlinige Streckenführung das notwendig machte oder wo keine Täler für die Strecke zur Verfügung standen.

Das Saargebiet dürfte heute mit Eisenbahnen gesättigt sein, umso mehr, als es *in der Verkehrsdichte weitaus an der Spitze aller Länder steht*. Ein Vergleich mit den Nachbarländern ergibt nach der Statistik der U. I. C. (Union internationale des chemins de fer) folgende Streckenlänge auf 1 qkm:

Saarland	220 m
Luxemburg	190 m
Belgien	160 m
D. Bundesrepublik	82 m
Frankreich	75 m
Schweiz	72 m

Im Bild des saarländischen Eisenbahnnetzes stören nur der Torso der Strecke St. Wendel—Tholey, deren natürliche Verlängerung durch das Theeltal nach Lebach nicht ausgeführt wurde, und die Rosselbahn, der die ursprünglich geplante, aber dann fallen gelassene Fortsetzung bis Beningen erst den Abschluß gegeben hätte.

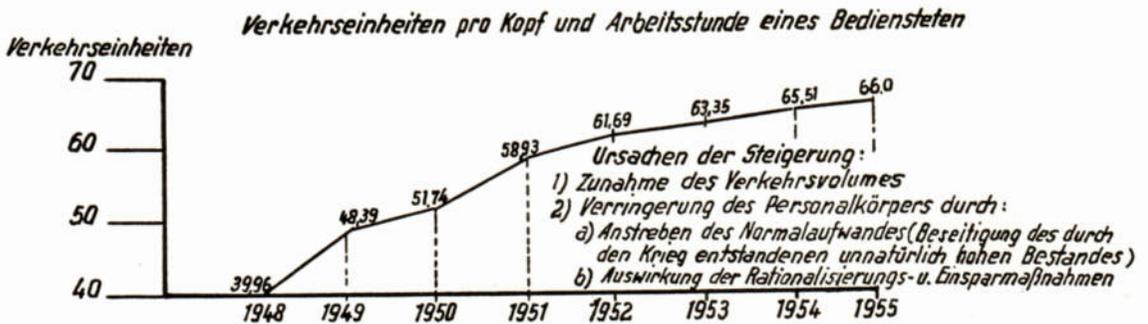
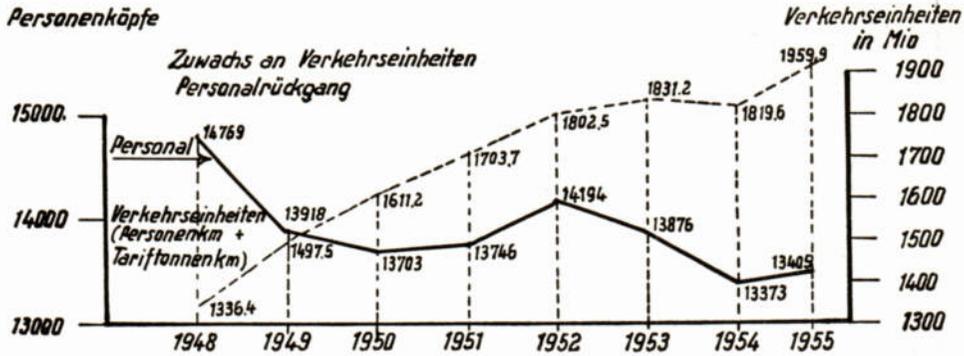
Abgesehen von den immer wieder neu angelegten Industriegleisanschlüssen sind bis in unsere Tage hinein Projekte entworfen und bearbeitet worden, die erkennen lassen, daß die Meinung, unser Gebiet sei mit Eisenbahnlinien gesättigt, durchaus nicht allgemein vorherrschend war und ist.

Da ist zunächst das Projekt einer Eisenbahnverbindung durch den Saargau von Waldwiese über Tünsdorf — Orscholz — Freudenburg — Saarburg, bzw. über Borg — Kirf nach Konz, das bereits vor dem ersten Weltkrieg eifrig betrieben und erst 1927 endgültig abgelehnt wurde.

Als zäher erwies sich das Projekt einer Eisenbahn von Remich nach Merzig, durch die eine Direktverbindung zwischen Luxemburg und Saarbrücken erreicht werden sollte. Dieser Plan war bereits in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erörtert worden, und in der Gründerzeit nach dem Kriege 1870 hatte ihn die Berliner Diskonto-Gesellschaft aufgegriffen. Immer wieder in Denkschriften neu formuliert, wurde er erst 1938 trotz der nachdrücklichen Unterstützung durch luxemburgische Stellen, vor allem der „ARBED“, von der Reichsbahn, wie sie glaubte, endgültig ad acta gelegt. Aber in Luxemburg hat man ihn nach dem letzten Kriege erneut aufgegriffen und beschäftigte sich zur Verbesserung der großen internationalen Nord—Südrichtung mit einer direkten Eisenbahnstrecke zwischen Luxemburg und Saarbrücken. Diese Pläne haben jedoch bisher im Saargebiet kein Echo gefunden, obwohl, worauf schon Prof Dr. Blind vor einigen Jahren in der Presse hingewiesen hat, durch diese Strecke Saarbrücken wieder ein Verkehrsknotenpunkt erster Ordnung geworden wäre, wie es seiner natürlichen Lage entsprechen würde.

Kurz vor dem Kriege wurde mit der Fertigstellung der Ostertalbahn das Streckensystem Ottweiler – Schwarzerden – Türkismühle eröffnet, das gewiß nicht mit dem Bedürfnis der erschlossenen Landschaft zu begründen war. Aber die infolge der mangelhaften Frequenz beabsichtigte Stilllegung

Verkehr und Personal



des Personenverkehrs auf einer dieser Strecken konnte wegen des Widerstandes der betroffenen Bevölkerung vorerst nur zum Teil durchgeführt werden.

Die nach dem letzten Kriege auftauchenden Pläne zu Verbesserung der Eisenbahnverbindungen hatten keinen Erfolg, so 1949 ein Antrag auf Herstellung einer direkten Gleisverbindung Illingen – Merchweiler und 1950 ein Antrag auf Bau einer Strecke von Wemmetsweiler nach St. Wendel über Hüttigweiler – Welschbach – Mainzweiler – Remmesweiler, obwohl gerade die letztgenannte Strecke im Gelände keine nennenswerten

Schwierigkeiten gefunden hätte. Immerhin sind diese auch in neuerer Zeit aufgetauchten Eisenbahnpläne insofern bemerkenswert, als man nach einem Jahrhundert Eisenbahngeschichte das Eisenbahnnetz des Saargebietes trotz seiner scheinbaren Sättigung immer noch für ausbaufähig hält. Mit diesem kurzen Streiflicht aus der Gegenwart möchte ich schließen. Man wird zugeben, das die bisher vernachlässigte Eisenbahngeschichte Momente enthält, die es rechtfertigen, wenn ihr auch von der landeskundlichen Forschung etwas mehr Beachtung geschenkt würde. Jedenfalls wird man bei einer wirtschaftsgeschichtlichen Behandlung des 19. Jahrhunderts nicht an ihr vorbeigehen können. Eins muß allerdings beachtet werden: Der Verkehr ist als eine universelle Erscheinungsform des menschlichen Gemeinschaftslebens ungeeignet, in seiner geschichtlichen Entwicklung territorial eingeschränkt behandelt zu werden. Wohl lassen sich seine Auswirkungen auf ein bestimmtes politisches oder Wirtschaftsgebiet beobachten und registrieren, doch muß immerhin bedacht werden, daß es sich dabei allenfalls um einen willkürlichen, weil eben territorial gebundenen, Ausschnitt aus dem Strömungsgebilde des allgemeinen Verkehrs handeln kann.

BEMERKUNGEN ZU EINER SAARLÄNDISCHEN BIBLIOGRAPHIE

VON WILHELM DILLINGER

Unter Bibliographie versteht man im heutigen Sprachgebrauch einmal Kunst und Technik der Buchverzeichnung und zum andern das Ergebnis dieser Tätigkeit: Bücherverzeichnisse. Bibliographie hat demnach die Aufgabe, Schrifttum, Bücher überschaubar geordnet zu verzeichnen. Bibliographien erkennt man in zweifachem Sinne im Dienste der Wissenschaft und Forschung, der Erziehung und Bildung einen Wert zu. Man bezeichnet sie als die „höchste Form der Nachschlagewerke“ und betont damit ihren Gebrauchswert. Im Anblick der Flut des Gedruckten aber rückt ihr Eigenwert stärker ins Bewußtsein: sie sind ein entscheidendes Mittel, uns vor drohendem Bücherchaos zu bewahren und zu verhindern, daß alles in einem endlosen Ozean zerfließt. So nannte man sie den „sichersten Grad- und Höhenmesser der wissenschaftlichen Kultur und wissenschaftlichen Tätigkeit“. Ihre Zahl hat so zugenommen, sie sind so vielfältig und vielgestaltig geworden, daß sich Verzeichnisse der Bibliographien selber, also Bibliographien der Bibliographien als notwendig erweisen, wenn Ordnung im Gesamtgefüge der Schrifttumsverzeichnung herrschen soll.

Eine Saarländische Bibliographie wird das Schrifttum über das Saarland titelmäßig sammeln und aufbereiten, indem sie es überschaubar geordnet und umfassend verzeichnet. Sie wird zunächst ein Hilfsmittel im Dienste der Wissenschaft und Forschung sein, gleichzeitig aber auch ein Bild vom Leben und Werden des Landes, dem Wirken und Schaffen seiner Menschen in Buchtiteln vermitteln.

Als im Jahre 1951 die Saarländische Kommission für Landesgeschichte und Volksforschung gegründet wurde, erachtete sie es als ihre vornehmste Aufgabe, der Forschung neue Grundlagen zu geben: Erschließung und Bereit-

stellung von Material, Schaffung von Hilfsmitteln. Die Anlage einer Saarländischen Bibliographie wurde als eine der ersten Maßnahmen geplant und in die Wege geleitet. Der hohe Rang, der einer Bibliographie im heutigen Forschungs-, Wissenschafts- und Geistesleben zukommt, rechtfertigt diese Maßnahme.

Geschichtswissenschaft und Volksforschung sind sich heute mehr denn je bewußt, daß das Leben in den kleinen Zellen beschlossen liegt. Diese Zellen müssen sie empirisch erfassen und abtasten und ihre Feststellungen, Beobachtungen und Erkenntnisse gebündelt berichten. Bibliographie hält Einzelkenntnisse fest und verzeichnet die Forschungsstaten der Einzelnen, damit sie nicht in der Zerstreung verloren gehen.

Landesgeschichte ist heute das Ergebnis vieler Einzelforschungen. Erst auf ihrem Grunde baut die Historie das Bild aus einer Sicht und einem Geiste. Die Bibliographie ist Stufe auf dem Wege zur Einheit. Indem sie ordnet, klärt und sichtet sie. Sie gibt eine Vorbilanz und zeigt an, ob eine Synthese möglich ist oder ob und wo weiterhin noch analytisch gesucht und geforscht werden muß.

Ein Blick auf die Wellen landeskundlicher Forschung, die über das Saarland hinweggingen, erweist die vordringliche Notwendigkeit einer Saarländischen Bibliographie heute. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehen wir in Mannheim und Heidelberg, in Nancy, Metz und Trier, den Residenzen der Fürsten und Bischöfe, die *Lamey*, *Cremer*, *Crollius*, *Dom Calmet*, *Honthelm* u. a. am Werke. Der Enzyklopädismus des 18. Jahrhunderts ist in ihren Werken fühlbar, ebenso wie ein Stück Voltaire'scher Machtfeindlichkeit, die in der Geschichte mehr sieht als Kriegsgeschichte und politische Geschichte. Diese Forscher brauchten keine Bibliographien, da sie selber Sammler und Ordner waren, „Registatoren allen historischen Wissens“, wie es Lichtenberg nicht ohne Spott ausdrückte.

Das 19. Jahrhundert bringt eine neue Lage und eine neue Sicht: Über den alten Staaten erheben sich neue Länder, die ihre Vergangenheit ergründen und erhellen wollen. Arbeitsstätten erstehen, gefördert mit den Mitteln staatlicher Wissenschaftspflege. An Stelle der Akademien und Höfe treten gelehrte Gesellschaften und Vereine.

Speyer, die Hauptstadt der neuen Rheinpfalz, tritt hervor als Vorort landeskundlicher Forschung. Hinter ihm stehen die Universität Heidelberg und die bayrische Hauptstadt München. Neben Trier treten Koblenz und Bonn, Köln und Düsseldorf als neue Schwerpunkte der Verwaltung, die fördernd in Forschung und Lehre eingreifen. Saarbrücken muß sich mit seinem Historischen Verein begnügen, der isoliert steht, weil Saarbrücken kein Verwaltungszentrum darstellt.

Sammlung und Erschließung der Quellen ist das hauptsächlichste Anliegen des 19. Jahrhunderts: Regestensammlungen und Urkundenpublikationen kennzeichnen es. Staaten- und Territorialgeschichte wird sichtbar gemacht und bleibt überschaubar, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter dem Einfluß der Kulturgeschichtsschreibung die Gegenstände der Forschung sich weiten. Die ersten Rufe nach Bibliographien kommen im Gefolge dieser Ausweitung der Sachgebiete aus Koblenz und Köln, Speyer und Trier. Die Räume, die erfaßt und erforscht werden, werden immer kleiner. Die Arbeitsstätten im Lande mehren sich: Zweibrücken, Ottweiler, Birkenfeld, Simmern, Kusel, Saargemünd verdichten das Netz. Saarbrücken nimmt ob des Gewichtes der Stadt eine Zwischenstellung ein. Die

Zahl der Arbeiten steigert sich, und die Gefahr, die Übersicht zu verlieren, läßt den Ruf nach regionalen Bibliographien immer stärker werden.

Das Saarland in seinem heutigen Gebietsumfange lag am Rande der ausstrahlenden großen Zentren: Kein Staat, keine Einheit kirchlicher oder weltlicher Art deckte sich mit seinem Raume. Es war noch nicht als „Geschichtskörper“ ins Bewußtsein getreten. Man erforschte nicht das Saarland, sondern die Geschichte der Städte (*Köllner*) und Grafschaften (*Ruppersberg*). Die Integration des Saarlandes war noch nicht vollzogen. Wirtschaft und Industrie wurden ihre Schrittmacher. Verwaltung und Recht folgten erst nach dem ersten Weltkriege. Aus dem Saarland heraus entstand auch keine die Forschung umfassend tragende und fördernde Arbeitsstätte, selbst nicht, als nach dem ersten Weltkriege das Saarland „als Landschaft besonderen Interesses“ hervortrat. Die Saarforschung wurde von außerhalb betreut. Das Institut für Rheinische Geschichte in Bonn und Kreise in Frankreich trieben sie weiter. Der Saar-Atlas und das Werk *Capot-Reys* sind die Früchte dieser Forschungsarbeiten. Nach 1935 änderte sich an dieser Lage nichts, es sei denn, daß Bonn von Kaiserslautern abgelöst wurde. Die Stillen im Lande arbeiteten stetig, um das Heimatmuseum und das Konservatoramt geschart, in Arbeitsgruppen verbunden in Merzig (*Kell*) und Ottweiler (*Blatter*) und St. Ingbert (*Krämer*). Eine große Anzahl ortskundlicher Monographien zeugt heute noch von Fleiß und Forschungsdrang einer großen Anzahl von Mitarbeitern. Von diesen ging der Ruf nach einer Saarländischen Bibliographie nicht aus. Im „Kampf um die Saar“ traten Bibliographien ans Tageslicht.

Alle diese Bestrebungen übersahen eines: Das Saarland ist eine junge Landschaft, eine Neulandschaft, wie es der Nord in Frankreich, das Ruhrgebiet in Deutschland darstellt. Als Landschaft ist es das Ergebnis der industriellen Entwicklung der letzten 100 Jahre. Pfalz, Trier, Metz und Lothringen teilten sich einst in den Raum des heutigen Saarlandes und Nassau-Saarbrücken lag eingeeignet „zwischen den Großen“. Als einstige Geschichtskörper ragen sie noch heute erfaßbar in die Gegenwart ohne alltägliches und politisches Gewicht hinein. Das gilt ebenso von der späteren Rheinpfalz und Rheinprovinz, die sich im 19. und 20. Jahrhundert in das Saarland teilten. Die Völkerbundszeit 1918 – 1935 zeigte den Geschichtskörper, ohne daß die Forschung sich seiner bewußt angenommen hätte. Erste Schritte, ihn sichtbar zu machen, waren von der Bibliographie ausgegangen, als die Königliche Bergwerksdirektion in Saarbrücken 1872 den Auftrag gab, die „Literatur über das Industriegebiet an der Saar“ zu erfassen. Die aus diesem Auftrage entstandene Saarländische Bibliographie steht als abgeschlossene Bibliographie nicht nur am Anfang der Bibliographie des Saarlandes, sondern ist auch das erste Beispiel einer modernen regionalen Bibliographie überhaupt. Der zweite Anstoß zu einer Schrifttum verzeichnenden Arbeit im Saarland war gegeben, als das Saargebiet von Versailles Objekt der Politik wurde. „Saarkataloge“ erstanden und gaben Material für den politischen Kampf ab. Das ist der letzte Sinn der Bibliographien, die von *Reismüller* über *Hofmann* zu *Walther Koch* reichen. Parallel laufen bibliographische Arbeiten in der Pfalz und im Rheinland, die das Saarland nur insoweit berücksichtigen, als die von diesen Zentren betreuten Gebiete einst in das heutige Saarland hineinreichten. In eine Saarländische Bibliographie, die von dem Geschichtskörper Saarland ausgeht, münden alle diese Ströme ein.

Der binnensaarländische Strom beginnt 1872, als *A. Haßlacher* seine Arbeit über die „Literatur über das Industriegebiet an der Saar“ begann und sie während nahezu 50 Jahren bis 1909 fortsetzte. Er fand keine Nachfolger. So reißt die Arbeit im Saarland ab, bis sie durch *Reismüllers* und *Hofmanns* Bücherverzeichnis über die besetzten Gebiete („Zehn Jahre Rheinlandbesetzung“, 1929) wieder angeregt wurde. *Joseph Hofmann* gab im gleichen Jahre eine Auswahlbibliographie heraus unter dem Titel „Bibliographie zum Saarproblem“ (in: Das Saargebiet, seine Struktur und seine Probleme. Hrsg. von *Kloevokorn* 1929, S. 557–580). *Walther Kochs* „Verzeichnis des Schrifttums über das Saargebiet seit 1929 und der wichtigsten vorher erschienenen Literatur“ (in: Die Grundlagen des Saarkampfes. Hrsg. von *Sante* 1934, S. 339–350) setzte *Hofmann* fort. Diese Arbeiten werden zusammengefaßt und ergänzt durch eine Gemeinschaftsarbeit der Stadtbücherei Saarbrücken und der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer: „Die deutsche Saar“. Auswahlkatalog. 1935, 61 S. *Fritz Hellwig* ergänzt 1937 diese Arbeiten durch sein Verzeichnis „Die Saarliteratur Frankreichs und des Auslandes 1914–1935“. Wo *Haßlacher* einst aufhörte, setzte eine Arbeit von *Rudolf Drumm* 1943 wieder ein: „Schrifttum über das Industriegebiet an der Saar und seine Umgebung“ (*Pollichia* N. F. 11. 1943, S. 3–71). Er beschließt den Kreis, ohne sachlich so umfassend zu sein wie einst *Haßlacher*. Seine Arbeit gehört in den Bereich der Fachbibliographien. Die Lücken des binnensaarländischen Stromes sind sichtbar: 1910–1928 und ab 1935. Die Ströme aus dem Rheinland und der Pfalz vermögen sie nicht zu beseitigen.

Das Rheinland im Sinne der preußischen Rheinprovinz ist seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts um eine Rheinische Bibliographie bemüht. Die Anfänge und die erste Verwirklichung stellt die Erfassung der Zeitschriftenaufsätze zur rheinischen Vergangenheit durch den Koblenzer Archivdirektor *Bär* dar („Bücherkunde der Rheinlande“, Bd. I 1920). Der Weltkrieg hat das Gesamtwerk zerschlagen. Fortsetzungsversuche des Bonner Institutes für Rheinische Geschichte schlugen fehl. Erst *Hermann Corsten* ist es gelungen, die Publikation einer umfassenden Rheinischen Bibliographie zu beginnen. Der bislang erschienene erste Band („Rheinische Bibliographie“. Eine Zusammenstellung des Schrifttums über die Rheinprovinz bis zum Jahre 1933. Hrsg. von *Hermann Corsten*. Bd. I: Archäologie bis Geologie. Köln 1940. 940 S.) und laufende Fortsetzungen im Jahrbuch der Arbeitsgemeinschaft der Rheinischen Geschichtsvereine 1935 ff verzeichnen bis zum Jahre 1938 das wesentliche Schrifttum über das Saarland unter Berücksichtigung der ehemals preußischen Kreise. Von 1938 bis heute klafft eine Lücke. Der zweite Band wird das Schrifttum zur Geschichte bis zum Jahre 1950 bringen. Er wird das Saarland nicht mehr behandeln, da das gesammelte Material der Saarländischen Kommission für Landesgeschichte und Volksforschung zur Verfügung gestellt wird, um es für eine Saarländische Bibliographie zu verwenden.

Der Strom aus der Pfalz, der in eine Saarländische Bibliographie einmündet, trägt den Namen „Der Häberle“. (*Daniel Häberle*: Pfälzische Bibliographie. 6 Bände. 1907–1928). Er verzeichnet das Schrifttum bis zu den Jahren 1926/27 und ist laufend fortgesetzt bis 1933 in der Zeitschrift „Pfälzisches Museum – Pfälzische Heimatkunde“ unter der Rubrik „Bücher- und Zeitschriftenschau“. Hier ist also eine Lücke ab 1933 für

die Kreise St. Ingbert und Homburg, die zu schließen schwer ist, da das gesammelte Material ein Opfer des Krieges wurde.

Diese knappe Übersicht ließ die Fachbibliographien außer Acht. Ein Ansatz zur laufenden Verzeichnung saarländischen Schrifttums zeigt sich in den „Berichten zur deutschen Landeskunde“ (Bd. 5 1948 ff) des Remagener Institutes für Landeskunde und ist umfassend, da alles Schrifttum verzeichnet wird, das irgendwie geographisch und landeskundlich gebundene Themen behandelt.

Der Ruf nach Bibliographien, die nicht Titelmassen verzeichnen, sondern deren Wert in sichtender Auswahl liegt, ist stark und vernehmlich. Es geht nicht darum, Ultrareiche durch nach formalen Prinzipien festgehaltene Titel zu erschließen, sondern um die Erfassung von Ganzheiten, wobei man Ganzheit nicht mit Vollständigkeit verwechseln darf. Die Forderung nach Auswahl bedeutet nicht Ausschluß. „Wer ausschließt, richtet die Dinge und verengt die Welt und den Geist dieser Welt“. Der Auswählende aber arbeitet Konturen heraus und beachtet Unterschiede. Er sucht Synthese in dem Wissen, daß die Welt genauer werde. Er weiß aber auch, daß es neben der wirklichen Literatur eine bloß scheinbare gibt, eine fließende, eine in den Orkus fließende.

Jede klärende Bibliographie wird auch an den Benutzer noch Anforderungen stellen; denn das Suchen der Literatur ist Teil der wissenschaftlichen Arbeit selbst. Eine Saarländische Bibliographie wird kein technisches Wunderwerk sein, kein unvollkommenes „Glasperlenspiel“, das sich der Philologe bei Hermann Hesse wünscht. Der Techniker ist nicht in der Lage, das papierne Zeitalter zu bewältigen.

DER SPORT AN DER SAAR UND IN SAARBRÜCKEN

VON EUGEN WAGNER

Das Saarland mit seinen rund 900 000 Einwohnern, ein hochindustrialisiertes Land, war schon immer dem Leistungs- wie dem Breitensport ergeben. Die Großstadt Saarbrücken hat eine sportfreudige und sportbegeisterte Bevölkerung. Von jeher fand diese auch bei der Verwaltung die denkbar beste Unterstützung ihrer Bestrebungen, ja, der Saarbrücker Sport ist vorbildlich und beispielhaft für die gesamte sportliche Entwicklung im Saarland. Hier handelt es sich bei den Turnern um eine fast hundertjährige Tradition, während die Ruderer auf 60, die andern sporttreibenden Vereine auf nahezu 50 Jahre der Entwicklung zurückschauen können. Nach dem ersten Weltkrieg hob sich das sportliche Leben zu einer kaum geahnten Größe. Schon damals wurde die Stadtverwaltung den ihr auf diesem Gebiete gestellten Aufgaben in jeder Beziehung gerecht. Das neu geschaffene Amt für Leibesübungen baute Hallen, Sportplätze und Schwimmbäder; besonders auf dem Gebiete des Schwimmsportes wurden bereits bestehende Anlagen modernisiert und das Saarbrücker Stadtbad sogar mit zwei Schwimmhallen ausgestattet. Bei Kriegsausbruch 1939 hatten jeder Stadtteil und jede Schule eine Turnhalle. Neben der modernen Stadionanlage auf dem Kieselhumes waren in jedem Stadtteil mehrere Sportplätze vorhanden. So konnte sich in allen Fachgebieten des Turnens und Sportes eine reges Leben entwickeln. Der Kriegsausbruch 1939 und die nachfolgende Zeit brachten eine jähe Unterbrechung einer aussichtsreichen Entwicklung. Am Kriegsende 1945 stand der Sport in Saarbrücken vor dem Nichts. Alles war zusammengebrochen und zerstört, was die Voraussetzung eines gesunden Sportlebens hätte sein können. Die Organisationen und

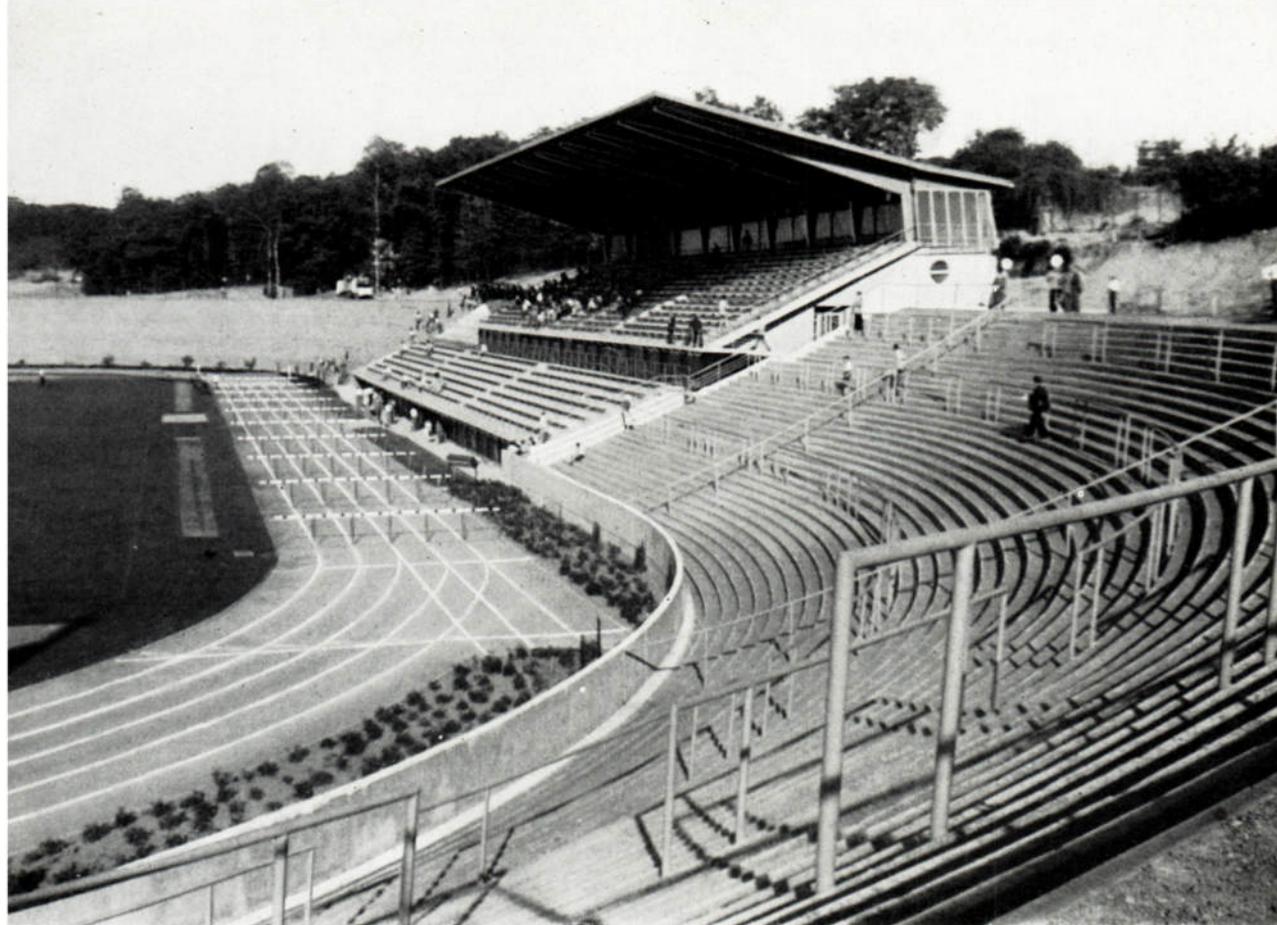


Abb. 33 Das Zentrum des saarländischen Fußballs und der Leichtathletik ist das Stadion Ludwigspark in Saarbrücken

Abb. 34 Wassersportheim Dreisbach, die ideale Sportschule der Ruderer und Kanuten





Abb. 35 Das Saarbrücker Kieselhumes-Stadion war oft der Austragungsort für große Länderspiele des Saarländischen Fußballbundes. Hier eine Szene aus dem Treffen mit Frankreichs B-Mannschaft

Abb. 36 Therese Zenz, Weltmeisterin im Kajak-Einer der Frauen, wohl die bekannteste Sportlerin des Saarlandes





Abb. 37

Das markante Totohaus in Saarbrücken beherbergt die Totoverwaltung und alle Verbände des Landessportverbandes des Saarlandes

Abb. 38 Das Sporthotel auf dem Karlsberg bei Homburg; gleichzeitig Sportschule des Saarl. Fußballverbandes



Vereine waren aufgelöst, die Sport- und Turnhallen lagen zu 90 v. H. in Trümmern, und die Reihen der aktiven Sportler wie die der Funktionäre waren empfindlich gelichtet. Es mußte überall neu begonnen werden. Man muß der Stadtverwaltung Saarbrücken das Zeugnis ausstellen, daß sie, trotz anderer weit größerer Sorgen, vom ersten Tage der Nachkriegszeit an bemüht war, dem Sport und seinen Anhängern nach Möglichkeit zu helfen.

Es war nur natürlich, daß zuerst der Fußballsport in den Jahren 1945/46 wieder in vollen Betrieb kam. Die anderen Sportarten wieder aufzubauen, war ein mühseliges Unterfangen, da sozusagen alle Voraussetzungen fehlten: die Menschen, das Material und die Sportstätten. Damals wurden alle Sportvereine in großen Omni-Sportvereinen zusammengefaßt. Das war eine Notlösung, die sich aber in den ersten Jahren nach dem Kriege doch bewährte. Aus dem Landessportausschuß als organisatorischer Spitze wurde im Laufe der Jahre der Landessportverband für das Saarland, der heute über 100 000 Mitglieder in seinen Reihen zählt. Das Omni-Sportgesetz wurde durch das Vereins-Sportgesetz abgelöst, das die Fachverbände und endlich auch die Spezial-Sportvereine zuließ, die sich dann — geleitet vom olympischen Gedanken — in einer vorbildlichen Spitzen- und Breitenarbeit emporarbeiteten.

In den Jahren 1948 bis 1955 hat sich der Sport an der Saar und damit der Saarbrückens einen internationalen Namen verschafft. Unsere Sportler, ganz gleich welcher Sportart, wurden auf den Sportstätten Europas gern gesehene Gäste, die in den internationalen Wettbewerben auch große Erfolge erzielen konnten. Sie alle können bei ihrer Rückkehr in die deutschen Verbände eine stolze Liste von Siegen aufweisen.

Ohne uns allzusehr in organisatorische Fragen zu verlieren, wollen wir doch feststellen, daß das Olympische Komitee des Saarlandes, eine durch die politischen Verhältnisse erzwungene Institution, die sich nach der internationalen Anerkennung der saarländischen Verbände in den Jahren 1948 und 1949 aus dem Landessportverband heraus bildete, durch seine Arbeit der wirkliche Motor und Lenker der gesamten sportlichen Ausbildung an der Saar wurde, die schließlich zu großen Erfolgen führte. Der Start einer besonderen Saarmannschaft in Helsinki erforderte im Zeitraum von nur zwei Jahren eine Anspannung und Zusammenfassung aller sportlichen Kräfte. Es waren Spitzenkräfte vorhanden, sie mußten aber erst geschult und angeleitet und dazu noch in schweren Kämpfen erprobt werden, um den internationalen Anforderungen zu entsprechen. Sportkurse durch beste Sportlehrer jedes Faches und harte internationale Kämpfe lieferten die Erfahrungen, aus denen dann schon 1952 in Helsinki gewisse Teilerfolge resultierten. Die Ruderer, die sich ausschließlich aus Saarbrückern rekrutierten, die Kanufahrer und auch die Ringer bewiesen damals schon, daß sie zur Spitzenklasse Europas zählten. An allem sieht man schon, welche Arbeit von den Funktionären und Trainern, zum größten Teil ehrenamtlich, geleistet worden ist. Schließlich waren seit Kriegsende erst sieben Jahre vergangen! In Melbourne werden jetzt die qualifizierten Sportler der Saar gemäß dem Wunsch des Olympischen Komitees des Saarlandes in der gesamtdeutschen Mannschaft starten, nachdem alle maßgebenden Instanzen eingewilligt haben. Die vorbildliche sportliche Arbeit unseres Komitees wurde damit voll anerkannt, so daß es sich nach Erfüllung seiner Aufgabe im September dieses Jahres auflösen konnte.

Bei einer Beschäftigung mit den Sportarten im Saargebiet muß der Fußball an erster Stelle erscheinen. Hier ist die Vertragsspielermannschaft des 1. FC Saarbrücken, deren Können in der Nachkriegszeit im Sportleben unserer Heimat so befruchtend wirkte, nicht mehr aus der Sportgeschichte des Saargebietes wegzudenken. Schon 1947 erschien sie, der damaligen Lage der Dinge nach, auf den französischen Fußballplätzen und bestand dort in Ehren. 1948/49 erwarb sie den Titel eines französischen Meisters der zweiten Division (wenn auch inoffiziell), und in den folgenden Jahren hat sie in England, Holland, Spanien, der Schweiz, in Schweden und Norwegen große Triumphe gefeiert. Ja, sie stand 1952 sogar,

nachdem die Meisterschaftsspiele im südwestdeutschen Sektor des Deutschen Fußballbundes von der FIFA wieder genehmigt wurden, im Endspiel um die Deutsche Meisterschaft, das sie ehrenvoll verlor.

Die Mannschaft hat in den traditionsreichen Vereinen Saar 05 Saarbrücken, Borussia Neunkirchen und jetzt auch in den Burbacher Sportfreunden beachtenswerte Konkurrenten. Der Saarländische Fußballbund zählt neben diesen Vertragsspielermannschaften hunderte von Amateurmansschaften, die bis in das kleinste Dorf hinein das „königliche Spiel“ betreiben und so die Menschen unserer Heimat Sonntag für Sonntag nach der Mühe des Alltags als aktive Spieler wie als Zuschauer auf die Spielplätze ziehen und ihnen Erholung und Freude schenken.

Das Wirken des Saarländischen Handballbundes fand ebenfalls international volle Anerkennung. Die Krönung seiner Arbeit konnte er 1952 im Saarbrücker Rathaus in der Abhaltung des Internationalen Handballkongresses feiern. Liegt auch der Schwerpunkt der Leistungen in den Mannschaften von St. Ingbert und Hassel, so ist doch in den letzten beiden Jahren auch in der Hauptstadt guter Handball gespielt worden. Einer der größten Erfolge des Sportes im Saarland gelang den Handballern bei der Weltmeisterschaft 1955 in der Bundesrepublik, wo sie den ehrenvollen 6. Platz belegten und sogar zu einem Siege über Schweden kamen. Zahlreiche Siege in internationalen Begegnungen füllen das Erfolgskonto dieses gut geleiteten Verbandes. Der größte Verband nach den Fußballern ist der Saarländische Turnerbund, dessen sportliches Wirken nach alter Tradition in erster Linie in die Breite geht, d. h. er erfaßt den Menschen vom Kinde bis zum Erwachsenen und erzieht ihn in den Grundbegriffen des Turnens und des Sportes. Aus dieser vorbildlichen Arbeit ziehen alle andern Verbände ihre Vorteile, hier werden die Talente gefunden, die später in den Spezialverbänden an die Spitze gelangen. Turnvereine gibt es in jedem Ort unserer Heimat. Saarbrücken selbst hat wie andere Städte des Saargebietes, z. B. Ottweiler, eine über hundertjährige turnerische Tradition und Turnvereine von größter Leistungsfähigkeit. Es ist das größte Aktivum dieser Vereine, daß jedes Mitglied seinen Sport bis ins hohe Alter hinein aktiv betreibt.

Auf dem Spezialgebiet der Turner, dem Geräteturnen, bei dem in der Nachkriegszeit, da die Turnvereine durch das Diktat der Militärregierung erst spät wieder zugelassen wurden, von Grund auf neu angefangen werden mußte, zeigt sich jetzt eine erfreuliche Aufwärtsentwicklung an. Wie weit die Turner schon gekommen sind, bewies das Bundesturnfest in Völklingen 1954, bei dem man erkennen konnte, daß der hohe Leistungsstand auf allen Gebieten, genau wie in der Vorkriegszeit, wieder erreicht ist.

Saarländische Leichtathleten waren auch schon vor dem Kriege auf allen internationalen Sportfesten zu finden. Der Sportverein Saar 05 und seine Sportstätte an der Hellwigstraße waren eine Pflegestätte der Leichtathletik, die dann später auf dem Kieselhumes und seiner vorbildlichen Laufbahn eine neue Heimstätte fand. Von hier gingen auch die neuen Impulse der Nachkriegszeit aus, die den Leichtathletikbund in zäher und stiller Arbeit sich auf das ganze Land hinaus ausdehnen ließ. Es sei nicht verschwiegen, daß hierbei die Turnvereine eifrig und erfolgreich mitgearbeitet haben. Jetzt sind die Spitzenvereine in Saarbrücken und Neunkirchen beheimatet, wo ausgezeichnete Trainer die Grundarbeit leisten, die zu den großen internationalen Erfolgen der Nachkriegszeit führten. Die ganze sportliche Arbeit des Bundes wird von einem europäischen Experten, dem österreichischen Sportlehrer Ralph Hoke überwacht, der Direktor der Staatlichen Sportschule im St. Johanner Stadtwald ist und auch den Sport der Universität des Saarlandes verantwortlich leitet. Die klassische Sportart gewinnt an der Saar immer mehr an Anhänger, nachdem es auch gelungen ist, durch fachmännische Arbeit den Sport wieder in die Schulen und Höheren Lehranstalten hineinzutragen, die ein schier unerschöpfliches Reservoir zur Ausbildung kommender Leichtathleten bilden.

Das Schwimmen war an der Saar in seiner Entwicklung gelähmt, da durch den Krieg die große Saarbrücker Schwimmhalle vollständig verloren ging. Auch die Freibäder in der Saargroßstadt und draußen auf dem Lande waren zum großen Teil zerstört. Trotzdem hat der Saarländische Schwimmbund sich nicht entmutigen lassen, sondern sich erst einmal in einer ausgedehnten Breitenarbeit wieder eine große Mitgliederzahl geschaffen, aus der langsam eine Spitzenauslese möglich wurde. Heute betreut ein Berufsschwimmlehrer die Besten des Bundes, die aus dem weitbekannten Saarbrücker Schwimmverein 08 und dem Völklinger Verein, aber auch aus manchem emporstrebenden Landverein hervorgehen. Diese positive Entwicklung wurde erst möglich, nachdem die Stadt Saarbrücken mit Unterstützung des Staates das Saarbrücker Stadtbad nach modernsten Richtlinien wieder aufbaute. Der Wiederaufbau sieht auch die Erstellung einer zweiten Schwimmhalle vor und schafft durch den Bau eines Lehrbeckens alle Voraussetzungen für den Schul-Schwimmunterricht, der seit 1955 durch die Anstellung eines eigenen Schulschwimmlehrers an allen Saarbrücker Schulen ermöglicht wurde. Auch so wurde wieder erreicht, was schon vor dem Kriege von Saarbrücken als lobenswertes Beispiel in ganz Deutschland bekannt war. Eine neue Schwimmhalle erstand jetzt in St. Ingbert, die nächste soll in Neunkirchen folgen. Die Ruderer der Saar sind nur in Saarbrücken beheimatet und zwar in den beiden Vereinen RC Saar und RG Undine Saarbrücken. Sie bilden zusammen den Saarländischen Ruderbund, der in der Nachkriegszeit eine Spitze entwickelte, die heute im europäischen Rudersport mit Achtung genannt wird. Schon beim Olympia in Helsinki wurden das Können des Skullers Schütt, der jetzt als Stadtamtman im Amt für Leibesübungen der Stadt Saarbrücken erfolgreich wirkt, und das des Saarbrücker „Vierers“ und des „Zweiers ohne“ allgemein beachtet. Günther Schütt wurde zweimal Deutscher Meister im Einer, der Junioreneinerfahrer Iven Deutscher Juniorenmeister. Bei den Europameisterschaften in Kopenhagen kam Schütt in den Endlauf und schlug den Olympiasieger Tjukalow entscheidend. Heute ist zu diesen hervorragenden Sportlern der Einerfahrer Kesel hinzugekommen, ebenso hat sich der „Zweier mit“ Hahn-Häring in die europäische Spitze emporgearbeitet, und die Gebrüder Krause-Wichmann aus dem alten Olympiavier sind im Doppelzweier beste europäische Klasse. Die Ruderer sind das typische Beispiel dafür, daß auch in einer verhältnismäßig kleinen Gemeinschaft mit den richtigen Sportlehrern überragende Leistungen erzielt werden können. Ihre weitere Entwicklung garantiert der große Zulauf junger Menschen zu diesem an sich schweren Sport, was als besonderes Aktivum der letzten beiden Jahre zu verzeichnen ist. Dazu haben die Ruderer, die es mit ihrem Training auf der „krummen“ Saar in Saarbrücken schwer genug haben, mit der Wassersportschule Dreisbach eine Ausbildungsstätte und Rennstrecke erhalten, die noch weitere große Erfolge garantiert.

Abb. 34

Ähnlich ist es bei den Kanufahrern, deren sieben Vereine im Saarland schon über eine große Vorkriegstradition verfügen. Sie haben in den Jahren nach dem Kriege erst einmal ihre Bootshäuser aufgebaut und das notwendige Bootsmaterial beschafft, ehe sie an eine intensive sportliche Arbeit denken konnten. In Saarbrücken hat der traditionsreiche Saarbrücker Kanuclub im fast gänzlich zerstörten Schülerbootshaus in der Elsässerstraße sich ein neues, schmuckes Heim ausgebaut. In den Burbacher Saaranlagen erstand das Bootshaus der Burbacher Kanuwanderer, die ihr Bootshaus der Vorkriegszeit durch Beschlagnahme der Militärregierung verloren hatten. Mit Hilfe des Staates und des Totos erstanden neue Bootshäuser in Saarlouis und Merzig, denen jetzt Neubauten in Dillingen und Völklingen folgen sollen. Das erhaltene Mettlacher Bootshaus wird im Laufe der Jahre modernisiert werden müssen. Die Grundlage zu großen Erfolgen war seit 1951 gegeben. Bei der Olympia in Helsinki stand die bekannte Rennfahrerin Therese Zenz aus Mettlach im Endlauf der Frauen, und die Saarbrücker Zimmer-Hess schlugen über 10 000 Meter Kajak mit Ausnahme der Fahrer der Bundesrepublik die ganze westeuropäische Spitzenklasse. Therese Zenz reihte in den

Abb. 36

folgenden Jahren auf den internationalen Regattabahnen Sieg an Sieg, um schließlich ihren bisher größten Erfolg mit der Erringung der Weltmeisterschaft im 500 m Kajak der Frauen in Macon zu verzeichnen. Im vorigen Jahr holte sie sich den Westeuropatitel in Zaandam, wo auch die Männer des SKB im Viererkajak einen ehrenvollen dritten Platz vor allen Ländern Europas mit Ausnahme der Bundesrepublik belegten. Man kann fast sagen, daß der Kanubund leistungsmäßig an der Spitze aller saarländischen Verbände steht, seine Erfolge im Sommer 1956 haben das bestätigt.

Einen außerordentlich großen Anhang haben an der Saar auch die Kraftsportler, die ihre Ringer und Gewichtheber besonders unter der Arbeiterschaft finden. Sie waren die dritte Sportart, die bei dem Olympia in Helsinki ein beachtliches Wort mitgeredet hat. Auch in ihren Länderkämpfen in Frankreich, gegen die Bundesrepublik und gegen die Schweiz sowie gegen Luxemburg haben sie beachtliche Ergebnisse erzielt. Erst kürzlich hat ihr Spitzenringer Simon bei einem internationalen Weltturnier in Istanbul den dritten Platz erreicht! Auch in diesem großen Bund, der starke Vereine in St. Johann und Burbach hat, beweist sich, daß eine gut geführte Organisation durch intensive Breitenarbeit langsam aber sicher zur Spitze kommt. Der Bund betreibt jetzt auch intensiv das Gewichtheben und hat auch hier schon international schöne Erfolge zu verzeichnen.

Die saarländischen Boxer haben es schwer. Sie sind von der allgemeinen Krise dieser Sportart natürlich auch betroffen. Sie müssen hart arbeiten, um organisatorisch und sportlich wieder den Stand der Vorkriegszeit zu erreichen. In Saarbrücken selbst ist von sportlichem Boxen nicht mehr viel übrig geblieben. Dafür sind aber auf dem Lande beachtliche Vereine entstanden. — Bei den Fechtern, die von dem ungarischen Trainer Zircy und dem Franzosen Lamarque betreut werden und deren Bundesvorsitzender der frühere deutsche Meister Adam ist, sieht es schon anders aus. Hier geht es von Jahr zu Jahr weiter aufwärts und große internationale Erfolge wurden schon errungen. Die Saarbrücker Fechterin Helga Mees, die Fechter Knödler und Rösler haben sich in die deutsche Spitzenklasse emporgearbeitet. — Das gleiche gilt von den saarländischen Radfahrern, die im Straßenrennsport international ein gewichtiges Wort mitreden. Leider liegt die vor dem Krieg auf dem Schanzenberg in Saarbrücken gebaute Radrennbahn fast das ganze Jahr verwaist da, da der Bahnrennsport wie überall eine rückläufige Bewegung aufweist.

Noch ein Wort zu den anderen kleinen Sportarten, die in Saarbrücken und an der ganzen Saar mit viel Liebe und Eifer betrieben und gepflegt werden. — So ist im Tischtennis mancher internationale Erfolg zu verzeichnen. Hockey hat nicht viele, aber dafür um so eifrigere Anhänger, die zum großen Teil in Saarbrücken beheimatet sind. Die Kegler, die einmal am Saarbrücker Landwehrplatz ein schönes Heim besaßen, bauen sich in Verbindung mit dem Bootshaus der Saarbrücker Undine eine moderne Sportstätte. Die Tennisspieler haben ihr Zentrum in Saarbrücken bei den Vereinen Blau-Weiß und RC Saar. Ihre Arbeit ist im wesentlichen in die Breite gerichtet. Den Wintersport pflegt der saarländische Bergsteiger- und Skiläuferbund, der aus dem Saarbrücker Skiklub entstanden ist. Seine sportliche Betätigung ist aus klimatischen Gründen in die Vogesen verlegt, wo er sich im Gebiet von Geradmer eine Skihütte erstellt hat, die seinen Mitgliedern als Heim und Mittelpunkt des Sportes dient. Auch die Saarbrücker Hütte in den Dolomiten, die vor dem Kriege von dem Saarbrücker Architekten Witschel gebaut wurde, ist jetzt dem Bund wieder als Eigentum zurückgegeben worden.

Dieses überzeugende Bild einer erfolgreichen sportlichen Entwicklung in der Nachkriegszeit könnte natürlich nicht gegeben werden, wenn nicht Staat, Stadt, Verbände und Vereine eng zusammengearbeitet hätten, um alle Voraussetzungen zur Ausübung der verschiedenen Sportarten zu schaffen. Das ist von Jahr zu Jahr seit 1948 in immer größerem Umfang geschehen. Wir dürfen dabei den Saarland-Sportfoto in keinem Fall vergessen, der von der Regierung und dem Landes-

sportverband gemeinsam und ohne privaten Gewinn verwaltet wird und dem Sport an der Saar von Woche zu Woche erhebliche Mittel zur Verfügung stellt. Hunderte von Millionen sind durch ihn dem heimischen Sport zugeflossen, die restlos der Schaffung von Sportstätten und der Beschaffung von Sportgeräten dienen. So wurde es zum Beispiel möglich, in Saarbrücken das große, fast 40 000 Menschen fassende Ludwigsparkstadion zu erstellen, so entstand wieder die Saarbrücker Schwimmhalle, die heute eine der schönsten in Europa ist. So wurden Sportplätze, Turnhallen geschaffen, Bootshäuser erstellt, Rennbahnen gebaut, die dem gesamten Sport gute Dienste leisteten.

Wenn wir am Beispiel der Stadt Saarbrücken den Nachweis führten, wie sozusagen aus dem Nichts heraus umfassende Möglichkeiten zur Ausübung von Turnen und Sport geschaffen wurden, so müssen wir auch ausnahmsweise einmal statistische Zahlen sprechen lassen, die aus den beiden folgenden Tabellen zu ersehen und zu kommentieren sind.

Übersicht über die Sportplätze in Saarbrücken ab 1929

Sportplatz	1929	1937	1948	1955
Lulustein	2	3	1	3
Gersweilerstraße	1	1	1	—
Radrennbahn	—	1	1	1
Lerchesflurweg	1	1	—	—
Wackenbergl	1	1	1	1
Flughafen = St. Arnual	2	1	—	—
Kieselhumes	—	2	1	2
Volksgarten	1	1	—	—
Waldhaus	1	1	1	1
Jägersfreude	1	1	1	1
Ludwigspark	1	1	—	2
Camphauser Straße	1	1	1	2
Ottostraße	1	1	—	—
Wallenbaum	2	2	—	—
Am Hof	1	1	1	1
Höfchesweg	2	2	1	3
Rastbachtal	1	1	—	1
Meerwiesertal	—	—	—	1
Rußhütter Straße	—	—	—	1
F.C.-Sportfeld	—	—	—	1
Landessportschule	—	—	—	3
Krämershäuschen	1	1	—	—
Helwigstraße	1	—	—	—
Fischbachtal	1	—	—	—
	22	23	10	24

Übersicht über die Turnhallen in Saarbrücken ab 1929

Turnhalle	1929	1937	1946	1955
Reform-Realgymnasium	2	2	—	—
Turnhalle Landwehrplatz	1	1	1	1
Mädchenrealgymnasium/Talstraße	1	1	—	1
Turnhalle h. d. Saalbau	1	1	—	—
Cecilienschule/Schmollerstraße	1	1	—	2
St. Arnual	1	1	—	1
Weyersbergschule	2	2	—	1
Dellengartenschule	1	1	—	—
Heuduckstraße	2	2	—	—

Turnhalle	1929	1937	1948	1955
TV Malstatt	1	1	—	1
TV Rußhütte	1	1	—	—
Füllengartenschule	1	1	—	1
Jägersfreude	1	1	1	1
Ludwigsgymnasium	1	1	—	1
Ursulinenschule	—	1	—	—
Oberrealschule am Landwehrplatz	—	1	—	1
Friedrichsplatz	—	2	—	—
Ostschule	—	—	—	1
Mädchenmittelschule	—	—	—	1
Landessportschule	—	—	—	2
	17	21	2	15

Diese Tabellen geben eine Übersicht über den Sportplatzbau in Saarbrücken ab 1929 und ebenso über die Turnhallen, die ab 1929 in der Landeshauptstadt zur Verfügung standen. Dabei interessiert uns am meisten, daß die Stadtverwaltung von Anfang an das Bestreben hatte, jedem Stadtteil genügend Sportplätze zu geben, um so in einem vielseitigen Vereinsleben möglichst nahe bei den Wohnungen einen gesunden Sport zu ermöglichen. Aus der Statistik geht aber auch hervor, daß von den schönen Anlagen des Jahres 1937 im Jahre 1948 nur noch zehn übrig waren. Bis 1955 hat die Stadtverwaltung diese zehn Plätze wieder hergestellt und darüber hinaus 14 neue Plätze gebaut, so daß die Zahl von 1937 noch übertroffen wurde. Markanteste Bauten sind dabei das Stadion im Ludwigspark, das wie schon gesagt, eine moderne Anlage für 40 000 Zuschauer mit einer großen Tribüne und zahlreichen Sitzplätzen und einer ganz ausgezeichneten Laufbahn ist. An dieses Stadion schließen sich zwei Trainingsplätze mit Rasen und schließlich der eigene Platz des 1. FC Saarbrücken an, so daß das ganze Ludwigsparktälchen zu einer vorbildlichen Sportanlage ausgebaut ist. Auf dem Kieselhumes wurden nach dem Kriege die Ränge erweitert, die Laufbahn erneuert und schließlich auch ein tadelloses Rasenfeld geschaffen. Er wird jetzt weiter ausgebaut und nach modernen Gesichtspunkten vergrößert. Im Arbeiterstadtteil Burbach erstand in den Saarwiesen eine Sportanlage mit zwei Rasenfeldern, einer kleinen Tribüne und tadellos ausgebauten Rängen, die dazu noch mehrere Trainingsplätze mit Aschenboden besitzt. Darüber hinaus wurden die kleinen Sportfelder in den einzelnen Stadtteilen ausgebessert und zum Teil neu angelegt. Ein ganz besonders gutes Sportfeld liegt bei der Landessportschule im St. Johanner Stadtwald, die darüber hinaus noch über zwei eigene Sportplätze und Tennisplätze in der Nähe der Universität verfügt.

Die Erstellung der Turnhallen war natürlich bedeutend schwieriger, da hier wesentlich höhere Mittel erforderlich sind. 1937 hatte die Stadt Saarbrücken bei jeder Schule eine, wenn nicht sogar zwei Hallen. Der Zustand nach dem Kriege war auf diesem Gebiet katastrophal! In der ganzen Stadt Saarbrücken stand nur noch eine Turnhalle zur Verfügung: die veraltete Halle am Landwehrplatz. Hier hat man nun systematisch mit der Regierung zusammengearbeitet und gleichzeitig mit den in allen Stadtteilen notwendigen Schulbauten moderne Turn- und Sporthallen errichtet, so daß wir heute in Saarbrücken schon wieder über 15 Turn- und Sporthallen verfügen können. Sie dienen in gleicher Weise der Ausbildung der Jugend in den Schulen und der aktiven Sportler in den Vereinen und sind in den Wintermonaten praktisch vom frühen Morgen bis zum späten Abend in Benutzung. Was hier geleistet wurde und noch geleistet wird, kann nicht genug hervorgehoben und gelobt werden.

An Schwimmbädern hat die Stadt Saarbrücken noch einen großen Mangel. Wohl wurde mit dem Wiederaufbau des Stadtbades, das neben den medizinischen Bädern eine große Schwimmhalle besitzt, schon etwas abgeholfen. Aber erst die zweite Halle, die im kommenden Frühjahr ihrer Bestimmung übergeben wird,

kann alle Wünsche der Schulen und der Vereine erfüllen. An Freibädern stehen nur das veraltete, zum Teil noch zerstörte Deutschmühlenbad und das kleine Fischbachbad zur Verfügung. Hier zeichnet sich aber jetzt schon eine großartige Lösung ab, wenn mit Hilfe der Verwaltungsüberschüsse der Toto-Gesellschaft das Sportfreibad an den Hängen des Schanzenbergs gebaut wird, das neben sportgerechten Schwimmbecken und Sprunganlagen auch genügend Becken für die Bürger der Stadt Saarbrücken und für Lehrzwecke zur Verfügung stellen wird. Hier wird auch die sehr aktive Saarländische Lebensrettungsgesellschaft ihr Lehrzentrum haben.

Anlagen für den Wassersport sind in Saarbrücken mit den Bootshäusern der Ruderer und Kanuten gegeben. Der Ruderklub Saar hat sein Haus in der Saar- uferstraße modernisiert, das mit einem Schwimmbad und Tennisplätzen verbunden ist. Das gleiche gilt für das Haus der R. G. Undine am Staden, das in der Nachkriegszeit vollkommen überholt wurde und jetzt noch weiter ausgebaut wird. Die Kanuten verfügen mit dem Haus des Saarbrücker Kanuklubs und dem Neubau der Kanuwanderer Burbach, der mit einem Zeltplatz verbunden ist, über zweckentsprechende Sportstätten.

Vergessen wir nicht, daß Saarbrücken natürlich auch die Zentrale der sportlichen Verwaltung ist. Die Saarland-Sport-Toto-GmbH. hat im Zentrum der Stadt einen modernen Verwaltungsbau erstellt, der neben den Geschäftsstellen der Toto-Gesellschaft auch die Verwaltung des Landessportverbandes und des Olympischen Komitees beherbergt. Hier tagt auch die Planungskommission, die die gesamten, dem Sport zufließenden Gelder aus Regierungszuschüssen und aus dem Sportachtel des Toto verwaltet und verteilt. Was auf diese Weise in den letzten Jahren dem Sport zugeflossen ist, kann auch einmal ruhig mit Zahlen genannt werden, da nur so der großzügige Wiederaufbau des Sportes an der Saar in der Nachkriegszeit möglich wurde. Weisen wir dabei nur kurz auf das Sporthotel in Homburg hin und auf die Wassersportschule in Dreisbach, die ihr Entstehen den Verwaltungsüberschüssen der Toto-Gesellschaft verdanken. Darüber hinaus wurden eine ganze Reihe von Sport- und Turnhallen errichtet, über 100 Sportplätze und Laufbahnen im ganzen Lande erstellt, Bootshäuser und Bäder neu gebaut oder renoviert, so daß man schon von einem Segen des Sportotots sprechen kann. Und hier im einzelnen die überzeugenden Zahlen und Fakten der Totozuteilungen der letzten Jahre:

Abb. 37

Abb. 34 und 38

TOTO-GELDER 1951 bis 1955

Jahre	Sport-Achtel (12,5%)	SFB-Sondervergütung
1951/52	177 099 424,— Fr.	14 167 173,— Fr.
1952/53	251 652 100,— Fr.	20 132 156,— Fr.
1953/54	223 426 982,— Fr.	17 874 148,— Fr.
1954/55	225 582 012,— Fr.	18 046 562,— Fr.
1955/56	181 703 892,— Fr.	14 536 315,— Fr.
(einschl. 230. W. B.)	1 059 464 419,— Fr.	84 756 354,— Fr.

Ferner hat die Saarland-Sporttoto GmbH. aus Verwaltungsüberschüssen folgende Bauten ganz oder teilweise finanziert:

- 1) Haus des Sports
- 2) Wasser-Sportheim Dreisbach
- 3) Sportheim und Schloßberg-Hotel, Homburg
- 4) Tribünenanlage VfB Borussia Neunkirchen,
- 5) Sporthalle TuS 1860 Neunkirchen,
- 6) Stadion SV St. Ingbert
- 7) Kriegsversehrten-Erholungsheim Besseringen

Diese Übersicht über den Sport an der Saar und im besonderen in der Landeshauptstadt Saarbrücken erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie kann aber doch als Beweis dafür angesehen werden, daß das sportliche Leben unserer Heimat nach dem Kriege in kaum geahnter Blüte wieder erstanden ist. Regierung, Verwaltung und Sportverbände haben in denkbar bester Harmonie zum Besten der Jugend und der Gesundheit der ganzen Bevölkerung für den sportlichen Gedanken und seine Förderung zusammengearbeitet. Die Sportverbände an der Saar und ihre Aktiven haben das durch besonders große Leistungen zu danken gewußt. Sie sind im Laufe dieses Jahres alle ohne Ausnahme in die deutschen Mutterverbände zurückgekehrt und sind dort mit Freude und unter Anerkennung ihrer bisherigen Leistungen aufgenommen worden.

Es liegt an uns allen, daß der bisherige Leistungsstand des Sportes an der Saar nicht nur erhalten bleibt, sondern noch vergrößert wird, zumal wir in unserm Grenzland neben den erzieherischen und gesundheitlichen Aufgaben des Sportes auch seine großen, versöhnenden Ideen über die Grenze hinweg immer pflegen wollen. Das ist uns in der Vergangenheit im Sport immer gelungen; so soll es auch in selbstloser Zusammenarbeit zwischen Regierung, Stadt und Sportverbänden weiter bleiben. Das Saarland ist im besten Sinne des Wortes ein sportfreudiges Land. Aus natürlichem Hang zum Sport sorgt so der schaffende Mensch unserer Heimat für einen gesunden Ausgleich seiner schweren Werkarbeit und gewinnt dabei die beste Erholung.

BERICHT ÜBER DIE AUSSTELLUNGEN DES SAARLANDMUSEUMS

VON WALTER SCHMEER

Seit seinem im Jahre 1951 begonnenen Wiederaufbau ist das Saarlandmuseum unter der Leitung von Herrn Bornschein mit einer Reihe sinnvoll geplanter und gut angeordneter Ausstellungen hervorgetreten.

Um die damit vollbrachte Leistung würdigen zu können, muß man die Schwierigkeiten kennen, unter denen sie zustande gekommen ist. Die größte ist der Raumangel. Das Museum, das durch Kriegseinwirkung und Nachkriegsvernachlässigung einen Teil seiner ohnehin unzulänglichen Räume eingebüßt hat und außerdem noch den Landeskonservator als Dauermieter beherbergt, hat eine Reihe ineinandergender Räume zur Verfügung, die, wenn sie mit Geschick ausgenutzt werden, eine übersichtlich gegliederte Ausstellung ermöglichen. Diese Räume sind allerdings nur deswegen frei, weil das Museum den größeren Teil seines Bestandes im Depot verwahrt. Nun sind aber diese Räume die einzigen in der Großstadt Saarbrücken, die für Ausstellungen geeignet sind. Von Anfang an mußte sich die Museumsleitung deshalb mit anderen Ausstellern in die Benutzung der eigenen Räume teilen, mit dem Kultusministerium, der französischen diplomatischen Mission und dem Bund bildender Künstler. Sie konnte nur für die Zeiten eine Ausstellung planen, in denen keine Gäste im Hause waren. Außerdem ergab sich die Pflichtaufgabe, gelegentlich auch etwas der Öffentlichkeit zu zeigen, was eigentlich in ein staatliches oder städtisches Ausstellungsgelände gehört hätte, wenn — ein solches eben vorhanden wäre.

Die Reihe begann im Oktober 1952 mit der Schau „Ein Jahrhundert elsässischer Kunst“, die in Zusammenarbeit mit dem Direktor der Straßburger Museen, Herrn Hans Haug, zusammengestellt worden war und elsässische Malerei, Goldschmiedearbeiten, Keramik und Volkskunst aus der Zeitspanne von 1730 bis 1830 enthielt. In zweierlei Hinsicht bestand für das Saarlandmuseum ein Anlaß zu dieser Ausstellung: Einmal war es sinnvoll, die Kunst eines Nachbargesbietes

zu zeigen, dann auch bestanden unmittelbare historische Beziehungen zu dem Besitz des Saarlandmuseums selbst: Aus einem „Heimatmuseum“ hervorgegangen, enthält das Museum die künstlerischen und handwerklichen Erzeugnisse aus der Saarbrücker Fürstenzeit und den auf sie folgenden Jahren bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, der Zeit also, in der auch die gezeigten elsässischen Werke entstanden sind. So konnte die Ausstellung zu einer lebendigen Ergänzung des eigenen Bereichs werden, zumal die Beziehung der beiden Nachbargebiete in der Auswahl hervorgehoben war. So wurde zum Beispiel ein Teil des kostbaren von dem großen Straßburger Goldschmied Kistein hergestellten Wöchnerinnen-geschenkes für die Gräfin von der Leyen gezeigt. Reiche Beziehungen, ja Verflechtungen bestehen bei der Keramik, da ja die Geschichte der Straßburger und Niederweiler Fayencen und Porzellane wie die der im Saarlandmuseum aufbewahrten Ottweiler Erzeugnisse Teilkapitel der großen wechselvollen und fast dramatischen Geschichte der Keramik des linken Rheinufers ist. An den Beispielen aus der Malerei war zu erkennen, daß wie im Saarland so auch im Elsaß die Jahrhundertwende den Wechsel vom Rokoko zur Romantik und zum Landschaftsrealismus gebracht hat, wobei wir an der Saar allerdings der weitreichenden Bedeutung eines Louthembourg keinen gleichrangigen Künstler entgegenzusetzen haben.

Der März 1953 brachte eine Ausstellung moderner schwedischer Graphik. Auch diese war wohl überlegt: Das Saarlandmuseum ist seit fünf Jahren dabei, zu seinem Bestand an Werken des 18. Jahrhunderts solche aus dem 19. und 20. zu sammeln. Um einen Überblick über die Entwicklung der letzten 150 Jahre bieten zu können, ist es hierzu notwendig, über die Grenzen des Heimatlandes hinauszugehen, in dem, den Fall Albert Weisgerber ausgenommen, keine nennenswerten Beiträge zu dieser Entwicklung entstanden sind, und also europäische Kunst zu sammeln. So war der Überblick über die Bestrebungen der schwedischen Kunst eine lehrreiche Ergänzung und Anregung auch für die Sammlertätigkeit der Museumsleitung selbst. Mit gutem Grund auch wurde hier, wie noch mehrmals in anderen Ausstellungen, Graphik gezeigt: Graphische Kollektionen nehmen in letzter Zeit im Ausstellungswesen einen immer größeren Raum ein. Das hängt damit zusammen, daß bei den Veranstaltern von Ausstellungen eine verständige Ökonomie bei der Anforderung und Ausleihe von Kunstwerken aus Museumsbesitz eingesetzt hat. Nur wo es wirklich darum geht, das Gesamtwerk eines Malers den Interessierten und vor allem auch der Forschung zugänglich zu machen, wie zum Beispiel bei der jetzt in Hannover stattfindenden Otto-Mueller-Ausstellung, die überhaupt zum ersten Male das Werk des vor 25 Jahren Verstorbenen zusammenbringt, unterzieht man sich noch den materiellen Schwierigkeiten und dem Risiko der Beschädigung unersetzlicher Werte, indem man eine so empfindliche Ware, wie es Ölgemälde sind, ausleiht. Mit der Graphik kann man, ohne Kosten und Verluste fürchten zu müssen, doch vollgültige künstlerische Leistungen auf die Reise schicken. Außerdem ist es unverkennbar, daß die Bedeutung der Graphik heute im Wachsen ist und eigentlich die der Malerei bereits überholt hat, nicht nur insofern, als immer mehr die private Sammlertätigkeit, soweit es sich um zeitgenössische Kunst handelt, sich von der Malerei der Graphik zuwendet, sondern auch als die Avantgarde der Künstler sich in der Graphik ein Mittel geschaffen hat, mit dem sie ihre Absicht besser verwirklichen kann als mit der Ölmalerei.

Die Ausstellung vermittelte einen glaubhaften und einheitlichen Eindruck von schwedischer Kunst. An den Zentren der europäischen Kunst geschult und bedächtig Schritt mit ihr haltend, pflegen die schwedischen Künstler ihre Eigenart in der Bevorzugung gemütsprechender Inhalte wie Landschaft und Interieur und in der gewissenhaften Behandlung konservativer Techniken.

Die Maiveranstaltung 1953 galt dem Gedächtnis des großen saarländischen Künstlers Albert Weisgerber. Es waren, aus Privatbesitz stammend, seine Beiträge zu der Zeitschrift „Jugend“, ausgeführte Arbeiten und Entwürfe, ausgestellt, also noch einmal Graphik. Es braucht nicht begründet zu werden, warum Weis-

gerber im Saarlandmuseum gezeigt wurde, eher bedarf die Beschränkung auf die dem Broterwerb dienende Nebenproduktion einer Erklärung: Es sollte diese Ausstellung nur eine Ergänzung zu der gleichzeitig in München stattfindenden großen Weisgerberausstellung sein, zu der das Museum selbst seinen bedeutenden Bestand an Gemälden des Künstlers geliehen hatte. Die Ausstellung bewies, daß Weisgerber in seinen Karikaturen nicht nur seinen Auftraggebern vollgültige und gewissenhafte Arbeit geliefert hat, sondern daß ihm diese graphische Tätigkeit Gelegenheit bot, seine eigene Entwicklung experimentierend zu fördern. Die Bedingungen der Druckgraphik, die Vereinfachung, das Ornamentale, die Beachtung der Fläche, halfen ihm, vom Impressionismus seines Anfangs zum Konstruktiven seiner Reifezeit vorzudringen. Der dem Künstler eigentümliche bittere Humor, der in seinen Gemälden nur gelegentlich durch die Schönheit des Formalen hindurch wetterleuchtet, hat in diesen Zeitkritiken ein vortreffliches Betätigungsfeld gefunden.

Ein Kunstproblem der Gegenwart behandelte eine Ausstellung, die im Januar 1954 die zu einem Wettbewerb zur künstlerischen Ausgestaltung des Bürohauses der „Terra und Volkshilfe“ eingereichten Entwürfe zeigte. Die Absicht der Museumsleitung war hier eine pädagogische: Sie wollte der Öffentlichkeit den Verfahrensvorgang eines solchen Wettbewerbs bekannt machen und Interesse und Urteilsbildung durch die Möglichkeit eines Vergleichs der gestellten Bedingungen mit den eingesandten Vorschlägen und der Beurteilung durch die Jury wecken.

Es folgte im Februar desselben Jahres eine Gedächtnisausstellung für den im April 1952 verstorbenen St. Ingberter Maler Franz Helmut Becker.

Mit dieser Ausstellung erfüllte man eine Ehrenpflicht dem Toten gegenüber, dessen noch nie in größerem Rahmen zusammengetragenes Lebenswerk in keinen anderen Räumen in Saarbrücken hätte gezeigt werden können. Es erwies sich dann auch, daß das Werk des Malers Becker mit dem durch das schwere Erlebnis des Leidens hervorgerufenen bemerkenswerten Wechsel vom Geschmack zum Gefühl verdiente, seinen Landsleuten bekannt gemacht zu werden.

Der April 1954 brachte noch einmal Straßburger Museumsbesitz, und zwar die dort gesammelten Originalwerke und Graphiken des großen Illustrators Gustave Doré. Doré ist in Straßburg geboren, und das Kindheitserlebnis der engen gotischen Gassen um das aufragende Münster blieb in ihm lebendig und kehrt nicht nur als Hintergrundkulisse sondern eigentlich als Kompositionsgrundlage in seinem Werk immer wieder. Die Ausstellung, eigens für das Saarlandmuseum zusammengestellt, wenn auch ehrenhalber vorher in Straßburg und später in Dorés letztem Wirkungsort, London, gezeigt, war etwas wie eine Ehrenrettung für den früh erfolgreichen und dann bald vergessenen oder bemäkelten Künstler Doré. Die durch das Übermaß seiner Produktion hervorgerufenen Zweifel an ihrer Qualität konnten angesichts des Erfindungsreichtums, der Gediegenheit und der Erlebnistiefe der gezeigten Werke zerstreut werden. Interessant war auch die unbekannt oder unbeachtete Wendung des sonst stilistisch konservativen Künstlers zur koloristischen Landschaftsmalerei in den unter dem Einfluß der englischen Schule stehenden Aquarellen.

Während der von anderen Ausstellungsterminen freien Sommermonate 1954 waren die Räume zum ersten Male mit eigenem Museumsbesitz gefüllt: Das Museum zeigte seine Neuerwerbungen. Man hatte sich, wie schon erwähnt, an die Aufgabe gemacht, in einem planmäßigen Aufbau den bisherigen Bestand vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu ergänzen. Das Ergebnis einer mit staatlichen und eigenen Mitteln des Museums betriebenen Sammlertätigkeit, bei der der Leiter eine Sachkenntnis und Umsicht bewies, die sogar in der auswärtigen Presse als geradezu strategische Leistung hervorgehoben wurde, war der Grundstock zu einer Galerie moderner Malerei, Graphik und Plastik, die dem Besucher an Originalbeispielen die Entwicklung der Kunst bis zur Gegenwart kunsterzieherisch einprägsam verständlich machen kann. Es befinden sich außerdem unter den gesammelten Werken solche, die in dem Gesamtwerk des be-

treffenden Künstlers Einzelercheinungen und somit von besonderer Bedeutung sind, wie die sofort einsetzende Nachfrage nach Entleihung oder auch Reproduktionen bewiesen hat. Hier mischt sich die Freude über die Erwerbungen des Saarbrücker Museums mit verstärktem Bedauern über den Raummangel, der es verbietet, einstweilen dieser Galerie die notwendige Festeinrichtung zu geben. Es gelang nur, nach Schluß der Ausstellung in neu eingerichteten kleineren Räumen des Oberstocks einer wechselnden Auswahl einen einigermaßen würdigen Platz zu verschaffen.

Bei den Anschaffungen war der Plan verfolgt worden, den Anschluß zum 18. Jahrhundert in einigen wenigen charakteristischen Beispielen aus dem Übergang von der Romantik zum Realismus und Impressionismus herzustellen und das Hauptgewicht auf die Kunstrichtungen unseres Jahrhunderts zu legen. So kam außer dem Impressionismus, vor allem dem deutschen, besonders der Expressionismus zu Wort, was besonders deswegen erfreulich ist, weil die Werke dieser so bezeichnend deutschen Richtung durch den Zerstörungswillen des Hitlerregimes fast ausgerottet worden sind. Auch die übrigen Bestrebungen der modernen Kunst, die alle darauf hinzielen, aus der genießerisch passiven Wiedergabe des Gesehenen zu einer aktiven Gestaltung zu gelangen, konnten in aufschlußreichen Beispielen erworben werden. Die Vervollständigung dieser Galerie wurde in den folgenden Jahren fortgesetzt und jeweils in der sommerlichen Ausstellungspause der Öffentlichkeit gezeigt, die, wie die Höhe der Besucherzahl bewies, reges Interesse daran nahm.

Den bisher größten Erfolg, sowohl was die Zahl der Besucher als auch was das Interesse der Fachleute anlangt, hatte die im Oktober und November 1954 veranstaltete Ausstellung „Mittelalterlicher Kunst im Trierer Raum“. Über das gebietsmäßige Anliegen hinaus, darin begründet, daß das Saarland im Mittelalter selbst größtenteils zu diesem „Trierer Raum“ gehört hat, war die Ausstellung vorzüglich geeignet, einmal die wechselnde Strömung der künstlerischen Beziehungen in dem weiten Gebiet zwischen Maas und Rhein und andererseits die stetige Entwicklung von der statuarisch gebundenen Strenge der Romanik bis zur zierlichen Willkür der Spätgotik vorzüglich zu demonstrieren. Das Zusammenbringen sonst weit verstreuter Originalwerke in einem Ausstellungsraum bot gerade bei dieser Ausstellung dem Fachmann die seltene Gelegenheit des vergleichenden Studiums zur Bereicherung der wissenschaftlichen Erkenntnis. Im April 1955 wurde in Zusammenarbeit mit dem städtischen Kulturamt eine aus dem Material des Instituts für Theaterwissenschaft in Köln zusammengestellte Ausstellung von Bühnenbildentwürfen und Figurinen von etwa 1880 bis 1933 veranstaltet. Sie war eine eindrucksvolle Übersicht über die Entwicklung des deutschen Theaters der letzten Jahrzehnte. Es wurde an ihr deutlich, wie Theater und bildende Kunst in parallel verlaufender Stilwandlung begriffen waren, sie unterstützte somit auf ihre Weise das eigentliche Anliegen des Museums, der interessierten Öffentlichkeit durch die Ausstellung historischer Beispiele die Entwicklung zu der Kunst unserer Zeit verständlich zu machen. Auch das Bühnenbild hatte seine Romantik, seinen historischen Realismus, seinen Impressionismus, der ihm das farbige Licht schenkte, seinen stilisierenden Jugendstil, seinen Expressionismus, seinen Kubismus und seine „neue Sachlichkeit“.

In den Sommermonaten 1955 konnte die zweite Jahresernte der Neuerwerbungen zur modernen Galerie gezeigt werden. Außer den wertvollen Ergänzungen im Rahmen des festgelegten Sammelgebietes waren auch Beispiele der modernen Photographie erworben worden. Diese anderswo wohl noch nicht gewagte Anerkennung der Photographie als Kunst erfolgte vernünftigerweise aus der Erkenntnis, daß es Lichtbilder gibt, die unverkennbar den Gestaltungswillen des Photographen zeigen, vielleicht auch deswegen, weil sich ein Zentrum solcher „subjektiven Photographie“ an der Saarbrücker Schule für Kunst und Handwerk befindet.

Mit dem Beginn des Jahres 1956 konnten dann die Erwerbungen der beiden Jahre in wechselnden Zusammenstellungen gezeigt werden. Es geschah dies wohl

auch, um zur eigenen Kontrolle einen Überblick über den erreichten Stand zu ermöglichen.

Der Februar 1956 brachte eine Ausstellung moderner Schweizer Graphik, einen auch im Hinblick auf die zahlenmäßige Vertretung der Stilrichtungen gewissenhaft zusammengestellten Querschnitt. Es bot sich ein lehrreicher Vergleich zu der früher gezeigten schwedischen Graphik. Die Schweizer waren im Gegensatz zu den abgeschlossenen konservativen Schweden den Problemen der modernen Kunst aufgeschlossener, verbanden aber mit ihrer Weltoffenheit glücklich die Züge schweizerischer Urwüchsigkeit. Sie schöpften aus dem noch kräftig springenden Quell kraftvoll alpiner Volkskunst, auch war bei ihnen der durch die Tätigkeit für Gebrauchsgraphik, vor allem das Plakat, geschulte Sinn für die besonderen Bedingungen und Möglichkeiten der Graphik festzustellen, während den Schweden offenbar allzu sehr die Vorstellung der Bildmalerei anhaftet.

Besonders aufschlußreich war es, daß auf diese Ausstellung bereits im März eine Kollektion deutscher Farbgraphik folgte. Es handelte sich um die dritte der jährlichen Veranstaltungen der Kestner-Gesellschaft, Hannover. Die Ausschreibung dieser Gesellschaft an alle deutschen Künstler zur Einsendung farbiger graphischer Blätter, wobei das Publikum durch die Zahl seiner Ankäufe die Funktion einer Jury ausübt, gehört zu den bemerkenswertesten Erscheinungen im Kunstleben unserer Zeit. Man hat an maßgebender Stelle die wachsende Bedeutung der Graphik erkannt und will auf diese Weise Künstler und Publikum ermutigen und anregen. Durch die Ausstellung wurde deutlich, daß die Graphik, besonders die farbige, die Rolle des gemalten Bildes alten Stils zu übernehmen im Begriffe ist, d. h. als gerahmter Wandschmuck gedacht ist. Der größere Teil der gezeigten Arbeiten war so gemeint, vor allem die Blätter der Künstler, deren geistiges Oberhaupt Wolf Hoffmann, Berlin, zu sein scheint. Von den verschiedenen Varianten des Kubismus ausgehend, bieten sie Schönes in Form- und Farbspielen. Es wird, wenn das Publikum sich ihrer bedient, leichte Heiterkeit von den lichten Wänden modern zivilisierter Wohnräume leuchten. Man erinnerte sich beim Anblick dieser der deutschen Psyche von heute offenbar entsprechenden Unbeschwertheit der kurz vorher gesehenen schweizerischen Arbeiten, deren Farben und Formen nicht dekorativ, sondern expressiv gemeint waren, etwa an die volkstümlich gemütvollen bilderbogenartigen Aussagen eines Max Hunziker, schlicht bedruckte Papiere, mit Reißbrettstiften an die Mauer zu heften. Man mußte dem Museum recht dankbar sein, diesen nachdenklich stimmenden Vergleich ermöglicht zu haben.

Für den Mai 1956 hatte Herr Bornschein aus der reichen Sammlung der Mannheimer Kunsthalle eine hervorragende Kollektion ausgesucht, die unter dem Titel „Zeichnungen des 19. Jahrhunderts“ ausgestellt wurde. Auch hier handelte es sich um Graphik, vorwiegend aber nicht im modernen Sinne als selbstständige Werke, sondern als Studien für Malerei. Andererseits aber war ein großer Teil der vertretenen Künstler, vor allem die Romantiker, eher Zeichner als Maler, so daß sie oft in diesen Studien mehr gegeben haben als in ihren ausgeführten Gemälden. Wieviel beseelter ist Schwinds fabulierender Stift als sein hart glätender Pinsel! Die Romantiker waren sehr gut und ausführlich vertreten, der Nähe zu Mannheim entsprechend vor allem die Heidelberger, darunter Ernst Fries, bei dessen Landschaftszeichnungen und Aquarellen die Wendung zum Realismus erkennbar wird. Eine Delikatesse waren die 13 Zeichnungen von C. D. Friedrich, die die seltene Gelegenheit boten, die großartig karge Zeichenkunst des Meisters zu studieren. Von den Späteren war Max Liebermann gut vertreten und auch Max Slevogt mit seiner heiteren Improvisation „Einfälle zur Zauberflöte“. Diese Ausstellung bot sowohl dem Besucher wie der Museumsleitung selbst die Möglichkeit eines Vergleichs mit der eigenen Sammlung der modernen Galerie.

Diese selbst folgte mit den Neuerwerbungen des letzten Jahres, die, wie nun schon üblich, während der Sommerferienzeit die Räume füllten. Bei dieser dritten Ausstellung erwies sich die Sammlung als glücklich abgerundet. Bedeutende

Werke waren von Corinth erworben worden, darunter die ergreifend groß erlebte Walchenseelandschaft, die das Dritte Reich aus der Berliner Nationalgalerie vertrieben hat, sowie ein Selbstbildnis voll Todesahnung aus den letzten Jahren des Künstlers. Wieder auch war der Expressionismus stark vertreten. Von Paula Modersohn-Becker war ein bezeichnendes Bild aus ihrer Worpsweder Zeit erworben worden. Zum ersten Male trat auch Max Beckmann auf, wobei man sich verständlich auch wieder auf Graphik, nämlich auf den Zyklus „Jahrmarkt“, beschränkt hatte, da ja auch dieser expressive Künstler sich in seiner Schwarz-weiß-kunst erschöpfend auszudrücken verstand.

Im September 1956 wurde eine Ausstellung von Werken des Porträtmalers Louis Kregel vom Trierer städtischen Museum übernommen. Der wenig bekannte Künstler, der vor nunmehr 80 Jahren in Trier gestorben ist, gehörte zu den besten Vertretern seines Faches im Rheinland. Das Saarbrücker Museum hatte Anlaß, die Werke Kregels zu zeigen, da der Maler zahlreiche Porträts aus der saarländischen Großbürgerschaft, meist aus Industrieellenfamilien, gemalt hat. Neben dem dadurch gegebenen familiengeschichtlichen Interesse bot die Ausstellung Gelegenheit zur Kostümkunde ebenso wie für das kulturhistorische Studium des Geschmackswandels des deutschen Bürgertums vom verinnerlichten bescheidenen Bildnis bis zu einer an fürstliche Schönheitsgalerien erinnernde Prunkmalerei, bei der dem Maler offensichtlich die Schönheit der Textilien und des stillebenartig eingestreuten Arrangements wichtiger war als die in kühler Idealisierung verschönerten Gesichter der Damen.

Im Monat Oktober stellte das Museum seinen Gesamtbestand an Werken des Impressionismus aus. So gewann der Besucher, auch der zufällig im Vorübergehen von den ausgestellten Stücken im Schaufenster angelockte (denn das Saarlandmuseum gehört zu den sicher seltenen öffentlichen Sammlungen, die durch regelrechte Schaufenster ihre erzieherische Arbeit bis auf die Straße ausdehnen können), an einer übersichtlich angeordneten Schau einen Einblick in die Entwicklung des Impressionismus. Er kann seine Vorstufe in dem Landschaftsrealismus der Jahrhundertmitte bei Jongkind und seine klassische Formulierung bei Monet feststellen, ebenso wie die gefühlsbetonte Variante, mit der Renoir, von dem sogar ein großartiger Bronzerelief vorhanden ist, das Sich-Hingeben an die Allmacht der fruchtbaren Natur lebensfroh verherrlicht. Die herbe Skepsis Liebermanns ist ebenso zu erkennen wie die literarisch fundierte Erlebnisimprovisation Slevogts. Großartig und überzeugend ist Corinth vertreten. Sein Lebenswerk wird an Beispielen demonstriert, die von seinen Anfängen bis zu seiner letzten Zeit reichen und den bezeichnenden Wechsel von praller Sinnenfreude zu schmerzlich demütiger Hingabe an das gewaltige Leben einprägsam verdeutlichen.

Das Saarlandmuseum hat in den letzten vier Jahren seine Aufgabe als die einer Kulturstätte erfüllt. Es hat sich als richtig erwiesen, daß man trotz äußersten Platzmangels die ansehnlichsten Räume für die Ausstellungen frei gehalten hat; denn es ist dem Museum damit gelungen, aus der etwas verstaubten Rolle des Aufbewahrungsortes für Denkmäler der Vergangenheit herauszutreten und anregend, belehrend und erziehend auf die Öffentlichkeit einzuwirken. Die große Anzahl der Besucher ist ein Maßstab für das geweckte Interesse. Darin kann der Leiter des Museums den verdienten Lohn für seine Arbeit sehen.

MITARBEITER

1. Dr. Günther Stark, Intendant des Stadttheaters Saarbrücken
Saarbrücken, Scheidter Straße 147
2. Geheimrat Dr. h. c. Karl Lohmeyer,
Direktor a. D. des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg
Saarbrücken, Nußbergstraße 20
3. Hermann Keuth, Direktor a. D. des Saarlandmuseums Saarbrücken
Ebersteinburg bei Baden-Baden
4. Jacques Moreau, ord. Professor der philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Planckstraße 5
5. Victor Beyer, Conservateur Adjoint aux Musées de la Ville de Strasbourg
Strasbourg, 2, place du Château
6. Kurt Hoppstädter, Eisenbahnamtman
Neufechingen, Peter-Paul-Straße 19
7. Dr. W. Dillinger, Leiter des Staatlichen Büchereiamtes
Quierschied, Beethovenstraße 3
8. Dr. Eugen Wagner, Redakteur
Saarbrücken, Martin-Luther-Straße 34
9. Walter Schmeer, Oberstudienrat
Schafbrücke, Kaiserstraße 38

Fotos: Abb. 3 und 12: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München / Abb. 4, 5, 8 und 15: Staatl. Bildstelle für das Saarland / Abb. 6, 7, 9, 10 und 11: Immo Beyer, Darmstadt / Abb. 13: Bezirksmuseum Buchen (Odenwald) / Abb. 16: Harald Bookmann, Saarbrücken / Abb. 17: Landesmuseum Trier / Abb. 18–20 und 22–25: Musée de la Ville de Strasbourg / Abb. 21: Alice Bommer, Strasbourg / Abb. 26: Fotografia della Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie dell' Umbria-Perugia / Abb. 27–32: Eisenbahnen des Saarlandes (Klischees) / Abb. 33–36: Presse Photo-Hartung, Saarbrücken / Abb. 37: Fritz Mittelstaedt, Saarbrücken / Abb. 38: Azur-Luftbild, Saarbrücken.

Die Zeichnungen zu dem Beitrag „Die Wasserorgel auf dem römischen Mosaik von Nennig an der Mosel“ auf Seite 44 wurden angefertigt von A. Kolling, Staatl. Konservatoramt Saarbrücken.

REDAKTIONSAUSSCHUSS

1. Friedrich Margardt, Stadtdirektor und Stadtschulrat
Kulturdezernat der Stadt Saarbrücken
2. Peter Zenner, Stadtschulrat
Kultur- und Schulamt der Stadt Saarbrücken
3. Finanzminister Prof. Dr. Adolf Blind, ord. Professor an der Rechts- und
Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Frankfurt
Saarbrücken, Robert-Koch-Straße 6
4. Rudolf Bornschein, Museumsdirektor
Saarbrücken, Mainzer Straße 67
5. Dr. Wilhelm Dillinger, Leiter des Staatl. Büchereiamtes
Quierschied, Beethovenstraße 3
6. Dipl.-Ing. Wilhelm Feien, Stadtbaudirektor
Saarbrücken, Am Staden 21
7. Kurt Hoppstädter, Eisenbahnnamtmann
Neufechingen, Peter-Paul-Straße 19
8. Dr. Josef Keller, Archäologe, Landeskonservator
Saarbrücken, Weinbergweg 11
9. Walter Kremp, Regierungsrat und Leiter der Oberen Naturschutzbehörde
Landesbeauftragter für Naturschutz und Landschaftspflege
Ottweiler, Schiffweilerstraße 11
10. Heinrich Kuhn, Oberstudiendirektor, Leiter des Realgymnasiums Völklingen
Saarbrücken, Geißlerstraße 17
11. Prof. Dr. Eugen Meyer, ord. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Planckstraße 5
12. Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, Direktor des Staatl. Konservatoriums
und ord. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Kohlweg 18
13. Prof. Dr. Josef Quint, ord. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität Köln
14. Prof. Wilhelm H. Recktenwald, Staatl. Konservatorium
Saarbrücken, Guerickestraße 68
15. Kurt Seidel, Oberstudiendirektor
Leiter des Städt. Mädchenrealgymnasiums Saarbrücken
Saarbrücken, Graf-Philipp-Straße 11
16. Prof. Dr. Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth
ord. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Planckstraße 7
17. Karl Schwingel, Direktor d. V.
Ottweiler, Martin-Luther-Straße 36
18. Dr. Günther Stark, Intendant des Stadttheaters Saarbrücken
Saarbrücken, Scheidter Straße 147
19. Prof. Dr. Otto Steinert, Direktor der Schule für Kunst und Handwerk
Saarbrücken, Am Zollstock 23

