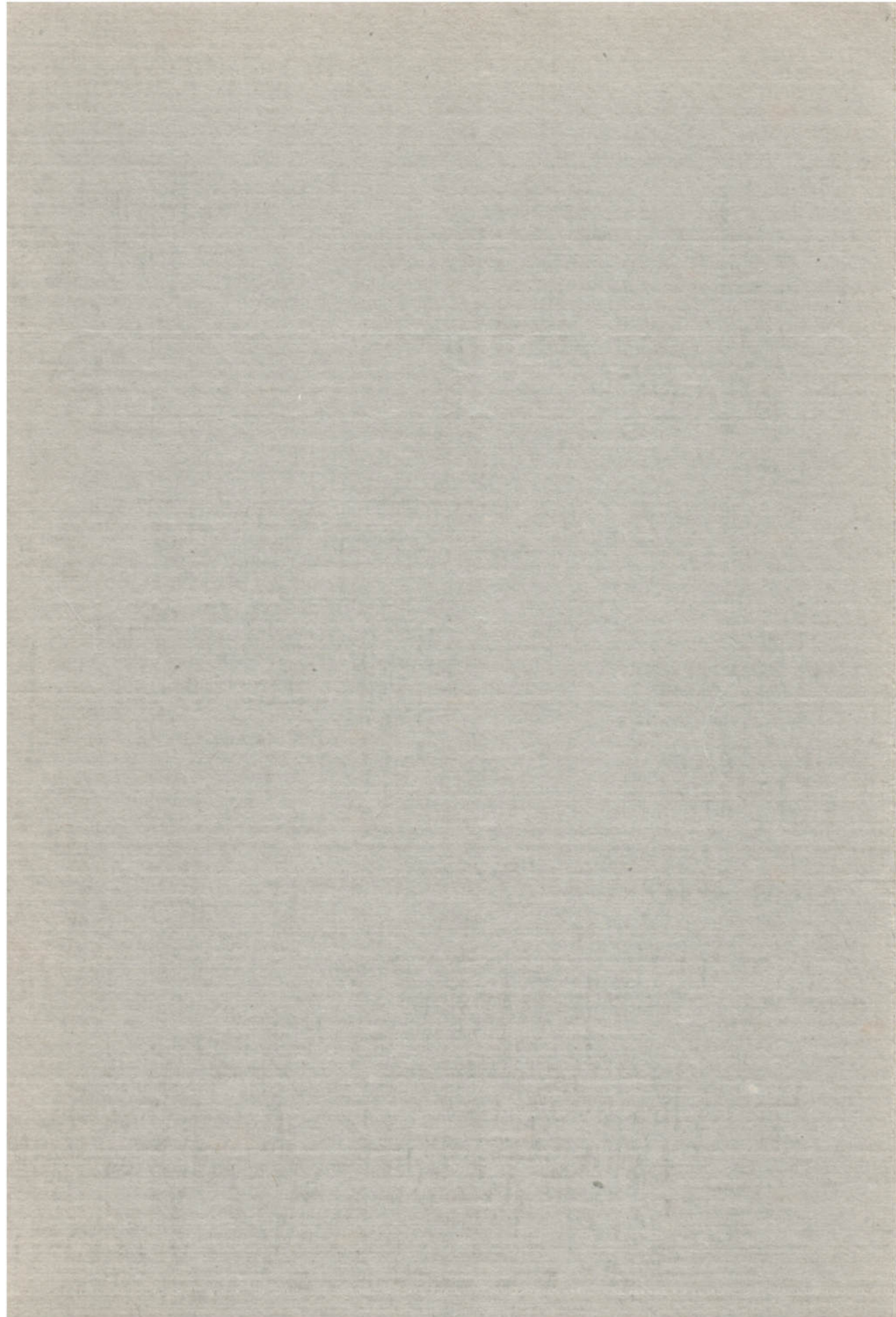


SAARBRÜCKER HEFTE

HEFT 7 SAARBRÜCKEN 1958



SAARBRÜCKER HEFTE

HERAUSGEGEBEN

VOM KULTUR- UND SCHULAMT

DER STADT SAARBRÜCKEN

HEFT 7 1958



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

INHALTSVERZEICHNIS

Seite	Kurt Seidel zum Gedenken von Joachim Kopper
7	Das Augustiner-Museum in Freiburg i. Br. von H. Gombert
12	Peter Hentz, gen. der „Stangenpeter“. Ein saarländischer Kunsthandwerker des Nachbarock von Peter Volkelt
23	Die Kunstdenkmäleraufnahme im Großherzogtum Luxemburg von Joseph Walentiny
26	Frühgeschichtliche Eisenschmelze bei Neunkirchen von Alfons Kolling
41	Das Eisen ist unser Schicksalsmetall geworden von Hans Günther Binkle
48	Probleme der Moselkanalisierung gestern und heute von Richard Laufner
60	Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama von W. H. Recktenwald
72	Das Mädchen Annina. Eine Funkerzählung von Alfred Petto
80	Notizen zur Funkerzählung von Alfred Petto
82	Ausstellungen im Saarland-Museum von Walter Schmeer
87	Saarbrücker Musikbrief von Ernst Stilz

Für die nächsten Hefte sind u. a. folgende Beiträge vorgesehen:

Dr. Ing. Martin Klewitz: Die romanischen Türsturzsteine von Fechingen und Pachten / Dr. H. K. Boehlke: Sinn und Form von Gedenkmalen / Dr. Ing. K. Lochner: Planung und Wiederaufbau von Ludwigshafen / Dieter Heinz: Die „Blickpunkte“ im barocken Saarbrücken / Dr. W. Dieck: Das Museum der Stadt Trier im Simeonstift / Dr. A. Gerlich: Der rheinische Landfrieden von 1398 und die Territorien an der Saar / Günther Volz: Saarbrücken im Generalgouvernement des Mittelrheins (1814) u. a. m. Ferner die Kultur- und andere Berichte.



KURT SEIDEL ZUM GEDENKEN

VON JOACHIM KOPPER

Am 16. April 1958 ist der Leiter des städtischen Mädchenrealgymnasiums Saarbrücken, Herr Oberstudiendirektor Kurt Seidel, nach schwerer Krankheit im 54. Lebensjahre entschlafen. Ein Mann ist mit ihm dahingegangen, dem nicht nur viele hundert Schüler ihre Bildung zu Wissen und Menschlichkeit verdanken, sondern der auch in der Erwachsenenbildung zahllosen Menschen aus der Not des Alltags zu einer innerlichen Befreiung geholfen hat.

Es ist eine merkwürdige und auf das Wesentliche unserer menschlichen Bestimmung deutende Erfahrung, daß uns gerade der Verlust eines Menschen offenbar werden läßt, was er uns eigentlich gewesen ist. Der Strom der Ereignisse und Erlebnisse, die die Welt tagtäglich für uns bereit hält,

läßt uns leicht vergessen und übersehen, wie sehr wir doch unser ganzes Sein der Gegenwart und dem Einflusse anderer Menschen verdanken. Im Schmerz aber um den Verlust eines solchen Menschen ergreifen und begreifen wir mit Verwundern und vielleicht auch mit Reue, daß der Andere immer in uns lebendig war, selbst dann, als wir uns nicht darauf besannen. Der Tod Kurt Seidels hat eine große Anzahl von Menschen vor diese Einkehr gestellt, vor eine Einkehr, in der ihnen das Wissen darum zuteil wurde, daß sie sich selbst diesem Manne verdanken.

Kurt Seidel hat es vermocht, seine Schüler, gleich ob sie in jungen oder in späteren Jahren bei ihm lernen durften, zu einem neuen geistigen Lebensbewußtsein hinaufzuheben. Es ist ihm damit gelungen, eine Aufgabe zu erfüllen, die wohl die schwerste ist, die Menschen sich vorsetzen und die sie verwirklichen können. Diese Aufgabe ist deswegen so schwer zu erfüllen, weil sie einen Kampf gegen den in der menschlichen Natur tief verwurzelten Hang nach bloß weltlichem Genuß bedeutet. Die — in unserer Zeit so besonders wirksame — Ausrichtung des Menschen auf Reichtum und Macht erstickt vielfach von vornherein jede innerlich-menschliche Beziehung des Schülers zum Lehrer. Die Schule gilt als die Stätte der bloßen Wissensvermittlung zum Zwecke der Fertigkeit für das Erlangen von Besitz und öffentlichem Einfluß. Es bedeutet für den Lehrer eine Anstrengung gegen den Hang unserer weltlichen Natur, — dem auch er selbst unterworfen ist und dessen verführerische Macht er auch in sich selbst spürt —, wenn er über die bloße äußere Nützlichkeit der Wissensvermittlung hinausgelangen will, um seine Schüler in eine geistige Gemeinsamkeit hineinzuführen, in der er sich mit ihnen über die bloßen Interessen des weltlichen Gewinns zu dem Bleibenden erhebt.

Kurt Seidel ist die lebendige Kraft zuteil geworden, die diese Anstrengung übernehmen konnte. Er hat seine Schüler gelehrt, den Kampf gegen das Sichverlieren des Geistes an die weltliche Bedürftigkeit aufzunehmen und diesen Kampf mit ihm zu gewinnen. Er hat seine Schüler über das bloß Nützliche hinausgewiesen, sie in das Reich des wahrhaften Wissens und der Kunst gehoben und ihnen einen neuen Anfang ihres Selbst- und ihres Weltverständnisses geschenkt.

Sein Unterricht war von aller bloßen Stoffvermittlung schlechthin geschieden. Er war auch geschieden von der Schwäche eines unglücklichen Sichverzehrens nach dem Geiste, das Lehrer und Schüler zuweilen erfüllen kann. Der Charakter seines Unterrichts war der der geistigen Kraft, und zwar der der siegenden Kraft. Sein Lehren war anfänglich schon der Besitz geistigen Verbundenseins und geistiger Gemeinsamkeit. Aus dieser Kraft gab er dem Schüler das Geschenk, sich ihm innerlich angehörig wissen zu dürfen.

Was bedeutet dies nun für den Unterricht, den Kurt Seidel seinen Schülern erteilte? Er hat vor allem Deutsch und Geschichte gelehrt, und von diesen beiden Fächern in zunehmendem Maße das erste. Beide geistesgeschichtliche Fächer, vornehmlich aber das Fach Deutsch, haben zum Inhalte die Deutung und Aneignung menschlichen Selbstbewußtseins, das durch Dokumente für uns offenbar geworden ist. Im Deutschen geht es dabei im wesentlichen um das Sichoffenbaren des Geistes als Sprache. Die vorgängige Situation der geistigen Gemeinsamkeit, das Innestehen in der Einheit des Geistes, aus dem Kurt Seidel seinen Unterricht begann, schloß für ihn das Verstehen von der Länge und Breite des gestalteten Stoffes von vornherein aus. Seine Methode konnte nicht die des Vorgehens von Bruchstück zu Bruchstück sein. Bruchstücke können unmöglich zur lebendigen geistigen Einheit zusammengehen, aus ihnen kann sich höchstens eine äußerliche, geistlose Zusammenfassung der Fülle der Einzelheiten ergeben. Die Methode des Unterrichts mußte für Kurt Seidel die des Ausgehens von der Einheit des Ganzen sein. Die Werke der Dichtkunst konnten für ihn nur aus der Überschau über das Ganze, nicht durch das Sichvortasten von den Einzelheiten aus erschlossen werden. Seine Interpretationen dichterischer Kunstwerke, vor allem der großen Dramen der deutschen Klassik, ließen daher das ausdrückliche Verständnis der Vielfalt der Beziehungen immer aus einem Wissen um das Ganze hervorgehen. Das eingehende Studium des Werkes durch die Schüler mußte dazu voraufgehen. Daß man aber überhaupt fähig war, schon in der Offenheit für einen zum Ganzen sich rundenden Sinn zu lesen und in dieser Offenheit dann auch Belehrung empfangen und das weiter erörternde Fragen und Diskutieren führen konnte, das lag wieder allein an dem ursprünglichen geistigen Verstehenkönnen, das er durch seine Haltung für sich und zugleich für seine Schüler möglich machte. Es war, so darf man sagen, in seinem Unterricht den Schülern vorgängig schon ein Vertrautsein mit den Möglichkeiten menschlichen Geistes eröffnet, und dies Vertrautsein ließ ihnen die Werke der Dichtkunst als ein letztlich nicht Unbekanntes begegnen, dessen ganze Fülle sich dann in der gemeinsamen Bemühung um das rechte Verstehen erst ausfaltete. Alles lag also wiederum in jener ursprünglichen geistigen Kraft, die zugleich auch die Kraft des Verstehenskönnens war. Geistiges Verstehen, so zeigte es der Unterricht Kurt Seidels, ist weder süßes Empfinden und Schmelzen der Seele, noch ist es unglückliches Bewußtsein der Zerrissenheit und des Unerfülltseins, sondern es ist vor allem andern die Souveränität des Geistes, der der Widersprüche, in denen er sich als menschliches Bewußtsein weiß, doch auch durch sich selbst Herr wird.

Das Ausfalten und Bearbeiten der einzelnen Momente des Stoffes folgte also in solchem Unterricht immer nur dem ursprünglichen Wissen um die eigentliche geistige Bedeutung der Sache. Die Bearbeitung des Stoffes durch Zerlegen und Zusammensetzen folgte dem ursprünglichen Verstehen. Allerdings, — auch das galt in besonderem Maße für den Unterricht Kurt Seidels —, ohne solche Bearbeitung kann das Sprachkunstwerk seinen konkreten Inhalt nicht erschließen, ohne sie bleibt die Intuition unerfüllt, und das erste Verstehen bleibt sich selbst dunkel. Die methodische Bearbeitung erstreckte sich für Kurt Seidel ebenso auf die Sprache, wie auf den ethisch-gesellschaftlichen Sinn, wie auf das leitende Prinzip des Schönen im Kunstwerk. Die Arbeit an den Sinnbezügen waltete an der Schule dem Verlangen des jungen Menschen gemäß vor. Auf solche Weise wurde das Verstehen mit wirklichen Inhalten gefüllt und den Schülern ein echtes Eigentum gegeben.

All solcher Besitz ist freilich dem Vergessen und dem mächtigen Andrängen des Lebens ausgesetzt. Es ist dies das Geschick unseres menschlichen Wissens und Lernens. Unverlierbar aber bleibt den Schülern Kurt Seidels die geistige Kraft, zu der er sie erweckte. In solcher Erfahrung wissen wir ihn in uns gegenwärtig, auch wenn er nicht mehr unter uns weilt. Ja, wir dürfen sagen, es ist ein über all unsere Vorstellung von Zeit und Vergänglichkeit erhabenes Wissen, in das wir in der Erinnerung an ihn lebendig gestellt sind.

DAS AUGUSTINERMUSEUM IN FREIBURG I. BR.

VON H. GOMBERT

Im Süden der Altstadt, auf dem alten Hochufer der Dreisam, ließen sich 1278 Mönche vom Orden der Augustiner-Eremiten nieder. Noch innerhalb der Altstadtmauer, unweit vom Schwabentor, bauten sie ihre Bettelordenskirche. Um einen Kreuzgang im Süden lagen die Zellen und Gemeinschaftsräume. 500 Jahre stand das Kloster, als zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein Brand die Gebäude zerstörte. Mildtätige Stiftungen Freiburger Bürger ermöglichten den Wiederaufbau, der in dem Stil der damaligen Zeit durchgeführt wurde. Auch der schlichte gotische Kirchenraum wurde barockisiert. Doch nicht lange erfreuten sich die Mönche ihres neuen Klosters. Ein Erlaß Kaiser Joseph II. beendete das klösterliche Leben, ein Schicksal, das die Freiburger Augustiner-Eremiten mit vielen ihrer Art teilen mußten. Die Gebäude wurden Eigentum der Stadt und dienten verschiedenen Zwecken: als Schule, Kaserne und Altertumssammlung. Der Kirchenraum wurde zum Theater umgewandelt, und bis zur Eröffnung des neuen großen Stadttheaters 1911 sahen die Freiburger Opern und Schauspiele in dem Raum, wo jahrhundertlang Mönche gebetet hatten.

Abb. 1

Kurz vor dem Weltkrieg plante man, das alte Kloster niederzureißen und an seine Stelle ein modernes Museumsgebäude zu errichten, um endlich Raum zu haben, den reichen Kunstbesitz der Stadt, der bisher in verschiedenen Häusern verteilt war, geschlossen unterzubringen. Der Ausbruch des Krieges verhinderte glücklicherweise die Durchführung dieses Planes. 1920 entschloß sich der Stadtrat, das einzig erhaltene mittelalterliche Kloster Freiburgs zum Museum herzurichten. Mit großer Sorgfalt und feinem Einfühlungsvermögen beschränkte man sich darauf, den alten Zustand wieder herzustellen, entfernte alle späteren Einbauten und schuf so den würdigen Rahmen für die zu beherbergenden Kunstschätze.

Abb. 2

Heute stehen im hohen Kirchenraum kostbare Arbeiten mittelalterlicher Kunst, Altarbilder und Skulpturen, liegen in Vitrinen Goldschmiedearbeiten und Werke des Kunsthandwerks. Sie geben Zeugnis von der großen Leistung mittelalterlicher Handwerker, Bildschnitzer und Faßmaler. Farbige Bildteppiche, bemalte liturgische Handschriften zeigen die Kunstfertigkeit klösterlicher Werkstätten. Glasmalereien aus den Chorkapellen des Freiburger Münsters, die der elsässische Glasmaler Hans Gitschmann, meist nach Entwürfen von Hans Baldung Grien, zu Anfang des 16. Jahrhunderts geschaffen hat, sind an den hohen Fenstern des Kirchenraumes angebracht. Vorsorgender Geist hat sie geborgen, um sie vor weiterem Verfall zu bewahren. Man hatte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Versuch unternommen, diese kostbaren Scheiben durch Übermalung zu retten, wodurch der originale Zustand an einigen Fenstern großen Schaden erlitt. Daher fertigte man Kopien von den unversehrten Fenstern und setzte sie an Stelle der originalen Scheiben ein, die man zunächst im Münster magazinierte, ehe sie dann dem Museum als Leihgabe überlassen wurden. Ihr buntes Licht bricht sich am Goldgrund der Bilder und gleitet über die farbigen Fassungen der Figuren.

Betritt man den Kirchenraum von Westen, so steht man den Werken des frühen 14. Jahrhunderts gegenüber. Die Aufstellung ist so vorgenommen, daß man beim Weiterschreiten der Kunst des 15. Jahrhunderts begegnet.

Den Abschluß bilden im Chor die überkommenen Arbeiten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, u. a. das berühmte Gemälde von Matthias Grünewald, das „Maria Schneewunder“-Bild. Die spitzbogigen Arkaden des Kreuzganges zeigen alte Glasmalereien, zum Teil nur noch fragmentarisch erhalten. Die bedeutendsten Scheiben haben in der Krypta unter dem Chor ihre Aufstellung gefunden. Auch hier läßt sich die Entwicklung ablesen vom frühen 14. bis in das 16. Jahrhundert. Von künstlichem Licht angestrahlt, erscheinen im Leuchten und Gluten der kräftigen Farben die Bilder der Heiligen wie eine Offenbarung der himmlischen Welt. Abb. 3

Die um den Kreuzgang liegenden Räume beherbergen Werke der Kleinkunst vom frühen Mittelalter bis zur Barockzeit. Auch die bürgerliche Kunst, die die hohe kirchliche Kunst des Mittelalters zu Beginn des 16. Jahrhunderts ablöste, ist nicht vergessen. Sie ist im ersten Obergeschoß in dem alten Klostergebäude aufgestellt. Besonders beliebt bei den Fremden ist die Abteilung der Schwarzwälder Volkskunst, die im zweiten Obergeschoß zu sehen ist. Sobald wieder sämtliche Räume des Museums in eigener Verwaltung sind, kann die badische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zur Aufstellung kommen.

Seit Jahrzehnten haben wir uns die Aufgabe gestellt, in möglichster Geschlossenheit die organische Entwicklung des künstlerischen und kulturellen Schaffens innerhalb der oberrheinischen Lande aufzuzeigen. Diese Beschränkung hat sich als sehr fruchtbar erwiesen. Noch in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts träumte man davon, ähnlich wie in anderen Städten, eine Galerie von Gemälden europäischen Ranges aufzubauen, kam jedoch im Laufe der Zeit zu der Überzeugung, daß eine solche Planung nur mit Hilfe großer finanzieller Zuwendungen durchgeführt werden kann. Ausschlaggebend war der Gedanke, daß Museen von regionalem Charakter, wie das Freiburger, sich auf das Sammeln der Kunstwerke der heimischen Landschaft beschränken sollen, zumal sich dadurch erst ihre eigentliche Aufgabe erfüllt, Zeugnis abzulegen für den Ablauf der Geschichte und der Eigenart seiner Bewohner, die sich in ihren Schöpfungen widerspiegelt.

Nachdem es 1928 gelungen war, die mittelalterlichen Kunstwerke des Erzbischöflichen Diözesan-Museums als Leihgaben mit dem Kunstbesitz der Stadt gemeinsam aufzustellen, ergab sich die für Freiburg einmalige Möglichkeit, einen wirklich umfassenden Überblick über die Entwicklung der Kunst vom frühen Mittelalter bis zur Barockzeit fast lückenlos darzubieten. Das Land am Oberrhein, beginnend am Bodensee, den Ufern des Hochrheins folgend, die weite Ebene zwischen Schwarzwald und Vogesen umfassend, ist nicht nur landschaftlich, sondern auch künstlerisch von eigener Prägung und Aussagekraft. Von altersher zogen auf seinen Straßen Fürsten und Bischöfe, Kaufleute, Handwerker und Soldaten. Einheimische Handwerker, die sich in Deutschland, Italien, Frankreich, Burgund und den Niederlanden reiche Erfahrung in der technischen und künstlerischen Gestaltung erworben hatten, kehrten in die Heimat zurück und schufen Werke, in denen sich der Liebreiz und das Heitere der oberrheinischen Landschaft widerspiegelt. Die großen Zentren der kirchlichen und bürgerlichen Kultur waren im Mittelalter Konstanz, Basel und Straßburg. Von ihnen ging mancher Einfluß auf Freiburg über, dessen Bürger im Wetteifer mit jenen der Bischofsstädte es sich nicht nehmen ließen, in ihren Mauern ein Münster zu erstellen, dessen Turm mit seiner durchbrochenen Pyramide zu den genialsten Leistungen der mittelalterlichen Architektur gehört.



Abb. 1 Ansicht des Augustiner-Eremiten-Klosters um 1720. Kupferstich von Joh. Matth. Steidlin.



b. 2 Innen-Ansicht des Kirchenraumes.

Abb. 3
Beweinung Christi.
Scheibe aus der
Chorkapelle des Freiburger
Münsters, um 1510



Abb. 4
Linker Flügel des Staufener Altars
Oberrhein um 1420.



Abb. 5 Christus-Johannes-Gruppe aus Klosterwald, Bodensee um 1320. Eigentum des Erzbischöflichen Diözesan-Museums



Abb. 6 Meister des Hausbuches, Christus vor Kaiphas, um 1400.



Abb. 7 Matthias Grünewald, Maria Schneewunder, 1519



Abb. 8 Meister HL, Adam und Eva im Paradies, um 1520

Durch kluge und zielsichere Führung entwickelte sich das Museum aus bescheidenen Anfängen zu einer Sammlung von internationaler Bedeutung, da es durch die Verlegung des Schwergewichtes auf die oberrheinische Kunst seinen Sinn und durch die vielfach hohe Qualität der ausgestellten Werke seinen Ruf gewonnen hat. Als 1861 durch die Initiative zweier Freiburger Bürger die städtische Altertümersammlung ins Leben gerufen wurde, brachte man zunächst einmal die im Besitz der Stadt vorhandenen alten Möbel, das Ratssilber und die alte Siegelsammlung in einem Raum des städtischen Archivs unter. Durch Stiftungen und auch durch geschickte Ankäufe gelang es in Bälde, den Besitz zu mehren. Einen wertvollen Zuwachs an mittelalterlichen Kunstschatzen erhielt die Sammlung bei der Auflösung des alten Dominikanerinnen-Klosters Adelhausen im Jahre 1867. Damals übernahm die Stadt ein kostbares Erbe an Gemälden, Plastiken, Goldschmiedearbeiten, Bildteppichen, liturgischen Handschriften und dgl. mehr, das, von altersher sorgsamst gehütet und gepflegt, einen Einblick in den hohen Stand mittelalterlicher Klosterkultur vermittelt. Denn gerade im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts blühte in den Dominikanerinnen-Klöstern am Oberrhein die Mystik, jene fromme Haltung, die durch das Versenken in das Leben und Leiden des Herrn und seiner Mutter fruchtbare Auswirkung in künstlerischer Hinsicht erfuhr. Waren es ja die beiden Dominikaner Johannes Tauler in Straßburg und Heinrich Seuse in Konstanz, die durch ihre Predigten und Schriften den frommen Menschen jener Zeit zu einer Gottesminne führten, die aus der unmittelbaren Begegnung des Menschen mit Gott und den Heiligen genährt wurde.

So entstand hier aus verweilender Betrachtung die ergreifende Gruppe des sitzenden Herrn, an dessen Brust Johannes ruht, ein Bildwerk, das Sinnbild der mystischen Versenkung des Menschen in die Geheimnisse der Erlösung ist und die innige geistige Vereinigung des Menschen mit Gott zum Inhalt hat. Es entstand damals am Bodensee das Bild der trauernden Mutter, die ihren toten Sohn im Schoß hält, gleichzeitig mit den Vesper-Bildern im mitteldeutschen Raum, hier jedoch im Gegensatz zu jenen in stiller verhaltener Trauer, ohne Dramatik, von zarter Lyrik getragen. Es entstanden hier am Oberrhein die Darstellung des heiligen Grabes, Symbol des Leidens und des Triumphes des Herrn und viele Andachtsbilder, die durch die Mystik bildhaften Ausdruck fanden.

Von kindlicher Frömmigkeit sind die Bilder des Staufener Altars, letzter Ausdruck jener Geisteshaltung. Sie stammen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und stehen dem Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins nahe. Die beiderseits bemalten Flügel zeigen auf der Vorderseite in acht Bildern auf Goldgrund Szenen aus dem Leben Mariens, auf der Rückseite die Passion Christi vor dunklem, mit Sternen besätem Himmel. Die anmutigen, kindlichen Gestalten tragen kostbare Gewänder und atmen den ganzen Liebreiz der Spätzeit. Hier wurde zum erstenmal der Versuch unternommen, die Wirklichkeit der Umwelt, der Landschaft und der Dinge wiederzugeben, ohne daß ihnen nur symbolische Bedeutung zukommt.

Diese Freude am Realismus in der Wiedergabe der entdeckten Natur wirkt sich in den Werken des 15. Jahrhunderts aus. Die menschliche Figur, noch während dieser ganzen Zeit nicht nach dem Naturvorbild, sondern nach der Vorstellung geschaffen, erhält eine stärkere innere Bewegtheit, die durch großartige, sehr stofflich gestaltete Gewandpartien unterstrichen wird. Groß ist der Einfluß des in den 60er Jahren in Straßburg arbeitenden Nic-

las Gerhaert van Leiden, der als erster das Wagnis unternahm, auch die menschliche Figur in ihrem vollen Dasein wirklichkeitsnahe zu gestalten. Vielfach verspürt man bei der Betrachtung der Plastiken aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Einwirken der graphischen Kunst der Meister E. S. und Martin Schongauer, deren Kupferstiche den Handwerkern Anregungen zur künstlerischen Gestaltung gaben. Der große Colmarer Maler Martin Schongauer, der 1491 in Breisach starb, hatte im Westteil des Münsters sein letztes und gewaltigstes Werk, die Fresken des Weltgerichts, fertiggestellt. Von seiner Hand rührt wahrscheinlich eine kleine Motiv-Tafel mit der Kreuzigung und Begleitpersonen, die uns aus Oberweiler ausgeliehen worden ist. Sie stellt den Übergang dar von der Kunst des frühen 15. zu der reifen Malerei des ausgehenden Jahrhunderts.

Der große Kreuzigungsalter des Hausbuchmeisters, den neuere Forschung in seinen Anfängen im Elsaß lokalisiert, zeigt den Realismus, der von den Niederlanden ausging und die Malerei der damaligen Zeit beherrschte. Die Herkunft dieses Altares ist leider nicht bekannt, man vermutet, daß er im Speyerer Dom gestanden hat. Die Mitteltafel mit der Kreuzigung wurde 1896 aus einer Freiburger Sammlung erworben. Streng symmetrisch im Aufbau, gruppiert sich das Gedränge der Menschen um die Kreuzigungsgruppe in der Mitte, die sich silhouettenhaft vor dem Goldgrund abhebt. In wundervoller Farbigkeit ist die Behandlung der Figuren und Gewänder, von großem Kontrast die Gesichtsbildung und der Ausdruck bei den Heiligen und den Henkern. Der linke Flügel zeigt Christus, der von Pilatus dem Volk vorgeführt wird, der rechte Flügel, auch auf Goldgrund gemalt, stellt die Auferstehung Christi dar und befindet sich in der städtischen Galerie in Frankfurt. Wurde der Altar geschlossen, so schmückten die Rückseite der Flügel links die Fußwaschung, rechts das Abendmahl, zwei Bilder, die sich im Deutschen Museum in Berlin erhalten haben. Der linke Standflügel ist verlorengegangen, der rechte zeigt Christus vor Kaiphas und bildet heute den rechten Flügel unseres Altars. Bei diesen Außenbildern hat der Hausbuchmeister den Realismus konsequent durchgeführt und auf den goldenen Hintergrund verzichtet. Dadurch war es ihm möglich, den Bildraum in die Tiefe zu erweitern. In einem Saal thront der Hohepriester. Die Häscher führen den gefesselten Christus vor, der unter der Wucht der Schläge sich duckt. Im Hintergrund führt eine Treppe hinauf, über deren Geländer drei Gestalten lehnen. Durch eine offene Tür blickt man in den ummauerten Hof. Soldaten stehen um ein Feuer. Von einer Magd werden Petrus und Johannes zu dieser Gruppe geführt. Der Mond, aus Wolken schauend, übergießt mit seinem Licht diese Szene. Noch ist bei diesem Bild die mittelalterliche Größenordnung der Figuren gewahrt, wobei Christus und Kaiphas als Hauptpersonen die sie umgebenden Häscher überragen. Erschütternd ist der Gegensatz des edlen Antlitzes Christi zu den wüsten Fratzen seiner Henker. Der Hausbuchmeister, der zu den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit gehört, wird den großen Altar etwa um 1480 gemalt haben. In der letzten Zeit ist es gelungen, zwei kleinere Gemälde mit den Martyrien zweier Apostel zu erwerben, die von den Flügeln eines Altars stammen, der einst im Unterlinden-Kloster in Colmar war. Wir vermuten in diesen Werken frühe Arbeiten des Hausbuchmeisters.

Abb. 6

Auch Matthias Grünewald, der hier am Oberrhein kein Fremder ist, da er 1515 sein Hauptwerk, den großen Flügelaltar des Antoniter-Klosters in Isenheim, vollendet hatte, ist mit einem Bild vertreten. Das kostbare Ge-

mälde, wahrscheinlich der rechte Flügel des Maria=Schneewunder=Altars aus der Stiftskirche in Aschaffenburg, den Grünewald 1519 gemalt hat, wurde
 Abb. 7 1904 von einer Freiburgerin der Stadt zum Geschenk gemacht. Es zeigt das „Maria Schneewunder“, das zu der Gründung von Santa Maria Maggiore führte. In der Nacht vom 3. auf 4. August 352, so erzählt die Legende, erschien dem Papst Liberius im Traum die Muttergottes und befahl ihm, dort eine Kirche zu errichten, wo in der Nacht Schnee gefallen war. Gleichzeitig erblickten am nächtlichen Himmel Roms der Patrizier Johannes und seine Frau die Erscheinung Mariens, die sie zur Stiftung der Kirche aufforderte. Als der Papst am nächsten Morgen von dem ungewöhnlichen Schneefall hörte, fiel ihm sein Traum wieder ein, und in feierlichem Zuge bewegte sich die Prozession zu der Wiese. Dort zog er mit der Hacke den Grundriß in den Schnee. Dieser Legende hat Grünewald in seinem Bild Ausdruck gegeben. Wir sehen im Hintergrund in grauem Dämmerlicht die Hochbauten Roms, links den Papst im Lateran schlafend und in den Wolken, von gelblicher Glorie umgeben, die Gestalt Mariens. Zu diesem nächtlichen Geschehen gesellt Grünewald das Ereignis am Morgen, die Prozession des Papstes zu dem Platz, wo die Kirche errichtet werden soll. Im Vordergrund ist alles im hellen Licht des Tages, die greise Gestalt des Papstes, gefolgt von Diakonen, Kardinälen und Bischöfen und einer Menge Volk, die sich im Dämmern des Hintergrundes auflöst. Im wundervollen Klang der Farben bestimmt das leuchtende Rot der priesterlichen Gestalten die farbige Komposition des Bildes. Dieses Rot geht über das Weiß der Mitren der Bischöfe in das Dämmern des Hintergrundes mit seinen violetten, gelblichen und bläulichen Tönen.

Auf der Rückseite sind von einer anderen Hand, vielleicht einem Gehilfen des Meisters, die heiligen drei Könige wiedergegeben, die sich zu dem Muttergottes-Bild wandten, das die Mitte des Altars einnahm. Man vermutet mit einiger Gewißheit, daß die Stuppacher Madonna das Hauptbild dieses Altars gewesen ist. Hans Baldung Grien, wohl der bedeutendste oberrheinische Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schuf 1513 bis 1517 sein Hauptwerk, den großen Flügelaltar im Hochchor des Freiburger Münsters. Aus dieser Zeit stammen zwei kleinere Gemälde, ein Schmerzensmann, von Maria und den Engeln beweint, 1513 gemalt, und das Halbfigurenbild einer Maria mit Kind, das von ihm 1514 datiert wurde. Diese beiden Bilder zeigen vor allem in der zarten Farbigkeit den Einfluß Dürers, dessen Schüler Baldung gewesen ist.

Ein Kabinettstück der deutschen Renaissance ist die kleine Adam=und=Eva-Gruppe, aus Buchsbaum-Holz geschnitzt, die dem Meister HL des Breisacher Hochaltars zugeschrieben wird. Darstellungen dieser Art sind in jener Zeit sehr beliebt gewesen, zumal hierbei die Möglichkeit vorhanden war, trotz des theologischen Inhalts eine der Natur abgelauschte Wiedergabe von Landschaft, Tieren und Akten zu geben. Das virtuose Können des Schnitzers zeigt sich in der Behandlung der Oberfläche. Sehr glatt spannt sich die Haut über die vollen und kräftigen Formen der Körper, die von innen gestaltet sind, und kontrastiert in sehr empfindsamer Weise zu der Rinde des Baumes, den Fellen der Tiere und den Haaren. Die unglaubliche Vitalität, die aus den großen Figuren der Marien-Krönung des Breisacher Münsters strahlt, findet sich etwas verhaltener bei den Figuren unserer Gruppe, die daher etwas früher, um 1520, angesetzt werden muß.

Die Kriegswirren, die fast 100 Jahre über unser Land hinweggingen, hemm-

ten im 17. Jahrhundert fast ganz das künstlerische Schaffen. Doch schnell erholte sich das Land, und eine neue Blüte setzte um 1730 ein, die ihren Höhepunkt in den Werken des Freiburger Architekten, Bildhauers und Malers Johann Christian Wenzinger fand, der zu den bedeutendsten Meistern seiner Zeit gehörte. Von ihm und auch von seinen Zeitgenossen künden Bildwerke und Malereien, die in der Barock-Abteilung des Museums ihre Aufstellung gefunden haben.

Nach der Einrichtung der Abteilung der badischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, die hoffentlich im Jahre 1960 vollendet sein wird, ist es möglich, bei einem Gang durch das Museum einen umfassenden Einblick in das künstlerische Schaffen der oberrheinischen Lande vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart zu gewinnen. In der Begegnung mit den Werken offenbart sich dem Betrachter die Schönheit, die dem Menschen aus ihrem Leben in dieser weiten oberrheinischen Landschaft erwachsen ist. Sie zeigen ihm in dem Liebreiz ihrer Erscheinung etwas von der Stellung, die unsere Landschaft zwischen Frankreich und den anderen umgebenden Ländern einnimmt und künden von dem heiteren, frommen Geist vergangener Jahrhunderte.

PETER HENTZ, GENANT DER „STANGENPETER“ EIN SAARLÄNDISCHER KUNSTHANDWERKER DES NACHBAROCK

Dem Andenken Karl Lohmeyers

VON PETER VOLKELT

Eine bisher mehr von der Volkskunde als von der Kunstgeschichte untersuchte Frage ist die nach dem Weiterleben des Spätbarock am Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts. Man kann feststellen, daß es im Bereich der volkstümlichen Kunst und in Gegenden, die abseits von den Kunstzentren und ihren unmittelbaren Ausstrahlungen lagen, bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts hinein teilweise durchaus beachtenswerte und erfreuliche Kunstwerke noch barocker Prägung gegeben hat. Die Qualität solcher Arbeiten rechtfertigt es, sich auch mit ihnen zu beschäftigen, und ihre Meister verdienen genannt zu werden.

In unserer engeren Heimat entstand in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts die schöne Kreuzigungsgruppe in Kleinblittersdorf, ein Bildwerk aus feinem rötlichen Saar-Sandstein¹⁾. Ehedem stand das Kreuz — von einer Hecke eingefriedigt — im „Almendsgarten“ an der Wintringer Straße. Rund ein Jahrhundert hat es dort seine Bestimmung als Wegekreuz erfüllt. Später — etwa 1910 — kam es, als man Platz für einen Hausbau benötigte, in einem Winkel neben dem Eingang des Friedhofes an dessen Außenmauer zu stehen, wo es freilich in der Nachbarschaft zahlreicher Grabkreuze kaum mehr beachtet wurde. Eine knappe Beschreibung des Wegekreuzes in seinem damaligen guten Zustand findet sich im Inventarband der Kunstdenkmäler von Saarbrücken²⁾. Seinen dritten Standort erhielt

Abb. 9

das Kreuz, als man es um 1930 vor die neuromanische Pfarrkirche versetzte³⁾, wo es gegenwärtig noch steht.

Abb. 11 Der zweite Weltkrieg hat dem Kreuz und seiner Plastik schweren Schaden zugefügt, ohne daß derselbe bisher behoben wäre. Versöhnlich stimmt es, daß man neuerdings den Rasen ringsum pflegt und ein Blumenbeet um das Monument anlegte. Der sehr starke Rußniederschlag des Großblittersdorfer Kraftwerkes bedeutet eine weitere Gefahr für das Kunstdenkmal. Der Kohlenstaub zerfrißt den Sandstein, ganz abgesehen davon, daß er das Kreuz schwarz verfärbt.

Das Wegekreuz setzt sich aus zwei Hauptteilen, einem unteren, dem Tischsockel, und einem oberen, der eigentlichen Kreuzigungsgruppe, zusammen. Es hat beachtliche Ausmaße: die Gesamthöhe beträgt 3,75 m, die größte Breite an der Tischsockelplatte 1,49 m. Die Höhe der Tischsockelplatte liegt 1,50 m über dem Erdboden. Darüber erhebt sich der Kreuzeszstamm, der allein 2,25 m hoch ist⁴⁾. Das Monument besteht im einzelnen aus architektonischen, vollplastischen und reliefierten Teilen und ist an mehreren Stellen beschriftet, so daß sich eine vielgliedrige Komposition ergibt.

Der Tischsockel hat eine vordere Antrittsstufe, die jetzt etwas zu hoch über dem Boden liegt. Der Sockel ist in Kleinblittersdorf würfelförmig. Plättchen und Anlauf (Kehle) vermitteln zwischen Stufe und Sockel. Die Stirnseite des Tischsockels zeigt das Reliefbild einer „Armen Seele im Fegefeuer“ (Höhe 0,52 m, Breite 0,72 m). Um das Relief zieht sich ein glatter Rahmenstreifen. Die Reliefecken sind konkav ausgespart und verstärken dadurch die Ecken des Rahmens.

Das Schicksal der Armen Seele ist anschaulich geschildert. Die Seele, ein nackter Mensch, als kräftiger Körper durchmodelliert, steht in der Mitte. Die Gesichtszüge sind kaum noch zu erkennen. Das Haupthaar fällt beiderseits nach rückwärts. Ringsum züngeln Flammen empor und lassen die Arme Seele nur als Halbfigur erscheinen. Sie schleppt schwere Ketten, und deren Gewicht beginnt auch die erhobenen Arme in die Glut hinabzuziehen. Über dieser eindringlichen Darstellung schwebt im Halbkreis ein gewundenes Schriftband, dessen zweizipfelige Enden fast vom Feuer ergriffen werden. Einst trug es als Inschrift den Anruf „HERR ERBARME DICH MEINER“. Heute ist der Stein da ganz abgeblättert. — Das Forbacher Kreuz hat wie das Kleinblittersdorfer das Armseelen-Motiv zum Inhalt des Tischsockelreliefs, unterscheidet sich im übrigen aber von diesem sehr durch seinen ins Breite und Volkstümliche gehenden derbarocken Stil.

Die Tischsockelplatte hat eine erhebliche Dicke, läßt bei einer Breite von fast anderthalb Meter weit über den Sockel aus und ist 0,62 m tief. Am Seitenrand und an der Vorderkante hat sie ein Wulstprofil. Darunter verläuft ein gekehlter, mit Plättchen abgesetzter Rücksprung. Antrittsstufe, Sockel, Tischsockelplatte und Kreuz schließen hinten allesamt in einer geraden Rücksicht ab. Das Kreuz rechnet also nicht mit einer völlig freien, sondern mit irgend einer wandbezogenen Aufstellung, welche auch die Natur in Gestalt eines Baumes, Gebüsches oder einer Hecke abgeben konnte. Auf der Tischsockelplatte erhebt sich in der Mitte das Kreuz mit dem Kreuzigten, daneben stehen beiderseits die Figuren von Maria links und Johannes rechts. Vor dem Kreuz und den Figuren bleibt noch genügend Platz auf der Platte, um etwa bei einer Prozession zu zelebrieren oder auch für Blumenschmuck. Das untere Stück des Kreuzesschaftes ist eine Ädikula (Nische) mit der Figur des hl. Petrus und dem Hahn.

Petrus wendet sich in Dreiviertelansicht nach rechts, in die Lektüre eines Buches vertieft. Er hält es aufgeschlagen in der Rechten, so daß man die Buchdeckel sieht. Die linke, ausgestreckte Hand hat er betuernd vor die Brust gelegt ⁵⁾. Bekleidet ist der Heilige mit einer Tunika und einem weiten langärmeligen Mantel, dessen Faltenbahn von der rechten Hüfte nach dem linken Knie hinüberschwingt. Auf dem breitschultrigen Körper neigt sich sein Haupt ein wenig herab. Der Bildhauer hat dem Heiligen die für ihn charakteristische Frisur gegeben: den Haarkranz und die Stirnlocke auf dem sonst kahlen Kopf. Ein wallender Vollbart rahmt das Antlitz ein, dessen beseelte Züge sprechend zum Ausdruck gebracht sind. In der Wölbung der Nische hinterfängt ein geriefter Nimbus den Kopf des hl. Petrus. In großem Schwung zieht sich sein Mantel von der linken Schulter vorbei am Ellenbogen weiter abwärts und legt sich mit einer doppelt geschlungenen, aber schmalen Querfalte vor den Leib. Der Hahn wendet sich nach links, so daß sein Kopf unter dem Buch des hl. Petrus sichtbar wird ⁶⁾. Freilich ist die untere Hälfte der Heiligenfigur mitsamt dem Hahn sehr stark zerstört.

Die Seitenpfosten der Ädikula sind von Leisten eingefast, die sich unten zu einer gequetschten Volute einrollen. Zwischen den Leisten hängt beiderseits je eine Kette dicht übereinanderliegender Sternblüten herab, die sich jeweils halb verdecken und aus der Ferne betrachtet wie eine Glockenkette aussehen. Entsprechend wachsen stilisierte Blütenzweige mit spitzen Blättern auf. Der freibleibende Grund ist „gestockt“ (aufgeraut). Eine Archivolte – nach der Tiefe zu verkröpft und vom gleichen, nur maßstäblich verkleinerten Profil wie die Tischsockelplatte – schließt die Ädikula oben ab. Unter ihr las man die Inschrift: „ER WEINETE BITTERLICH“.

Als eigentlicher Sockel für das Kreuz dient ein Zwischenstück mit der Inschrift: „MiseriCorDia et Veritas obVlaVerVnt sibi IUstItia et paX osC= VILatae sVnt PS. 84, V. 11“ (Barmherzigkeit und Treue begegnen einander, Gerechtigkeit und Frieden küssen sich ⁷⁾). Die Inschrift ist von einer Ritzlinie eingefast.

Das Kreuz selbst läuft nach oben konisch zu. Christus ist mit schräg aufwärts ausgebreiteten Armen und nebeneinander liegenden Füßen daran genagelt. Sein Oberkörper biegt sich nach rechts; sein Haupt neigt sich stark nach der rechten Schulter und legt sich auf den rechten Oberarm.

Die bildhauerische Arbeit der Christusfigur ist gediegen, die Gestalt in jeder Weise ausdrucksvoll. Hier hängt nicht ein schwächlicher Schemen, sondern ein Mann mit einem gut durchgebildeten Körper, ohne daß sich die Modellierung in Einzelheiten verlöre. Eine Lebendigkeit also der plastischen Aussage, die sich trotzdem widerspruchslös mit dem beherrschenden Eindruck des Todes Christi verbindet. Man betrachte daraufhin die Arme und Beine ebenso wie den Corpus, die teils in feinen Hebungen und Senkungen, teils aber auch in kräftigen Akzenten durchgestaltet sind. In das Antlitz Christi hat der Bildhauer die Züge des Leidens in einem dem Anspruch des Werkes gemäßen gemilderten barocken Pathos gelegt. Die ebenmäßigen Gesichtszüge sind von verhaltener Trauer erfüllt, der Mund bleibt im Todesschmerz leicht geöffnet. Dichtgelocktes, gegen den Rücken hin streichendes Haar und ein kurzer Vollbart rahmen das Gesicht ein. Um den Leib schlingt sich das Lendentuch. Es ist an der linken Hüfte geknotet und sitzt darum hier etwas höher. Eine Stoffkaskade von umgeschlagenen Falten reicht bis zum linken Knie herab, während das Tuch an der rechten

Seite vom Körper wegflattert. Der durchschluchtete Stoff mit seinen beschatteten Höhlungen und in seiner einfallreichen Drapierung zeugt von durchaus lebendiger barocker Tradition. Dazu paßt auch der Titulus mit den Buchstaben „INRI“ zu Häupten Christi, der als sprödes Pergament gewellt bleibt und sich wieder einrollen möchte. Bei diesem Kruzifixus ist noch nichts von klassizistischer Glätte zu spüren. Zu Füßen Christi liest man folgende in das Kreuz eingemeißelte Inschrift: „LIBER HER JESU, WAS DU ALLHIR ERDULDET, DAS HABE ICH UND NICHT DU VERSCHULTED“. Beiderseits vom Kreuz stehen bzw. standen auf besonderen Sockeln die Figuren von Maria und Johannes. Die Sockel, die Fußpartien und die unteren Gewandenden beider Statuen haben sich am Monument noch in situ erhalten. Oberhalb davon sind die Figuren jedoch bedauerlicherweise quer durchgebrochen. Die Köpfe waren bereits abgeschlagen, als die Figurentorsi vor einigen Jahren – um sie vor vollständiger Vernichtung zu bewahren – in das nahegelegene Pfarrhaus verbracht wurden.

Abb. 13 Links vom Kreuz stand Maria. Der Sockel ist an der Stirnseite mit „S. MARIA“ bezeichnet. Maria blickte aufgerichtet zum Gekreuzigten empor. Ihr Kopf war leicht zurückgeneigt. Der tiefer stehende Betrachter nahm das ganz dem mütterlichen Schmerz hingeebene Antlitz in einiger Verkürzung wahr. Dieses Wegwenden machte die seelische Entrückung Marias um so wirksamer. Am Torso erkennt man noch die Anfangsstücke des beiderseits über den Kopf gezogenen Kopftuches und dazwischen das weiche umgeschlungene Halstuch. Maria hat die Arme vor der Brust erhoben, voll unsäglichen Leides die Hände ringend. Die Unterarme und die Hände selbst sind abgeschlagen. Jedoch läßt sich deren Verlauf im Ansatz noch verfolgen. Maria trägt ein Ärmelkleid, das mit einer einfachen Kordel gegürtet ist, wobei sich kleine Quetschfalten ergeben. Der Mantel wird von den vorgehaltenen Armen aufgenommen, bildet vor dem linken Oberschenkel einen dichten Bausch und fällt von da beiderseits schlicht abwärts. Seine anderen Enden kommen rückwärts an beiden Seiten zum Vorschein. In lockeren Umschlagfalten legen sie eine abwechselnd von Licht und Schatten erfüllte plastische Stoff-Folie hinter die Figur. Die Faltenenden des Kleides und die Füße, die Sandalen tragen, befinden sich noch auf dem Figurenpostament.

Abb. 12 Johannes bildet das Pendantstück zu Maria. Im Beteuerungs-gestus legte der Lieblingsjünger die Rechte mitten vor die Brust und wendete seinen Kopf aufwärts zu Christus. Mit dem linken Arm drückte er das große Buch gegen die Hüfte und bändigte zugleich mit der linken Hand einen Bausch des mächtig vom Wind emporgeblähten Mantels. Dieser Mantel liegt ihm um die Schultern und die obere Brustpartie, zieht sich unter dem rechten Arm hindurch, wird dort mit einem Zipfel zwischen Ober- und Unterarm eingeklemmt gehalten und fällt von da in einem großen und mehreren kleineren Faltenbögen nach der linken Seite hinab. Der Zug der linken Hand bewirkt, daß der Stoff hier eine schräge Bahn beschreibt und daß sich das rechte Bein durch das Gewand durchdrückt. Ansätze einer freilich schmalen rückwärtigen Faltenfolie sind an der rechten Seite der Johannesfigur noch zu sehen. An der Stelle, wo der Mantel links unten vom Luftzug emporgehoben wird, bildete er eine tiefe dunkle Höhlung, die einen kräftigen barocken Effekt bedeutete. Der Mantel gibt im übrigen die lange Ärmeltunika an Brust und Leib frei, die wie das Kleid bei Maria von einer dicken Schnur umgürtet ist. Die Gewandenden und die sandalenbekleideten Füße sind noch auf dem Sockel selbst vorhanden, der die Aufschrift „S. JOHANES“ trägt.

Nach Aussage von Einwohnern muß das Wegekreuz zumindest teilweise eine farbige Fassung gehabt haben. Man sah noch Spuren von Farben und Vergoldung: die Inschriften waren beispielsweise vergoldet.

Das Kleinblittersdorfer Wegekreuz ist an merkwürdig verborgener Stelle, nämlich an der Unterseite der Tischsockelplatte, mit einer Stifterinschrift versehen, die derjenige, der vor dem Kreuze steht, gar nicht sehen kann. Diese Inschrift lautet: „PETER HENTZ=MARIA ADAM 1805“⁸⁾). Daß es sich vor allem um eine Stifterinschrift handelt, besagen die Namen des Stifterehepaares Peter Hentz und seiner Frau Maria geb. Adam. Die Stiftung des Kreuzes fand demnach im Jahre 1805 statt.

Urkundlich wissen wir über Peter Hentz, den man im Volksmund kurz den „Stangenpeter“ nannte – der Name wird noch zu deuten sein – folgendes: Peter Hentz wurde in Kleinblittersdorf am 19. 12. 1753 geboren und starb daselbst am 15. 5. 1828. Als Beruf ist Mechaniker angegeben. Seine Ehefrau war (Maria-)Magdalena Adam, die am 24. 3. 1823 in Kleinblittersdorf verstarb. Hentz hat am 11. 2. 1825 zum zweiten Male geheiratet und zwar die Witwe Sofie Schuber geb. Wallenstein aus Wieswiller in Lothringen⁹⁾.

Wir möchten nun noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß die Stifterinschrift in diesem Falle auch Auskunft gibt über den Verfertiger des Kreuzes und damit zugleich den Wert einer Künstlersignatur besitzt.

Bei den Nachkommen des Peter Hentz hat sich eine Kreuzigungsgruppe aus Holz erhalten, die sich mit dem Wegekreuz gut vergleichen läßt. Diese Gruppe ist dreiteilig. Es gehört dazu als zentrales Hauptstück ein Kreuz mit Christus (Höhe 29,5 cm), dazu Johannes und Maria. Die Figuren sind nicht auf einem gemeinsamen Untersatz befestigt. Trotzdem läßt sich ihr Standort und ihr Verhältnis zueinander klar bestimmen. Denn die Haltung und Blickrichtung von Johannes und Maria legen den Abstand zur Christusfigur eindeutig fest.

Abb. 10

Christus hängt in einer schon von irdischer Schwere gelösten Haltung am Kreuz. Die Arme sind schräg aufwärts gerichtet, die Füße nebeneinander am Kreuzesstamm befestigt. Der Künstler hat die Nägel in Holz nachgebildet. Auch das Hängen ist durchaus glaubhaft dargestellt. Aber der Vorgang selbst wird verinnerlicht. Christus erscheint trotz des Leidens bereits so vergeistigt, daß die Realität des Schrecklichen des Vorgangs stark gemildert erscheint. Dazu trägt vor allem auch die Bildung des Körpers bei. Alles Häßliche ist vermieden. Ein ungemein fein empfundener Linienfluß zieht durch den ebenmäßigen Körper, wenn man allein den Umriss der Figur beachtet. Selbst die kräftig modellierten Partien des Thorax, des Leibes und der Beine fügen sich der Gesamterscheinung ein. Flackernde Lichter überspielen die Figur aus dunkelbraunem glänzenden Holze, belassen ihr aber ihre Plastizität. Besonders ergreifend ist der Ausdruck des Kopfes. Das Antlitz Christi richtet sich aufwärts gen Himmel. Der in Qual verkrampfte Mund öffnet sich. Not überwindende Gnade beginnt alle Züge zu zeichnen. Das Haar rollt sacht fließend auf die Schultern und fällt mit einzelnen Strähnen in die Stirn. Schütteres Barthaar umgibt beiderseits das Kinn. Mehr als die verstummende Qual im Antlitz des Herrn ist das Lendentuch Ausdrucksträger des Pathos: im Auf und Ab gegeneinanderlaufender Falten und Säume durchschluchtet sich der Stoff, bildet rechts einen kleinen, links einen viel größeren Bausch und entsprechende Zipfel. Die Figur Christi ist insgesamt gut erhalten. An den Fingern beider Hände sind einige

Abb. 15

Abb. 9
Wegekreuz von 1805,
Kleinblittersdorf,
ehedem am Friedhof,
Zustand um 1920



Abb. 10
Kreuzigungsgruppe, Anfang 19. Jahrhundert,
Privatbesitz Kleinblittersdorf



Abb. 11 Wegekreuz von 1805, Kleinblittersdorf, jetzt vor der Kirche, Zustand um 1955



Abb. 12 Johannes vom Wegekreuz, Kleinblittersdorf



Abb. 13 Maria vom Wegekreuz, Kleinblittersdorf



Abb. 14a, 14b Maria und Johannes der Kreuzigungsgruppe, Privatbesitz Kleinblittersdorf



Abb. 15 Kruzifixus der Kreuzigungsgruppe,
Privatbesitz Kleinblittersdorf

Glieder abgebrochen. Am Lendentuch entdeckt man kleine Aussprengsel. Oben am Kreuz ist der Titulus mit dem „INRI“ angebracht. Das Pergament rollt sich vor allem an seinem unteren Ende ein. Die Art wie das geschieht, ist gleichsam auch voll schmerzlicher Bedeutung. Das Kreuz selbst hat lediglich profilierte Enden an den Kreuzesbalken. Der Sockel besteht aus einer Plinthe, einer Schweifung und einem Sockelgesims, außerdem aus verkröpften, teils gebrochenen und gekehlten Voluten, durch deren obere Enden stilisierte Festons gezogen sind. Darauf folgt ein konvexer und geriefelter Aufsatz, der zum Kreuz selbst vermittelt. Kreuz und Sockel haben eine Gesamthöhe von 55 cm.

Abb. 14a Maria (Höhe 23,7 cm), links vom Kreuz, schaut — ins Profil gewendet — zum Sohne empor. Die Hände liegen verschränkt vor der Brust: die unbewußte Geste inbrünstiger Hinwendung, die für barocke Figuren so bezeichnend ist¹⁰⁾. Maria trägt ein langes, mit einer doppelten Schnur gegürtetes Ärmelkleid, darüber einen weiten Mantel. Über den Kopf hat sie ein Tuch gelegt. Sandalen bekleiden die Füße. Der Mantel ist kontrastreich drapiert, was die Verteilung der Stoffmassen anbelangt. Die einzelnen Falten verlaufen jedoch in melodischem Fluß. Da ist zunächst der große Ärmelbausch am rechten Ellenbogen. Während der Mantel hier vom rechten Unterarm an den Leib gedrückt wird, bildet er an der linken Seite einen Bogen. Von da geht eine Faltengarbe abwärts, die den rechten Unterschenkel umspielt. An Knie und Oberschenkel aber schmiegt sich der Stoff an, das Standmotiv des Beines verdeutlichend. Einen kleineren Bausch bemerkt man auch am linken Arm. In einer rückwärtigen Stoffschlucht kommen Teile des Mantels zum Vorschein, so, als sei er vom Winde bewegt. Neben dem linken Bein wird dadurch die Figur tief eingeschnitten. Das Kleid kommt unten nochmals zum Vorschein und legt sich in weichen Falten zwischen die Füße. Das Antlitz Marias ist von ernster Schönheit — auch in der Trauer. Unabdinglich geht der Blick im Schauen auf. Tränen strahlen von den Augenwinkeln aus. Die Pupillen sind gebohrt. Lange, offene, in kleinen Röllchen endende Locken gleiten bis auf die Brust. Die Figur ist gut erhalten. Lediglich am rechten Zipfel des Kopftuches ist ein kleines Stück abgebrochen, ebenso am mittleren Faltenaum zwischen den Füßen. An der linken Außenseite des Mantels fehlt ein etwa 6 cm langes Stück.

Abb. 14b Johannes (Höhe 25 cm) trägt, abgesehen vom Kopftuch, gleichartige Kleidungsstücke wie Maria: einen langen, gegürteten Rock mit kleinen Bündeln an den Ärmelenden und einem kleinen umgeschlagenen Kragen, den vorn eine Schließe zusammenhält. Beteuernd greift der Lieblingsjünger an die Brust; seine Linke rafft den Mantel, in den der Wind fährt. Der Kopf ist steil aufwärts zu Christus gerichtet. Schmerzvoll zieht sich die Augenpartie nach der Nasenwurzel zusammen; die Lippen öffnen sich etwas, wie um noch eine Zwiesprache zu nehmen mit dem Meister da droben am Kreuze. Der Mantel liegt über beiden Schultern, zieht sich in breitem Streifen schräg vor die Brust, staut sich im rechten Ellenbogengelenk und pendelt einerseits in einer bewegten Saumlinie zu den Füßen, während sich die Masse des Stoffes gegen das rechte Bein drückt und breit nach der linken Seite ausschwingt. Auch die Johannesfigur ist gut erhalten. Am Sockel vor dem linken Fuß bemerkt man eine Flickstelle, daneben und weiter rechts sind kleinere Stücke vom Sockel abgeplatzt.

Beide Figuren, Maria und Johannes, stimmen in Ausdruck, Bewegung und Kleidung dem Wesen nach überein; das Faltenmotiv ist beidemal variiert.

Den männlichen Habitus des Johannes spürt man am deutlichsten an den Händen. Marias Hände sind füllig und glatt, die des Johannes sind herber und von Adern überzogen. Die gesamte Schnitzarbeit ist ein äußerst sorgfältiges, bis ins einzelne durchempfundenes Werk. Thematisch, kompositionell, kostümlisch und ausdrucksmäßig zeigen beide Kreuzigungsgruppen so weitgehende Übereinstimmungen, daß sich ein beschreibender Vergleich wohl erübrigt. Mit Hilfe der gut erhaltenen Kleinfigurengruppe in Holz kann man sich eine Vorstellung vom ehemaligen Zustand des Wegekreuzes vor seiner Zerstörung machen, besonders was die Figuren der Maria und des Johannes anbetrifft. Die originalen Torsi und die alte Fotografie¹¹⁾ ermöglichen eine Rekonstruktion. Immerhin dürfen gewisse Unterschiede zwischen der kleinen und der großen Gruppe nicht übersehen werden. So ist jene die geschliffenere, straffere und bessere, diese die gerundete, schlaffere und die insgesamt derbere. Selbstverständlich muß man Einschränkungen machen. Denn Sandstein ist in seiner Struktur ein ganz anderes Material als Holz. Die Größenunterschiede sind außerdem enorm. Schließlich hat das Wegekreuz über 150 Jahre lang im Freien gestanden, der Witterung und dem Kriegsschicksal preisgegeben.

Der Überlieferung nach handelt es sich beidemal um die Hand des gleichen Meisters, der einmal die Kreuzigungsgruppe im Kleinen, gewissermaßen als Bozetto in Holz, das andere Mal dieselbe zwar unterlebensgroß, aber doch zusammen mit dem Aufbau eines Wegekreuzes als monumentale Plastik in Stein ausführte. Der stilistische Vergleich, den man bis in einzelne Gewandmotive durchführen kann, erhärtet dies. Damit wäre die Inschrift unter der Tischsockelplatte sowohl eine Stifterinschrift als auch eine Bildhauersignatur, was Peter Hentz anbelangt. Jener bescheidener denkenden Zeit des frühen 19. Jahrhunderts entspricht es übrigens, wenn die Inschrift so unauffällig als möglich, sozusagen nur für den Eingeweihten, angebracht wurde. Es genügte, daß man wußte, wer die Stifter waren und der Bildhauer.

Es gab übrigens eine Nachahmung des Kleinblittersdorfer Wegekreuzes von anderer Hand in Auersmacher¹²⁾, die – wenngleich von sehr viel geringerer Qualität – doch davon zeugt, wie sehr man das Kleinblittersdorfer Werk schätzte.

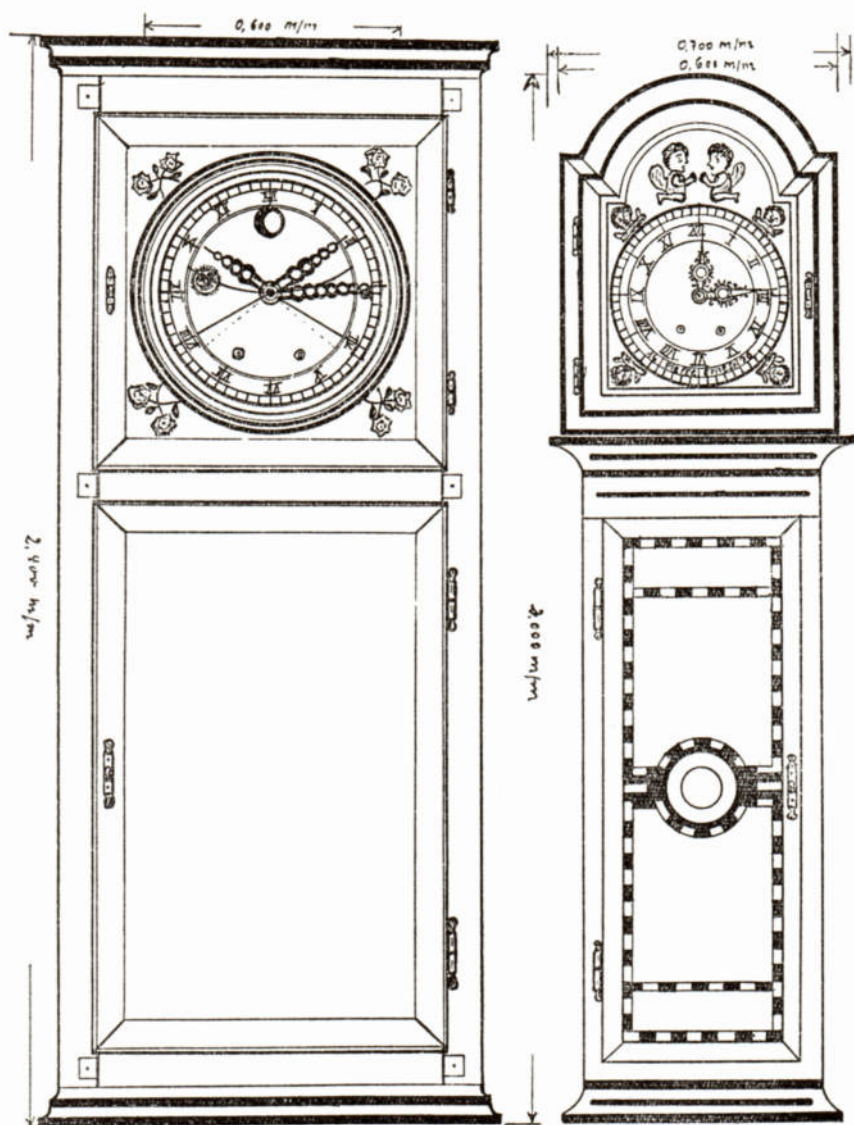
Der Stangenpeter hat offenbar noch weitere Bildhauer- bzw. Steinmetzarbeiten ausgeführt. Das Haus Niederländer, schräg gegenüber vom jetzigen Rathaus in Kleinblittersdorf versah er mit einem hübschen Portal. Es hatte zwei Pilaster als Türpfosten, einen Türsturz und darüber ein Oberlicht, als Abschluß ein verkröpftes Gebälk mit Karnies und Wassernase. Die Tür selbst war geteilt in eine obere und eine untere jeweils besonders zu öffnende Hälfte, wie auf dem Lande üblich. Die Türfüllung enthielt sein Lieblingsmotiv: ein gewundenes Band, in welches die Werkzeuge des Steinmetzen und Bildhauers geschlungen waren. Die Tür mit den Schnitzereien ist nicht mehr vorhanden.

Solange die alte Kirche in Kleinblittersdorf benutzt wurde¹³⁾ und dicht dabei der alte Friedhof noch belegt war, konnte man in der linken Ecke nahe dem Beinhaus¹⁴⁾ die Grabstätte des Peter Hentz sehen, der 1828 verstorben war. Dort lag eine im Laufe der Zeit schon abgetretene Sandsteinplatte, in deren Mitte die schlecht leserlich gewordene Grabinschrift eingemeißelt stand. Ringsum aber wand sich ein Band, das ähnlich angeordnet war wie dasjenige auf dem Fegefeuerrelief am Wegekreuz oder das andere

auf der einstigen Türfüllung am Hause Niederländer und das genauso wie dieses mit Werkzeugen geschmückt war. Dazu gehörten Hobel, Stecheisen, Stemmeisen, Schlägel und Hammer. Diesen charakteristischen Grabstein muß sich der Stangenpeter selbst gehauen haben, zumal von einem gleichbegabten anderen Steinmetzen zu damaliger Zeit in Kleinblittersdorf nichts bekannt ist.

Abgesehen von diesen Arbeiten als Steinmetz, als Bildhauer und als Bildschnitzer hat sich Peter Hentz aber als Mechaniker von besonderer Kunstfertigkeit hervorgetan. Und als „Mechaniker“ wird urkundlich ja auch sein eigentlicher Beruf und nur dieser angegeben. Sein Hauptwerk war auf diesem Gebiet zweifelsohne eine große astronomische Standuhr. Dieses außerordentlich kostbare Stück befand sich bis in den letzten Krieg in Privatbesitz, ging aber währenddem verloren. Für ihren Wert mag auch die Nachricht sprechen, daß man noch vor dem ersten Weltkrieg bis zu 6000,— RM für die Uhr bot. Das Stück war dem inzwischen verstorbenen Besitzer, dem Reichsbahn-Werkmeister Wilhelm Greff, so lieb und wert, daß er aus der Erinnerung und nach dem langen Umgang mit der Uhr eine sehr ausführliche Beschreibung derselben angefertigt und eine Zeichnung beigegeben hat. Beides ermöglicht uns, ein einigermaßen anschauliches Bild von diesem technischen, aber auch künstlerisch ausgestatteten Wunderwerk zu erhalten¹⁵). Die auf der Abbildung weggelassene Beschreibung lautet:

„Nebenstehende astronomische Standuhr wurde zwischen 1780 und 1790 von Peter Hentz (genannt Stangenpeter) erbaut. In diese astronomische Standuhr war ein Musikwerk eingebaut. Sie war zirka 2,40 Meter hoch und hatte 84 Pfund Antriebsgewichte, drei Zeiger und ein dreiteiliges Zifferblatt von zirka 60 cm Durchmesser. Auf dem inneren Teil des Zifferblattes waren die Stunden angegeben. Auf den beiden äußeren Teilen waren die Tage, Wochen und Monate sowie ein Namenverzeichnis aufgetragen. Der äußere Teil des Zifferblattes bewegte sich nachts um 12 Uhr um einen Tag weiter. Die Sonne machte ihren Kreislauf und ging morgens auf und abends unter nach den astronomischen Zeitangaben. Der Mond konnte in jeder Stellung bei zunehmendem und abnehmendem Licht gesehen werden, ebenfalls nach astronomischer Zeitangabe. Auch konnte das Zu- und Abnehmen der Tage und Nächte beobachtet werden. Das Zifferblatt war so eingerichtet, daß auch die Schalttage das richtige Gehen der Uhr nicht beeinflusste. Die Glocke in der Uhr war anscheinend aus Silber gefertigt. Durch die Uhr wurden halbe und volle Stunden angeschlagen. Bevor die Uhr die volle Stunde anschlug, spielte sie ein Musikstück. Zwölf verschiedene Musikstücke konnten gespielt werden. Durch Auslösen einer Sperrvorrichtung konnten auch, ohne das stündliche Spiel zu beeinträchtigen, alle Musikstücke gespielt werden. Die Uhr brauchte nur alle zehn Tage aufgezogen zu werden. Nach Überlieferung von unseren Vor- und Urvorfahren stand die Uhr in einer Gastwirtschaft, die den Vorfahren meiner Ehefrau Angela Greff geborene Niederländer gehörte. In Ermangelung einer Musikkapelle hatte die Uhr bei diesen Vorfahren die schöne Aufgabe, bei freudigen Ereignissen, wie Kirmes und dergleichen, zum Tanze aufzuspielen. Die Uhr wurde, wie schon vorerwähnt, um 1780 und 1790 erbaut, war noch sehr gut erhalten und ging sehr genau. Auf der Schranktüre waren vorstehende Rosen eingeschnitzt. Die Uhr mit Zeigern und Beschlag war aus Bronze angefertigt. Sie war nur einmalig vorhanden. Vor zirka 30 Jahren wurden 6000,— RM (Sechstausend) geboten. Die Uhr war anscheinend für



Astronomische Standuhr, Ende 18. Jahrhundert,
ehedem Kleinblittersdorf

Standuhr, 1676,
ehedem Kleinblittersdorf

das Halberger Schloß, um die vorgesehenen Gemächer des früheren Kaisers Wilhelm II. zu verschönern, bestimmt. Das Wohnhaus, in dem die Uhr stand, wurde bei der Westoffensive 1940 total vernichtet. Mit dem Wohnhaus ging auch die Uhr verloren.“

Das Ganze war also ein in ein schöngezimmertes Gehäuse eingebautes Uhr- und Spielwerk, dessen große Verwandte etwa von der Art der berühmten astronomischen Uhr im Straßburger Münster sind. — Peter Hentz hat offenbar auch Klaviere gebaut.

Die Standuhr wird in die Zeit von 1780 bis 1790 datiert. Peter Hentz war damals ein Mann zwischen dreißig und vierzig Jahren. Auch stilistisch gehört sie in diese Zeit. Die geraden Formen des Uhrengehäuses, die kleinen Rosen in den Ecken des Zifferblattfeldes passen gut zur sogenannten „Zopfzeit“, jener Epoche zwischen Rokoko und reinem Klassizismus im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Die nächste Stilstufe wird zum Beispiel durch eine Uhr vertreten, die Christoph Matth. Hahn, Echterdingen 1805, ebenfalls als astronomische Kunstuhr gefertigt hat und die sich im Bayrischen Nationalmuseum in München befindet¹⁰). Hier handelt es sich um eine Tischuhr mit zwei Globen in Vitrinen, die neben dem eigentlichen Gehäuse, jedoch auf gemeinsamem Podest stehen. Das Gehäuse ist kastenförmig, mit Sockel und Kranzgesims. In die Zwickel neben dem Zifferblatt sind oben zwei Gestirnsmasken und unten zwei Genien, die Kranz und Fackel tragen (Horen), in Applikation aus reliefertem Bronzeblech gesetzt.

Zeitlich vor der Uhr des Stangenpeter entstand eine andere schöne Standuhr, die uns der gleiche Werkmeister Greff überliefert und die ihm ebenfalls gehörte. Es sei erlaubt, auch dieses Stück zu veröffentlichen, dessen Beschreibung lautet: „Nebestehende Uhr wurde im Jahre 1676 durch Pierre Ernest gebaut und befand sich in meinem Besitz. Der Uhrenkasten war massiveichen und die untere Schrankkastentür mit dunkelbraunen und gelblichen Holzeinlagen verziert. Das Zifferblatt sowie die Engelsfiguren und die beiden Glocken waren aus Silber. Die Uhr mit Zeigern und der Beschlag waren aus Bronze. Auf dem Zifferblatt war der Name des Erbauers und die Jahreszahl eingraviert. Das Wohnhaus, in dem die Uhr stand, wurde bei der Westoffensive 1940 total vernichtet. Mit dem Wohnhaus ging auch die Uhr verloren.“

Diese Uhr gehörte, mündlicher Überlieferung nach, einem französischen Adligen, Chevalier de Hausen, der in Kleinblittersdorf in jenem Hause wohnte, das heute das Gemeindeamt ist. Ehe derselbe vor der französischen Revolutionsarmee flüchtete, überließ er der Familie Greff die Uhr. Man darf annehmen, daß diese Uhr, die auf 1676 datiert und mit dem Meisternamen des Uhrmachers Pierre Ernest signiert war, dem Peter Hentz als Musterbeispiel einer Standuhr für die seinige dienen konnte. Hier war der Gesamtaufbau ähnlich. Ein massiver Gewichtekasten, darauf das Uhrengehäuse, allerdings mit halbkreisförmigem Abschluß. In der Lünette knien zwei Putten. Aus den Zwickeln neben dem Zifferblatt schauen vier Puttenköpfe. Im Zifferblatt selbst kreisen fein geschmiedete Zeiger. An der Türfüllung des Gewichtekastens sieht man einfache Intarsien aus abwechselnd dunkelbraunen und gelblichen Hölzern.

Und wenn nicht alles trügt, hat sich noch ein Selbstbildnis von Peter Hentz in Privatbesitz erhalten, freilich in stark nachgedunkeltem Zustand. Dieser Mann nun, der sich in den verschiedensten Sparten des handwerklichen und künstlerischen Bereichs, vor allem offenbar als tüchtiger Bildhauer, als empfindsamer Bildschnitzer und als erfindungsreicher Uhrmacher betätigte, war zweifellos den meisten Mitmenschen seines Heimatortes geistig überlegen. Er war ein Grübler und in manchem ein Sonderling. Seinen Zeitgenossen fiel das Ungewöhnliche an ihm auf, und sie bekundeten das auf ihre Weise, indem sie ihm den Spitznamen „Stangenpeter“ gaben. Damit meinten sie – einer volkstümlichen Redewendung folgend –, er habe „Stangen im Kopf“, etwa in dem Sinne wie wir heute sagen, einer „spintisiert“. Doch verlor der Spott- und Spitzname bald seine herabsetzende Wirkung und wurde, wie es denn zu geschehen pflegt, zu einem Eigennamen, der die Hochachtung vor dem Mitbürger ausdrückte. Als solcher lebt Peter Hentz, der Stangenpeter, noch heute im Bewußtsein seiner Heimatgemeinde fort, nicht zuletzt durch seine Werke, seien sie nun erhalten, beschädigt oder verschollen.

Mit Peter Hentz, gen. der Stangenpeter, wird die Geschichte des Kunsthandwerks an der Saar, die zu erhellen sich bis zuletzt Karl Lohmeyer immer wieder vorgenommen hat¹⁷⁾, um eine vielseitige und interessante Persönlichkeit reicher. Von ihm konnte man etwa sagen, daß er „beseelt davon war, etwas Besonderes, Eigenartiges, von anderen nicht Gekonntes und noch nicht Erdachtes zu schaffen“, und „die Fachgenossen zu übertrumpfen und mit der Zeit zu gehen, ist den begabten Volkskünstlern nicht minder zu eigen, wie allen schöpferischen Menschen¹⁸⁾“.

Vorstehende Abhandlung sollte dem Altmeister der saarländischen Kunstgeschichte und Volkskunde, Geheimrat Dr. phil. h. c., Dr. phil. h. c., Dr. Ing. e. h. Karl Lohmeyer zu seinem 80. Geburtstag am 21. 1. 1958 zugeeignet werden. Sein Tod am 8. November 1957 kam dem zuvor.

Anmerkungen:

- 1) Ein weiteres barockes Steinkreuz – ähnlich im Aufbau wie das Kleinblittersdorfer – steht bei der Kreuzkapelle ausgangs von Forbach unweit der Straße Forbach-Behren.
Karlinger, Hans: Deutsche Volkskunst. Berlin 1933, S. 58/59: „In den Sandsteinlandschaften . . . in der Pfalz und im Elsaß gibt es viele gute dörfliche Steinhauerarbeit, Kreuze . . . mit Inschriften und Blumenranken, bisweilen Handwerkszeichen oder christlichen Symbolen.“
Vergleiche auch Anmerkung 4.
- 2) Zimmermann, Walther: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Saarbrücken. Düsseldorf 1932, S. 254 f., Abb. 182.
S., K.: Über Kleinblittersdorf zum Wintringerhof. Unter: Lockende Ausflugsziele am Rande der Saargroßstadt, Saarländische Volkszeitung, ca. 1950.
- 3) Damals wurde eine Urkunde, die in einer Flasche verschlossen war, unten im Sockel eingelassen.
- 4) Eckardt und Kubach haben letzthin zahlreiche gute Beispiele dieses Typs im Inventarband von Pirmasens aufgenommen und abgebildet. Siehe: Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Pirmasens, bearbeitet von Anton Eckardt und Hans Erich Kubach, o. O. 1957, z. B. in Bundenthal, Eppenbrunn, Schweix, Trulben u. a. Die Steinkreuze werden hier vielfach als „Lothringer Kreuze“ bezeichnet. Schon Karlinger machte auf die Häufigkeit von Wegekreuzen in der Pfalz und im Elsaß aufmerksam, siehe Anmerkung 1. Auch Teile Lothringens wären einzubeziehen.
- 5) Weise, Georg und Gertrud Otto: Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance. In: Schriften und Vorträge der Württembergischen Gesellschaft der Wissenschaften, Geisteswissenschaftliche Abteilung, Heft 5, Stuttgart 1938, Seite 48 ff.
- 6) Der hl. Petrus wird im allgemeinen mit den Attributen Schlüssel und Buch als Apostel gekennzeichnet (vgl. Künstle, Karl: Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1928, Stichwort Petrus).
Auf dem Kleinblittersdorfer Relief erscheint er mit Hahn und Buch. Dies ist eine ungewöhnliche ikonographische Zusammenstellung. Denn der Hahn kommt sonst nur in Verbindung mit der Verleugnungsszene vor (vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, hrg. von Michael Buchberger, Freiburg 1936, 8. Bd. Stichwort Petrus), die aber hier nicht gemeint ist, denn die Magd fehlt; auch das Buch wäre dabei nicht am Platze. Es handelt sich also um eine volkstümliche Verquickung des Petrus als Apostel, Sendbote Christi mit dem Buch und einer attributiven Übernahme des Hahnes aus der Verleugnung Petri ganz am Ende seiner Jüngerschaft.
- 7) Zimmermann a. a. O. deutet die Inschrift als Chronogramm und liest aus ihm die Jahreszahl 1806.
Beim Anbringen der lateinischen Inschrift ist dem Steinmetzen ein Fehler unterlaufen: es muß heißen „osculatae“ statt osculatae; vgl. Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments mit dem Urtexte der Vulgata, hrg. von Augustin Arndt S. J. 2. Bd. 6. Aufl. Regensburg und Rom 1914, S. 133. Liest man also richtig „osculatae“, so fällt das „l“, d. h. eine 1 für das Chronogramm weg, so daß dieses einwandfrei 1805 ergäbe, wofür es – wie folgt – einen weiteren Beleg gibt. – Zimmermann gab irrtümlich Vers II statt Vers II an.
- 8) Die Inschrift ist jetzt stark in Mitleidenschaft gezogen. Man kann sie nur noch teilweise lesen; die Jahreszahl 1805 ist jedoch noch vorhanden und einwandfrei als solche zu erkennen.
- 9) Akten auf dem Gemeindeamt in Kleinblittersdorf.
- 10) Weise, a. a. O. S. 28 ff.

- 11) Zimmermann a. a. O. S. 254, Abb. 182.
- 12) Zimmermann a. a. O. S. 255.
Nach mündlicher Aussage war diese jedoch eine auch geringe Kopie. — Reste dieses Kreuzes sah der Vf. noch etwa 1953 vor der Kirche in Auersmacher liegen.
- 13) Zimmermann a. a. O. S. 253 f.
Volkelt, Peter: Die Barockaltäre von Kleinblittersdorf. In: Saarbrücker Hefte 2, Saarbrücken 1956, S. 21 ff.
- 14) Grün, Johann: Heimatgeschichte von Kleinblittersdorf. Ms.
- 15) Herrn Reichsbahnoberspektor Grün ist der Verfasser für wertvolle Hinweise und die Vermittlung von Abbildungsmaterial zu Danke verpflichtet.
- 16) Wühr, Hans: Alte Uhren. Darmstadt o. J. S. 31 und Abb. 34.
- 17) u. a. als Herausgeber der fortlaufenden Aufsatzreihe: „Alte Kunst und kunstreiches Handwerk an Saar und Blies“. In: Die Schule, 6. Jg. 1953 bis 10. Jg. 1957. Saarbrücken, Minerva-Verlag.
- 18) Spamer, Adolf Volkskunde und Volkskunst. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 1928, Heft 1, S. 14.

DIE KUNSTDENKMÄLERAUFNAHME IM GROSSHERZOGTUM LUXEMBURG

VON JOSEPH VALENTIN

Abb. 16–22 In diesem Beitrag soll weniger Rede sein über das, was bisher bei uns in der Kunstdenkmäleraufnahme getan wurde, als über das, was noch nicht getan worden ist. Vor allem aber möchten wir hiermit darlegen, was wir zu tun beabsichtigen und wie wir es am besten zu verwirklichen gedenken. Außer der von der Diözese veranlaßten Aufnahme der kirchlichen Bauten hat es bei uns keinerlei systematische Bearbeitung von Kunstdenkmälern gegeben. Gutgemeinte und ernst zu nehmende Versuche und Aufträge zu deren Inventarisierung scheiterten restlos an Widerwärtigkeiten jeglicher und der üblichen Art.

Eine wissenschaftlich betriebene Inventarisierung, wie sie beispielsweise im Rheinland oder in der Schweiz mustergültig durchgeführt wird, gibt es im Großherzogtum seit etwa 1932 für die kirchlichen Baudenkmäler. Sie ist das Werk von Dr. Richard Maria Staud, Diözesan-Konservator und Professor am Priesterseminar in Luxemburg. In sieben der insgesamt vierzehn Dekanate konnten die Inventarisierungsarbeiten abgeschlossen und ihr Ergebnis veröffentlicht werden. Dies ist der Fall für die Dekanate Mersch, Betzdorf, Grevenmacher, Remich, Echternach, Bettemburg und Esch.

Nunmehr konnte, wenn auch vorläufig erst im kleinsten Maßstab, mit der Erfassung der profanen Kunstdenkmäler im Luxemburger Lande begonnen werden. Die Schwierigkeiten die sich einer Aufnahme bisher entgegenstellten, sind auch heute nicht alle restlos behoben. Allerdings scheinen mangelhafte Aufgeklärtheit und Verständnislosigkeit gegenüber dem von den Vätern überkommenen Kulturgut nunmehr einer besseren Einsicht Platz gemacht zu haben. Die erneute Dezimierung unseres ohnehin kargen Bestandes an Kulturdenkmälern in den Tagen der von Rundstedt-Offensive des zweiten Weltkrieges, welcher u. a. der größte Teil der so wertvollen älteren Kirchen des Öslings zum Opfer fiel, ohne von der Inventarisierung erfaßt worden zu sein, hat wohl manches Gewissen wachgerüttelt. Es ist nunmehr höchste Zeit, das uns Verbliebene zu sichten und zu sichern, wollen wir es nicht länger dem Verfall, der oft falschen Restaurierungs- und Zerstörungswut unseres Jahrzehnts preisgeben. Das Verdienst, die

unserem nationalen Kulturgut drohenden Gefahren rechtzeitig erkannt und bei den maßgebenden Behörden stets auf deren Inventarisierung hingewiesen zu haben, gebührt vor allem Herrn Professor Dr. Joseph Meyers aus Luxemburg. Ihm ist es zu verdanken, daß nunmehr ein Beamter für die Kunstdenkmäleraufnahme freigestellt wurde und seit einem Jahr dem National-Museum zur Verfügung steht. Eine staatliche Kunstdenkmäler-Aufnahmestelle aber ist damit noch nicht geschaffen worden. Der erwähnte Beamte, ein Kunsthistoriker, ist auf sich allein angewiesen; ihm steht für entsprechende Arbeiten ein Privatarchitekt zur Verfügung. Kann aber auf die Dauer eine alleinstehende Kraft zu gleicher Zeit Kunsthistoriker, Archäologe, Historiker, Archivist, Photograph sein und darüber hinaus noch sämtliche anfallenden Büroarbeiten bewältigen, ohne daß die Erreichung des Zieles, die Inventarisierung, in weite Ferne gerückt bleibt? Und doch dürfen wir es als einen entscheidenden Schritt bezeichnen, daß es nun doch zu einem, wenn auch bescheidenen Anfang in der Kunstdenkmäleraufnahme gekommen ist.

Wie gedenken wir in Zukunft und insbesondere nach der Schaffung einer etwa im Rahmen unseres Staatsmuseums arbeitenden Kunstdenkmäleraufnahmestelle die Inventarisierung zu gestalten und zu intensivieren? Da die Aufnahme der kirchlichen Kunstdenkmäler von der Diözese weitergeführt werden soll, werden wir uns im allgemeinen wohl auf die Aufnahme der *profanen* Kunstdenkmäler beschränken. Was die bei der Be- reisung angewandte Aufnahme-Technik betrifft, so haben wir uns bisher auf keine bestimmte oder starre Methode festgelegt. Vorbildlich in jeder Hinsicht scheint uns die Art und Weise, wie beispielsweise in der Rhein- provinz, in Österreich oder in der Schweiz die Inventarisierung ausgeführt wird. Wir sind der Meinung, daß bei uns im Großherzogtum Denkmäler- aufnahme und Denkmalspflege getrennt bestehen sollen. Diese Trennung ergibt sich bereits aus raum- und verwaltungstechnischen Gesichtspunkten. Außerdem liegt die Denkmalpflege in der Hand von ehrenamtlich bezeich- neten Mitgliedern einer „Commission des monuments et sites“. Sie wird von uns über den derzeitigen Zustand bestimmter Kunstdenkmäler laufend informiert. — Von einer Fragebogen-Aktion wurde bisher bewußt Abstand genommen. Der Versand von Fragebogen hat sich bei der von Dr. Staud geleiteten Aufnahme der kirchlichen Kunstdenkmäler nicht besonders bewährt.

Da wir im Großherzogtum mit der Kunstdenkmäleraufnahme praktisch erst begonnen haben, scheint es etwas verfrüht, bereits über Arbeiten zu spre- chen, deren restlose Verwirklichung noch in ziemlicher Ferne liegt und letz- ten Endes doch die Zusammenarbeit verschiedener Spezialisten notwendig machen wird. Aber auch die mit den bescheidensten Mitteln und Kräften dotierte Kunstdenkmäleraufnahmestelle wird sich gleich zu Beginn mit dem Kunstinventar als Ganzem, als wissenschaftlichem Endprodukt auseinander- zusetzen haben. Dies aber bedingt eine möglichst frühe Inangriffnahme des Gesamtprogramms, dessen *Hauptphasen* folgende sind: gewissenhafte Be- reisung des in Frage stehenden Gebietes; Eintragung des Ergebnisses in Karteen und Herstellung eines Denkmälerkatalogs mit Erinnerungsbildern; Herstellung einer möglichst vollständigen Bibliographie; Aufbau eines Ar- chivs, begreifend u. a. ältere Pläne, Ansichten, Fotografien und Zeichnungen der wichtigsten Denkmäler; Beschaffung neuer, genauer Pläne und Foto- grafien dieser Kunstdenkmäler und endlich Studium aller veröffentlichten

und noch nicht veröffentlichten Dokumente. — Der Inhalt der einzelnen *Inventar-Bände* wird so zu gestalten sein, daß er die eventuelle lokale Eigenart weitgehend berücksichtigt, dem vorgefundenen Material in jeder Hinsicht gerecht wird und von dem Ziel, vor allem wissenschaftlicher Quellenband zu sein, nicht zu sehr abweicht. Popularisierung muß daher tunlichst vermieden werden; ihre Interessen werden besser von der lokalen Heimatforschung vertreten und sollten ihr auch reserviert bleiben. Wir glauben nicht, daß die Herausgabe der *Inventar-Bände* durch den Verlag der „T'Hémecht“ oder deren Veröffentlichung durch die „Historische Sektion“, gegebenenfalls mit staatlicher Beihilfe, Schwierigkeiten böte. — In der Regel wird nur Profanes inventarisiert werden. Ob nach der abgeschlossenen Bereisung der Kantone Remich, Grevenmacher und Echternach sofort mit den Vorbereitungen zu einem *Inventar-Band* über den Distrikt Grevenmacher (begreifend diese drei Kantone) begonnen wird, ist noch nicht sicher. Wir sind persönlich der Auffassung, daß zuerst einmal die Gesamtstatistik der Kunstdenkmäler des Großherzogtums sichergestellt werden sollte. — Da wir damit rechnen, daß die Ernte nicht besonders ergiebig sein wird, muß neben Wichtigstem auch weniger Bedeutsames in die *Inventar-Bände* aufgenommen werden. Auch wird über charakteristische Bauernhöfe, Siedlungen, Bürgerhäuser, Plätze sowie über künstlerisch wertvolle Wegkreuze das Wesentlichste darin enthalten sein. — Soll die Kunstdenkmäleraufnahme vor der Zeitgrenze 1860 Halt machen oder sollen in unserem Zeitalter ferngesteuerter Zerstörungswaffen und interplanetarischer Eroberungsmöglichkeiten nicht auch moderne Bauten unseres alten Planeten (z. B. architektonisch wertvolle Beton-Stahlbauten, Brücken, Stauwerke und dgl.) Aufnahme in die Denkmälerstatistik finden? Wir werden nicht versäumen, außer guten Fotos und Plänen, das Baujahr und den Namen des Architekten, gegebenenfalls sogar einige Stilmerkmale solcher Bauten im *Inventar* festzuhalten. — Als sehr wichtig erachten wir eine gründliche und sorgfältige *Einleitung* zu jedem *Inventar-Band*. Soll im *Inventar-Band* das Prinzip der wissenschaftlich bedingten Knappheit in der Darstellung nicht unnötigerweise durchbrochen werden, so bietet die „*Einleitung*“ immerhin Gelegenheit, einzelne und bestimmte Gruppen von Kunstdenkmälern auch aus der kunsthistorischen Perspektive zu betrachten und ins „*juste milieu*“ zu rücken.

Was ist nun das eigentliche Ergebnis unserer bisherigen Kunstdenkmäleraufnahme? Dieselbe bestand in der Bereisung der beiden Moselkantone Remich und Grevenmacher und war zunächst, technisch gesehen, ein sehr nützliches Experiment, dessen praktischen Erkenntnisse für alle weiteren Bereisungen von großem Nutzen sein werden. Das statistische Ergebnis lag indessen zwischen mager und zufriedenstellend. Besonders Wertvolles wurde bisher nicht festgestellt. Deshalb wurde außer dem Wichtigen und dem weniger Wichtigen auch scheinbar Nebensächliches aufgenommen. Sehr zahlreich sind allerdings die vorgeschichtlichen und römischen Funde in der Moselgegend. Baugeschichtlich und kunsthistorisch interessant sind die bereits als Wehrtürme errichteten Türme mehrerer Pfarrkirchen, eine Reihe älterer Häuser und Häuserfassaden sowie eine Anzahl schöner Wegkreuze. Interessanter noch wäre es, den im „*carrefour lorrain*“ und den moselabwärts sich bemerkbar machenden Einflüssen nachzugehen. Doch das geht über den Rahmen einer bloßen Bestandsaufnahme hinaus und lag nicht im Sinne dieser Ausführungen.

FRÜHGESCHICHTLICHE EISENSCHMELZE BEI NEUNKIRCHEN IM KREIS OTTWEILER

VON ALFONS KOLLING

Von allen Landschaften des Saarlandes war das Waldgebiet zwischen Saar und Blies naturgemäß in prähistorischer Zeit am wenigsten besiedelt. Das vorherrschende faltenreiche Buntsandsteingebirge ermöglichte früher wie heute nur einen dürrigen Ackerbau. Allenfalls die engen Täler duldeten etwas Landwirtschaft, in alter Zeit vornehmlich von der Viehzucht bestimmt. Die kleinen römischen Behausungen, die wir aus dieser Gegend kennen, waren wohl Hirtenstationen der einheimischen Bevölkerung. Die Bewohner der kleinen mittelalterlichen Rodungsdörfer hingegen suchten ihr Brot im Holzgewerbe, im Holzeinschlag, Fuhr- und Jagdbetrieb, in den Brettschneiden und in der Köhlerei; im Saarkohlenwald auch in den aufkommenden Kohlengruben. Längst haben sich nun die Wirtschaftsformen geändert; manches alte Waldgewerbe ging ein. Die Holzkohlenmeiler sind erloschen, seit die Hüttenwerke Koks verfeuern, und die Motorsäge erspart viele Holzhackerhände. Dem Untergang der Köhlerei ist jedoch ein anderes altes Waldgewerbe vorausgeeilt: die Waldschmiede, die primitive Eisenschmelze. Ohne Zweifel waren die Waldschmieden im Saarwald weit verbreiteter als uns die spärlichen schriftlichen Überlieferungen bezeugen, bot doch der Boden alles, was ein rentabler Schmelzbetrieb erforderte. Der Buntsandstein führt Brauneisenerz und das Steinkohlengebirge Toneisenstein, nicht zu reden von dem nötigen Holz, das allorts bei der Hand war. Im Jahre 1430 ist für die Neunkirchener Umgebung zum ersten Mal die Rede von einer solchen Waldschmiede. Gräfin=Witwe Elisabeth von Nassau-Saarbrücken behält sich vertraglich das Recht vor, im Sinnertal bei Schiffweiler allein die „Isenschmitten und kolengruben“ zu betreiben¹⁾. Keine Urkunde läßt uns aber wissen, wie es im früheren Mittelalter und noch früher mit den Eisenschmelzen bestellt war. Warum sollen aber auch nicht schon vor tausend und mehr Jahren die Rennöfen der Erzarbeiter im Saarwald geglüht haben? Findet doch auch heute noch der Landwirt die lästigen Brauneisenschwarten und häuft sie am Ackerrain auf. Der Erzarbeiter grub jedoch den Raseneisenstein systematisch; vielerorts fand er bis zu ein Meter breite Erzgänge²⁾. Wenn auch der Eisenanteil meistens nicht mehr als dreißig vom Hundert beträgt, so wissen wir doch, daß sich das frühere Mittelalter auch mit 20prozentigem Erz und geringerem zufrieden gab. Alle Voraussetzungen für ein einträgliches Eisen-gewerbe waren also auch in alter Zeit im Saarland schon gegeben. Tatsächlich ist dies auch bezeugt, wenn nicht durch die schriftliche Überlieferung, so doch vielfach durch archäologische Belege. Leider sind diese jedoch in ihrer zeitlichen Einstufung sehr unklar. In den wirtschaftsgeschichtlichen Abhandlungen über das saarländische Eisenhüttenwesen wird mehrfach die Ansicht vertreten, daß bereits in römischer Zeit Eisen geschmolzen wurde³⁾, — eine Ansicht, die, wie noch zu erläutern ist, trotz verschiedener Schlacken-funde im Bereich römischer Siedlungsstellen noch keineswegs erwiesen ist — im frühen Mittelalter, so heißt es jedoch, sei die Kunst im Trubel der Alamannenstürme untergegangen⁴⁾. Offenbar bildete sich diese Meinung dadurch, daß sich im Saarland bei mittelalterlichen Wüstungen noch keine Schmelzstätten erkennen ließen, ein Schluß also ex silentio, der in diesem

Fall unmethodisch ist und leicht zu falschen Schlüssen führt. Die Altersbestimmung ist auch dann schwierig, wenn sich, was selten der Fall ist, noch aufrechtstehende Ofenreste finden, geben doch Art und Weise der Konstruktion der einfachen Rennöfen in vielen Fällen kein ausreichendes zeitliches Kriterium. In hinterwäldlerischen Gegenden Deutschlands wurden im vorigen Jahrhundert noch Öfen betrieben, die primitiver arbeiteten als manche römische Schmelzen, deren Gebläse bereits mit Wasserkraft funktionierten. Auch Form und Materie der Eisenschlacken lassen sich bis heute nicht sicher datieren, da diese durch die mehr oder minder große Ofenhitze bestimmt wird; unter Umständen kann nämlich — je nach Art der verwendeten Holzkohle — ein urtümlicher Ofen mit natürlichem Windzug höhere Hitzegrade erreichen als ein entwickelterer Gebläseofen. Gerade die Eisenschlacken sind es aber, die überhaupt zur Entdeckung der Schmelzstätten führen. Manchmal begegnet der Spaziergänger diesen Überbleibseln alten Eisenhandwerks, bückt sich vielleicht nach einer „Heidenschlacke“ und betrachtet verwundert den schwarzglänzenden teigig erstarrten Fladen. Für das Saarland wurden in und außerhalb der Waldzone eine ganze Reihe von Fundstätten aufgezeichnet. Wir kennen sie aus dem Kreis Saarbrücken von Friedrichsthal⁵⁾, Gersweiler⁶⁾, Rentrish⁷⁾ und Saarbrücken⁸⁾. Im Kreis Ottweiler wurden Heidenschlacken in Landsweiler⁹⁾, Stennweiler¹⁰⁾, Schiffweiler¹¹⁾, Uchtelfangen¹²⁾, Wustweiler¹³⁾, Wiebelskirchen¹⁴⁾, Ottweiler (Neumünster)¹⁵⁾ und Fürth¹⁶⁾ aufgelesen, während wir sie aus dem Kreis St. Wendel für Urexweiler¹⁷⁾, aus dem Kreis St. Ingbert für Sitzweilerhof (Stadt St. Ingbert)¹⁸⁾, aus dem Kreis Homburg für Einöd (Schwarzenacker)¹⁹⁾ und Reiskirchen²⁰⁾, aus dem Kreis Merzig-Wadern für Britten²¹⁾ vermerkt finden. An einigen Orten wurden auch die fertigen, handelsüblich zugeschmiedeten Produkte der alten Schmelzen gefunden. Die vierkantigen, länglichen und beiderseits spitz zugeschmiedeten, im Mittel 4 kg wiegenden Barren fanden sich vornehmlich im nördlichen Saarland, im Kreis St. Wendel bei Grügelborn²²⁾, im Kreis Merzig-Wadern bei Büschfeld²³⁾ und Wadern²⁴⁾, im Kreis Homburg bei Höcherberg²⁵⁾, im Kreis Saarbrücken bei Friedrichsthal²⁶⁾ und Geislautern²⁷⁾ und im Kreis Ottweiler bei Lautenbach²⁸⁾ und Uchtelfangen²⁹⁾. Auch diese Barren lassen sich noch nicht sicher zeitlich einordnen, obwohl die Formen erheblich variieren. Gleich wie bei den Ofenfunden mangelt es an genügenden, datierbaren Begleitfunden. Reiche Barrenfunde wurden besonders und bezeichnenderweise in der Randzone des Pfälzerwaldes gemacht. Die Samelfunde von Eisenberg entstammen der Römerzeit³⁰⁾. Einige Stücke fanden sich unmittelbar bei den Stümpfen von Rennöfen und gehören mit diesen noch der vorrömischen Zeit an. Der Aufbau der Öfen konnte hier gut beobachtet werden, ebenso wie der der Schmelzstätten von Ramsen in der Pfalz. Die im Innern der bis zu fünf Meter hohen Schlackenhalde gefundenen Tongefäßscherben lassen sich in die gleiche spätkeltische Latènezeit datieren³¹⁾. Im Saarland war bisher kein ur- oder frögeschichtlicher Schmelzofen bekannt. (Eine Verhüttungsstätte von Geislautern im Kreis Saarbrücken dürfte, dem erheblichen Umfang nach zu urteilen, bereits dem späteren Mittelalter entstammen³²⁾). Das staatliche Konservatoramt in Saarbrücken ließ es sich daher besonders angelegen sein eine Anregung zu prüfen, ob sich ein Eisenschlackenhügel im Wald bei Neunkirchen zur Ausgrabung eignete. Gelegentlich eines Spazierganges fand Chefchemiker Diplomingenieur S. Meyer vom Neunkircher Eisenwerk im oberen Landertal alter-

tümliche Eisenschlacken und machte diesen Fund, besonders, da es sich augenscheinlich um eine Schlackenhalde handelte, in der „Saarbrücker Zeitung“ bekannt³³). Diplom-Ingenieur Meyer erklärte sich gern bereit, die Fundstelle zusammen mit Landeskonservator Dr. Keller zu besichtigen. Die örtlichen Gegebenheiten erwiesen sich für eine Grabung günstig, so daß bereits für den Sommer des gleichen Jahres die Untersuchung beschlossen werden konnte.

Die Schmelzstätte ist am leichtesten zu finden, wenn man sie von der Straße Neunkirchen–Limbach aus zu erreichen sucht. Kurz oberhalb des Forsthauses Landertal zweigt ein Weg ab, der entlang dem Waldtälchen ins Kasbruchtal zwischen Neunkirchen und Wellesweiler führt. Etwa 600 Meter von der Straße entfernt befindet sich rechter Hand im Hochwald, gleich neben dem Weg, die kleine Geländekuppe von etwa 25 Metern Durchmesser. Oben auf der Kuppe lagen die Schlacken. Unterhalb, nach dem Weg zu, zeichnete sich eine offensichtlich von Menschenhand geschaffene Mulde ab. (Im Meßtischblatt 6609 Neunkirchen-Saar ist die Stelle unter den Koordinaten rechts 87 840, hoch 66 590 zu finden.)

Abb. S. 29
oben links

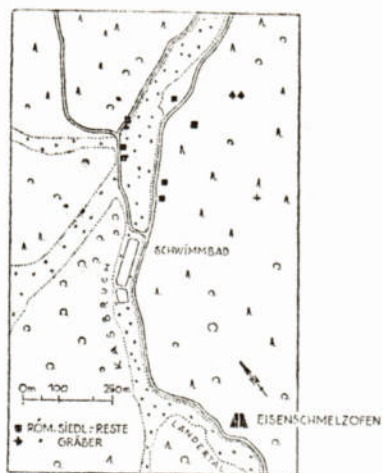
So sehr abgeschieden das Waldgebiet um den Kasbruch bis vor wenigen Jahren noch war, so muß es dennoch in alter Zeit von Handel und Wandel lebhaft erfüllt gewesen sein. Als in den zwanziger Jahren Konservator Klein das Tal durchforschte, fand er eine Anzahl von Fundamenten römischer Häuser am Rand der Talwiesen, insbesondere dort, wo das Landertal, Kasbruchtal und das nach Wellesweiler führende Tälchen aufeinanderstoßen³⁴). Es kamen Trümmer zum Vorschein, die auf den Betrieb einer römischen Töpferei schließen ließen. In dem Seitentälchen wurde neuerdings neben der sogenannten Jungfernttrapp (einer in eine Felsbank eingearbeitete Treppe) eine gallorömische Totenstätte entdeckt³⁵). Weitere Funde, die im Hinblick auf die Schmelzstätte noch bedeutungsvoller sind, traten in dem am Stadtrand von Neunkirchen gelegenen Steinwald und beim Furspacherhof zwischen Neunkirchen und Limbach zutage. Im Steinwald waren es mehrere mit Schmuck und Waffen ausgestattete fränkische Gräber³⁶), beim Furspacherhof ein einzelnes fränkisches Grab³⁷). Wahrscheinlich handelt es sich auch bei der letzteren Totenstätte um ein Reihengräberfeld und nicht nur um ein Einzelgrab. Die Friedhöfe liegen in der Luftlinie 2,8 km auseinander, dazwischen befinden sich Kasbruch und Landertal. Offenbar schon bald nach der Römerzeit versumpften die Waldtäler und blieben verlassen.

Abb. 23

Die Ausgrabung der Eisenschmelzstätte erstreckte sich über die Monate Juli und August 1952, unterstützt vom Neunkircher Eisenwerk, dessen Generaldirektor, Herr Diplom-Ingenieur Arndt, die Arbeiten mit regem Interesse verfolgte. Diplom-Ingenieur Meyer erteilte manchen guten fachmännischen Rat, untersuchte in dankenswerter Weise die gefundenen Schlacken und stellte dem Konservatoramt ein Verzeichnis der gewonnenen Analysen zur Verfügung. Besonderen Dank schuldet das Konservatoramt auch Herrn Forstmeister Schulte, durch dessen Erlaubnis die Grabung überhaupt erst ermöglicht wurde.

Ziel der Grabung war, Anhaltspunkte für die Konstruktion des verwendeten Rennofentypes, für die Art und Weise der Fertigung und das Alter der Schmelzstätte zu gewinnen. Zunächst wurden überkreuz bis auf den gewachsenen Boden schichtweise zwei Suchgräben ausgehoben. Suchgraben A ließ bald erkennen, daß der Hügel natürlichen Ursprungs und kein Schlack-

Abb. S. 29



4
2
A

GRABUNGSGRENZE

OFENTRÜMMER

1-21 TONGEFÄßSHERBEN

15
14
1
17
9

B



EISENSCHMELZOFEN

5

21 8



20

3

16 17 13

KASBRUCH

W E G

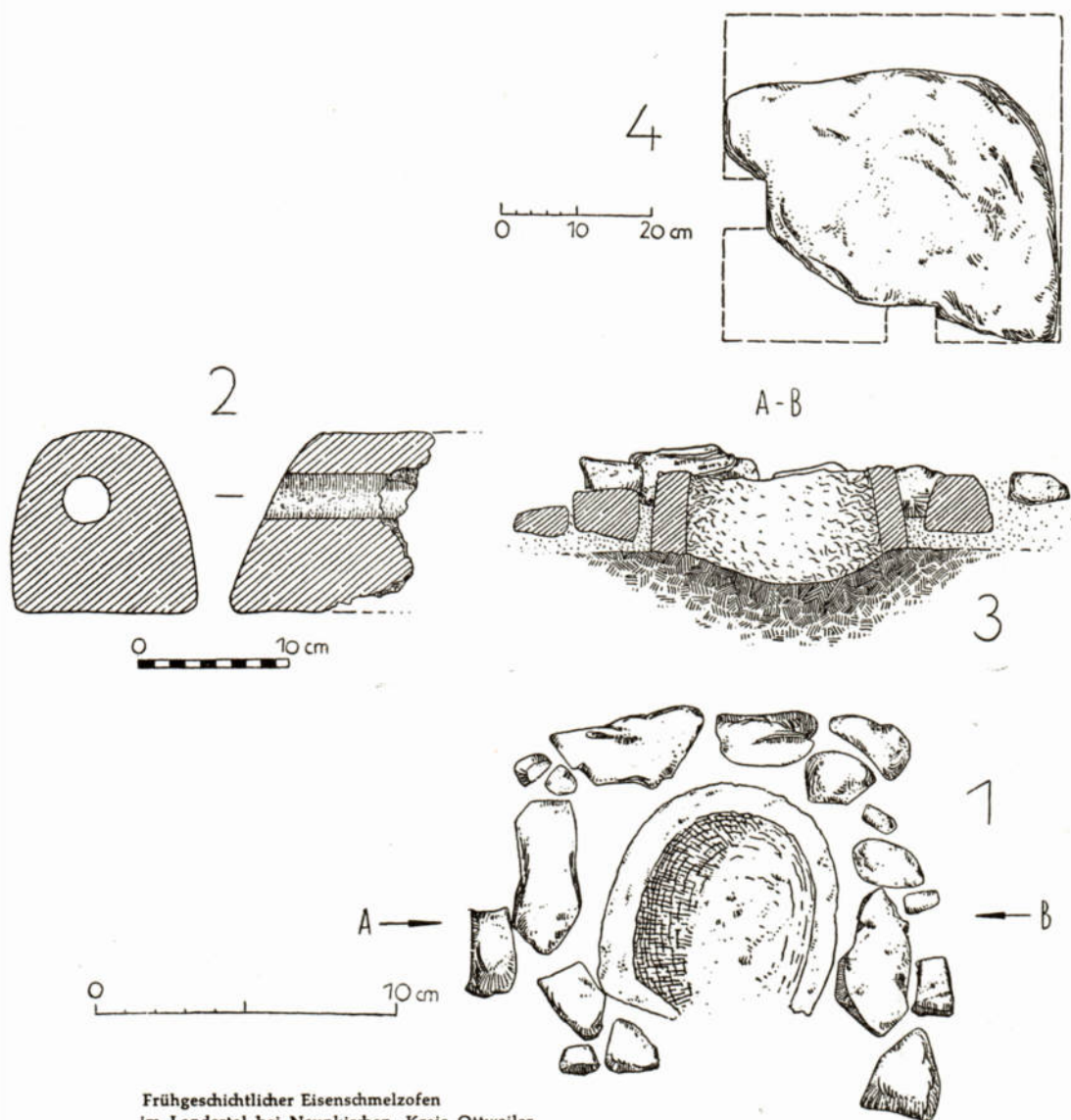
Situation u. Grabungsplan der frühgeschichtlichen Eisenschmelze bei Neunkirchen, Kreis Ottweiler

kenhügel war, wie es den Anschein hatte. An keiner Stelle des Schnittprofils durch den Hügel war die Schlackenschicht stärker als 25 cm und überdies an keiner Stelle kompakt. Unter der Schlackenschicht folgte Sandboden, der oben auf der Kuppe einige bemerkenswerte Funde erbrachte: ein zerbrochener Mühlstein und eine Anzahl Topfscherben. Suchgraben B ergab das gleiche Bild, nur eine dünne Schlackenschicht. Dazu fanden sich jedoch auch Tonbrocken von der Wandung eines Rennofens. Reste eines Ofens noch an ursprünglicher Stelle kamen nicht zum Vorschein. So wurde eine größere Grabungsfläche zunächst über der eingangs erwähnten Mulde in Angriff genommen. Gerade dieser Abschnitt des Hügels schien erfolgversprechend, da die Mulde offenbar künstlichen Ursprungs war. Doch auch hier ergaben sich nur Ofenteile in sekundärer Lagerung. In der Mulde zeigte sich abgestufter Sandsteinfels, ohne Zweifel durch einen ehemals hier betriebenen kleinen Steinbruch entstanden. In eine Stufe war eine Sprengscharte gehauen, wie sie Steinbrechern geläufig ist. Die Grabungsfläche wurde nun auf die Kuppe selbst ausgeweitet. Zuvor mußten zwei starke Buchen gefällt werden. Bereits im Wurzelwerk der Bäume traten wiederum Stücke einer Ofenwandung zutage, und an zwei Stellen der Fläche häuften sich Ofentrümmer. Es fanden sich Stücke von durchlochtem Lehmziegeln, auch einige datierbare Tongefäßscherben. Wenngleich der Sandsteinfels sorgfältig abgesucht wurde, so ließ sich auch hier keine Brandstelle entdecken, die ein Ofenbetrieb hätte hinterlassen müssen. Inzwischen begannen die Arbeiter bereits die zuvor aufgedeckte Fläche zuzuwerfen, als der Verfasser am letzten vorgesehenen Grabungstag in der SO-Ecke der Flächenkante eine wenige Zentimeter dicke Holzkohlenschicht bemerkte. Unmittelbar unter dem Humus zeichneten sich im Bogen gesetzte Sandsteine ab, die Abstützung eines Rennofens. An der Innenkante des an einer Stelle unterbrochenen Steinkreises kam der noch 25 cm hohe Mantel des Ofens aus gebranntem Lehm zum Vorschein. Die ovale, im Lichten 55:65 cm messende Grundfläche des Ofens wurde durch eine 10 cm tief in den anstehenden Fels eingearbeitete Mulde gebildet. Hier lagen zwischen den Trümmern des aufgehenden Ofenmantels noch Stücke eines Eisenschlackenkuchens, wie er nach jeder Schmelze in einem Rennofen unvermeidlich anfällt. Der Sandstein des Bodens war bis 8 cm tief durch die Ofenhitze schieferrig verbrannt. Die unten durchweg 12 cm starke Wandung aus Lehm mit untermengten Steinbrocken verminderte sich nach oben bis auf 5 cm. Fingerspuren an der Innenseite bezeugen, daß die Lehmmasse an die Steinabstützung frei angetragen wurde. Alle Stücke der aufgehenden Wandung weisen auf der Innenseite Lattenabdrücke auf, die dadurch entstanden sind, daß der Lehm über einem Leckergerüst angeworfen wurde. Da die Latten Spuren (2–4 cm breit) nicht ganz parallel, sondern etwas spitz zueinander verlaufen, muß der Aufbau kegelförmig gewesen sein. An der unterbrochenen und zerstörten Seite fanden sich stängchenförmige Eisenschlacken, die anzeigen, daß sich an dieser Stelle der Abstich befand. Die Stängchen bildeten sich durch austropfende Schlacke. Sehr wesentliche Anhaltspunkte für die Betriebsart des Ofens ergeben die aufgefundenen durchlochten Ziegel. Die 2,5 – 3,5 cm messenden Düsenlöcher zeugen von einer bereits fortschrittlicheren Art der Verhüttung. Man begnügte sich nicht mehr mit dem natürlichen Luftzug durch ein besonders großes Loch im Herd, sondern hielt durch Handgebläse, deren Düsen in die Löcher eingesetzt wurden, den Ofen bei guter Hitze. Die 10–12 cm breiten, 10–12 cm hohen und im Querschnitt

Abb. 24 u.
Abb. S. 31

Abb. 25
rechts

Abb. 25
Mitte



halbrunden Ziegel bestehen aus Lehm mit untermengtem Strohhäcksel. Anscheinend wurden sie vorfabriziert und in die Herdöffnung eingesetzt. Der (oder auch die) Ziegel – möglicherweise waren mehrere gleichzeitig eingesetzt – kann bzw. können jedenfalls nur im unteren Teil des Ofenmantels gesessen haben, da nur dieser eine der vermutlichen Ziegellänge entsprechende Stärke besitzt und unmittelbar über dieser Zone, wie ein Lattenabdruck in dem noch stehenden Unterteil zu erkennen gab, der Lattenkorb zum Aufrichten der Wandung eingesetzt war. Der übrige Umkreis war mit Steinen zugesetzt und mit Sand angeworfen, kommt also zum Einsetzen eines Lochziegels auch nicht in Frage. Während diese Düsenlöcher einen sehr kleinen Querschnitt haben, fanden sich Bruchstücke von einem Lehmverschluß mit Fragmenten einer Lochwandung, die einen Durchmesser von 9 cm ergeben. Vielleicht handelt es sich um ein zusätzliches

größeres Windloch. Wie der Herd selbst beschaffen war, konnte dem Befund nicht entnommen werden. Wahrscheinlich war die Öffnung kastenförmig aus Steinplatten gebildet, ähnlich Herdlöchern von Windöfen der Spät-Latène-Zeit, wie wir sie aus dem Siegerland kennen³⁸). Das Arbeiten mit mehreren gleichzeitig betriebsbereiten Düsenlöchern ermöglichte einmal, daß zwei oder mehr Blasebälge gleichzeitig betrieben werden konnten, zum andern war der Ofen dadurch auch nicht gleich ohne Wind, wenn ein Düsenloch einmal durch herabträufelnde Schlacke verstopft wurde. Ein aufgefundenener Ziegel, von dem die dem Ofeninnern zugekehrte Seite erhalten ist, ist in dieser Weise völlig überschlackt. Allerdings konnten die Ziegel auch, da sie sehr porös sind, eingestoßen und durch neue ersetzt werden³⁹). Die Ziegel saßen nicht sehr dicht im Mantel, denn an einigen Stücken ist zu erkennen, daß die Schlacke in die Fugen eindringen konnte. Der Lehm ist nach außen ebenso hart und grau gebrannt wie der der Ofenwandung, innerhalb des Loches aber von gelbrötlicher Farbe, verursacht durch die ständig vorbeiströmende frische Luft.

Abb. 25
links

War das Eisen nach ein bis zwei Tagen zu einer Luppe zusammengeschmolzen, so wurde diese ausgezogen, nachdem zuvor der Herdverschluß aufgebrochen worden war. Gilles und Krasa, die Erforscher der alten Siegerländer Eisenschmelzen, stellten bei einer Probeschmelze in einem Rennofen mit natürlichem Windzug fest, daß die Schmelze wahrscheinlich 24 bis 36 Stunden dauerte, und daß der Ofen unter Umständen mehrere Male benutzt werden konnte⁴⁰).

Die in der Umgebung des Ofens gefundenen größeren Schlackenfladen sind auf einer Seite gewölbt und mit Sand verklebt, während die Gegenseite zu einer geschlängelten teigigen Masse erstarrt ist. Vielleicht handelt es sich hier um eine Schlackenmasse, die auf dem Boden des Ofens erstarrt ist. Möglicherweise wurde die Schlacke aber auch abgestochen und floß außerhalb des Ofens zu einem Kuchen zusammen⁴¹). Am Ende des Aufsatzes sind die Analysen mehrerer Schlackenstücke und Erzproben aufgeführt, die neben dem Ofen gefunden wurden. Der Eisengehalt des untersuchten Erzes beträgt durchweg 30 Prozent, der übliche Anteil im Brauneisenerz. Brauneisenerz, zur Verhüttung zu Schotter kleingeschlagen, findet sich in der ganzen Waldzone der Umgebung. Der noch relativ hohe Eisengehalt der Schlacke ist bezeichnend für das Rennfeuerverfahren.

Abb. 26

Zusammengefaßt ergibt sich nachfolgender Befund.

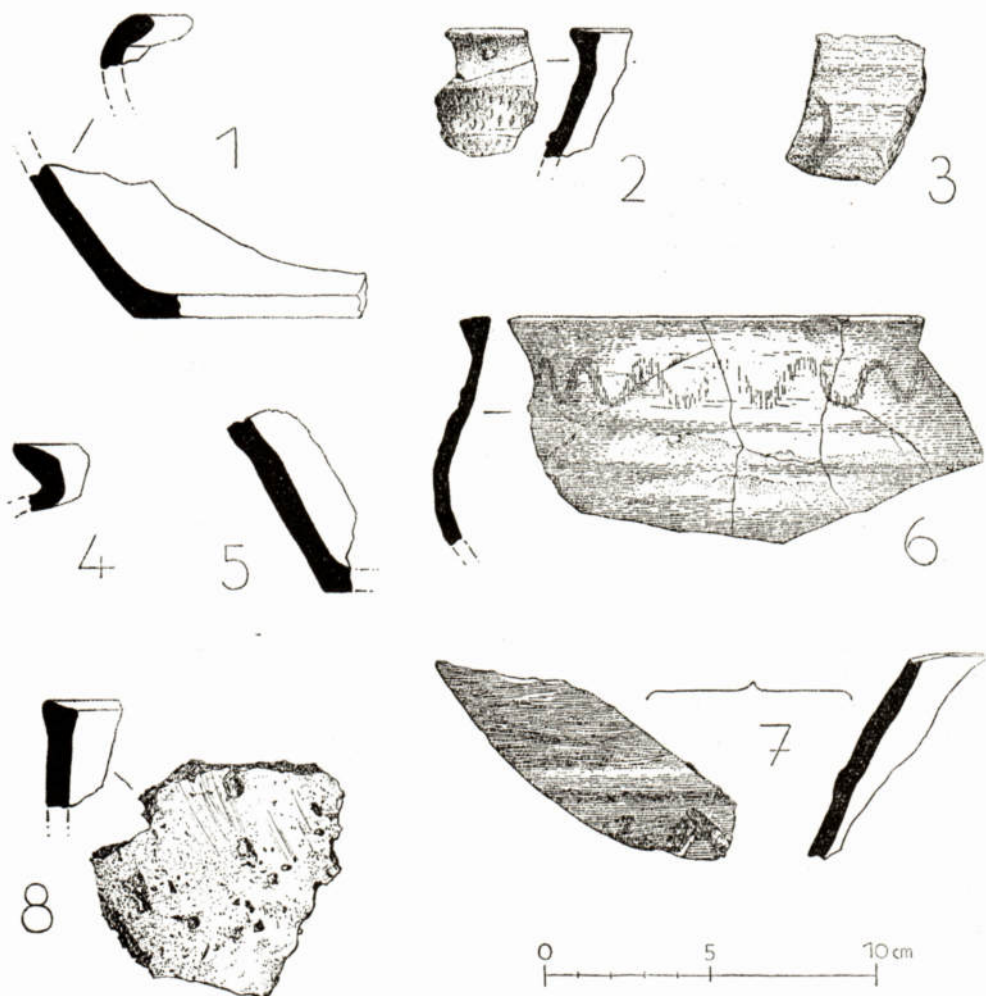
Im Landertal wurde die Eisenschmelze mit einem freistehenden, kegelförmigen und aus Lehm gebauten Rennofen betrieben. Der Mantel wurde vermittels eines Lattengerüsts über einer in den Sandstein eingearbeiteten Mulde aufgerichtet und gegen den Innendruck durch einen Steinkranz und angeschüttete Erde gesichert. — Die Art und Weise einer Ofenkonstruktion läßt, wie oben schon ausgeführt, nur schwerlich das Alter bestimmen. Bereits aus der Spät-Latène-Zeit sind Düsenziegel bekannt, die denen vom Landertaler Ofen sehr ähnlich sind⁴²). Ein mittelalterlicher Rennofen aus der Umgebung von Köln a. Rh. war offenbar ähnlich primitiv eingerichtet. Nur verwendete man hier keine Düsenziegel, sondern Luftpfefen, die anscheinend einen zusätzlichen, ringsum geschlossenen Erdmantel nötig machten⁴³). Dipl.-Ing. Gilles von den Siegerland-Hüttenwerken führte seine Versuchsschmelze in einem Rennofen durch, der nach den Überresten eines Spät-Latène-Ofens rekonstruiert wurde. Wenngleich es sich in diesem Fall um

einen Windofen und nicht um einen Gebläseofen handelte, so dürfte sich der Ofen aus dem Landertal, abgesehen von der anders gestalteten Herdöffnung, von ihm nicht wesentlich unterschieden haben. Es erschien uns daher nicht abwegig, zur besseren Anschaulichkeit eine Photo=Aufnahme aus dem Bericht über die Versuchsschmelze mit freundlicher Genehmigung des Forschers und der Redaktion der Zeitschrift „Unser Werk“ der Hüttenwerke Siegerland AG. hier abzudrucken. Für eine Rekonstruktion des Landertaler Ofens ist der Kranz aus Steinen und Erde noch hinzuzudenken. Gilles, der seinerzeit die Ausgrabung im Landertal besichtigte, glaubt, daß der Landertaler Ofen etwa 1,20 m hoch war.

Abb. 27

Es bleibt noch zu untersuchen, inwieweit die Begleitfunde, Topfscherben und Anderes, zu einer Datierung des Ofens tauglich sind. Der Besprechung soll eine Liste der Funde vorangestellt werden.

Tongefäßscherben von der Eisenschmelzstätte



A. urgeschichtlich.

1. drei Scherben eines Latène-Napfes, handgemacht, geglättet und poliert, Spuren von einem Firnißüberzug (?). 2. vier Scherben eines größeren Topfes, handgemacht, innen und außen geglättet, schwarzgrau bis schwarz (alle Scherben vom gleichen Gefäß ?). 3. zwei Scherben von einem bauchigen Gefäß, handgemacht, ziemlich grob, innen und außen schlecht geglättet, schlechter Brand. 4. Stück eines zerbrochenen Mühlsteines in Form eines länglichen Brotlaibes. Grober gelber Sandstein mit eingesprengten Kieselsteinchen.

Abb. S. 33
Fig. 1

Abb. S. 37

B. römisch.

5. zwei Stücke von Dachziegeln. 6. Fragment von einem runden Steintisch. 7. zerschlagener Sandsteinquader mit zwei Nuten für Holzeinbauten.

Abb. S. 31
oben rechts

C. merowingisch.

8. Scherbe von einem Knickwandtopf. Außen geglättet, innen rau, blau-schwarz mit ledergelben Flecken, klingend hart gebrannt, im Bruch grau bis bräunlich. Ziermuster mit Zickzackband aus kleinen eingedrückten Rechtecken. 9. Scherbe mit Ansatz des Gefäßbodens. Außen hellgrau, innen gelblich. Rauhe Oberfläche, harter Brand.

Abb. S. 33
Fig. 7

Fig. 5

D. karolingisch und später.

10. Stück eines Kugeltopfes Pingsdorfer Art. Tongrundig weißlichgelb mit rotbraun aufgemalter Wellenlinie. 11. zwei Scherben von Gefäßen gleicher Art, davon eine mit Rotbemalung. 12. graue dickwandige Scherbe, rauhe Oberfläche, innen gelblich weiß, im Bruch grau bis gelblich. 13. graugelbliche Scherbe, innen weißbräunlich. 14. Scherben eines Gefäßes mit löchriger Oberfläche. Außen grau bis schwarz, innen rötlichgelb bis grau, im Bruch schwarz, schlecht gebrannt. 15. Randscherbe, hart gebrannt, stark gemagerter Ton. 16. Randstück von einem Kugeltopf, hart gebrannt, grau-gelblich, Rautengitter als Rollstempelmuster. 17. weitere Scherbe von einem anscheinend ähnlichen Gefäß, grau, innen weißlichgelb. 18. zwei Scherben von ein und demselben Gefäß, außen geglättet, stark gemagert, viel Glimmer, harter Brand, schwarz. 19. graue Scherbe, innen kräftige Drehrillen, rauhe Wandung, hart gebrannt.

Fig. 6

Fig. 3

Fig. 8

Fig. 4

Fig. 2

E. fragliche Zeit.

20. Scherbe aus grünlichem Glas. 21. U-förmiges Eisenblech, 8 mm stark, fraglicher Verwendungszweck.

(Die Fundstellen der genannten Gegenstände sind im Grabungsplan Abbildung Seite 29 unter der gleichen Nummer verzeichnet, wie sie hier in der Liste beschrieben sind.)

Es überrascht, einen wie langen Zeitraum diese Funde überbrücken — immerhin mehr als tausend Jahre —, kann doch die Eisenschmelze nur über einen Bruchteil dieser Zeit betrieben worden sein. Die dünne Schlackenschicht bezeugt allenfalls wenige Jahre. Schon nur meterhohe Schlackenhalde dürften sich schon innerhalb weniger Jahrzehnte an einer Schmelzstätte angehäuft haben, selbst wenn immer nur ein Ofen in Betrieb war. Für eine permanente Schmelzstätte, wie wir sie von Eisenberg kennen, ist reichlich und bequem zu gewinnendes Erz an Ort und Stelle von Nöten. Wo sich aber das Erz bald erschöpfte, dürften die Schmelzöfen gewandert

sein. Die kurze Lebensdauer dieser fesselte die Erzarbeiter ohnehin nicht an einen Platz. So können also die Fundgegenstände, wie sie oben beschrieben sind, unmöglich alle von Schmelzbetrieben herrühren. Vielmehr kann der aufgefundene Ofen nur in einen der Zeitabschnitte gehören. In welchen, vermögen jedoch die Scherben nicht auszusagen. Sie fanden sich völlig zerstreut und lassen sich stratigraphisch nicht sondern. Wenigstens einen terminus post erlauben jedoch die römischen Steinquader zu bestimmen, die in dem Steinkranz um den Ofen steckten. Die Steine stammen ohne Zweifel von einem zerstörten römischen Haus. Der frühestmögliche Zeitpunkt des Ofenbaues ist also in der Zeit des Unterganges desselben zu suchen. An römischen Ruinen dürfte es nach den ersten Verheerungen des Landes durch die Alamannen auch in diesem Waldgebiet nicht gemangelt haben. Eingangs wurde bereits erwähnt, daß sich im nahen Kasbruchtal eine römische Siedlung ausbreitete. Wahrscheinlich bedienten sich jedoch die Erzarbeiter der Hausstrümmen, die näher nach der Schmelzstätte zu herumlagen und deren Hausstätte uns noch nicht bekannt ist. Als frühester Zeitpunkt eines germanischen Überfalls kommt die Mitte des dritten Jahrhunderts und die Zeit kurz danach in Betracht, als germanische Scharen in größerem Umfang den Limes überfluteten⁴⁵⁾ (im Jahre 259/260 nach Christus wurde auch tiefes gallisches Hinterland heimgesucht). Der Schmelzofen im Landertal kann demnach nicht früher als in die Zeit kurz nach 250 nach Christus datieren. Wenn nun, wie bereits gesagt, aus den Kleinfunden die Betriebszeit der Schmelzstätte nicht zu bestimmen ist, so soll wenigstens versucht werden, diese an Hand der Scherben zeitlich nach oben abzugrenzen. Die Gefäßscherben reichen in viel spätere Jahrhunderte als die Römerzeit. Scherbe Nummer 8 läßt eine Topfform erkennen, die zwischen 550 und 700 nach Christus üblich war⁴⁶⁾. Die gleiche Zeit ist auch durch Scherbe 9 belegt⁴⁷⁾. Erheblich später datieren die Scherben der Pingsdorfer Keramik. Diese rheinische, weitverbreitete Töpferware kommt in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts auf und währt bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts⁴⁸⁾. Den Scherben zu Nummer 16 und 14 sehr ähnliche Gefäßreste fanden sich bei den Grabungen in der Wikingersiedlung Haithabu in Schleswig und konnten dort in den Beginn des 11. Jahrhunderts eingeordnet werden⁴⁹⁾. Wir kommen somit zu einem terminus ante, der um das Jahr Tausend liegt. Wenn wir nicht etwa annehmen, daß die Schmelzstätte bereits in der späteren Römerzeit im Gange war, was sehr unwahrscheinlich ist, da sich für diesen Zeitraum keine hinreichenden Spuren gefunden haben, so dürfte der Ofen also entweder der Merowingerzeit oder der ottonischen Zeit angehören. Die mittelalterlichen Gefäßscherben stellten schon an sich, vornehmlich in siedlungskundlicher Hinsicht, einen durchaus bemerkenswerten Fund dar, insbesondere die merowingerzeitlichen. Ist doch gerade die merowingerzeitliche Kulturhinterlassenschaft im Saarland fast nur in Gräbern zu fassen. Siedlungen lassen sich im allgemeinen nur durch die sepulkralen archäologischen Zeugnisse folgern, die Siedlungsreste selbst verbergen sich vornehmlich unter den heutigen Dörfern. Der Fund ist jedoch vor allem auch dadurch bedeutsam, daß er in einer Landschaft gemacht wurde, die bis jetzt nur außerordentlich geringe Bodenkunden dieser Zeit erbracht hat. Wir sind gewohnt, nur in drei Gebietsteilen des Saarlandes merowingerzeitliche Friedhöfe anzutreffen: 1. im Muschelkalkgebiet der unteren Blies, 2. unmittelbar der Saar entlang, 3. im Muschelkalkgebiet des sogenannten Gaues links der Saar. Eine Aus-

nahme bilden die Reihengräberfelder von Losheim (Kr. Merzig-Wadern) und Hüttersdorf (Kr. Saarlouis) — und Neunkirchen. Besonders erstaunlich ist das Vorkommen der Reihengräberfelder in der Umgebung von Neunkirchen — eingangs wurde bereits auf sie hingewiesen — da die Germanen der Landnahmezeit nur ungern auf Sandboden siedelten. Die Zeit nach der Völkerwanderung bot ihnen ein weitgehend entvölkertes Land, so daß sie es nicht nötig hatten, sich auf schlechten Boden zu setzen. Wenn sie sich dennoch auf dem kargen Boden von Neunkirchen niederließen und sogar an zwei Stellen, wie die beiden Gräberstätten vom Steinwald und Furpacherhof darlegen, so dürfte sie etwas anderes gelockt haben. War es vielleicht ein alteingebürgertes Eisengewerbe, dessen Kunde die Neuangekommenen noch erreichte? Wenngleich die germanischen Herren dieses Gewerbe auch nur ungern selbst betrieben (nach alamannischem Recht waren Erzarbeiter gehobene Unfreie), so konnten sie sich hierzu im Lande verbliebener Arbeitskräfte bedienen. Die merowingischen Tongefäßscherben von der Verhüttungsstätte entsprechen jedenfalls der Belegungszeit der Totenstätten vom Steinwald und Furpacherhof. Ob es die Erstsiedler waren, die den Ofen im Landertal errichteten oder die Nachfahren dieser, von denen vielleicht die Keramikreste der ottonischen Zeit herrühren, muß dahingestellt bleiben. Ein grundlegender Zusammenhang dürfte jedoch bestehen. Daß sich im frühen Mittelalter bei oder in römerzeitlichen Wüstungen Erzarbeiter einnisteten, wurde auch anderwärts beobachtet. Der Ausgräber einer größeren Hausanlage von Orenhofen bei Speicher in der Südeifel stellte fest, daß der römische Bau bereits Ruine war, als die Eisenschmelze einsetzte⁵⁰). Die zwischen den Schlacken gefundenen Topfscherben gehören in den Ausgang des Jahrtausends. Ebenso wurde zwischen den Ruinen der römischen Villa von Frécourt-Kurzel in Lothringen eine frühmittelalterliche Eisenschmelze entdeckt⁵¹). Wenn wir also annehmen, daß entweder die merowingerzeitlichen oder die ottonischen Gefäßscherben mit der Eisenschmelze zu tun haben, so bleibt auch noch die Frage offen, wie diejenigen mittelalterlichen Scherben an die Schmelzstätte gelangt sind, die nichts mit den Erzarbeitern zu tun haben können. Nicht ausgeschlossen ist, daß es sich um Küchenschutt einer nahe bei der Schmelzstätte gelegenen Siedlungsstätte der entsprechenden Zeit handelt, vielleicht haben wir es aber auch mit zerbrochenem Geschirr zu tun, das die Arbeiter des kleinen Steinbruchs an der Ofenstelle hinterlassen haben, von der schon die Rede war. Letzteres ist aber sehr ungewiß, denn schließlich können die Steine auch schon in der Spät-Latène-Zeit gebrochen worden sein. Dieser Zeitstufe sind nämlich die in der Fundliste verzeichneten urgeschichtlichen Scherben zuzurechnen (die Schüsselform war auch in dem Jahrhundert nach der Zeitrechnung noch gebräuchlich).

Verschiedene Zeichen deuten darauf hin, daß auch in römischer Zeit im Kasbruchgebiet Eisen gewonnen wurde, scheinen sich doch überhaupt die Bewohner der Kasbruchsiedlung weniger durch die Landwirtschaft — die in dem engen Tal nicht besonders gedeihlich sein konnte — als durch verschiedene Gewerbe ernährt zu haben. Auf den Überrest eines Töpfereibetriebes wurde bereits hingewiesen. Als man im Jahr 1922 im Kasbruch einen Wasserleitungsgraben ausschachtete, fand sich ein eiserner Schlägel von einer Form, wie sie heute noch dem Bergmann geläufig ist⁵²). Im gleichen Graben kamen römerzeitliche Tongefäßscherben, aber auch einige mittelalterliche, zeitlich nicht näher bestimmbare Gefäßreste zum Vorschein.

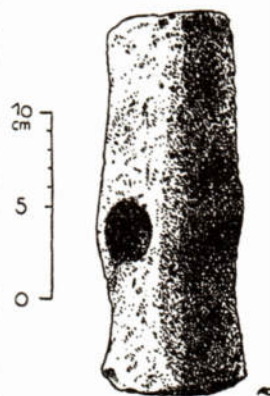




Abb. 16 Grabmahl des Bernhard von Orley, gest. 1591 (in der Kirche v. Junglinster)

Abb. 17
Haustür in Grevenmacher



Abb. 18
Luxemburg, Echternach.
Gemeißelte Türeinfassung,
Sauerstraße 24

Abb. 19
Wegkreuz in Ehnem (Mosel)



Abb. 20
Burg Vianden, sog. byzantinischer Saal





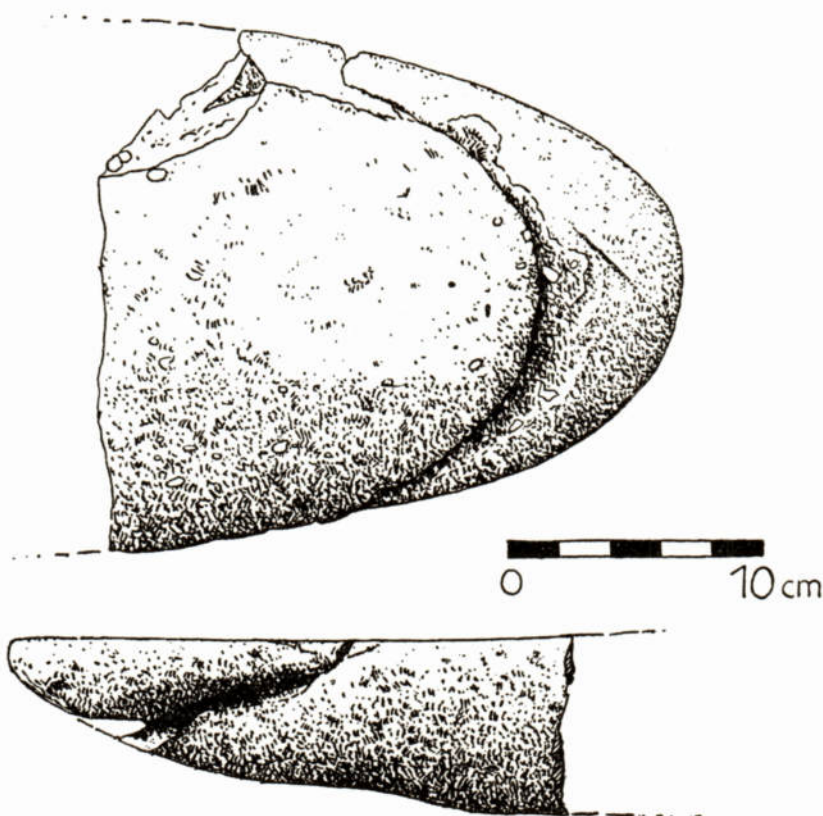
Abb. 21 Abtei in Echternach, Friesplatte

Abb. 22 Abtei in Echternach, Friesplatte



Unter der Fundmasse befinden sich zwei Roteisenerzstücke (!). Der Schlägel besitzt die gleiche Form wie ein Stück aus dem römischen Werkzeugfund (vornehmlich Schmiedewerkzeuge!) von der Heidenburg bei Kreimbach in der Pfalz (F. Sprater, Die Pfalz unter den Römern, I, S. 68, Abb. 61,799). Schmelzstätten jedoch nur darum als römisch anzusehen, weil sie innerhalb römischer Siedlungsreste zum Vorschein kamen, ist nicht zugänglich, wie die oben angeführten Ausgrabungsbefunde von Kurzel und Orenhofen gemahnen. Hierauf hat auch schon Steinhausen in seinem Aufsatz über die Eisenschmelzen in der Südeifel hingewiesen. Hinter alle älteren Berichte über angebliche römische Schmelzbetriebe ist daher, sofern nicht ein entsprechender eindeutiger Befund zu Grunde liegt, ein Fragezeichen zu setzen.

Noch nicht besprochen ist das Bruchstück des Mühlsteins, das im Suchgraben A zum Vorschein kam. Die in der Nähe gefundenen Latène-



Bruchstück eines vorgeschichtlichen Mühlsteins

Scherben sagen zur Datierung nichts aus. Als Haushaltungsgerät kann das Stück nicht zum Schmelzbetrieb gehören. Mühlsteine von dieser Form gelten außerdem als viel älter. Bereits in der Hallstatt- und Latène-Zeit waren anders gestaltete Steine gebräuchlich, nämlich sogenannte Napoleons-hüte, Steine mit gebogenem Rücken und kielförmigen Enden. Einige dem Bruchstück vom Landertal sehr ähnliche Mühlsteine wurden zusammen mit bronzezeitlichen Tongefäßscherben im Elsaß gefunden⁵⁸). Wenn auch ein in der staatlichen Altertümersammlung zu Saarbrücken befindlicher „Na-

„poleonshut“, der nach dem ersten Weltkrieg auf der Gemarkung von Neunkirchen gefunden wurde (!), aus dem gleichen Gesteinsmaterial besteht wie das Bruchstück von der Eisenschmelze, so ist doch eine Zeitgleichheit nicht anzunehmen. Typologisch gesehen gelten die brotförmigen Steine als die älteren. Immerhin beweist der Stein, daß das Landertal schon in urgeschichtlicher Zeit besiedelt war.

Zum Ziel der Ausgrabung waren gesetzt: Erstens Anhaltspunkte für die Konstruktion des verwendeten Ofens zu gewinnen, zweitens Art und Weise des Schmelzvorganges zu erfahren, drittens das Alter der Schmelzstätte bestimmen zu können. Die erste und zweite Frage konnte hinreichend beantwortet werden. Für die Zeit der Schmelze bleibt festzustellen: nach 250 n. Chr., sehr wahrscheinlich nicht mehr zur Römerzeit, sondern frühes Mittelalter. Darüber hinaus ergaben sich nicht uninteressante siedlungskundliche Ausblicke. Halten wir uns noch einmal die durch Gefäßreste und sonstige Funde dokumentierten Zeiträume vor Augen:

Die frühe Metallzeit.

Die Zeit um Christi Geburt.

Die Römerzeit bis zur 2. Hälfte des dritten Jahrhunderts.

DIE MEROWINGERZEIT.

Das Mittelalter um das Jahr Tausend.

Bereits in urgeschichtlicher Zeit bewohnt, blühte zu Beginn unserer Zeitrechnung im Neunkirchener Wald eine gallo-römische Siedlung auf, versank in Trümmer während der Germanenstürme und lieferte von ihrem Schutt den frühmittelalterlichen Erzarbeitern Steine zum Bau ihrer Schmelzöfen.

Die Eisenschmelzen des späteren Mittelalters verließen den Wald, da hier das Wasser zum Betrieb der in Gebrauch gekommenen starken Gebläse fehlte. Wir finden die fortschrittlicheren Hütten dann im nahen Blies- und Sinnertal. Die Eisenschmelzen bei Wiebelskirchen und im Sinnertal sind jedoch auch längst verschwunden. Nur die Neunkirchener Hütte verblieb; ein langer Weg vom primitiven Rennofen bis zur bizarren Silhouette der Hochöfen und Kamine.

Die Spatenforschung der letzten Jahrzehnte beschäftigt sich ganz besonders mit der noch sehr dunklen nachantiken Zeit des 1. Jahrtausends. Einen kleinen Beitrag dazu wollen wir in der Grabung im Landertal erblicken. Bei der geringen Zahl der größeren Objekte muß diese Forschung sorgfältig alle kleinen Einzelbeobachtungen sammeln, um allmählich das große Bild zu gewinnen.

ANALYSEN

1. Eisenschlacken.

Proben	1	2	3	4	5	6
SiO ₂	27,85	27,53	32,28	38,84	30,84	25,50
FeO	48,86	47,62	44,31	37,17	45,03	45,59
Fe ₂ O ₃	6,43	3,90	4,20	3,46	3,10	11,07
MnO	1,43	1,59	1,19	1,07	2,39	0,96
Al ₂ O ₃	10,76	11,94	13,08	13,28	12,36	11,24

CaO	0,76	1,62	0,91	2,17	1,26	0,76
MgO	1,47	2,28	1,69	1,53	2,94	2,14
P ₂ O ₅	0,80	1,10	0,32	0,31	0,48	0,55
S	0,03	0,022	0,014	0,014	0,02	0,102
ALK	1,56	1,70	1,72	1,56	1,60	1,55
	99,95	99,302	99,714	99,404	100,02	99,462 ‰

2. Erz

Proben	1	2	3	4	5
Fe	26,29	25,93	26,13	42,62	42,63
FeO	0,65	0,39	0,39	2,16	0,64
Fe ₂ O ₃	36,76	36,64	36,93	58,53	60,23

Der Schmelzofen wurde ausgebaut und befindet sich zusammen mit den Kleinfunden in der Staatl. Altertümersammlung zu Saarbrücken (E. V. Nr.).

Anmerkungen:

- 1) A. Haßlacher, Der Steinkohlenbergbau des Preussischen Staates in der Umgebung von Saarbrücken, II, Geschichtliche Entwicklung des Steinkohlenbergbaues im Saargebiete, Berlin 1884. Der Vertrag ist Seite 22–24 abgedruckt.
- 2) Zur Geologie des Saarlandes, hrsg. von der Preuß. Geol. Landesanstalt, Berlin 1936. Neue Folge, Heft 171. Darin: E. Schröter, Die Erzvorkommen des Saarlandes, S. 109 ff.
- 3) Das Saargebiet, Seine Struktur und seine Probleme, Saarbrücken 1929. Darin: W. Cartellieri, Die Eisenindustrie an der Saar, S. 263. Weiter W. Lehmann, Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte des Saargebiets. Die Eisenindustrie. Südwestdeutsche Heimatblätter, 1, 1927, S. 65–68. A. Haßlacher, Beiträge zur älteren Geschichte des Eisenhüttenwesens im Saargebiete, Berlin 1896, Sonderdruck aus der Zeitschrift für Berg-, Hütten- und Salinen-Wesen im Preussischen Staate, Bd. XLIV.
- 4) Lehmann a.a.O. S. 65.
- 5) F. Schröter, Die römischen Niederlassungen und die Römerstraßen in den Saargegenden, Mitt. d. Histor. Vereins für die Saargegend, I–IV, Saarbrücken 1846–67. I, S. 90 u. 119.
- 6) Schröter a.a.O., II, S. 130 u. IV, S. 49.
- 7) ebenda, II, S. 64.
- 8) ebenda I, S. 90.
- 9) J. B. Keune, Zur Urgeschichte der Kreise Ottweiler und Saarlouis, Die Kunstdenkmäler der Kreise Ottweiler und Saarlouis, Düsseldorf 1934, S. 312.
- 10) M. Müller, Beiträge zur Urgeschichte des Westrichs, St. Wendel 1896, S. 66.
- 11) ebenda.
- 12) Schröter a.a.O., III, S. 40 f.
- 13) Inventar d. Sml. d. Histor. Ver. f. d. Saargegend unter Nr. 438 u. 439. Die Schlacken wurden zusammen mit einer röm. Tongefäßscherbe bei dem „röm. Gebäude a–b Siechenhaus“ gefunden.
- 14) Müller a.a.O. S. 66.
- 15) ebenda S. 66 und J. B. Keune a.a.O. S. 312.
- 16) Müller a.a.O. S. 66.
- 17) ebenda.
- 18) Ber. d. Konservators d. gesch. Denkmäler im Saargebiet, II, S. 76 f.
- 19) A. Keller, Die Geschichte der Eisenindustrie an der Saar, Beilage der Saarbr. Zeitung „Geschichte und Landschaft der Saar“ vom 21. 6. 1952.
- 20) Aktennotiz in den Ortsakten des Staatl. Konservatoramtes Saarbrücken.
- 21) J. Steinhausen, Alte Eisenschmelzen in der Südeifel, Trierer Zeitschr., 1, 1926, S. 53.
- 22) Freundlicher Hinweis von stud. phil. Gustav Mahr in Bonn auf ein Skizzenbuch im Landesmuseum Trier. Nach seiner Zitierung 32, S. 21.
- 23) Trier. Zeitschr., 13, 1928, S. 321 f. mit Abb.
- 24) Aufbewahrt in der staatl. Altertümersammlung Saarbrücken. Erworben aus der Antiquitäten-sammlung des Freiherrn de Lasalle von Louisenthal zu Schloß Dagstuhl bei Wadern.
- 25) Mitt. Histor. Ver. d. Pfalz, XII, 1884, S. 55 und XI, 1883, S. 54 Anm. 4).

- 26) Bonner Jahrbücher, 58/59, 1876, S. 183 und A. Haßlacher, wie Anm. 3), S. 1 Anm.
- 27) Schröter, II, S. 133. Dieses Stück ist wohl mittelalterlich oder später (9 Fuß lang, 800 Pfund schwer (!)).
- 28) J. B. Keune a.a.O. S. 311.
- 29) Aufbewahrt in der Staatl. Altertümersammlung Saarbrücken.
Bericht d. Staatl. Denkmalspflege im Saarland, 7, 1956 (im Druck).
- 30) F. Sprater, Die Pfalz unter den Römern, II, Speyer 1930, S. 92–99.
- 31) ebenda.
- 34) Ber. d. Konservators d. gesch. Denkmäler im Saargebiet, I, S. 5 ff.
- 33) Dipl.-Ing. S. Meyer, Eine frühere Eisenschmelze im Landertal, Beilage der Saarbr. Zeitung „Geschichte u. Landschaft d. Saar“ vom 21. 6. 1950.
- 34) Ber. d. Konservators d. gesch. Denkmäler im Saargebiet, I, S. 5 ff.
- 35) A. Kolling, Römerzeitliche Felsgräber und Grabpfeiler im Waldgebiet zwischen Neunkirchen und Blieskastel, Zeitschr. f. d. Gesch. d. Saargegend, VI/VII, 1956/57, S. 7–19.
- 36) J. B. Keune a.a.O. S. 311: Fränkische Reihengräber, gefunden 1895 in einem Steinbruch im Steinwald, nahe dem heutigen Schützenhaus, Gemeinde Neunkirchen, Flur 26 Nr. 30/18; sie enthielten menschliche Gebeine, Gefäße und Waffen (Fundregister im Rheinischen Landesmuseum Trier).
- 37) Aufbewahrt in der staatl. Altertümersammlung Saarbrücken. Ohne nähere Fundortangabe.
- 38) P. Weiershausen, Vorgeschichtliche Eisenhütten Deutschlands, Mannus-Bücherei, 65, Leipzig 1939, S. 7 ff.
- 39) ebenda, vergl. S. 20.
- 40) C. Rademacher, Ausgrabung von Schlackenhöfen im Kölner Gebiet, Germania, XIV, 1930, S. 178. J. W. Gilles, Versuchsschmelze in einem vorgeschichtlichen Rennofen, „Unser Werk“, Werkszeitschrift der Hüttenwerke Siegerland AG, Heft 12/1957.
- 41) Vergl. Weiershausen a.a.O. S. 19
- 42) ebenda S. 177 ff.
- 43) Rademacher a.a.O. Vergl. auch Weiershausen a.a.O. S. 179 ff.
- 44) Es handelte sich um einen Eckstein mit zwei Nuten, in denen Lehmfachwerk oder dergl. eingelassen war, eine charakteristische römerzeitliche Bautechnik.
- 45) Konservator Klein stellte fest, daß man zum Bau eines römerzeitlichen Hauses im Kasbruch Trümmer eines offenbar vorher zerstörten Gebäudes benutzte (Ber. d. Konservators d. gesch. Denkmäler im Saarland, I, S. 9). Das Scherbenmaterial der Kasbruchgrabung ist für den Zeitraum vom 1. bis Ende des 2. oder Anfang des 3. Jahrhunderts in Anspruch genommen. Die auf Tafel 7 des Berichtes abgebildeten Gefäßprofile datieren jedoch zum Teil noch in die 2. Hälfte des dritten und in das 1. Drittel des 4. Jahrhunderts (vergl. Gefäßtypen Nr. 544 und 545 nach E. Gose, Gefäßtypen d. röm. Keramik im Rheinland, Beiheft 1 der Bonner Jahrb. 1950).
- 46) Mit einem gleichen Zickzackband ist ein Knickwandtopf geschmückt, dessen Typ nach Böhner in die 2. Hälfte des 6. und dem beginnenden 7. Jahr. gehört (A. Steger, Der fränkische Friedhof in Rill bei Xanten, Bonner Jahrb., 148, 1948, S. 292, Nr. 35/46, Abb. 2, 4).
- 47) Steger a.a.O. S. 262 u. 288, Abb. 7, 1; Schlüssel mit schräger Wandung.
- 48) Vergl. K. Böhner, P. J. Tholen u. R. v. Uslar, Ausgrabungen in den Kirchen von Breberen und Doveren, Bonner Jahrb., 150, 1950, S. 216 und H. Jankuhn, Die Ausgrabungen in Hait-habu (1937–1939), Vorläufiger Grabungsbericht, Berlin 1943.
- 49) Jankuhn a.a.O. Die Scherben zu Nr. 14 entsprechen einem Gefäßtyp, der nach Jankuhn in die ersten Jahrzehnte des 11. Jahrh. gehört, allerdings sind die vorliegenden Scherben nicht wie die auf Seite 171 abgebildeten Nr. 83 m und nicht verziert. Die profilierte Scherbe Nr. 16 ist sehr ähnlich, Figur auf S. 171 abgebildet und in Hait-habu sehr selten. Das Stück von Hait-habu ist weniger kräftig profiliert und besitzt keine Rollstempelverzierung. Die Grabung von Hait-habu hat eine Menge von Importkeramik erbracht, besonders rheinische (u. a. Pingsdorfer Tonware).
- 50) Steinhäuser a.a.O. S. 49.
- 51) T. Welter und H. E. Heppe, Die gallo-römischen Villen bei Kurzel in Lothringen, Jahrb. d. Ges. f. lothr. Gesch. u. Altertumskunde, 18, 1906, S. 430 ff.
- 52) Aufbewahrt in der staatl. Altertümersammlung Saarbrücken.
- 53) R. Forrer, Nouvelles découvertes et acquisitions du musée préhistorique et gallo-romaine de Strasbourg. Cahiers d'Archéologie et d'Histoire d'Alsace, XIII–XVII, 1922–1926, S. 96.

DAS EISEN IST UNSER SCHICKSALSMETALL GEWORDEN

VON HANS GÜNTHER BINKLE

Die Menschheitsgeschichte wird gern in Zeitalter eingeteilt: Steinzeit, Bronzezeit, Eisenzeit, ja, wir sprechen heute sogar schon von einem Atomzeitalter, das im Anbruch begriffen ist. Solche Einteilungen geben uns eine anschauliche Betrachtungsweise der zivilisatorischen, kulturellen und technischen Entwicklung.

Für unsere heutige Zeit sind es Kohle und Eisen, die, als Grundelemente der Wirtschaft, die allererste Voraussetzung unseres wirtschaftlichen Lebens darstellen und auf deren Besitz Bedeutung und Reichtum der Völker beruhen. Der Eisenverbrauch ist ein sicherer Gradmesser für die Zivilisation der Völker, ebenso der Verbrauch von Kohle und Eisen, die beide sich ergänzende Grundelemente, zu einer komplexen Einheit zusammengewachsen sind, insbesondere im unternehmerischen Sinn.

Außer dem Kohlenbergbau ist es die saarländische eisenschaffende Industrie, welche die wirtschaftliche Struktur des Saarlandes maßgeblich beeinflusst. *Das Eisen ist unser Schicksalsmetall geworden.* Diese Worte dürfen wohl ganz besonders als Symbol für unsere saarländische Wirtschaft gewertet werden.

Von ihren ersten Anfängen bis ins 19. Jahrhundert hinein war die eisenschaffende Industrie an der Saar hinsichtlich ihrer Rohstoffe (Eisenerz, Holzkohle und Wasser als Antriebskraft) bodenständig. Das Erz fand man in schwachen Flözen und Lagern an zahlreichen Stellen des saarländischen Steinkohlengebietes. Das Land war walddreich und von zahlreichen Wasserläufen durchzogen.

Das 19. Jahrhundert brachte aber mit seinen technischen Umwälzungen für die eisenschaffende Industrie an der Saar eine Umwandlung der Grundlagen, auf denen sie entstanden war. Erze und Holzkohle waren durch die Ausholzung der Wälder und durch Erschöpfen der heimischen Erzvorkommen nahezu verbraucht. Die saarländischen Hüttenwerke wandten sich so mehr und mehr der Minette aus den reichen Erzlagern des benachbarten Lothringen und der Steinkohle aus den mächtigen Kohlenlagern beiderseits der Saar zu. Auf dieser neuen Grundlage vollzog sich bis zum ersten Weltkrieg in der saarländischen Eisenindustrie ein stetiger technischer und wirtschaftlicher Aufschwung. Beide Rohstoffgebiete schienen von Natur aus zur gegenseitigen Ergänzung und Zusammenarbeit bestimmt zu sein. Ein reger Austausch von Kohle und Erz an die Verarbeitungsstätten der eisenschaffenden Industrie in Lothringen wie an der Saar ist auch der Ausdruck der natürlichen gegenseitigen Beziehungen dieser Gebiete, wie sie entsprechend durch rechtliche Bindungen ihrer vertikal und horizontal konzernierten Unternehmungen unterstrichen werden.

Der Ausgang des ersten Weltkrieges hat aber diese günstige Position der saarländischen eisenschaffenden Industrie grundlegend geändert.

Auf Grund ihrer Schwerindustrie wurde die Stellung der Saarländischen Wirtschaft zwischen den Wirtschaftsgebieten Frankreichs und Deutschlands Gegenstand folgenschwerer politischer Auseinandersetzungen, die der saarländischen eisenschaffenden Industrie nicht zu jener günstigen Weiterentwicklung verhalfen wie der ihrer Nachbargebiete Lothringen und Luxemburg.

Dreimal wurde das Saarland von einem Wirtschaftsgebiet ins andere verpflanzt, eine vierte Ausgliederung aus dem einen und die Eingliederung in das andere steht ihr in der nächsten Zeit bevor.

Das Sandkörnchen auf dem Globus

Eisenindustrie und Kohlenbergbau sind es also, die der Saarlwirtschaft ihr schwerindustrielles Gepräge geben. Allein über ein Drittel aller Erwerbstätigen sind in diesen Wirtschaftszweigen beschäftigt. Gemessen am Umsatz stehen sich nach Zahlen von 1957 die eisenschaffende Industrie mit 127,0 Mrd. ffrs., die eisenverarbeitende Industrie mit 111,1 Mrd. ffrs., der Kohlenbergbau mit 85,6 Mrd. ffrs. und die übrige Industrie mit 148,3 Mrd. ffrs., worunter die alteingesessene Glas- und Keramikindustrie hervorzuheben ist, gegenüber.

Die Produktion der Saarlhütten. Im Jahre 1957 wurden an der Saar 3,44 Millionen Tonnen Rohstahl hergestellt, das sind 5,7 % der Rohstahlproduktion der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl.

Wenn zwar zur Zeit die Saarlhütten unter voller Ausnutzung der vorhandenen Kapazität arbeiten, so kam doch die Inbetriebnahme der Werke nach den beiden Kriegen wesentlich langsamer in Gang als in anderen Gebieten. War es der Verlust der Tochterwerke und damit der Verlust ihrer Roheisenbasis, der Verlust der eigenen Minettefelder, die Kapitalüberfremdung und die Neuanpassung der Absatzform und -richtung, die die eisenschaffende Industrie an der Saar nach dem ersten Weltkrieg vor schwere Aufgaben stellte, so waren es schwere Kriegsschäden, Rohstoffmangel, mangelnde Energieversorgung, unzureichende Arbeitsbedingungen und administrative Eingriffe, die nach dem zweiten Weltkrieg die Produktionstätigkeit lange behinderten. Erst als durch den Korea-Boom eine massierte Nachfrage am Eisen- und Stahlmarkt einsetzte, konnte die saarländische Hüttenindustrie auf den Vorkriegsstand ihrer Produktion gelangen und im vergangenen Jahr den bisher höchsten Stand erreichen.

Sechs Hüttenwerke, darunter vier gemischte mit Roheisen- und Rohstahlbasis, Walzstraßen, eigenen Kokereien und zahlreichen Nebenanlagen, ein Hüttenwerk ohne Stahl- und Walzwerkserzeugung sowie ein reines Walzwerk ohne eigene Rohstahl- und Roheisenbasis beschäftigen rund 40 000 Arbeitskräfte. Im einzelnen handelt es sich um folgende Werke: die Röchling'schen Eisen- und Stahlwerke GmbH. in Völklingen, die Neunkircher Eisenwerk AG., vorm. Gebr. Stumm, in Neunkirchen und Homburg, die AG. der Dillinger Hüttenwerke in Dillingen, die Burbacher Hütte in Saarbrücken als Konzernwerk der ARBED, Luxemburg, die Halbergerhütte GmbH. in Brebach und die Hochofen- und Stahlwerke (HADIR) in St. Ingbert. Insgesamt verfügen diese Werke über 30 Hochöfen, davon 22 mit einer Kapazität von 250 bis 450 Tonnen täglich. Die vier Thomaswerke verfügen über 19 Konverter mit 20 bis 27 Tonnen. In vier Anlagen der Martinstahlerzeugung gibt es 15 Öfen mit Kapazitäten von je 30 bis 70 Tonnen. Ein Werk befaßt sich insbesondere mit der Produktion von Gußeisen und Stahlguß, ein weiteres mit der Produktion von Elektrostahl. Der Bestand an Walzstraßen beläuft sich auf 50.

Produktion der eisenschaffenden Industrie an der Saar in 1000 Tonnen

Jahre	1913	1938	1951	1956	1957
Roheisen	1 371	2 410	2 370	3 031	3 170

Rohstahl	2 080	2 557	2 603	3 374	3 440
Walzwerkserzeugnisse	1 496	1 981	1 777	2 343	2 350

Das Schwergewicht liegt bei den Saarlütten in der Erzeugung von Thomasstahl (rund 75 % der gesamten Rohstahlproduktion), was allerdings einen gewissen Nachteil mit sich bringt; der herkömmliche Thomasstahl ist für Zwecke, die Tiefzieheigenschaften voraussetzen, nicht geeignet. So werden heute immer wieder neue Verfahren angestrebt, die es erlauben, einen für die Kaltverformung geeigneten Stahl herzustellen.

Aus Gründen der Wettbewerbsfähigkeit sind die Saarlütten in den letzten Jahren zunehmend von der Herstellung von Massenerzeugnissen auf die Verfeinerung und Veredelung ihrer Produktion übergegangen, besonders was Bleche, Band- und Stabeisen und Draht anbelangt. Allerdings ist den Saarlütten in Lothringen eine starke Konkurrenz entstanden, wo heute neuartige vollautomatische Walzwerke nach amerikanischer Methode arbeiten.

Der Absatz der Saarlütten. Die geographische Lage der saarländischen Eisenindustrie, abseits vom Meer und größeren Wasserstraßen, weist einen Industriezweig mit besonders frachtempfindlichen Gütern auf seine unmittelbaren Nachbargebiete hin, sowohl für den Bezug als auch für den Absatz. Für ihre Verhüttung hat die eisenschaffende Industrie an der Saar keine andere Wahl als den Bezug von Minette-Erzen aus dem lothringisch-luxemburgischen Erzrevier. Dagegen ist sie für ihren Absatz nach außerhalb des eigenen Landes auf die weitere Nachbarschaft angewiesen, vor allem auf den traditionellen süddeutschen Markt mit den stark industriellen Wirtschaftszentren an Oberrhein, Main und Neckar; ferner auf den innerfranzösischen Markt, der sich aber heute um so schwieriger stellt, als der Weg dahin an der stärkeren, preislich und frachtlich günstiger gelegenen lothringischen Hüttenindustrie vorbeiführen muß. So ist die lothringische Eisenindustrie zum Unterschied vom Zustand früherer Arbeitsteilung mit der saarländischen Industrie im Rahmen des zollpolitisch einheitlichen südwestlichen Steinkohlen- und Eisenindustriebezirkes vor dem ersten Weltkrieg heute als Folge der sich immer mehr der saarländischen Hüttenindustrie angleichenden Struktur (Verlagerung von der Roheisen- und Rohstahlerzeugung in die Erzeugung feinerer Stahlprodukte) auf die Dauer mehr als Konkurrent denn als Abnehmer zu bewerten.

In den vergangenen Jahrzehnten nahm der Absatz der Saarlütten eine unterschiedliche Entwicklung. Vor dem ersten Weltkrieg zählten die einheimische eisenverarbeitende Industrie, die benachbarten deutschen Gebiete und auch schon das Ausland zu den Kunden der Saarlütten. Nach dem Krieg ging dann der Absatz auf dem deutschen Markt zurück, dafür wurde Frankreich als neuer Markt gewonnen und der heimische Markt wesentlich aufnahmefähiger. Nach der Rückgliederung ging fast der ganze Außenabsatz nach dem übrigen Reich. Nach dem zweiten Weltkrieg waren jedoch die Liefermöglichkeiten nach der Bundesrepublik stark begrenzt. Vor allem ergaben sich auf Grund des überhöhten Wechselkurses des Franken preisliche Schwierigkeiten. Seit Errichtung des Gemeinsamen Marktes für Kohle und Stahl ist aber eine erneute Verlagerung in der Absatzrichtung unter stärkerer Belieferung des deutschen Marktes im Gange.

Die zukünftigen Absatzaussichten der eisenschaffenden Industrie auch nach der Übergangszeit und wirtschaftlichen Rückgliederung dürfen im Vergleich

zu 1935 günstiger beurteilt werden, denn der französische Markt, der damals ausfiel, wird diesmal im Rahmen des Gemeinsamen Marktes der Montanunion der Absatzlage der Saarlütten eine andere Bedeutung geben. Für die erfolgreiche Marktbearbeitung aber werden diesmal keine politischen, sondern ausschließlich wirtschaftliche Gesichtspunkte ausschlaggebend. Das heißt die Betriebe werden durch Modernisierung ihrer Anlagen, Rationalisierung ihres Fertigungsablaufs, hohe Schichtleistungen, Qualitätsverbesserungen, niedrigere Transportkosten und vorteilhafte Zahlungsbedingungen zu Bestangeboten kommen müssen, wenn sie ihre bisherigen Absatzgebiete erhalten und neue gewinnen wollen.

Das Investitionsproblem der Saarlütten. Der gegenwärtige gute Geschäftsgang der Saarlütten darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Saarlütten vor einer Reihe Probleme stehen, von deren befriedigender Lösung es abhängt, ob sie an dem in allen stahlerzeugenden Ländern zu beobachtenden Aufschwung teilnehmen können oder hinter der allgemeinen Entwicklung zurückbleiben. Die Situation der Saarlütten ist nämlich dadurch gekennzeichnet, daß sie ihre Kapazität seit 1929 nicht wesentlich vergrößern konnten. Während sich die Rohstahlerzeugung im Bereich der Montanunion seit 1913 um 110 % erhöht hat, betrug die Steigerung an der Saar nur 52 %. Der Anteil der saarländischen Rohstahlerzeugung an der gesamten Erzeugung der Montanunion ist folglich von 6,8 auf 4,2 % zurückgegangen. Vor allem durch die politische Entwicklung in den letzten vier Jahrzehnten hat die eisenschaffende Industrie an der Saar in ihrer wirtschaftlichen Stellung im europäischen Raum schwere Einbußen erlitten. Die Lage zwischen zwei großen Wirtschaftsräumen, die politisch bedingte wiederholte Ein- und Ausgliederung des Saarlandes haben neben den aus solchen Manipulationen resultierenden Unsicherheitsfaktoren mehr oder minder tiefgreifende Änderungen in den Verwaltungs- und Besitzverhältnissen mit sich gebracht, die eine kontinuierliche und gedeihliche Entwicklungsarbeit der saarländischen Hütten nachhaltig behinderte. Das Saarland war zwar in das französische Zoll- und Währungsgebiet eingegliedert; aber auch damit nicht nur in seiner Devisen- und Handelspolitik unselbständig, sondern auch in seiner Kreditpolitik, auf dem Kapitalmarkt schwach und auf dem Gebiet der Löhne und Preise, vor allem aber auch der Investitionen nicht Herr im eigenen Haus. Während der französischen und deutschen Hüttenindustrie beträchtliche Investitionsmittel zuflossen, war die saarländische Hüttenindustrie, von Ausnahmefällen abgesehen, fast ausschließlich auf eigene Mittel angewiesen. Während die französische Hüttenindustrie durch staatliche Förderungsmaßnahmen von 1948 bis 1956 durchschnittlich rund 8 000 ffrs. je Tonne Rohstahlerzeugung investieren konnte, lag diese Zahl an der Saar in diesen Jahren zwischen 1 600 und 2 500 ffrs. je Tonne. In ihrer Gesamtheit sind die saarländischen Investitionen in der Hüttenindustrie nicht nennenswert über den Gegenwert des laufenden Anlagenverschleißes und die Erfordernisse der Beseitigung von Kriegsschäden hinausgegangen. Die Verflechtung der saarländischen Wirtschaft in den französischen Wirtschaftsraum war in dieser Hinsicht daher mehr eine Isolierung als eine natürliche Anpassung an die ursprünglichen Gegebenheiten. Die saarländische Regierung hat der Bundesregierung in ihrem Memorandum zum Eingliederungsgesetz daher die Notwendigkeit der Investitionen bei der saarländischen eisenschaffenden Industrie besonders dringlich nahegebracht und sie um Unterstützung gebeten.

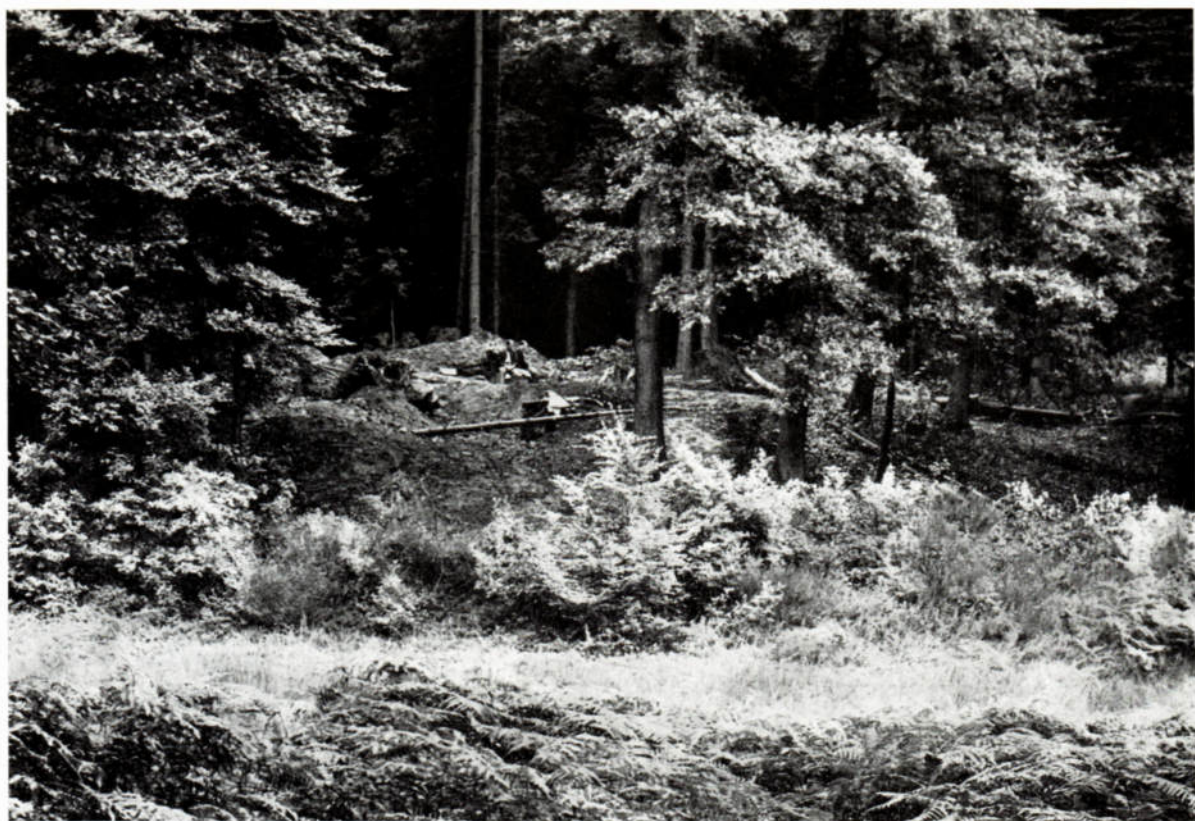


Abb. 23 Eisenschmelze im Landertal bei Neunkirchen

Abb. 24 Überrest eines frühmittelalterlichen Eisenschmelzofens im Landertal bei Neunkirchen, Kreis Ottweiler



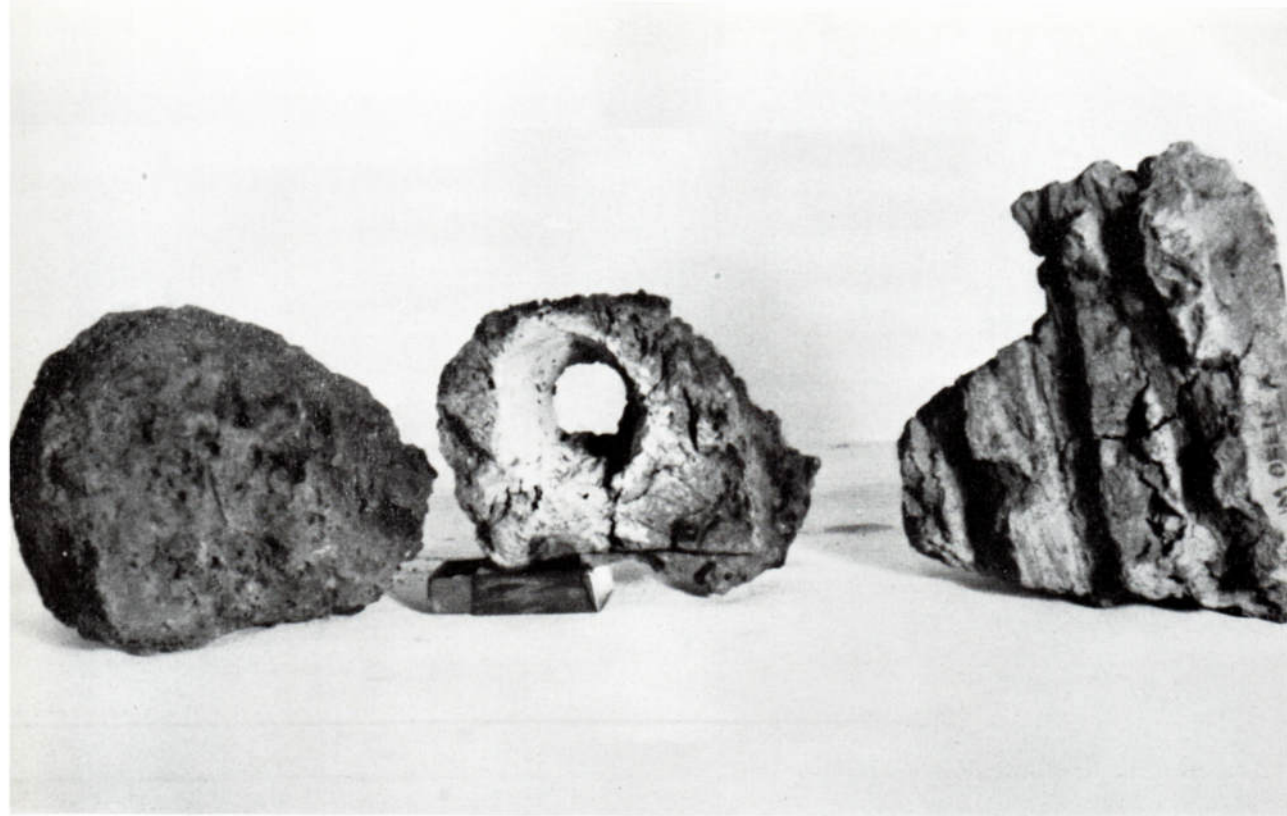


Abb. 25 Bruchstücke vom Schmelzofen. Stück von der Wandung mit Lattenabdrücken und Fragmente von Düsenziegeln
Das Loch des linken Ziegelstückes ist zugeschlackt

Abb. 26 Eisenschlacke von oben und unten gesehen





Abb. 27 Probeschmelze in einem rekonstruierten Rennofen bei Niederschelderhütte im Siegerland



Abb. 28 Albert Weisgerber (Selbstbildnis)

Die Verkehrslage der Saarhöfen. Im Hinblick darauf, daß sich das lothringische Höfenrevier nicht zuletzt durch die großen Investitionsbemühungen in der Nachkriegszeit zu einem ernsthaften Konkurrenten entwickelt hat, sieht die saarländische Eisenindustrie dem Bau des Moselkanals mit Sorge entgegen. Sie muß befürchten, daß dieser Kanal die für die Saarhöfen ohnehin schlechteren Standortbedingungen noch weiter verschlechtert. Daran dürfte auch eine eventuelle Kanalisierung der Saar von Gdingen bis Trier nichts ändern. Denn die wichtigsten deutschen Absatzgebiete liegen südlich der Mainlinie, so daß der Weg über Trier — Koblenz selbst bei günstiger Wasserfracht nur wenig aussichtsreich scheint.

Bezeichnend ist für den Erzbezug der Saarhöfen, daß dieser fast ausschließlich über den Schienenweg erfolgt, obwohl eine Wasserverbindung über die kanalisierte untere Saar und den Saarkohlenkanal zum lothringischen Erzrevier besteht. Doch kann der Wasserweg nach Ostfrankreich, der auch mit dem Rhein in Verbindung steht, den modernen Anforderungen nicht entsprechen.

Die günstigste Schiffsverbindung wäre der Saar-Pfalz-Kanal gewesen, ein Kanal, den die Saarwirtschaft schon lange und wiederholt, wenn auch erfolglos, gefordert hat. Verständlich ist heute daher die ablehnende saarländische Haltung zur Frage des Moselkanals, denn dieser Kanal kann dem Saarrevier keine Frachtvorteile bringen.

Während das lothringische Revier bisher nur den Vorteil des Standortes auf dem Erzlager hatte, wird ihm der Moselkanal eine Frachtverbilligung für Bezug und Absatz bringen. Eine Ausdehnung ihres Absatzgebietes im Einmündungsgebiet der Mosel und in den nördlich davon gelegenen Verkehrsgebieten hat daher die saarländische Höfenindustrie durch den Bau des Moselkanals kaum noch zu erwarten. Diese Verschiebung der Konkurrenzverhältnisse kann aber für die eisenschaffende Industrie existenzentscheidend werden. Es ist deshalb verständlich, daß sie bestrebt ist, als Gegengewicht eine echte Verbesserung des eigenen Standortes zu erreichen. Die Saarbrücker sehen die Lösung in einer Verbilligung sowohl ihrer Zulieferfrachten als auch der Frachten für ablaufende saarländische Güter. Dies könnte nur durch Einführung von Eisenbahn-Sondertarifen geschehen.

Die Verschiebung in den Besitzverhältnissen. Das älteste und heute zweitgrößte Höfenwerk im Saarland ist die *Neunkircher Hütte*. Sie wurde Ausgangs des 16. Jahrhunderts gegründet und gehörte wie alle übrigen Werke den damaligen Landesherren, den Grafen von Nassau-Saarbrücken. Während der französischen Besetzung der Saargegend zur Zeit der französischen Revolution gehörte dieses Werk längere Zeit zur Dotation der französischen Ehrenlegion. 1805 wurde es an die Gesellschaft A. Maes in Paris veräußert, die ihrerseits ein Jahr später die Hütte an die aus dem Hunsrück stammenden Gebrüder Stumm weiterverkaufte. Seitdem die Neunkircher Hütte im Stummschen Familienbesitz war, spielte das Werk unter den übrigen saarländischen Höfenwerken eine vorbildliche und bedeutende Rolle. 1831 wurde hier das erste Puddelwerk im Saargebiet und 1881 das erste Thomasstahlwerk an der Saar errichtet. 1911 kaufte die Familie Stumm die Schraubenfabrik Schüler & Roth in Homburg hinzu und baute sie zum Homburger Eisenwerk (Röhrenproduktion) aus. Zur Durchführung der französischen Kapitaloption teilte sich das Unternehmen 1920 in die Neunkircher Eisenwerk AG. und in die Homburger Eisenwerk AG. 60 % des

Neunkircher Aktienkapitals gingen an die französische Gruppe Nord et Lorraine, 40 % an die als Holdinggesellschaft weiterbestehende Gebrüder Stumm GmbH. Vom Homburger Werk gingen 40 % in französische Hände über, die übrigen 60 % an die Gebrüder Stumm GmbH. Im Jahre 1926 übertrug die Nord et Lorraine zwei Drittel ihrer Anteile, also 40 % des Aktienkapitals an eine Gruppe, bestehend aus der Firma Otto Wolff in Köln und an eine Bank in Amsterdam; letztere diente nur als Vermittler und schied bald wieder aus. In den Jahren 1936/37 wurde das Homburger Werk wieder gänzlich dem Mutterwerk Neunkirchen angeschlossen. Gleichzeitig erhöhte die Gebrüder Stumm GmbH. ihre Gesamtbeteiligung am Werk auf 50,3 %. Weitere 46 % blieben beim Otto-Wolff-Konzern, der sein Kapitalanteil 1929 schon erhöht hatte, die restlichen 3,7 % blieben bei der Nord et Lorraine. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden die deutschen Besitzanteile unter Sequesterverwaltung gestellt, die kurz vor der Volksentscheidung am 23. Oktober 1955 wieder aufgehoben wurde.

Die *Brebacher Hütte*, die 1431 schon bestanden haben soll, wurde nachweislich im Jahre 1755 gegründet, indem eine Mühle zu einem Schmelz- und Hammerwerk umgebaut wurde. Auch sie befand sich ursprünglich in landesherrlichem Besitz. 1809 wurde sie von den Familien Böcking/Stumm angekauft. Ihre Produktion erstreckte sich von jeher fast ausschließlich auf Gußeisen und Stahlguß. Im Jahre 1920 erwarb im Zuge der französischen Kapitalüberfremdung die Société Anonyme des Hauts Fourneaux et Fonderies de Pont-à-Mousson (aus der Gruppe Marine et Homécourt) durch Kapitalerhöhung von 18 Millionen auf 30 Millionen Mark 60 % des Aktienkapitals. Die restlichen 40 % blieben im Besitz der Familien Stumm/Böcking bzw. der im Jahre 1934 von ihnen gegründeten Saarländischen Industrieverwaltungs-GmbH. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden die deutschen Besitzanteile unter Sequesterverwaltung gestellt, die Ende 1951 wieder aufgehoben wurde. 33 % der Aktien befinden sich heute im Besitz der Erben von Stumm.

Die *Dillinger Hütte* wurde 1685 auf altlothringischem Boden vom Marquis de Lenoncourt errichtet. 1817 beteiligte sich die Familie Stumm zu zwei Fünfteln am Aktienkapital. Bis zum Ende des ersten Weltkrieges befand sich die Kapitalmehrheit (57,1 %) im Besitz der Familien Stumm/Böcking, die restlichen Anteile in französischem Besitz. 1920 erfolgte eine Umgründung des Unternehmens. 60 % des Kapitals gingen an die Gruppe Forges et Chantiers de Homécourt über. Nach der Rückgliederung gab es keine Besitzveränderungen. Die Saarländische Industrieverwaltungs-GmbH. der Familien Stumm/Böcking hatte schon 1934 die deutschen Kapitalanteile übernommen. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden die deutschen Besitzanteile sequestriert, Ende 1951 jedoch wieder aus der Zwangsverwaltung entlassen. Der Aktienanteil von 25 % der Erben von Stumm ging in den letzten Jahren als Beteiligung an die Neunkircher Eisenwerk AG. über.

Die *Burbacher Hütte* wurde 1856 mit größtenteils belgischem Aktienkapital gegründet. Das Unternehmen verschmolz sich 1911 mit den luxemburgischen Hochofenwerken Le Gallais, Metz & Co. in Eich und mit dem Eisenhüttenverein Düdelingen zu den Vereinigten Hüttenwerken Burbach-Eich und Düdelingen (Aciéries réunies de Burbach-Eich-Dudelange). Der Sitz der ARBED ist seitdem Luxemburg. 1920 mußten die deutschen Mitglieder des Verwaltungsrates ausscheiden. Die Hauptanteile des Unternehmens befan-

den sich bei belgischen Aktionären unter der Führung der Banque de Bruxelles (ca. 40 %), bei der luxemburgischen Familie Barbanson (ca. 30 %), der Rest in französisch-belgisch-luxemburgischem Streubesitz. Die Hütte wurde daher nach dem zweiten Weltkrieg nicht von einer Sequesterverwaltung betroffen.

Die *Völklinger Hütte*, die heute mit einer jährlichen Rohstahlproduktion von 1 Mill. Tonnen die größte an der Saar ist, wurde im Jahre 1873, in den Hochkonjunkturjahren der Gründerzeit, errichtet. Im Jahre 1881 erwarben die Gebrüder Röchling dieses Werk, das sich seitdem, ähnlich wie die Neunkircher Hütte in Familienbesitz, zum bedeutendsten Hüttenwerk an der Saar entwickelte. 1920 schloß die Familie Röchling mit der Société Lorraine Minière et Métallurgique in Mont St. Martin einen Optionsvertrag, laut dem den Franzosen eine Beteiligung von 60 % zugestanden werden sollte. Man hatte das Hauptwerk vom Edelstahlwerk getrennt, um im kleineren Edelstahlwerk wenigstens eine Majorität zu erhalten, ähnlich wie beim Neunkircher Eisenwerk in Homburg. Die Röchling'sche Eisen- und Stahlwerk GmbH. blieb als Holdinggesellschaft weiterbestehen. Die Franzosen hielten aber die Vertragsbedingungen nicht ein, so daß die Röchling'sche Familie nicht in eine französische Kapitalaufnahme einwilligte. Später wurden beide Werke wieder zusammengeschlossen. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden die Völklinger Werke unter Sequesterverwaltung gestellt, die erst im November 1956 wieder aufgehoben wurde.

Die *St. Ingberter Hütte* wurde 1732 errichtet. Sie unterhält heute keine Hochöfen mehr und ist nur noch reines Walzwerk. Sie war anfänglich im Besitz der Herrschaft von der Leyen, Blieskastel, und wurde 1804 von der Familie Krämer käuflich übernommen. 1905 verschmolz sich das Werk mit der Rümeling Hochofengesellschaft zur Rümeling und St. Ingberter Hochöfen und Stahlwerke AG. Zwischen diesem neuen Unternehmen und der Deutsch-Luxemburgischen Bergwerks- und Hütten AG. in Bochum kam es 1911 zu einer Interessengemeinschaft. 1920 hatte Luxemburg das Recht, die Rümeling und St. Ingberter Werke für 37,5 Millionen Mark zu übernehmen. Das Werk wurde aber noch im gleichen Jahr an die Gesellschaft Hauts fourneaux et aciéries de Differdange—St. Ingbert—Rumelange (HA=DIR) abgestoßen. Diese Gesellschaft gehörte zu 49,8 % der Société lorraine des aciéries de Rombas (zur französischen Gruppe Marine et Homécourt gehörig), zu 36,2 % drei belgischen Gesellschaften (Soc. Gen. Belg., Ougrée Marihay und Aciéries d'Angleur) und zum Rest sonstigen ausländischen Teilhabern.

Wir haben gesehen, daß die Stellung der Saarlwirtschaft zwischen den Wirtschaftsgebieten Frankreichs und Deutschlands in den letzten Jahrzehnten oftmals in den Mittelpunkt politischer Erörterungen gestellt wurde. In Verbindung damit ist ihr allzu oft und zu ihrem Nachteil eine bedeutendere Rolle beigemessen worden, als ihr tatsächlich heute noch zukommt. Die Bedeutung des Saarlandes und seiner Wirtschaft in der Weltpolitik war vielmehr eher dem politischen Kräftespiel zwischen zwei Staaten während der letzten Jahrzehnte zuzuschreiben. *Das Sandkörnchen auf dem Globus*, wie das Saarland in der Völkerbundzeit einmal genannt wurde, das es verstanden hat, sich sichtbar zu machen für Freund und Feind. Aber eben nur sichtbar, für Wohlwollende wie auch für Übelwollende.

PROBLEME DER MOSELKANALISIERUNG GESTERN UND HEUTE

VON RICHARD LAUFNER

Die Moselkanalisierung heute wirft einen bunten Strauß von Problemen auf – Probleme politischer, wirtschaftlicher, rechtlicher und landschaftlicher Natur, Probleme, die nur das Moselland angehen, und solche, an deren Beantwortung nicht nur Deutschland, sondern auch die Nachbarstaaten interessiert sind. Unter diesen Problemen befinden sich nicht wenige, die ein beträchtliches Alter aufweisen¹⁾. Wenn nachstehend versucht wird, in großen Zügen die wechselnden Beweggründe aufzuzeigen, die über einen langen Zeitraum hinweg diese Moselkanalisierung nahelegten, und andere aufzuführen, die sie immer wieder verhinderten, so wird der Leser Bezüge auf unsere Gegenwart finden. Es wird aber dabei zu berücksichtigen sein, was für den Historiker längst als Gesetz gilt: Eine geschichtliche Begebenheit wiederholt sich niemals ganz, so viele Parallelen sie auch zu unserer Zeit aufzuweisen vermag. Parallelen berühren einander eben nur im Unendlichen. Die Geschichte löst Probleme nicht. Aber sie macht sie verständlich. Die Lösung liegt bei uns Menschen der Gegenwart allein.

Die Moselkanalisierung war lange ein heißes Eisen, eigentlich war sie es schon vor 1900 Jahren. Denn 69/70 n. Chr. faßte der unter Nero in Mainz residierende Oberbefehlshaber der halben Rheinarmee, Antistius Vetus, den Plan, das System der natürlichen Wasserstraßen Galliens durch einen Kanal von der Mosel zur Saône zu ergänzen und Rhein und Rhone, Nordsee und Mittelmeer zu verbinden. Wie Tacitus berichtet, war dieser Plan der kaiserlichen Regierung nicht genehm und dürfte Antistius Vetus in einem Hochverratsprozeß des Jahres 70 vorgeworfen worden sein. Sieht man von diesem römischen Moselplan ab, der durch allzu weite Zeiträume getrennt scheint, so erwägt man doch seit fast zweihundert Jahren ständig, die Mosel zu kanalisieren. Es dürfte jedem einleuchten, daß über einen so langen Zeitraum hinweg (unseres Wissens der längste, den es in der neueren Zeit für ein solches Projekt gegeben hat) die politischen, geographischen, technischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten sich nicht nur ein-, sondern mehrmals und mit ihnen die Motivierung des Projekts grundlegend wandelten. Sie sind in hohem Maße geschichtlich (wobei man ihre Geschichtlichkeit bis zum jüngst vergangenen Tage ausdehnen muß). Eine Geschichte der geplanten Moselkanalisierung wird darum auch diese ständig geänderten Voraussetzungen und die aus ihnen resultierenden Auswirkungen auf die Planung und Motivierung aus der jeweiligen Zeitsituation zu skizzieren haben.

Nach der Maas (804 km bzw. 925 km) ist die Mosel mit 514 km Länge (davon 344 km ab Frouard schiffbar) der größte Fluß des linksrheinischen Stromgebietes. Viele Jahrhunderte galt sie als die Lebensader des Verkehrs der Mosellande und bildete mit ihrem mittleren und unteren Teil die Hauptachse des Trierer Kurstaates. Trotz ihres wechselnden Wasserstandes und ihrer vielen zeitraubenden und die Landstraße von Metz an den Rhein weit an Länge übertreffenden Windungen, ihrer Inseln, Sandbänke fand auf ihr bis Ende des 19. Jahrhunderts ein lebhafter Schiffsverkehr statt, ebenso auf ihrem größten Nebenfluß, der Saar.

Vor der Einverleibung Lothringens in das Königreich Frankreich im Jahre 1766 sind uns Kanalisierungspläne der mosellanischen Fürstentümer Loth-

ringen, Luxemburg, Kurtrier und Pfalz-Zweibrücken (Herrschaft Trarbach) nicht überliefert und dürfte es auch nicht gegeben haben. Diese finanzschwachen Kleinstaaten beschränkten sich lediglich darauf, die Fahrinne durch Buhnen notdürftig freizuhalten. Der für die Bergfahrt notwendige Leinpfad befand sich teilweise in einem sehr schlechten Zustand. Erst als das Herzogtum Lothringen nach dem Tode von Stanislaus Leszinski 1766 vertragsgemäß an Frankreich fiel und damit Glied eines größeren Wirtschaftsverbandes wurde, ergab sich eine neue Lage. Gemäß der damaligen französischen Politik der *pénétration pacifique* gegenüber den linksrheinischen Kleinstaaten sowie der Absatzschwierigkeit Lothringens nach Innerfrankreich hin bot sich zum ersten Male ein politischer und wirtschaftlicher Anreiz. Mit Hilfe der Verbesserungen der beiden Hauptwasserstraßen, Mosel und Saar, die beide von Lothringen nach Deutschland führen, sollten mit „einer Klappe zwei Fliegen“ getroffen werden: nämlich, die politisch und wirtschaftlich schwachen Moselstaaten eng mit Frankreich zu verknüpfen und der nach dem Rhein hin tendierenden expansiven lothringischen Volkswirtschaft ein Ausfallstor zu verschaffen. Hierzu war auch die Beseitigung bzw. Verminderung der die Konkurrenzfähigkeit der Ausfuhrprodukte (vor allem Salz, Holz, Tuch und Modeartikel) behindernden Transitzölle der mosellanischen Anrainerstaaten sowie die Verbilligung und damit Erhöhung der Holländerware zur Förderung der lothringischen Wirtschaft nötig. Damit wäre der früher bedeutende, nun aber infolge der politischen und physischen Hindernisse der Mosel- und Saarschiffahrt daniederliegende Durchgangshandel von Holland über Rhein-Mosel-Saar-Lothringen-Elsaß nach Süddeutschland und der Schweiz wieder an Lothringen gezogen worden²⁾.

Den merkantilistischen Bestrebungen des mit Ludwig XV. und XVI. (Neffe Kl. W.) verwandten letzten Trierer Kurfürsten Klemens Wenzeslaus (1768 bis 1794) kam dieser, zum ersten Male bereits 1769 von der Metzzer Académie royale propagierte Vorschlag einer Moselkanalisierung durchaus gelegen. Denn ein solcher Plan war auch der Absatzsteigerung der kurtrierischen Ausfuhrprodukte — Moselwein, Holz, Mineralwasser und Steine (Schiefer, Bruchstein, Kalk, Gips) — auf jeden Fall förderlich. Er hätte Kurtrier ferner durch den Nord-Süd-Transithandel, wie der kurtrierische Kommerz- und Schiffahrtskommissar Hof- und Regierungsrat Karl Kaspar v. Pidoll in einer Denkschrift von 1784 ausführte, solche Vorteile gebracht, „daß es unverantwortlich wäre, wenn man bei diesen Umständen die Hände in den Schoß legen wollte“. Ferner waren durch Erhöhung der Rheinzölle im Verlaufe des 18. Jahrhunderts die wirtschaftlichen Voraussetzungen für eine Verlagerung des Transportweges auf Mosel und Saar (bis Saarbrücken, dann mit Achse nach Straßburg und Basel) gerade damals sehr günstig. Kurtrier war auch wirtschaftspolitisch auf Frankreich angewiesen und gezwungen, sich im Zeitalter des Merkantilismus an eine größere Macht anzuschließen.

Neben den natürlichen Hindernissen bei Mosel und Saar verlangsamten und verteuerten vor allem die neun lothringischen, luxemburgischen, kurtrierischen, Sponheimer Zollstationen den Verkehr, ebenso das uralte dreitägige Stapelrecht der Stadt Trier. Die Laufzeit einer Wasserfracht Nordsee-Saarbrücken betrug drei bis sechs Monate! Bei den Verhandlungen in den siebziger Jahren zwischen Frankreich und Kurtrier zeigte Klemens Wenzeslaus weitgehendes Entgegenkommen gegenüber diesen französi-

schen Wünschen. Nach Abschluß des französisch-kurtrierischen Grenzregelungsvertrages 1774 kam das Kanalisierungsprojekt ins Rollen! Im gleichen Jahre, 1784 und 1785, wurden Mosel und Saar von einer französischen Kommission befahren und besichtigt. 1786 gab Frankreich 130 000 Frs. für den Ausbau der Leinpfade und Wegräumung der Flußhindernisse an der lothringischen Saar aus. Eine Kanalverbindung Saar–Obermosel, welche die Saarkohle für die lothringischen Salinen nutzbar machen sollte, war geplant. Für die lothringischen Eisenhütten war sie damals noch nicht brauchbar, da mit Holzkohle gefeuert werden mußte. Alle diese Pläne sind fallen gelassen und niemals verwirklicht worden. Politische und wirtschaftliche Gründe waren für den Gesinnungswandel des französischen Außenministers Vergennes maßgebend: Er befürchtete nämlich, durch die Schaffung dieses neuen Handelsweges den für Frankreichs Deutschlandpolitik wichtigen Kurfürsten von Mainz (Karl Jos. Frh. v. Erthal 1774–1792, Koadjutor Karl v. Dalberg), aber auch den der Pfalz sowie den Bischof von Speyer zu verärgern, und zweitens verschlechterte sich die Finanzlage Frankreichs so erheblich, daß ihm die für die Verwirklichung des Projektes erforderliche finanzielle Unterstützung Kurtriers auch beim besten Willen unmöglich gewesen wäre.

Da schuf die 1789 ausbrechende Französische Revolution und die 1794 erfolgte Besetzung der linksrheinischen Kleinstaaten durch die französischen Volksarmeen eine völlig neue politische und wirtschaftliche Lage. Mosel und Saar waren nun von der Quelle bis zur Mündung de facto und 1801 nach dem Frieden von Luneville mit dem ganzen linken Rheinufer auch de jure in ihrer Hand. Der Anschluß an das damals bereits bestehende französische Fluß- bzw. Kanalnetz lag nahe. Es nimmt nicht wunder, daß der Präsident der Metzger Handelskammer und Bürgermeister Barbé Marbois diese günstige Situation sofort erfaßte, noch im gleichen Jahre bei der französischen Regierung eine Förderung der Moselschifffahrt durch Kanalisierung bzw. Regulierung forderte und 1795 in einer kühnen Denkschrift die Mosel gar als *Kernstück* einer umfassenden Wasserstraßenverbindung zwischen Deutschland und Frankreich, Nordsee und Mittelländischem Meer, ja, mittels der Lahn über Weser und Elbe zur Ostsee bezeichnete.

Mutet vielleicht dieses Projekt mit seiner Mischung von Lokalpatriotismus und Großraumdenken als unrealisierbares Produkt eines phantasiereichen Kaufmannes an, so gibt ihm Ende 1802 der ähnliche Plan des Ingenieurs für Brücken und Straßen C. Robin zu Straßburg, also eines Fachmannes, allerdings mit Bevorzugung von Straßburg und seinem Departement Bas-Rhin, an revolutionärem Schwung nichts nach.

Vergleicht man diese schwungvoll-revolutionären Konzeptionen, bei denen die Moselkanalisierung nur unter „anderem“ rangierte, mit der Abhandlung des kurtrierischen Hofrates und Chausseedirektors a. D. Alois de Garavelle, die er 1806 in Koblenz verlegen ließ, so mutet letztere mit ihrer Beschränkung auf die Schiffbarmachung von Lahn, Nahe, Mosel und Saar nüchtern, ja bescheiden an. Bei seinen Verweisen auf alte Reichsgesetze und landesfürstliche Verordnungen, wo doch das Heilige Römische Reich deutscher Nation zerbrochen und die linksrheinischen Landesfürstentümer von der Landkarte verschwunden waren, spürt man seine Verbundenheit mit dem ancien régime deutlich genug. Er berichtet darin von einer geplanten Kanalverbindung von Mosel und Maas zwischen Toul und Sedan über Verdun. Garavelle begrüßt dieses Projekt, weil es den Handel zwischen Frank-

reich und rechtsrheinischen deutschen Staaten erleichtere und fördere. Recht diplomatisch weist er darüber hinaus noch auf die Bedrohung der deutschen und französischen Wirtschaft durch die übermächtige englische Konkurrenz und verlangt Einfuhrverbot bzw. hohe Zölle gegenüber englischen Waren. Zur Förderung des Nord-Süd-Transithandels über Trier schlägt er die Kanalisierung der Kyll bis Hillesheim/Eifel und der Sauer vor.

Die großräumigen Kanalisierungspläne von Marbois und Robin hätten mit ihrer kühnen Konzeption der napoleonischen Politik eigentlich entsprechen müssen. Denn der französische Kaiser trachtete im Kampf gegen England, dessen wirtschaftliche Vorherrschaft nach 1806 neben der Kontinentalsperre durch die Schaffung einer Wirtschaftseinheit des europäischen Festlandes unter französischer Führung zu beseitigen⁹⁾. Er ließ tatsächlich zahlreiche defekte französische Kanäle wieder instand setzen und auch einige neue bauen. Daß die Pläne von Marbois und Robin nicht verwirklicht wurden, dürfte zwei Gründe gehabt haben: Napoleon schien als Feldherr der Bau von Straßen aus strategisch-militärischen Gesichtspunkten wichtiger. Ferner wurden durch die dauernden Feldzüge die französischen Finanzen mit jedem Jahre mehr angespannt, ja überspannt, so daß solche kostspieligen Kanalbauten unter dem Druck der steigenden Kriegsausgaben aufgegeben werden mußten. Die projektierte Kanalverbindung Mosel-Maas, welche die Verbindung zu dem Seehafen Antwerpen schaffen sollte, wurde das Opfer der englischen Festlandblockade.

Die politischen Staatengebilde Napoleons fielen mit ihm. Aber sein Code civil und die Industriebetriebe, deren Gründung er im französischen Kaiserreich, besonders aber in Frankreich selber, im Sinne eines Hochmerkantilismus geradezu hektisch fördern ließ, überlebten ihn und leiteten eine neue Epoche ein. An vielen Orten schossen Textil-, Zucker- und Maschinenfabriken empor, die Eisenindustrie nahm sprunghaft zu. Der politisch-ständischen Revolution von 1789 folgte im 19. Jahrhundert die industrielle.

Zunächst allerdings schien es nach der Neuordnung des durch die dauernden Kriege erschöpften und verarmten europäischen Festlandes im Wiener Kongreß, als ob die alte feudal-konservative Ordnung wieder triumphieren wollte. Aus dem napoleonischen Großreich, das mit seinen Vasallenstaaten von der Nordsee bis zum Mittelmeer reichte, hatte die Heilige Allianz 1815 als östlichen Nachbar des Frankreich mit den Grenzen von 1790 eine preußische Rheinprovinz und als nördlichen ein Luxemburg, Belgien und Holland umfassendes Königreich der Niederlande geschaffen. Zwar waren damit die machtlosen linksrheinischen Pufferstaaten des ancien régime beseitigt und das Rheinland von der französischen Fremdherrschaft befreit. Aber diese politische Neugliederung hatte eine Generation lang schwere wirtschaftliche Auswirkungen gerade für den Raum Mosel-Saar. Seine geopolitische und wirtschaftliche Stellung war völlig verändert, die viele Jahrhunderte alten wirtschaftlichen Bindungen mit Lothringen zerrissen. Trier und Saarbrücken, die zwanzig Jahre Frankreichs östlichste Städte gewesen waren, wurden nun westlichster Teil Preußens. Diese Kehrtwendung brachte vor allem dem neuen Regierungsbezirk Trier nach einer kurzen Weinkonjunktur eine ernste wirtschaftliche Krise und Not.

Es nimmt daher nicht wunder, wenn einsichtige Männer dieses Raumes mit Begeisterung im Jahre 1828 ein Projekt des belgischen Ingenieurs Remy de Puydt als Rettung in der Not begrüßten, das die Verbindung von Maas und Mosel mittels eines Kanals unter Ausnutzung der Our und Sauer

—er sollte, von Lüttich aus kommend, die Mosel bei Wasserbillig erreichen— vorsah. Eine „Aktiengesellschaft von Lützburg“, welche „die Aufsuchung und Benutzung der Erzgruben, Bergwerke und Steingruben im Großherzogtum Lützburg und dem Teil der Provinz Namur, welcher auf dem rechten Maasufer liegt, die chemische Behandlung der metallhaltigen Gesteine aller Art, die Errichtung von Landstraßen, Kanälen, Brücken und anderen Verbindungsmitteln, Erbauung, Befrachtung der Schiffe, die zur inneren Schifffahrt geeignet sind, Einrichtung von Kolonien und deren Urbarmachung“ als ihren Aufgabenkreis umriß, hatte es übernommen. Ihr Stammkapital war auf 10 Millionen Gulden festgesetzt.

Zwei Dinge fallen bei dem recht vielseitigen Aufgabenbereich dieser Aktiengesellschaft ins Auge: Zum ersten Male erscheint eine Montanindustrie im Zusammenhang mit einer verkehrsmäßigen Erschließung durch Straßen und Kanäle. Wieder wird versucht, den Kolonialwarencumzug von den niederländischen Nordseehäfen, insbesondere Antwerpen, nach Süddeutschland und der Schweiz über Teile von Maas und Mosel zu lenken. Die führenden Köpfe der Trierer Kaufmannschaft und der damalige Oberbürgermeister Haw wiesen 1828 in einer Denkschrift an die preußische Regierung auf die Vorteile hin, welche das nach ihren Worten „öde und unwirtbare“ unmittelbare Grenzgebiet an der Sauer, aber auch die Städte Trier, Koblenz und Saarbrücken durch den Transithandel „vermittelt des Kanals und der wohlfeilen Talfracht der Mosel über Koblenz oder des abgekürzten Weges (saaraufwärts) über Saarbrücken“ genießen würde. Die Saar wurde also mitbezogen! Voraussetzung für die Verwirklichung dieses Projekts war die Verbesserung der Fahrtrinne von Mosel und Saar und, wie die Trierer Kaufleute forderten, die Ausschaltung einer französischen Beteiligung durch Verlegung der Kanalmündung in die Mosel von der luxemburgisch-preußischen Grenze mehr gegen Trier zu, weil sonst der Transithandel der drei genannten preußischen Städte durch Metz eine verderbliche Konkurrenz erhielte. Die preußische Regierung unter dem damaligen Oberpräsidenten Frh. v. Ingersleben hatte es nicht leicht. Als dieses Kanalprojekt bekannt wurde, wurde sie darauf aufmerksam gemacht, „daß dadurch die Rheinschifffahrt merklich verlieren und die Zolleinnahmen an Transitrechten geschmälert würden“. Diesen Einwänden stand die dringend erforderliche Hilfe für das trierische Grenzgebiet, die Erschließung des damals von den Reisenden entdeckten „romantischen“ Moseltales als Reiseroute und die Argumente, die der preußische Landtagsabgeordnete Mattonet aus St. Vith, der allerdings wie die Trierer als Kanalanrainer pro domo sprach, entgegen. Interessant ist dabei in den Ausführungen Mattonets, der Nachteile für die Rheinschifffahrt bestreitet, der Hinweis auf den Vorteil für die Eisenfabriken von Solingen und das ganze bergische Land, „da ihm hierdurch billige Transportmöglichkeiten für seine *Manufakturwaren* nach Belgien und Frankreich eröffnet würden“.

Auch dieser, im belgischen Teil der Niederlande bereits begonnene Plan fiel der Politik zum Opfer: In der Revolution von Brüssel machte sich das belgische Bindeglied der Holland, Belgien und Luxemburg umfassenden Groß-Niederlande selbständig und löste die Bindungen zu seinen beiden Nachbarn. Damit erübrigte sich das Hauptziel des Kanalprojekts, engerer wirtschaftlicher Zusammenschluß (BeNeLux!) und damit war die weitere Ausführung des Kanalprojekts gescheitert.

Inzwischen war die preußische Regierung, auf die Not ihrer westlichen

Grenzbewohner durch offizielle Denkschriften aufmerksam gemacht, nicht müßig geblieben. Bereits 1827 hatte das kgl.-preußische Ministerium des Innern ein Gutachten über die Voraussetzungen einer Verbesserung der Schifffahrt auf der Mosel angefordert. Es steht ohne Zweifel im Zusammenhang mit den „in Frankreich an mehreren Punkten begonnenen Arbeiten zur Verbindung des Atlantischen Meeres mit dem Rhein, wobei die Mosel nicht unberührt bleibt“. 1828 wurde es nach Berlin gesandt. An Kosten wurden von Wasserbillig bis Koblenz bei einer Wassertiefe von 2 Fuß 165 323 Reichstaler, bei 4 Fuß 312 268 Reichstaler ermittelt, bei Befahrung der Mosel mit Dampfschiffen wären 4½ Fuß Tiefe und an Kosten rund 400 000 Reichstaler notwendig gewesen.

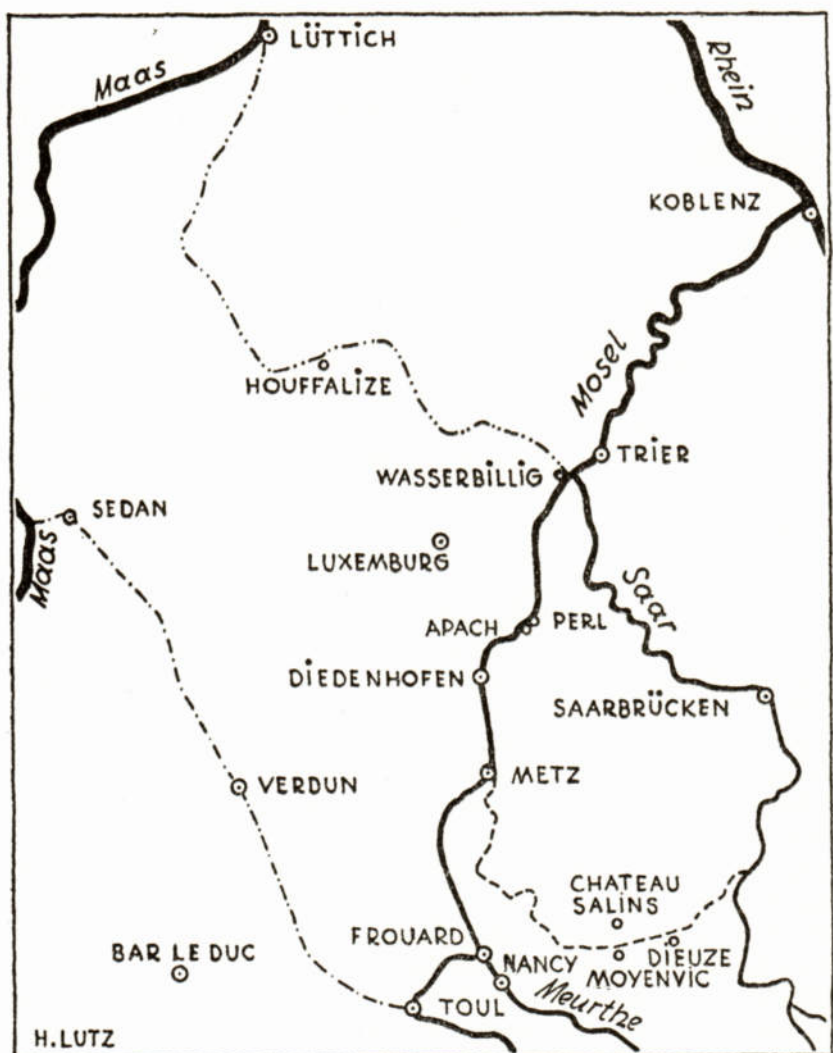
Mit der Berücksichtigung der Dampfschifffahrt fällt in diesem Gutachten ein Stichwort, dessen Bedeutung für den Wasserverkehr nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Denn mit diesem neuen Verkehrsmittel begann eine Revolutionierung nicht nur der Hochsee-, sondern auch der Flußschifffahrt, die bei letzterer das mühselige Treideln am Leinpfad auf der Bergfahrt unnötig machen sollte. Mit Nachdruck wies 1833 der bereits genannte rührige Trierer Oberbürgermeister Haw in einer Adresse des Rheinischen Provinziallandtages an König Friedrich Wilhelm III. auf die Vorteile hin, „die das ganze völlig verarmte und verkehrsabgelegene Moseltal“ durch diese neue Erfindung genießen würde. Aber auch „die ebenfalls mißliche Saarschifffahrt und die Saarkohle“ würden durch diese Verkehrs- und Absatzmöglichkeit nach seinen Worten sehr gewinnen. Dieser Hinweis Haws auf die Saar scheint bedeutsam. Hatten sich doch gerade damals im Saarrevier die ersten Ansätze zu einer Schwerindustrie, ein halbes Jahrhundert ehe Lothringens und Luxemburgs Stunde der Industrialisierung schlug, gezeigt⁴⁾.

Die Hebung des stark geschwundenen einstigen Wohlstandes der Mosel durch Anschluß an die großen Verkehrslinien schien Haw das Gebot der Stunde. Als das Moselkanalisierungsprojekt nicht vorankam, zögerte er nicht, mit Hilfe seiner noch aus der napoleonischen Ära stammenden guten Beziehungen nach Belgien hin dort Verhandlungen über die Anlage einer deutschen Eisenbahn von Antwerpen nach Köln, mit späterem Ausbau bis nach Trier anzuknüpfen. Das war 1833, also zwei Jahre vor der Eröffnung der ersten deutschen Eisenbahn von Nürnberg nach Fürth! Leider vermochte auch dieser Dampf, den er mit Dampfschifffahrt und Dampf-Eisenbahn hinter die Verkehrserschließung der Mosel setzte, die preußische Verwaltungsmaschinerie nicht sonderlich zu beschleunigen. Noch 1838 war der erste Spatenstich zur Moselregulierung nicht getan, obwohl damals die französische Kammer bereits 1 Million Franken zur Schiffbarmachung der französischen Mosel bewilligt hatte. Erst ein Jahr später wurde die preußische Moselregulierung begonnen. Doch obwohl bis 1849 allein für die Strecke Wasserbillig–Trarbach 200 000 Reichstaler verwendet wurden, war das Ergebnis unbefriedigend. Ausbaggerungen und Buhnenanlagen vermochten bei Niederwasser keine genügend tiefe Fahrrinne herzustellen, um den seit 15. Dezember 1839 von Metz nach Trier, seit 1841 bis Koblenz verkehrenden Dampfschiffen eine sichere Fahrt zu gewährleisten. Darum wurden 1857 die Regulierungsarbeiten ganz eingestellt. Immerhin wurden z. B. 1845 zwischen Metz und Koblenz per Dampfschiff 47 000 Personen und 38 352 Zentner Waren befördert, und auch die Moselschiffer hatten trotz dieser Konkurrenz wieder bessere Tage.

Aber schon war der Tag nahe, da die Moselschifffahrt durch den Bau der Eisenbahn Trier–Koblenz fast völlig vernichtet werden sollte. 1860 wurde die Eisenbahn Trier–Saarbrücken, 1871 die Eifelbahn Trier–Köln und schließlich 1879 die Strecke Trier–Koblenz eröffnet. Damit war Trier aus seiner verkehrsgeographischen Notlage befreit. Das Eisenbahnzeitalter hatte begonnen. Die Moselkanalisierung schien endgültig ad acta gelegt. Sogar im „klassischen Kanalland“⁵⁾ Frankreich bezeichnete bereits 1859 der Minister für öffentliche Arbeiten die Anlage neuer Kanäle angesichts der stürmischen Entwicklung des Eisenbahnnetzes als eine Art Anachronismus. Trotzdem investierte Frankreich 1867 in die Kanalisation der Mosel von Frouard bis Metz 11 Millionen Franken. Als drei Jahre später der deutsch-französische Krieg begann, waren die Arbeiten noch nicht abgeschlossen. Im Frankfurter Friedensvertrag zwischen Frankreich und Deutschland vom 26. Februar 1871 wurde im Artikel 14 bestimmt, daß beide Vertragspartner auf ihrem Gebiet die zur Kanalisierung der Mosel unternommenen Arbeiten fortführen sollten. 1876 war die Mosel bis Metz kanalisiert.

Wir müssen innehalten, um neben den politischen Veränderungen auch einen Blick auf die sich damals vollziehenden *wirtschaftlichen Veränderungen* zu werfen. Bereits bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hatten sich alle deutschen Staaten mit Ausnahme Österreichs dem deutschen Zollverein angeschlossen. Die den industriellen Aufstieg hemmenden Zollschränken waren gefallen. Nur wenige Jahre später war „die deutsche Industrie bereits über den Rahmen provinzieller Bedeutung hinausgewachsen und fing an, der englischen Industrie draußen auf allen Weltmärkten zu begegnen“. Die Provinzen Elsaß und Lothringen gehörten seit 1871 dem deutschen Reiche an und stellten mit ihren reichen Rohstoffquellen eine willkommene Ergänzung der deutschen Wirtschaft dar. Damit gehörte praktisch der ganze schiffbare Mosel- und Saarlauf wieder einem Staatsverbände an. Die Situation von 1794 bzw. 1801 hatte sich mit umgekehrten Vorzeichen wiederholt. Zunächst schien die mächtig wachsende rheinisch-westfälische Montanindustrie an den phosphorreichen Brauneisensteinerzen Lothringens uninteressiert, weil es bisher nur mit Hilfe des umständlichen Puddelverfahrens möglich war, sie zu verarbeiten. Dies änderte sich grundlegend durch die umwälzende Erfindung des Engländers Sidney Thomas, phosphorreiches Roheisen im basischen Windfrischverfahren in Massen zu Stahl zu verarbeiten. Damit war die Möglichkeit gegeben, sich von der Abhängigkeit ausländischer Eisenerzeinfuhr zu befreien und den Bedarf aus heimischen Rohstoffen zu decken. Damit war aber auch für die Montanindustrie an der Ruhr ein Anreiz gegeben, durch eine Moselkanalisierung eine zwar im Vergleich zur Eisenbahn erheblich langsamere, dafür aber auch ungleich billigere Verkehrsverbindung für die Erztransporte zu Rhein und Ruhr zu erhalten. 1885 ließ ein „Comité der Vereinigungen von Großindustriellen am Niederrhein und an der Mosel“ von dem Wasserbauingenieur *Friedel* aus Metz ein Gutachten über die Kanalisierung der Mosel von Metz bis Koblenz ausarbeiten.

Friedel erkannte richtig, daß Ausbaggerungen und Buhnenanlagen die Schwierigkeiten bei Niederwasser nicht beseitigen könnten, daß nur künstliche Anstauung die für eine lebensfähige Schifffahrt nötige Wassertiefe gewährleisten würde und sah zum ersten Male 25 *Stauwerke* mit insgesamt 10 600 000 Mark Baukosten bei einer Bauzeit von drei Jahren vor. Er bezeichnete als Zweck dieses Kanals den Anschluß an das französische Kanal-



ZEICHENERKLÄRUNG :

M = 1 : 2 000 000

—————	KANALPROJEKT	OBERMOSEL - SAAR	1776
- - - - -	KANALPROJEKT	MAAS - OBERMOSEL	1802
.....	KANALPROJEKT	MAAS - OBERMOSEL	1828

netz und die Herstellung einer „für die große Schifffahrt praktikablen Verkehrsstraße zwischen dem mächtigen Kohlengbiet des Ruhrbeckens und den reichen lothringischen Erzlagern“. Eigenartigerweise ist darin von einer Verbindung mit Kohlengruben an der Saar keine Rede!

1889 und 1893 legte der Trierer Regierungsbaurat Schönbrod seiner Behörde einen neuen Plan vor, der für die Moselstrecke von Perl bis Koblenz 32 Stautufen verlangte und auf 45,5 Millionen Mark Kosten veranschlagt war. Bereits 1890 hatte der Oberpräsident der Rheinprovinz Nasse nach gründlicher Abwägung der Vor- und Nachteile an den preußischen Minister für öffentliche Arbeiten das Projekt mit der Bedingung befürwortet, daß auch die Saar ab Ens Dorf und die Lahn ab Wetzlar kanalisiert würden. Damit wollte er den Montanindustrien an Saar und Lahn einen Ersatz für die

Vorteile der Ruhr geben, ihnen Konkurrenzmöglichkeiten eröffnen und erstere an den 1879 bis Ensdorf beendeten Saarkohlenkanal anschließen (Anschluß an Rhein-Marne-Kanal 1853). Es gelang ihm jedoch nicht, diesen Zugeständnissen die Majorität der um den überaus mächtigen Widersacher dieses Projektes, Karl Ferdinand Frh. v. Stumm, gescharten Saargruben- und Hüttenbesitzer und den staatlichen Bergbau an der Saar zu gewinnen. Sie waren überzeugt, daß bei einer Verwirklichung dieses Projektes die Saarindustrie im Konkurrenzkampf mit der Ruhr unterliegen müsse; daß ferner der Hauptwunsch der Saar nach unmittelbarer Wasserverbindung mit dem Rhein von Saarbrücken nach Mainz bzw. Ludwigshafen durch den Umweg über die Mosel *nicht* erfüllt werde.⁶⁾

Im leidenschaftlichen Streit der Meinungen, der sich damals und auch später bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges in zahlreichen Schriften niederschlug, wurde das Moselkanalprojekt zum innerdeutschen Politikum. Unterdessen hatte sich in Lothringen selber trotz geringen eigenen Steinkohlenvorkommens eine eigene Schwerindustrie entwickelt. Die Erzförderung stieg steil von 678 000 Tonnen im Jahre 1872 auf über 20 Millionen Tonnen im Jahre 1912 und wurde zu mehr als der Hälfte in Lothringen verhüttet, von der Ruhr nur 15 %, von Luxemburg 13,8 % und von der Saar 13,3 %⁷⁾. Es war bis 1904 den Saarindustriellen Gebr. v. Stumm und Röchling gelungen, bedeutende Anteile an den lothringischen Gruben und Eisenhütten zu erwerben und neben der Familie de Wendel eine führende Rolle zu erringen. Darum nimmt es nicht wunder, wenn auf Grund dieser Tatsache bei den Ruhr- und den Saarbaronen ein Sinneswandel und Frontwechsel zum Thema Moselkanalisierung eintrat. Aus dem lothringischen Erzlieferanten für die Ruhrhütten war eine teilweise in saarländischem Besitz befindliche eigene Montanindustrie geworden, die mit Recht in Verbindung mit den Saarlhütten von der Ruhr als gefährliche Konkurrenz aufgefaßt wurde.

Bereits 1902 hatte sich die Montanindustrie an der Saar zu einer Befürwortung der Mosel- und Saarkanalisation durchgerungen. 1904 schwenkte die politisch einflußreiche niederrheinisch-westfälische Schwerindustrie, die bis um die Jahrhundertwende eine so eifrige Verfechterin des Moselkanalprojektes gewesen war, endgültig in das Lager der Kanalgegner um, wo sie bereits als mächtige Verbündete den Minister für öffentliche Arbeiten v. Breitenbach und die Deutsche Reichsbahn vorfand. Ferner stellte sie sich mit zunehmendem Maße auf das weit hochwertigere schwedische Erz um. Allerdings folgte sie auch dem Vorbild der Saar und siedelte sich im Lothringer bzw. Luxemburger Revier an (so die Gelsenkirchner Bergwerks-AG. in Luxemburg bei Esch, die Firma Thyssen bei Hagendingen), und stellten je ein großes gemischtes Werk (Hochöfen mit Stahl- und Walzwerk) auf⁸⁾.

1904 fertigte Regierungsbaurat Werneburg in Trier einen Entwurf der Mosel-Saar-Kanalisation für 600-Tonnen-Kähne an. 1909 arbeitete derselbe ihn unter Ausnützung der gestauten Wasserkräfte für Elektrizitätsgewinnung um und errechnete für die Strecke Perl-Koblenz eine Energieleistung von 35 000 PS (105 Mill. kWh).

Bis 1914 wogte der Kampf um die Moselkanalisierung in der Öffentlichkeit hin und her. Die Schwerindustrie und ihre Vertreterin, die Konservative Partei, wiesen im Reichstag und im preußischen Landtag auf die verderblichen Folgen an der Ruhr bei einer Bevorzugung der lothringisch-saarlän-

dischen Schwerindustrie, die Reichsbahn immer wieder auf die ihr durch den Moselkanal entstehenden großen Frachtverluste und die Überflüssigkeit desselben hin. Dagegen traten die Handelskammern von Metz, Trier, Koblenz mit der begründeten Hoffnung auf Belebung ihres Wirtschaftsraumes für die Moselkanalisierung ein, gründeten 1900 einen „Verband zur Kanalisierung der Mosel und Saar“. Politisch bemerkenswert war auch der Appell lothringischer Schwerindustrieller an die nationale Vernunft, die Reichslande Elsaß-Lothringen hierdurch nicht nur politisch, sondern auch wirtschaftlich enger mit Altdeutschland zu verklammern.

Die Argumente für und wider die Moselkanalisierung klappten in ihrer Beweisführung so verwirrend auseinander, daß bei der Kanaldebatte des Jahres 1910 der Vertreter der Regierung resignierend feststellte, es fehle „jede feste Grundlage zur Beurteilung der wirtschaftlichen Folgen der Moselkanalisierung“.

Auch neuerliche Reichs- und Landtagsdebatten im Frühjahr 1914 brachten keine Entscheidung. Da unterbrach im Sommer 1914 der Ausbruch des Weltkrieges jede weitere Diskussion. Erst im Frühjahr 1918 ordnete der preußische Minister für öffentliche Arbeiten eine erneute Bearbeitung der Entwürfe an. Kurz vor Kriegsende sah das neueste Projekt 20 Staustufen vor und stellte eine damit verbundene Stromproduktion von 400 Millionen kWh, also das Vierfache von 1909, in Aussicht. Jedoch der Verlust des Krieges, der Umsturz der alten Ordnung, die Abtretung Elsaß-Lothringens, der Zwang zu Reparationsleistungen sowie die Internationalisierung der deutschen Flüsse im Frieden von Versailles schufen so völlig veränderte politische und wirtschaftliche Verhältnisse, daß mehr als ein Jahrzehnt verstreichen sollte, ehe 1931/32 nach der Vollendung der Moselkanalisierung von Metz bis Diedenhofen, von offizieller französischer und deutscher Seite erneut ihre Fortsetzung wieder angeschnitten wurde.

1938 schrieb das Reichsverkehrsministerium ein neues Projekt aus. Es fand nach dem Juni 1940 durch den Anschluß Lothringens und Luxemburgs gesteigertes Interesse und wurde bis Diedenhofen ausgedehnt, um den Anschluß an die von Frankreich bis dorthin bereits kanalisierte Mosel herzustellen. Das Projekt sah die Schaffung nur einer einzigen Staustufe bei Koblenz zur Überflutung besonders hinderlicher Stromstellen und sonst die Vertiefung der schwierigen Abschnitte bis Trier durch Baggerungen vor. Oberhalb Trier war der Bau von Staustufen geplant. 1944 wurden die unverzüglich begonnenen Arbeiten (1942 an der Staustufe Koblenz) wegen der Kriegslage eingestellt und die Staustufe Koblenz erst im Jahre 1951 vollendet.

Mit der Bildung der Europäischen Montanunion im Jahre 1952, der auch die Deutsche Bundesrepublik angehört, trat das Moselkanalprojekt in eine völlig neue Phase ein, da die nationalen Montanindustrien der Mitgliedsstaaten zu einem größeren übernationalen Wirtschaftsgebilde zusammengefaßt wurden. Mit der Ratifizierung des Vertrages über die Errichtung der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl (Montanunion) durch Frankreich im April 1952 wurde der französischen Regierung vorgeschrieben, Verhandlungen mit den zuständigen Regierungen aufzunehmen, um zu einer schnellen Verwirklichung der Moselkanalisierung zwischen Diedenhofen und Koblenz (270 km) zu gelangen⁹⁾. Daraufhin befaßten sich erstmals 1952/53 deutsche, französische und luxemburgische Studienkreise damit und arbeiteten ein neues Projekt aus. Es sieht eine Kanalisierung der

Mosel von Diedenhofen bis Koblenz für 1350–1500-Tonnen-Kähne bei einer Fahrwassertiefe von 2,5 m mit insgesamt 13 zu bauenden Staustufen vor, durch welche 751 Millionen kWh Elektrizität erzeugt werden könnten. Nach dem Ergebnisbericht des deutsch-französisch-luxemburgischen Unterausschusses „Wasserbau und Kosten“ vom 16. Juni 1953 würden die Kosten von Koblenz bis zur deutsch-französischen Grenze bei 420,1 Millionen D-Mark, von da bis Diedenhofen/Lothringen 28,8 Millionen D-Mark, insgesamt also 448,9 Millionen D-Mark zuzüglich 35,3 Millionen geschätzter Bauzinsen betragen, eine Summe, die durch die seither erfolgten Lohn- und Preissteigerungen erheblich überschritten werden dürfte (900 Millionen geschätzt!). Auch dieses Projekt fand Zustimmung und Ablehnung zugleich. Denn wieder standen einander die alten Interessenvertreter gegenüber: Als Befürworter der Moselkanalisierung die lothringische Schwerindustrie, die Städte und Handelskammern Trier und Koblenz, mit Vorbehalten Luxemburg; als Gegner die rheinisch-westfälische und die saarländische Montanindustrie, die Bundesbahn, Belgien, die Hafenstädte Straßburg, Antwerpen, Dünkirchen. Auch wiesen die im Februar 1956 abgeschlossenen deutsch-französischen Sachverständigen-Untersuchungen erhebliche Unterschiede in der Gesamtkostenberechnung auf. Trotzdem wurde am 27. Oktober 1956 von den Außenministern der drei Anrainerstaaten Deutschland, Frankreich und Luxemburg nach langen und zum Teil recht schwierigen Verhandlungen das Abkommen über die Schiffbarmachung der Mosel unterzeichnet. Ein Vierteljahr später schritten die Regierungsvertreter dieser Staaten im ehemals kurfürstlichen Palast zu Trier zur Beurkundung des Vertrages über die Gründung der Internationalen Moselkanalgesellschaft. Damit ist die Behörde geschaffen, welche die Arbeiten im Zusammenwirken mit den zuständigen Wasserstraßen-Ämtern der drei Staaten ausführt. In etwa sechs Jahren soll die Moselkanalisierung vollendet sein. Damit haben wir aber bereits unseren Blick von der Vergangenheit und der Gegenwart ab in die Zukunft gewendet. Sie muß und wird der europäischen Völker- und Staatengemeinschaft gehören, die ohne Opfer nicht zu erreichen ist. Auch der Moselkanal ist eine Straße zu diesem Ziel.

Fassen wir noch einmal zusammen:

Die ersten beiden Kanalprojekte von 1769 und 1776 gingen von Lothringen aus und wurden von Frankreich aus innerpolitischen Gründen zur Förderung der lothringischen Wirtschaft und aus außenpolitischen Gründen zur Bindung Kurtriers und Nassau-Saarbrückens an Frankreich unterstützt. Sie sollten den lothringischen Export fördern bzw. die Saarkohle den lothringischen Salinen nutzbar machen. Frankreich ließ die Moselkanalisierung mit Rücksicht auf den Rheinhandel seiner deutschen Hauptstütze Kurmainz und aus eigenen Finanzschwierigkeiten fallen. Kurtrier war zwar an der Realisierung des Kanalprojekts interessiert, aber allein wirtschaftlich zu schwach, um es auszuführen.

Die Republik und das Kaiserreich Frankreich, welche die Mosel und Saar von der Quelle bis zur Mündung besaßen, planten die Moselkanalisierung, den Saarkanal nach Straßburg und den Kanal Obermosel–Maas von Toul nach Sedan zur Schaffung eines großfranzösischen Wirtschaftsraumes gegen die englische Konkurrenz und zur Gewinnung des Nord-Süd-Handels. Die Projekte fielen den napoleonischen Kriegen, den damit verbundenen immer stärkeren Finanzlasten und der strategischen Bevorzugung der Straßen durch Napoleon I. zum Opfer.

Das großniederländische Projekt einer Maas-Mosel-Verbindung entsprang dem Bestreben, die durch Personalunion politisch vereinigten Länder Belgien-Niederlande-Luxemburg auch wirtschaftlich enger zusammenzuschmieden. Die Idee der Benelux ist also hier bereits vorweggenommen. Die preußischen Moselländer konnten sich nur als stille Teilhaber betrachten. Das Projekt fiel der politischen Trennung Belgiens von Holland und Luxemburg 1830 zum Opfer.

Das erste preußische Kanalprojekt von 1839 bis 1857 hatte innerpolitischen Charakter und sollte durch verkehrsmäßige Erschließung die Notlage des abgelegenen, nach dem Westen abgeschlossenen Trierer Grenzlandes beseitigen und den Handel ankurbeln. Außenpolitisch war es eine freundliche Geste gegenüber Frankreich und ein Vorteil für dessen Kanalnetz. Die Arbeiten daran wurden nach 18 Jahren eingestellt. Sie ermöglichten aber immerhin den Dampfschiffverkehr auf der Mosel. Der Ausbau des linksrheinischen Eisenbahnnetzes bewirkte das Abwandern von Fracht und Publikum auf die schnellere und von der Natur unabhängigere Schiene und schien die Moselschifffahrt zum Erliegen zu bringen.

Daran änderte auch zunächst die Vereinigung Elsaß-Lothringens mit dem Deutschen Reich 1871 nichts. Erst die Erfindung des Thomasverfahrens richtete die Augen der Ruhr-Schwerindustrie auf die nun verwertbaren, reichen lothringischen Minettelager. Von 1885 bis etwa 1940 wurde darum im Zeichen der nationalen Volkswirtschaft ein Moselkanal mit Stauwerken als lothringischer Erzkanal für die Ruhr projektiert, aus Konkurrenzgründen aber von der Montanindustrie an der Saar bitter bekämpft. 1904 wechselte die Ruhr die Front, weil inzwischen zum Teil mit Beteiligung an der Saar eine eigene lothringische Schwerindustrie aufgebaut worden und damit eine gefährliche Konkurrenz erwachsen war. Für den Kanal waren Lothringen, die Mosel und Teile der Saar, die sich mit Recht davon wirtschaftliche Vorteile im Sinne einer Verbundwirtschaft und einer Handelsbelebung versprachen. Die heftigen Auseinandersetzungen der Gegner und Befürworter brach 1914 erst der erste Weltkrieg ab. Sein Ende, die wirtschaftliche Erschöpfung Deutschlands, die Reparationsleistungen an Frankreich ließen erst 1931/32 eine Fortsetzung der Diskussion über die Moselkanalisierung aufkommen.

Das kurz vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges erwogene und dann trotz des Krieges 1942 mit der Staustufe bei Koblenz begonnene neue Projekt bildet, im großen Zusammenhang gesehen, eigentlich das Ende der zahlreichen, unausgeführten Projektierungen. Die Staustufe Koblenz wurde 1951 vollendet, und bereits ein Jahr später begannen deutsche, französische und luxemburgische Studienkreise nach der Ratifizierung des Vertrages über die Errichtung der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl (Montanunion) mit gemeinsamen Untersuchungen der Möglichkeiten für eine Moselkanalisierung, die schließlich 1956 bzw. 1957 zur Bildung der Internationalen Moselkanalgesellschaft führten und in sechs Jahren das Moselkanalprojekt verwirklichen wird. Die Würfel sind gefallen.

Anmerkungen:

- 1) Vgl. dazu auch meinen Aufsatz im Trierischen Jahrbuch 1955 S. 68–84 „Die Projekte zur Moselkanalisierung 1776–1953.“
- 2) Vgl. für die Zeit bis 1794 B. J. Kreuzberg, Die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen des Kurstaates Trier zu Frankreich. In: Rhein. Archiv 21, Bonn 1932, S. 122, 49, 125, 127, 129, 124, 132–33, 147, 149, 161.

- 3) Willy Andreas, Das Zeitalter Napoleons und die Erhebung der Völker. Heidelberg 1956 S. 284, S. 420, 418.
- 4) Walther Hermann, Das Montan-Industriegebiet an Mosel u. Saar. In: Dt. Archiv f. Landes- u. Volksforschung 5 (1941) S. 280.
- 5) Hermann Overbeck, Zur Verkehrsstellung der Saarlande. In: Saaratlas. H. Overbeck-G. W. Sante 2. Aufl. Gotha S. 93 ff.
- 6) ebd. S. 94.
- 7) Vgl. Lothringen u. seine Hauptstadt, Hgg. von Aloys Ruppel. Metz 1913, S. 209.
- 8) Lothringen u. seine Hauptstadt S. 208–210.
- 9) Ernst Pitz, Die Verkehrs- u. Frachtenlage der Saarländischen Wirtschaft. In: Beiträge z. geschichtl. u. wirtschaftl. Entwicklung des Industriegebietes a. d. mittleren Saar. Bonn 1956 S. 65.

MASKE UND GESICHT

Über das Menschenbild
im zeitgenössischen Drama

VON W. H. RECKTENWALD

„Ungeheuer ist viel, doch nichts
ungeheurer als der Mensch.
Durch die grauliche Meeresflut,
bei dem tobenden Sturm von Süd,
umtost von brechenden Wogen,
so fährt er seinen Weg.“
Sophokles

„Lieben heißt: den ganzen
Menschen lieben,
auch das Unnütze an ihm.“

Hans Freyer

I.

In der Tragödie „Antigone“ von Sophokles steht die Heldin, stellvertretend für den Menschen, in einer tragischen Spannung aufgerufen zu einer Entscheidung. Wie der Mensch diese Entscheidung auch treffen mag, er läßt Schuld auf sich durch die Verletzung eines Gesetzes. Antigone steht zwischen den Mächten des Diesseits, verkörpert in der Staatsordnung, und dem göttlichen Auftrag, einem Gefallenen, auch wenn er im Kampf gegen den Staat gefallen ist, die Totenehrung zu erweisen. Die Entscheidung fällt aus dem Gewissen, das sich der Hierarchie der Werte bewußt ist: Man muß Gott mehr gehorchen als den Menschen. Der Tod der Heldin ist ein Opfertod von zweifacher Wirkung: die religiöse Satzung ist gewahrt, auf den Trümmern einer autonom gesetzten Staatsidee erheben sich die Zeichen wertgerechter Ordnung. Ein Weltbild ist sinnvoll gegliedert, der Standort des Menschen verbindlich fixiert.

Jean Anouilh hat 1942 eine neue „Antigone“ geschrieben. Das Stück wurde im Jahr darauf, unter deutscher Besatzungshoheit, in Paris uraufgeführt. Im Rückgriff auf den antiken Stoff, im Handlungsablauf wie im Personenstand der Vorlage nahe, erscheint das Thema in völlig anderer Tonart und Zielsetzung umgewandelt. Noch unterscheidet Anouilh zwischen Gut und Böse, aber das Gute ist hilflos dem Unheil ausgesetzt, zur Ohnmacht verurteilt. Im Widerspiel zwischen Mensch und Gesellschaftsordnung wird jede Entscheidung zur Unwirksamkeit zerrieben. Die Kernfrage heißt nicht mehr: wie dienen Tat und Tod einer höheren Ordnung, sondern: wie kann der Mensch, umgeben von Kompromißsucht und Opportunismus, im schäbigsten Nützlichkeitswägen sein Gesicht wahren? Anouilhs Kreon ist nicht mehr der auf seine Weise ernst zu nehmende Herrscher, der seine Staatsordnung durch Beachtung der Gesetze intakt halten möchte, dieser Kreon ist nur ein linientreuer Beamter, der anerkennt, was praktisch ist. Die neue

Antigone vertritt nicht mehr göttliche Satzung, sie entscheidet nur noch als Schwester, die den toten Bruder aus Familienpietät beisetzt, als Vertreterin einer Jugend, die kompromißlos sein will. Allen Rettungsversuchen Kreons – das Gesetz hat allerlei Maschen – begegnet sie mit Verachtung: „Ihr seid mir widerlich mit eurem Glück und eurer ganzen Lebensauffassung!“ Antigone erhängt sich. Nur der Tod gibt Geborgenheit. Die ewig strickende Königin bringt sich um, der Geliebte Hämon wählt den Tod. Kreon trauert zwar, doch er macht weiter, indem er zur gewohnten Stunde seinen Rat einberuft. Übrig bleiben außer ihm die Wächter. Wie am Anfang, so spielen sie am Ende Karten.

An diesem einen Beispiel – es ließen sich zwanzig andere zeitgenössische Dramen mit antiken Motiven in moderner Sicht anführen – ist der Wandel im Menschenbild abzulesen, ein Wandel, der das Drama der Gegenwart von der Innenwelt des griechischen Theaters ebenso abhebt wie von der geistigen Mitte jüngerer Epochen des Dramas. Zwischen Anouilh und Sophokles liegen nicht nur zweieinhalb Jahrtausende. Die Naivität eines mythisch orientierten Weltbildes ist längst über Bord geworfen. Die Erde, auf ein Staubteilchen im All reduziert, ist zu einem Tummelplatz von Weltanschauungen geworden. Die Denkepochen werden immer mehr zu eilfristigen Ismen verkürzt. In ihnen versucht sich, von allen Seiten bedrängt, das christliche Weltbild zu behaupten. Nach Kopernikus und Galilei sind Descartes und Kierkegaard, Nietzsche und Einstein, Freud und Heidegger die großen Umwerfer überkommener Vorstellungen von Welt und Mensch. Es ist nahezu unmöglich geworden, von irgendeinem Thema, „sei es der Wissenschaft oder der Kunst, sinnvoll zu sprechen, ohne es in den Aspekt der großen, krisenhaften Wandlung zu stellen, in der die Welt allenthalben begriffen ist¹⁾“. Wie jeder Künstler, sieht sich der Dramatiker in so veränderter Welt nicht nur nach dem Sinn seiner Funktion um, er steht auch vor der Frage, wie er in der maßlos komplex gewordenen, an Stabilität armen Welt überhaupt noch „Weltzustand“ und „Menschensein“ erkennbar machen könne. Die Erfahrung zweier Weltkriege verschärft die Frage.

Was ist der Mensch?

Fast zweitausend Jahre lang hat der Glaube an den Gott der biblischen Offenbarung das Menschenbild des Abendlandes bestimmt. Was die Renaissance und die Aufklärung vorbereitet haben, wurde mit Nietzsche „das größte neue Ereignis“: daß Gott tot sei. Damit trat ein Wandel im Denken ein, der auch die Dramatiker zu Zug und Gegenzug aufrief, auf einem Spielbrett zwischen Gott und Nichts. Zum Zuge traten, um nur zwei der wesentlichsten „Spieler“ zu nennen, Kafka und Sartre an, zum Gegenzug, jeder auf seine Weise, Claudel und Barlach, nach ihnen Gabriel Marcel und Reinhold Schneider.

Zwischen diesen Polen, hier theozentrische Vollendung, dort anthropozentrische Endlichkeit, schwingen Menschenbilder in kaum noch überschaubaren Prägungen, vielgestaltig und gegensatzreich wie die Prinzipien und Tendenzen der heutigen Malerei und Plastik, zahlreich wie die Ortsbestimmungen des Menschen durch die wissenschaftlichen Disziplinen. Die Anthropologie, in sich bereits biologisch und psychologisch unterschieden, entwickelt ein anderes Menschenbild als die Soziologie. Die Philosophie stellt eine Reihe von Menschenbildern vor uns auf, rationalistisch oder naturalistisch, materialistisch oder idealistisch bestimmt. Selbst innerhalb der Existenzphilosophie steht eine christlich orientierte Lehre vom Men-

schen einer nichtchristlichen gegenüber. Im Vergleich zu der Weite christlicher Auffassung vom Menschen, „seinsmäßig so weit gespannt . . . wie der ganze Kosmos“, Natur *und* Geist umspannend, Endliches *und* Unendliches, kausale Bedingtheit *und* Freiheit der Kreatur, der Schuld ausgeliefert wie der Erlösung geöffnet, „setzten sich die vielfältigen und einander widersprechenden Menschenbilder der Neuzeit durch eine Reihe von charakteristischen Verkürzungen ab²⁾.“

Das Schwergewicht verlagert sich immer deutlicher vom Menschen als Geist=Seele=Sein zum Menschen als dem Täter, dessen Sein sich im Verhalten, im Erlebnis aktualisiert. Aus dem Wirklichkeitsganzen treten Seinschichten als vorherrschend auf mit dem Anspruch auf Absolutheit: daß der Mensch nur Materie sei wie die „Welt“, in der er steht, oder nur „Leben“, vom Tier nur graduell verschieden, oder nur Geist, das heißt: nur vom Geist her begreifbar³⁾).

Es ist aus der Erfahrung fortschreitender Entmenslichung oft darauf hingewiesen worden, daß unsere Zeit die geschlossene Individualität des Menschen aufgelöst habe, daß eine Bewegung aus der geordneten, Gut und Böse, Leib und Geist umfassenden Ganzheit zu den Dissonanzen des Daseins hin zu erkennen sei, „bis hinab zum Grauenhaften und Dämonischen, ja, manchmal zum Gewöhnlichen und Gemeinen⁴⁾“.

Was Hans Sedlmayr in seinem umstrittenen Werk „Verlust der Mitte“ von der Malerei und bildenden Kunst sagt, läßt sich auf das zeitgenössische Drama anwenden: „Am Beginn des 20. Jahrhunderts erscheinen Richtungen, die ein unentstelltes Menschenbild gar nicht mehr geben können oder wollen.“ Dort wie hier sind gemeinsame Tendenzen erkennbar: Ent-Individualisierung, Deformation, Abstraktion, Verfremdung. Was im malerischen oder graphischen Werk der Marc und Klee, Picasso und Dali, Chagall und Leger bis zu Buffet hin, was in der Plastik etwa bei Henry Moore erscheint: die Zertrümmerung der Menschengestalt, um (wie Oskar Schürer von Picasso sagt) „aus dem Unmenschlichen neue Figurationen“ des Menschlichen zu heben, alles dies ließe sich in den Grundzügen im Drama der Barlach und Kaiser, O'Neill und Faulkner, Miller und Williams, Beckett, Adamov und Ionesco als Entsprechung der Künste in der Menschendarstellung nachweisen. Dabei wäre allerdings das Drama als eine Kunst erkennbar, die der Malerei und Plastik nachzieht.

Jede vergleichende Betrachtung im Sinne einer wechselseitigen Erhellung sollte eine Schwierigkeit bedenken, die nur Ähnlichkeit, keine Kongruenz zuläßt: während sich Malerei und Plastik aus einer rest-anthropomorphen Bindung bis zum völligen Verzicht auf den Gegenstand Mensch vom „Menschen“ lösen kann, bleibt das Drama, so abstrakt es auch konzipiert und gebaut sei, immer an die Menschengestalt gebunden, an den zwar entstellbaren, anatomisch jedoch nicht reduzierbaren Körper des Schauspielers. Der Dramatiker kann nicht, wie der Maler, den Körper ungegenständlich machen. Der Maler kann „Innenbilder“ und „außermenschliche“ Kräfte ohne den Menschenkörper als Träger jener Bilder und Kräfte „hinstellen“. Der Dramatiker muß seinen Gestalten Kopf und Hände, er muß ihnen Sprache lassen. Erst allerjüngste Stücke von Beckett und Ionesco versuchen mit entleibten und entsprachlichten Figuren auszukommen. Für das, was diese Autoren aussagen wollen, ist der Mensch die gleiche „faulty construction“ wie für das, was neueste Ingenieurklugheit mit raffiniertesten Apparaten dem menschlichen Organismus abfordert⁵⁾).

In einem veränderten Weltbild, in einer durch den modernen Zivilisationsapparat umgeformten Lebenswirklichkeit stellt auch das Drama die Frage nach Standort und Ziel des Menschen anders als vor fünfzig Jahren. Der Dramatiker, sofern er Zeit in sich fühlt und Zeitgefühl ausdrücken will, hat auf seine Weise teil an der widersprüchlich zerspaltenen Situation der Gegenwart, an „der jedermann zugänglichen Erfahrung der Diskontinuität, der Zerfahrenheit über die Diskrepanz von technischem und moralischem Fortschritt, von katastrophischem und triumphalem Bewußtsein⁶⁾“. Unsere medizinische und theologische Forschung bezeichnet die Schizophrenie als „die Zeitkrankheit schlechthin“, als „Ausgangsposition zu einer Analyse der Gegenwart“, wobei Schizophrenie nicht als seelische Abnormität Interpretierter zu verstehen sei, sondern als „ein Geschehen, das die ganze Breite der Erfahrungswelt erfaßt“, „jeden Zeitgenossen, der sich zu sich selbst und zur Welt verhält⁷⁾“. Hervorstechendes Phänomen dieses Verhaltens ist das Abweichen von Norm und Ordnung, „bis hin zu dem Punkt, daß der neueste Existenzialismus die Kategorien der Norm und der Ordnung überhaupt ausscheiden will, weil sie lebens- und seinsgefährdend sein sollen und das Sein allein in der punktuellen Freiheit der augenblicklichen Entscheidung sein Dasein und seinen Sinn verwirklichen könne⁸⁾“. Beispiele solchen Verhaltens als „Zerspaltenheit im Selbstwiderspruch“ lassen sich im Drama der Gegenwart nicht erst bei Sartre nachweisen. Becketts „Endspiel“, die Einakter Ionescos und John Osbornes „Blick zurück im Zorn“ sind heute Archetypen der Ablösung von Norm und Ordnung durch „punktuelle Freiheit“.

Auf seine zentrale Frage, was der Mensch sei, gibt das Theater unserer Tage eine so wenig einheitliche Antwort wie die Wissenschaften, die Philosophien und die Religionen. Da erscheinen Grundfiguren als Deutungsformeln von einer Vielfalt und Gegensätzlichkeit, die selbst wieder „Bild“ ist, Abbild der Aufgespaltenheit, Zerrissenheit des Geistes, des Abschieds von der Einheit der Leib-Seele-Geist-Kreatur. Nicht nur Rasse und Nationalität ziehen die Linien; Epochenbewußtsein, wissenschaftliche Theorien bestimmen ebenso die Inhalte wie persönliche Welthaltung. Sieht nicht der Amerikaner den Menschen anders als der Franzose, der Engländer anders als der Deutsche? Der Eiserne Vorhang ist nicht nur politische Grenze, er trennt geistige Welten, deren Menschheitsbilder wenig Gemeinsames haben. Die Helden eines Gläubigen haben ein anderes Gesicht als die eines Atheisten oder gar Nihilisten. Selbst im Gesamtwerk eines Dramatikers ist Raum für verschiedene Menschenbilder. Das eine ist im Druck einer einmaligen Situation herauskristallisiert, das andere unter der Herrschaft eines Charakterzuges. Solche Bilder können widersprüchlich einander gegenüberstehen, sie können einander zu einem Gesamtbild vom Menschen ergänzen. So ist es bei Shakespeare gewesen, so war es bei Gerhart Hauptmann, so ist es in jüngster Gegenwart bei O'Neill und Saroyan.

Hart stehen die Kontraste im dramatischen Schaffen der einzelnen Länder nebeneinander. Wen soll man zum Beispiel in Deutschland auf der Suche nach dem Menschenbild befragen: Brecht oder Zuckmayer, Hanns Henny Jahn oder Reinhold Schneider, Leopold Ahlsen oder Wolfgang Borchert, Günther Weisenborn oder Stefan Andres? Frankreich weist auf Claudel wie auf Sartre, auf Gabriel Marcel wie auf Arthur Adamov, auf Anouilh wie auf Camus. England bietet T. S. Elliot an und Christopher Fry, Priest-

ley und John Osborne, Dylan Thomas und Peter Ustinov. „Da sind Welten aufgerissen mit jedem Titel eines Stückes, und dazwischen klafft unüberbrückbarer Abgrund.“ „Das Bild ist verwirrend. Unmöglich scheint es, Linien in dieses Chaos zu ziehen⁹⁾.“

Es ließen sich, Ordnungslinien zu finden, die unmittelbaren Äußerungen der Dramatiker nutzen. Kaum einer unter ihnen verzichtet darauf, sein Wollen theoretisch zu fixieren. So wichtig Selbstdeutungen sein mögen, unbedingt verbindlich sind sie nicht. Vor Klaus Ziegler („Mensch und Welt in der Tragödie Hebbels“) hat Oskar Walzel (in „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“) dargetan, wie sich bei Dichtern Theorie und Praxis unterscheiden. Schon Goethe mißtraute der Verbindlichkeit einer Selbstinterpretation: „... welche Idee ich in meinem ‚Faust‘ zu verkörpern gesucht? – Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte!“ Paul Valéry meint ähnliches, wenn er sagt: „J’estime qu’une œuvre une fois publiée, l’auteur n’a pas plus d’autorité que qui que ce soit entre ses lecteurs pour interpréter ce qu’il a écrit¹⁰⁾.“

Halten wir uns also an die Werke. An welche? Nach 1945 sind fast zehntausend Schauspiele erschienen. Hunderte davon wurden und werden aufgeführt, Tausende harren als öffentlich nicht greifbares Spielmaterial ihres Publikums. Verhältnismäßig gering ist die Zahl moderner Dramen, die im Buchhandel greifbar sind. Eine Stadt, die nur eine Schauspielbühne hat, kann in fünf Jahren fünfzig bis sechzig neue Stücke aufführen. Die Auswahl richtet sich nicht immer nach der zeitinhaltlichen Bedeutung der Werke. Sie nimmt Rücksicht auf stadtteigene Mentalität, soziologische Schichtung und politische Struktur, oft so einseitig, daß der Theaterbesucher keine Übersicht und Einsicht in das gewinnen kann, was das Theater der Gegenwart über Standort und Ziel des Menschen zu bieten hat.

(In unserer Betrachtung sind Stücke, die in Saarbrücken gegeben wurden, mit einem * versehen. So vielseitig die Auswahl ist, so kann sie doch nicht allein für das Thema zugrunde gelegt werden.)

Maske und Gesicht

Wie begrenzt auch die Zahl der Stücke bei einer ersten Überschau bleiben muß, es sind solche Dramen hervorzuheben, die als symptomatisch für menschliche Positionen und Grundhaltungen gelten dürfen. Bei aller gegensätzlichen Vielfalt ergeben sich gemeinsame Züge in der Stellungnahme zu *Grundwirklichkeiten* des Lebens, aus denen *Grundhaltungen* abgeleitet werden können. Wirklichkeiten sind: Natur, Geist, Seele, Eros, Gewissen, Freiheit, Tod. Das Drama der Gegenwart ist also zu befragen, wie sich die Menschen, die es uns vorstellt, zu jenen Wirklichkeiten verhalten, wie sie sich ihnen stellen, wie sie sich „halten“, sei es in den „einfach=intensiven“ Daseinsformen, etwa der Liebe (zwischen Agape und Sexus), sei es in den Krisen durch Angst, Leid, Verzweiflung, Lebensekel, endlich in den „Erscheinungen am Existenzrand“, den sogenannten Grenzsituationen: vor dem Tod, vor dem Nichts, vor der Unendlichkeit, vor Gott. Denn das ist letztlich die entscheidende und unterscheidende Frage an das Drama, in welche Existenz es seine Menschen stellt, in eine wie erfahrene, wie erlittene, wie beurteilte, wie genutzte, wie genossene, wie bewältigte „In=Welt“, „Mit=Welt“, „Über=Welt¹¹⁾“. In jedem dieser Existenzbereiche ist gegensätzliche Haltung und Entscheidung möglich. Wo erscheint der Mensch in Unfreiheit verzweifeln, in Freiheit revoltierend, wo ist stoische Hinnahme des Unvermeidbaren, wo Bereitschaft zu demütiger Anerkennung

des „Schicksals“, wo begegnet uns heroische Überwindung des Verhängten, wo flieht der Geist ins Fleisch?

Man sieht: Verhalten und Entscheiden haben den weiten Spielraum zwischen „Ebenbild Gottes“ und „arriviertem Affen“, mit allen Übergängen und Verquickungen.

Wird uns ein für ein Individuum entscheidender Einzelfall vorgestellt, ein so und so gearteter einmaliger, unverwechselbarer Charakter in *seiner* Situation oder ein „innerer Monolog“ als mehr oder minder verhüllte Selbstdarstellung des Dichters, so sprechen wir von „Gesicht“. „Tasso“*, „Egmont“*, (mit Einschränkung) „Hamlet“*, „Penthesilea“, „Der Misanthrop“* sind „Gesicht“ wie, um einige Beispiele aus der Gegenwart zu nennen, Jahnns „Thomas Chatterton“, Rehbergs „Rembrandt“*, Kaisers „Pygmalion“, Borcherts „Draußen vor der Tür“ Einbildungen des dichterischen Ichs sind.

Erscheinen die „poetischen Personen“ im Sinne Schillers als „symbolische Wesen“, die „als poetische Gestalten immer das Allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben“, so sprechen wir von „Maske“. Die griechischen Dramenhelden, Agamemnon, Orest, Oidipus, Antigone sind „ideale Masken“, das heißt Symbolfiguren, Metaphern für gemeinsamen menschliche Situationen und Entscheidungen. Sie sind „Vorspieler des allgemeinen Menschenlozes¹²⁾“. Das kultische Theater früherer Epochen wie das religiöse Drama der Zeit zieht Ideen, Haltungen, Prüfungen, Forderungen im Helden symbolisch-stellvertretend zusammen. Der Held ist Maske: Gestalt, die Ur-Situationen, Ur-Bindungen, Ur-Freiheiten exemplarisch macht. Ähnlich verfährt das national-mythische Theater, das Geist und Sendung eines Volkes veranschaulicht. Don Pedro Crespo, Cid, Tell, Florian Geyer, Schlageter sind „Masken“.

Auch jüngstes „Zeit=Drama“, das seine Stoffe und Gestalten in die Spiegelung überindividueller Denk-, Fühl-, Leide- und Verhaltensformen rückt, ist Maske, auch da, wo Zeitprobleme in ein historisches Milieu zurückversetzt werden. Arthur Millers „Hexenjagd“* will, so quellentreu die Hauptgestalten sind, keinen amerikanisch-sektiererisch-theokratischen Prozeß des 17. Jahrhunderts dramatisch schildern. „Dieses Stück ist nicht Geschichte in dem von akademischen Historikern angewandten Sinn“, sagt Miller, es ist „Kundgebung der pervertierten Angst“, die das Gleichgewicht zwischen Ordnung und Freiheit stört, ein Stück wider den Massenwahn durch moderne Ideologien. „Der Tod des Handlungsreisenden“* ist nicht Sonderfall in einer amerikanischen Familie, dieser Willy Lohmann ist ein Typ: der Mensch, der im modernen Zivilisationsapparat verbraucht und abgehalftert wird, sobald er nichts mehr leistet. Brechts „Galileo Galilei“, von der historischen Gestalt aus zu einem „Gesicht“-Drama prädestiniert, ist „Maske“: weniger „Anklage gegen die herrschende Schicht, in diesem Falle die Kirche¹³⁾“, mehr: Tragödie der ratio, sichtbar gemacht am Zwiewert der Wissenschaft. Statt der Menschheit das Dasein zu erleichtern, wird sie zum Werkzeug ihrer Vernichtung.

Existenzräume

Erster ordnender Übersicht erscheinen als bevorzugte Existenzräume, aus denen das Drama der Gegenwart seine Auffassung vom Menschen entwickelt: die Autonomie im Chaos, das Labyrinth, die Doktrin, das Absurde, die Melancholie, Eros und Sexus, der Automat, die Farce, der Humor, die Suche nach dem ordo, die unreduzierte Natur, der Gottesglaube.

Selten sind diese Räume der Haltungen und Entscheidungen konsequent abgegrenzt wie, dem Nihilismus nahe, bei Beckett und Ionesco, wie, der unreduzierten Natur zugetan, bei Zuckmayer, der Doktrin verschworen wie bei Brecht, dem Glauben hingegeben wie im Werk Claudels oder Reinhold Schneiders. Meist greifen die Räume ineinander über, durchdringen einander osmotisch, wie bei Miller und Anouilh. Giraudoux mildert seine Masken zu Gesichtern ab, Sartre führt seine Gesichter in die Maske. Eine nicht geringe Anzahl zeitgenössischer Stücke spielt bewußt mit dem Ineinander der Dimensionen. T. S. Eliot mischt Realität mit Irrealität, Kafka verharret in magisch-traumhaften Bezirken, Frisch und Dürrenmatt verweben Mythos und Geschichte mit den Mitteln der Farce. Die dramaturgischen Methoden sind in unserem Zusammenhang nur erwähnenswert, sofern sie zur Aussage über den Menschen brauchbar erscheinen.

Autonomie im Chaos

Chaos verstehen wir weder als „Aufhebung der gesellschaftlichen oder staatlichen Ordnung“ noch als das vor aller Ordnung liegende Ungeordnete, das sich als „Nacht der Schöpfung“ zur Ordnung wie zur Unordnung hin entwickeln kann, vielmehr als eine Innensituation des Menschen, die er als äußerste Ohnmacht empfindet. Das Schöpferisch=Ord nende ist Gegenpol dieser Ohnmacht, deren extremer Mangel die Liebe ist. Das liebe lose Chaos „beginnt mit einer Verkennung dessen, was echte Freiheit ist.“ (Theodor Haecker.)

Im Drama unserer Zeit hat sich kaum ein zweiter so mit dem Begriff der Freiheit auseinandergesetzt wie Sartre, dessen Menschenbild von der „Autonomie im Chaos“ her zu begreifen ist. Seine Stücke sind seine angewandte, in Handlung umgesetzte Philosophie. Sie sagt: der Mensch steht nur in dieser Welt vor Erscheinungen. „Über dem Sein waltet kein außermenschliches Gesetz, keine vom Menschen unabhängige Norm¹⁴⁾.“ Jenseits der Erscheinungen des Seins ist nicht etwa Gott oder sonst irgendein meta=physischer Bereich, sondern das Nichts. Alles, was ist, ist diesseitige Erscheinung. Gott existiert nicht.

Das Sein hat zwei Formen: die bewußtseinslosen Dinge, die in sich selbst ruhenden Sachen als „Sein an sich“, als Körperlichkeit der Welt – und: das Bewußtsein, das der Mensch als „Sein=für=sich“ erlebt. Das Bewußtsein bietet dem Menschen Möglichkeiten, sich zu verwirklichen. Den Erscheinungen gegenüber fühlt er sich als Fremdling. Die bewußtseinslosen Sachen geben ihm unbegreifliche Rätsel auf. Die Ausschau nach einer Bindung seines Bewußtseins, den Dingen abgewandt, öffnet den Blick ins Nichts. Von keiner Norm abhängig, autonom auf sich gestellt, soll sich der Mensch entscheiden, zwischen dem Nichts und einer feindlichen Dingwelt „zur Freiheit verurteilt“. Das ist seine Existenz Erfahrung, seine Verantwortung, ein „Geworfener“ in chaotisch auseinanderfallender „Welt“. Er kann sich dieser Situation unterwerfen oder er kann sie heroisch ertragen. Die Früchte der Entscheidungen sind Angst, Ekel, Zynismus, Einsamkeit. In diesem „All der menschlichen Ichgebundenheit“ findet der Mensch keinen Halt. Dennoch muß er handeln, um einer Ur=Verzweiflung wenigstens auszuweichen. Wie beklemmend diese Freiheit ist, zeigte bereits Sartres erstes Drama „Die Fliegen“, vordergründig ein politisches Stück im Sinne der Résistance, in seiner Tiefe ein Weltanschauungsdrama über das Sein und die Stellung des Menschen in ihm. Der antike Orest steht mündig zwischen Naturgesetz und göttlichem Auftrag. Nach gesühnter Tat besteht „Wohlordnung“ in der

Hierarchie: Götter – Menschen – Dämonen. Für Sartres Orest ist Reue ein Hemmschuh der Freiheit, das Gewissen ein Schwarm aasfressender Fliegen. Der Rachemord macht ihn „frei“. Der Mensch muß, um zu sich selbst zu kommen, auch die Untat auf sich nehmen. Von den gefräßigen Göttern ist kein Heil zu erwarten. „Wenn einmal die Freiheit in einer Menschenseele aufgebrochen ist, können die Götter nichts mehr gegen ihn ausrichten.“ Elektra speit die Säule Jupiters an: „Sauhund! Du machst mir nicht angst! ... Ich komme auch, um dir meine Gaben darzubringen, ... alte Fleischstücke, die von Maden wimmeln, und verschimmeltes Brot, das unsere Schweine nicht wollten.“ Orest-Sartre vor dem Muttermord: „Ich bin frei, Gott sei Dank, und wie frei! Und welch herrliches Nirgend-sein ist meine Seele!“, nach dem Mord: „Die Angst ... wird immer an mir nagen, aber was tut's. Ich bin frei. Jenseits der Angst und der Erinnerungen frei! Und im Reinen mit mir!“ Gesicht und Werke gehen ineinander über.

Der Tod bringt die Fortsetzung dieser „Freiheit“ des Menschen, zu sein, wozu er sich entscheidet. Den Tod als verlängertes, im Grunde unverändertes Nach=Leben demonstriert die „Geschlossene Gesellschaft“*. Die Toten sind dazu verurteilt, ihr Erdenleben noch einmal zu vollziehen, in einem Enthüllungsprozeß menschlich kostümierter Schemen, deren einzige Aufgabe darin besteht, das „Leben“ einander zur „Hölle“ zu machen. Alles Dasein ist Qual am Ich. Es gibt keinen Ausweg.

„Huis=clos“, der Originaltitel, bedeutet eigentlich „unter Ausschluß der Öffentlichkeit“. Welche Instanz schließt hier das Publikum aus. Wir wissen es nicht. Es ist nicht einmal ein Richter da. Der Mensch steht, aufs äußerste einsam, in einer Verhandlung mit sich selbst, ohne Ankläger, ohne Verteidiger, von einem anonymen „Kellner“ in den Prozeßsaal eingewiesen. Nur dieser Kellner hat Schlüsselgewalt. Ist er Gott oder Teufel? Sartre gibt darauf keine Antwort. Der Prozeß wiederholt sich. Das Ende heißt: weitermachen.

Bemerkenswert ist, daß in Sartres Dramen der Mensch nicht von seinen Trieben, sondern von seinem Geist heimgesucht wird. In der „Geschlossenen Gesellschaft“ wie in der „Ehrbaren Dirne“* ist das Triebhafte nur Folie. Geist heißt bei Sartres Gestalten: zur freien Tat genötigt sein. In der blutigsten Realistik scheinbar rein politischer Situationen, in „Schmutzige Hände“, in „Tote ohne Begräbnis“, führt der atheistische Philosoph seine „Helden“ in eine letztlich rein philosophische Entscheidung. Vor dem Nichts kann selbst die tapferste Haltung, der heroischste Entschluß, die kühnste Tat nur eines sein: Selbstbehauptung, im Versagen wie im Scheitern, in der Freiheit zum Tode. Das ist durchaus human, ist eine Humanität ohne Gott. Wenn irgendwo, dann tritt uns bei Sartre der Geist als der „Widersacher der Seele“ entgegen, als das „Einfallstor des Bösen“, als „der feurige Schlund, aus dem alles dämonisch Verderbliche stammt¹⁵⁾“, insofern der Mensch eine nicht nur disharmonische, sondern ihm offen feindliche Welt „in nicht aussetzender Tätigkeit und unter allen (auch den widrigsten, unsinnigsten) Umständen bewältigen“ muß¹⁶⁾.

Chaos als Verkennung der Freiheit. Freiheit zum Scheitern. Das ist der Mensch „Im Räderwerk“. Was als Spielraum einer Gewaltherrschaft erscheint, als dramatische Bilderreihe eines politischen Systemwechsels in Jean Aguerras Reich (la guerre = der Krieg), ist in Sartrescher Wahrheit ein Bild wiederum des Scheiterns, hier als der einzigen Klammer dargestellt, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bindet. Was andere „Schicksal“ nennen oder „Fluch“, stellt Sartre als teuflisch ausgeklügelte Staatsmaschi-

nerie vor, als totalitäres System, das den Menschen hindert, eine gerechte Ordnung zu schaffen. Der Mensch ist defekt, dies von vornherein körperlich durch gelähmte Glieder, seelisch durch krankhafte Leidenschaften. Höhere Fügung gibt es nicht, nur Hörigkeit in vorgegebenen Eigenschaften. Das Gute ist auf Kameradschaftsgeist der Gequälten reduziert, auf Partnertreue. Alles wiederholt sich. Die Vernichter Aguerras treten sein Erbe an und gehen an denselben Widerständen zugrunde. Das ist die Freiheit der Unfreiheit im Wechsel der Zeiten. Wiederkehr des Gleichen.

Sartres Menschenbild wird in dem Stück „Der Teufel und der liebe Gott“ gleichsam wie in einem Brennofen nach Form und Substanz auf die Probe gestellt. Inwelt, Mitwelt und Überwelt des Menschen sind in keinem andern Werk so ineinander dialektisch verwoben und aufeinander bezogen, nirgendwo sonst beschwört Unglaube den Glauben, der Mensch den Mitmenschen, die freie Existenz das Absurde so wie in dieser Summe eines Ringens um die ontologische Fixierung von Gut und Böse.

Stofflich schafft die geistige und soziale Verwirrung der Zeit der Reformation und der Bauernkriege den Untergrund. „Ich glaube, daß die reformatorische These, derzufolge jedermann ein Prophet sei, viel aufschlußreicher ist als die These der Französischen Revolution, wonach alle Menschen von Geburt gleichberechtigt seien. Diese These des absoluten und religiösen Wertes, den jeder Mensch für alle andern besitzt, ließ mich die Reformation und vor allem die bauerlichen Propheten jener Zeit allen andern geschichtlichen Situationen und Gestalten vorziehen¹⁷⁾.“

Sartre läßt seinen Götz in einen Schwarm einander widersprechender Heilsverkünder aus der Hybris des Bösen in die Maßlosigkeit des Guten werfen. In der Lust des Bösen triumphiert er: „Habt ihr so etwas schon gesehen wie mich: einen Mann, der den Allmächtigen in Verlegenheit bringt? Bei meinem Anblick graut es Gott vor sich selbst. Es gibt zwanzigtausend Adlige, dreißig Erzbischöfe, fünfzehn Könige; es hat schon drei Kaiser auf einmal gegeben, sogar gleichzeitig Papst und Gegenpapst; aber zeigt mir einen zweiten Götz! Manchmal stelle ich mir die Hölle wie eine Wüste vor, die einzig mich erwartet!“ Das Wort eines Armeleute-Priesters spaltet die Hybris des Zerstörers auf. Er will künftig „Feldhauptmann des Guten“ sein. Als Zeichen Gottes mag eine verlorene Partie beim Würfelspiel gelten. Götz verliert, weil er – ein Meister des Falschspiels ist. Zynisches *corriger la fortune* als Missionsauftrag aus der Einsamkeit des Ich in die „feindlich andere“ Gesellschaft? Das Böse läßt das Gute nicht aus den Fängen. Damit kein Armer mehr unter den Seinen sei, verschenkt er seine Habe. Mißtrauen und Feindschaft sind die Antwort. Da versteigt sich der Enttäuschte in die Blasphemie einer Gottesbeschwörung: Götz will, wie ein zweiter Christus, den Opfertod für den leidenden Menschen sterben, doch fordert er als Zeichen seiner Sendung Christi Wundmale. Da der „taube“ Gott sie ihm versagt, wendet er ein zweites Mal einen Falschspielertrick an: mit seinem Dolch stößt er sich die Stigmata in Hände und Seite. Das Volk glaubt dem Blutzeichen. In der „Stadt des Lichtes“ folgt es dem „heiligen Mann“, der Gerechtigkeit und Liebe predigt und soziale Ordnung unter den Seinen schafft. Die Wirren des Aufruhrs, die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen Bauern und Feudalherren kann Götz jenseits seiner Insel des Glücks nicht bewältigen. Die Rebellen vernichten die „Stadt des Lichts“ in Blut und Feuer. „Du hast betrogen, . . . du hast deine Stimme erhoben, um Gottes Schweigen zu decken. Die Befehle . . . hast du dir selber erteilt!“ Götz ermordet den Priester, der ihm die Wahrheit sagt, und zieht sich in

sich selbst zurück, denn „Gott ist tot“. – „Auf dieser Welt sind Gut und Böse verquickt, ich muß mich abfinden, böse zu sein, um gut werden zu können.“ – „Ich werde allein sein mit dem leeren Himmel über mir, da ich nur so mit allen (allein) sein kann.“

Sartres Mensch ist Sartres Philosophie: „Wenn er (Götz) . . . zu den Menschen herabsteigt, verzichtet er, weil er bescheiden geworden ist und sich nicht mehr auf Gott bezieht, auf jegliche Forderung nach dem Absoluten in der Überzeugung, daß das Gute in einer auf Ungerechtigkeit gegründeten Gesellschaft unmöglich ist. Wenn die ganze Gesellschaft schlecht ist, kann man nur noch am Kampf teilnehmen, auch wenn dieser Kampf aussichtslos ist.“ Die Autonomie des Menschen im Chaos dieser Welt heißt: weitermachen.

„Also warten wir weiter.“ Mit andern dramaturgischen Mitteln stellt der französisch schreibende Ire Samuel Beckett die gleiche Frage nach Mensch–Mitmensch–Gott in seinem historisch–örtlich raumlosen Werk: „Warten auf Godot“*. Der Mensch begegnet uns in vier Brechungen, in zwei Vagabunden, clochards, aus dem Müll des Lebens zusammengestoppelt. Schauergestalten des Verlorenenseins unter anonymer Herrschaft. Wladimir und Estragon, ausgehungert, warten, indem sie sinnlos einen kahlen Baum umkreisen, auf einen Herrn Godot, von dem sie Speise und Lager erhoffen. Es geschieht nichts. Sie warten nur und sprechen, sprechen. Die beiden andern sind auf ihre Weise Schauergestalten, Panoptikumsfiguren, ein schlotternder Lakai namens Lucky und sein feister „Bärenführer“ Pozzo. Sie führen eine Nummer vor: den Menschen als denkendes Wesen. Dieses „Denken“, dem epileptisch zuckenden Lucky abverlangt, wirkt wie ein Erbrechen von Satzklumpen, Phrasen, Spruchbändern, Fetzen aus wissenschaftlich klingender Literatur. Nach der Attraktion bleiben „Didi“ und „Goggo“ wartend, verständnislos, zurück, umkreisen weiter den Baum. Godot kommt nicht. Er schickt einen Boten: vielleicht käme Godot morgen. Alles wiederholt sich, das Ende wie der Anfang. Wiederum erscheinen der Schinder Pozzo und sein Knecht Lucky, diesmal der eine stumm, der andere blind. Pozzo bricht zusammen. Niemand kann helfen. Da kommt auch der junge Bote wieder: Herr Godot läßt sich entschuldigen. Er hat anderes zu tun. Wladimir: Was tut Herr Godot? – Hast du verstanden?

Junge: Ja.

Wladimir: Na – und?

Junge: Er tut nichts. – (Pause.)

Wladimir: Trägt er einen Bart, der Herr Godot?

Junge: Ja.

Wladimir: Blond oder . . . schwarz?

Junge: Ich glaube, daß er weiß ist.

Als Wladimir zupacken will, entflieht der Bote. „Ja, dann . . . gehen wir?“ – „Gehen wir.“ – „Also warten wir weiter.“

Kleinste Textproben zeigen: was diese Menschen reden und reden, scheint sinnloses Zeug zu sein, die Sprache einer Schizophrenie mit irrlichterndem Sinn. Man erlebt Vorgänge, kein Geschehen. Es werden Schritte getan, die nirgendwo hinführen. Nichts erscheint motiviert, kein Satz, keine Gebärde. Wort und Hantierung hängen beziehungslos in einem luftleeren Raum. Nichts mehr erscheint wirklich. Mensch und Ding sind Abstraktionen. Der einzige, der etwas tut, der handelt, ist der Schinder Pozzo. Sein Tun ist grausames Spiel mit einer epileptisch-irren Kreatur, die Lucky heißt, der

Glückliche. Am Strick wird er gegängelt. Ist der Mensch „Didi“ oder „Goggo“ oder „Lucky“ oder „Pozzo“ oder dies alles zusammen?

Beckett sagt: „Es ist kein symbolisches Stück. Ich schrieb nur nieder, was ist: das ewige Wartenmüssen in der Verlorenheit unserer Zeit.“ Und doch ist das ortlose, handlungslose Stück symbolisch bis in das karge Dekor, bis in die Sätze, in die Namen hinein. Es ist eine Parabel des menschlichen Lebens, der Existenz des Menschen. Hantiert der Mensch der Gegenwart nicht sinnlos, ohne Ziel, nur um des Hantierens willen? Redet er nicht und redet, ohne etwas zu sagen? Wird der Mensch nicht von Kräften, von denen er hört, die er aber nicht kennt, rücksichtslos gegängelt, mißbraucht? Wartet die Menschheit nicht in voller Passivität auf Glück, auf irgendeine Erlösung, auf irgendeinen Godot? Wladimir heißt „der Friedlich=Ergebene“, Estragon ist ein minderwertiges Gewürz, das man den billigsten Wurstsorten zu setzt. Der stumpfsinnig palavernde Lakai wird „der Glückliche“ genannt. Pozzo heißt „Graben“. Wer ist Godot? Ob man ihn als den erlösenden Tod versteht, als imaginäre Figuration des Lebenssinnes, als die vage Hoffnung schlechthin oder als den verstümmelten Gott, der sich um seine Geschöpfe nicht kümmert: alles bei Beckett ist parabolische Vergleichung, Bedeutungs= bild, ist Maske. Die Gestalten in Lumpen sind das „unten“, repräsentativ für jene Millionenheere, deren Tun ein Tun=als-ob ist, die, an einer Mohrrübe kauend, immer nur warten und weitermachen, ohne Klage, ohne pathetischen Aufruf, ohne Forderung, ohne Frage nach dem Sinn ihres Wartens. Sie sind zu stumpf, um ein Ende zu machen. Sie leben nicht, sie atmen, weil sie *da* sind. Die Sinnlosigkeit ist ihnen zur Gewohnheit geworden. Aber sie halten zusammen, erklären sich solidarisch in ihrer winzigen Hoffnung. Pozzo vertritt das „Oben“, die satten Antreiber, die ihre Sklaven tanzen lassen, die Söhne Kains, die Verächter des Mit-Menschen. „Warten auf Godot“ ist – im Gegensatz zu Sartre – kein atheistisches Stück. Gott existiert, doch ist er, trotz sichtbarer Boten, für den Menschen nicht erfahrbar, in einem vergeblichen Warten nicht erreichbar. Wir stehen im Paradox einer „negativen Theologie“. Günther Anders sagt dazu: „Das ist eigentlich nur der Glaube, der an nichts glaubt als an sich selbst. Und das ist kein Glaube¹⁸⁾.“

Beckett sagte einmal, er lege auf das „Warten“ größeres Gewicht als auf „Godot“. Seine Menschen blieben dem Warten treu, hofften also auch in sinnlos erscheinender Situation auf einen Sinn, denn Warten heiße ja: auf etwas warten. Wladimir und Estragon sind keine Nihilisten, sonst ließen sie es nicht beim Gedanken oder beim Versuch, sich aufzuhängen. Sie sind „auf komische Weise unfähig, Nihilist zu sein¹⁹⁾“.

Damit wird das Menschenbild, wie es Beckett zeichnet, kaum tröstlicher. Durch die Zynismen leuchtet hie und da ein Mitleid mit der Kreatur, die Zeit überwindet, indem sie Zeit vertreibt.

Becketts jüngstes Theaterstück (von „Drama“ kann hier nicht mehr die Rede sein) löscht auch den letzten Funken Hoffnung. Der homo ludens, in „Godot“ noch „Mischung aus Gartenzweig und Vogelscheuche“ (S. Melchinger), ist im „Endspiel“ zur totalen Farce geworden. Sahen Wladimir und Estragon, anatomisch intakt, noch wie aus der Mülltonne gekleidet aus, so sind Nagg und Nell nunmehr körperlich deformierte Monstren, die in der Mülltonne hausen. „Ein dickes Ende Elend“ ist die Zeiteinheit. („Es ist schon ein dickes Ende Elend her.“) Im Gespräch zwischen dem blinden und gelähmten Herrn, Hamm, und seinem Diener namens Clov, der nicht mehr gehen, nur noch wanken kann, hören wir:

Hamm: . . . Clov!

Clov: Ja.

Hamm: Was ist eigentlich los?

Clov: *Irgendetwas geht seinen Gang.*

(Pause.)

Hamm: . . . Clov!

Clov: Was ist denn!?

Hamm: *Wir sind doch nicht im Begriff, etwas zu . . . zu . . . bedeuten?*

Clov: Bedeuten? Wir, etwas bedeuten? (Kurzes Lachen.) *Das ist aber gut!*

Wo leben diese Wesen, die vom Menschen nichts bewahrt haben als die Sprache? Irgendwo im Kosmos, interplanetarisch kreisend, in einem „Innenraum ohne Möbel“, einer Art Raketen=Arche, aus deren Luken man mit dem Fernglas das noch sehen kann, was Erde heißt. „Die Unendlichkeit der Leere“, „ein kleiner Kiesel mitten in der Wüste“, das ist das Lebensgefühl des erblindeten Herrn, gepaart mit der Angst, aus der Filzlaus seines Dieners „könnte sich ja die Menschheit von neuem entwickeln!“ Auf die Frage, ob er jemals einen glücklichen Moment gehabt habe, antwortet der Diener: „Nicht, daß ich wüßte!“ Seine Sehnsucht? „Ich liebe die Ordnung. Sie ist mein Traum. Eine Welt, in der alles still und starr wäre und jedes Ding seinen letzten Platz hätte, unter'm letzten Staub.“ Des Herren Haltung zu dem, was als Reliktform des Menschlichen in den Mülltonnen haust: „Mein Königreich für einen Müllkipper! – Weg mit diesem Dreck! Ins Meer damit!“

Die Autonomie des Menschen zwischen der feindlichen Welt der Escheinungen und dem Nichts ist aufgehoben. Den Ausruf „Mein Gott!“ („Keine Pillen mehr!“) reduziert der Mensch Becketts zu einer Aposiopese des Erschreckens: „Mein . . .!“ Und noch das Nichts ist verkürzt zu einem „Ni . . .“.

Clov (indem er das Fernglas hin und her schwenkt): Nichts. (er schaut) . . . und nichts . . . und wieder nichts. (Er wendet sich zu Hamm.) Na, beruhigt?

Hamm: Nichts rührt sich. Alles ist . . .

Clov: Ni . . .

Das Drama der Gegenwart hat mit Becketts apokalyptischer Vision des Welt=„Endspiels“ noch nicht die ganze „rebellische Welt-Zwischenbilanz“ vor uns ausgebreitet. (wird fortgesetzt)

1) E. Breetorius, *Die Künste im technischen Zeitalter*, 1953

2) *Christliche Religion*, hg. von Oskar Simmel und Rud. Stählin, 1957, S. 218

3) *ebenda*

4) Alfred Weber, *Das Menschenbild in der Sicht der Soziologie*, Darmstädter Gespräch 1955

5) vgl. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 1956

6) s. Hans Horst Schrey, *Weltbild und Glaube im 20. Jahrhundert*, 1956, S. 3

7) *ebd.*, S. 4

8) *ebd.*, S. 4

9) S. Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, 1957, S. 9

10) zit. bei W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948, S. 224

11) „Welt“-Begriffe bei H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, II, 1939, S. 315

12) Siehe W. Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, 1953, S. 117

13) K. H. Ruppel in *Reclams Schauspielführer*, 1953, S. 814

14) Siehe Adalbert Schmidt, *Wege und Wandlungen moderner Dichtung*, 1957, S. 377

15) vgl. Emil Brunner, *Gott und sein Rebell. Eine theologische Anthropologie*, 1958, S. 41

16) Arnold Gehlen, *Der Mensch*, 1950, S. 387

17) zit. von K. Gurr, *Reclams Schauspielführer*, 1953, S. 1073

18) Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 1956, S. 220

19) *ebd.*, S. 223

DAS MÄDCHEN ANNINA

Eine Funkerzählung

VON ALFRED PETTO

PERSONEN Annina; Mutter Sorcini; der Pfarrer Don Saverio; der Maler Andreas Steinweg; Amilcare, ein junger Mann; ein Brigant; der Zuhörer.

Diese Geschichte hat sich vor siebzig Jahren in Italien zugetragen, in dem Städtchen Rocche, das auf einem Felsen hoch über der Meeresküste liegt. Man versteht diese Geschichte besser, wenn man glaubt, was die alten Leute in Rocche als wahr berichten. Sie berichten von einem wundertätigen Madonnenbild in ihrer Kirche, zu dem die Bewohner der weiten Umgebung noch heute wallfahren. Früher wanderten sie über die mühevollen steilen Wege und Pfade, heute fahren sie in Omnibussen. Doch die Legende blieb erhalten, daß das Gnadenbild vom heiligen Lukas stamme und, ähnlich wie das Wohnhäuschen der heiligen Familie in Nazareth nach Loreto, auf geheimnisvollem Wege von Palästina nach Rocche gekommen sei. Die folgenden Ereignisse wurden mir von einem Bekannten erzählt, der sie von seinem Vetter, dem Maler Andreas Steinweg, erfahren hat. Das heißt: genauer von den mithandelnden Personen, den damaligen Freunden des Malers.

DER ZUHÖRER Mein Vetter Andreas lebte seit vielen Jahren in dem Städtchen Rocche. Wir waren Freunde, obwohl wir uns nur selten trafen oder schrieben. Briefe schreiben war nicht seine Stärke. Und wenn er mir schrieb, so hieß es am Schlusse jedesmal: „Wann kommst du endlich mal nach Rocche mich besuchen?“ So Jahr für Jahr. Vor zehn Tagen erhielt ich seinen letzten Brief mit dem einen Satz: „Komm! Komm umgehend! Ich brauche Dich dringend. Erschrick nicht, aber ich fühle, mit mir geht es rasch zu Ende.“ —

Leider kam ich zu spät. Jetzt ruht er drüben auf dem Campo Santo, dessen dunkle Zypressen sich leise über die Gräber neigen. Der Bürgermeister gab mir die Schlüssel zum Atelier, dazu ein Schreiben, worin mein Vetter mich bittet, seinen Nachlaß zu sichten, zu verwalten und zu tun, was ich für notwendig hielte. —

Ein ansehnlicher Nachlaß. Bilder, wohin man sieht: Blick auf Rocche, Straße in Rocche, Schafherde bei Rocche, Ölfelder am Hang von Rocche. Hat dieser besessene Mann je etwas anderes gemalt? Ein endloses Verzeichnis von Gemälden, Skizzen, Zeichnungen . . . Fahren wir also fort! (Notierend) 78 auf 66, Öl auf Leinen. Gerahmt. Bei der Rottaquelle. 1884. Kommen jetzt die Porträts. 105 auf 65, Öl auf Leinen. Gerahmt. — Wie nennen wir es? Bildnis eines —

ANNINA (*Das Bildnis spricht aus dem Hintergrund*)

Bildnis von Annina!

ZUHÖRER (*Betroffen*) Bitte?

ANNINA Ja! Schreiben Sie: Bildnis von Annina.

ZUHÖRER Sie selbst?

ANNINA Ich selbst. Annina Sorcini.

ZUHÖRER Sie lächelt mich schelmisch an, tritt aus dem Bild heraus, ein junges, großäugiges, ein hübsches Mädchen. Sie trippelt an mir vorüber, setzt sich auf die Ottomane am Fenster.

ANNINA Hier war mein liebster Platz.

ZUHÖRER Sie kannten meinen Vetter?

ANNINA Er war mein väterlicher Freund – sozusagen.

ZUHÖRER Davon hat er mir nie eine Silbe geschrieben.

ANNINA Als Signor Steinweg nach Rocche kam, war ich erst sechzehn alt. Es gefiel ihm sehr gut in Rocche, und wir mochten ihn sehr. Alle Leute in Rocche. Die erste Zeit, erinnere ich mich, wohnte er bei uns im Hause. Dann starb mein Vater, und Don Saverio, der Pfarrer, meinte –

PFARRER (*Das Bild spricht aus dem Hintergrund*)

Ich sagte zu Signor Steinweg –

ZUHÖRER Auch der Herr Pfarrer tritt aus dem Bild heraus, ein kraftvoller, großer Mann mit dem Gesicht eines alten Bauern. Er verneigt sich vor mir . . .

PFARRER Ich sagte: Signor Steinweg, wir sind eine kleine Stadt, Annina ist jung, Annina ist hübsch, ein braves Kind. Viele, die Annina schon heute gerne sehen. Und Sie wissen doch, dieser junge Kerl da, dieser Amilcare – STEINWEG Unsinn, Don Saverio!

ZUHÖRER Auch mein Vetter bewegt sich in seinem Bild. Er legt Pinsel und Palette hin, wischt die Hände an der Hose ab und geht auf den Pfarrer zu. STEINWEG Unsinn, sagte ich. Amilcare ist ein grüner, dummer Junge. Kann man doch nicht ernst nehmen, Don Saverio!

PFARRER Sie irren, Maler. Ich kenne seine Familie. Schon seinen Großvater haben sie *il lupo* – den Wolf genannt. Und außerdem, Signor Steinweg, unsere Kirchengemeinde hat Ihnen den Auftrag erteilt, unser heiliges Gnadenbild zu restaurieren. Eine große Ehre für Sie, für einen Fremden, einen Ausländer.

STEINWEG Gut denn, ich ziehe aus. Meinetwegen soll Annina nicht in einen schlechten Ruf kommen. So sagte ich zu Don Saverio.

ZUHÖRER Mein Vetter setzt sich neben Annina, sieht mich an, lächelt. STEINWEG Hör zu, Vetter! Wir wollen dir diese Geschichte kurz erzählen. Sind ja alle hier zusammen. Nein, warte! (*In den Hintergrund*) Amilcare! Komm! Komm heraus aus deinem Bild!

ZUHÖRER Amilcare schwingt sich aus dem Rahmen, stellt sich trotzig ans Fenster. Ein hübscher Bursche. Schwarzes Haar, lebhafte Augen. Ein junger bäuerlicher Apoll!

STEINWEG (*In den Hintergrund*) Und Ihr, Mutter Sorcini! Wie wäre es? MUTTER SORCINI: Wenn Ihr meint, Maler.

ZUHÖRER Sie schlingt das schwarze Schultertuch enger um den Kopf, steigt herunter, macht einen Bogen um Amilcare und setzt sich neben ihre Tochter Annina.

STEINWEG Fangen wir an! Ich zog also aus dem Haus von Mutter Sorcini, so schwer mir das fiel, und nahm mir in dem unbewohnten Anbau des alten Klosters zwei Räume. Sie lagen nach Süden. Ich richtete sie mir her, wie ich sie brauchte. Eins zum Wohnen, Kochen, Schlafen. Das andere als Atelier. Es war eine gute Zeit. Ich malte fleißig an dem Bild der Madonna, lebte still, zurückgezogen. Ich war glücklich. Hin und wieder kam Annina zu mir. Ich mochte die Kleine. Ein kluges, verständiges, unverdorbenes Geschöpf. Und fromm. Sie sah mir bei der Arbeit zu.

ANNINA Tust du das gerne, Andreas?

STEINWEG (*Beschäftigt*) Hm.

ANNINA Wann malst du wieder Bilder? Richtige Bilder.

STEINWEG Wenn ich mit dem Madonnenbild fertig bin.

ANNINA Bleibst du dann noch hier in Rocche?

STEINWEG Weiß ich noch nicht.
 ANNINA Ich wäre froh, wenn du immer hier bliebest.
 STEINWEG (*Erstaunt*) Aha!
 ANNINA Und was malst du nachher, wenn du in Rocche bleibst?
 STEINWEG Eure hübsche Stadt, eure Olivenhaine, eure Esel und Schafe. Die Leute. Die Häuser.
 ANNINA Mich auch?
 STEINWEG Ja, dich vielleicht auch. Mal sehen. Mit Amilcare.
 ANNINA Mit Amilcare? Nein!
 STEINWEG Nicht?
 ANNINA Das weißt du doch.
 STEINWEG Mußt du schon gehen? Wann kommst du wieder?
 ANNINA Hast du es gerne, wenn ich zu dir komme?
 STEINWEG Hm.
 ANNINA Ich komme gerne, Maler.
 STEINWEG Sie kam nun fast jeden Tag. Sie saß hier, rührte sich nicht, sah mir zu, half mir beim Kochen, Waschen, säuberte meine Wohnung. Ich war glücklich, wenn sie bei mir war. Doch eines Tages verbot ihr die Mutter zu kommen. Ich glaube, Amilcare hatte übel von uns geredet, der eifersüchtige Kerl.
 AMILCARE Nein, das ist nicht wahr.
 MUTTER SORCINI Warst du nicht zu mir gekommen und hattest mir gesagt: Mutter Sorcini, der ganze Ort spricht davon, daß Annina —
 AMILCARE Wie sie lügt, die alte Kupplerin!
 MUTTER SORCINI Schweig, du Bandit, du Kirchenräuber!
 PFARRER Zügelt euch! Zügelt euch, Kinder!
 STEINWEG Jedenfalls, Mutter Sorcini, hattet Ihr Sorge um den guten Ruf Eurer Tochter. Akzeptiert. Annina kam also nicht mehr zu mir.
 ANNINA Dafür ging ich zu ihm in die Kirche. Ich setzte mich vorne in die Kinderbank. Der Maler stand oben auf dem Gerüst. Ich sah ihm zu. Ich sah, wie er die Blumen am Saum des Kleides der Madonna malte. Eines Tages aber kam Amilcare in die Kirche. Der Maler war noch nicht da.
 AMILCARE (*Aus dem Hintergrund*) Annina! Annina! (*Näher*) Was suchst du hier, Annina? (*Ganz nahe*) Sitzt du schon wieder hier?
 ANNINA *Stai zitto!* Man schwatzt nicht in der Kirche!
 AMILCARE Man liebäugelt auch nicht in der Kirche.
 ANNINA Was willst du?
 AMILCARE Du läufst diesem Ausländer nach, diesem Maler.
 ANNINA Was kümmert's dich!
 AMILCARE Annina!
 ANNINA Was du bloß willst!
 AMILCARE Ich liebe dich, Annina, ich will —
 ANNINA Die Madonna hört dir zu.
 AMILCARE Was geht mich deine dumme Madonna an!
 ANNINA Jetzt geh! Geh nach Hause! Dein Vater hat Arbeit genug für dich.
 AMILCARE (*Im Abgehen*) Na, warte! Warte nur!
 ANNINA Nimm es ihm nicht übel, Mutter des Herrn. Er weiß nicht, was er spricht.
 PFARRER Ja, Torheit war in ihm. Er konnte sich selbst nicht mehr verstehen.
 STEINWEG Auch das hinterbrachte unser verliebter Freund ihrer Mutter.

MUTTER SORCINI Schöne Geschichten, die man da von dir hören muß. Sich in der Kirche herumtreiben, die Augen nach einem Mann verdrehen. Wie schaut du mich an? Sage ich vielleicht was Unwahres? Und außerdem: ein Ausländer, ein Maler, heute hier, morgen dort, kein Heim, kein Beruf. Eines Tages geht er, und du bleibst. Dummes Schaf! Sind doch gute, wohlhabende Leute, die Eltern Amilcares. Drei Pachthöfe. Ein großartiger Palazzo! Naja, schon — die Wildheit legt sich mit den Jahren. Werden die zahmsten Ehemänner. — Ach, ich habe den Kerl ja nicht gekannt, diesen Briganten und —

STEINWEG War ein Dummerjungenstreich, Mutter Sorcini.

PFARRER Gelinde gesagt, Signor Steinweg.

STEINWEG Eines Tages ging ich zu Mutter Sorcini. Auf dem Gnadenbild fehlte die eine Hand. Die Rechte, die das Jesuskind hielt. Ich fragte nach Annina. Ich wollte ein paar Studien machen von Anninas Hand, und dazu sollte sie zu mir kommen, in mein Atelier. Von Anninas Hand? fragte Mutter Sorcini. Ja, sagte ich, für unsere Madonna. War es so, Mutter Sorcini?

MUTTER SORCINI Ihr müßt es wissen, Maler. Ich sagte: Aber rührt mir das Kind nicht an, sagte ich.

STEINWEG Um die Wahrheit zu sagen, Mutter Sorcini: Ihr sagtet: Meine Annina hat sehr feine Hände. Sie hat Hände wie die Madonna.

MUTTER SORCINI Die hat sie von mir.

ANNINA Ich war glücklich, daß ich nun wieder zu ihm gehen durfte. Er machte ein paar Skizzen von meiner rechten Hand. Dann sagte er, weil ich schon einmal hier sei, wolle er von mir rasch eine Skizze machen für ein Ölgemälde. Darüber war es Abend geworden. Plötzlich hörten wir vor dem Fenster ein Geräusch.

STEINWEG Amilcare hatte uns belauscht. Natürlich! Ich lief nach draußen, ich sah ihn gerade noch verschwinden. Wie ein Schatten. Untersteh dich nur ja nicht, wieder hierher zu kommen, rief ich ihm nach. Schäme dich! Ich hätte dich für mutiger gehalten. Feigling!

AMILCARE Ich hatte sie belauscht. Ich war verliebt. Ich war wie benebelt. Aß nichts mehr, schlief nicht mehr. In ihren Augen war ich ein dummer Junge. Ein Duckmäuser und Feigling. Das wurmte mich.

PFARRER Und deswegen gingst du Tor zu den Briganten.

AMILCARE Um ihr zu zeigen, daß ich kein Feigling war.

MUTTER SORCINI *O, questi maledetti briganti!*

PFARRER Und dann schriebst du diesen verblendeten Brief.

AMILCARE Ich wollte lieber ein Brigant sein als ein Narr und Hasenfuß.

ANNINA Es war eine Woche vor unserem großen Fest.

PFARRER Aus allen Dörfern strömen die Leute herbei, um Schutz und Beistand von unserer Gnadenmutter zu erbitten. Mit aller Sorgfalt bereiteten wir das Fest vor. Der Maler wollte in wenigen Tagen mit der Restaurierung des Gnadenbildes fertig sein. Eines Morgens kam der Küster zu mir. Herr Pfarrer, rief er atemlos, das Bild ist weg. — Aber das ist doch nicht möglich! Sie träumen! — Kommen Sie mit, sagte er. — Das Bild war wirklich nicht mehr da.

STEINWEG Sie kamen zu mir. Ob ich das Bild hätte? Wo denkt ihr hin, Leute, sagte ich. Dann ist ein Wunder geschehen, rief der Küster aus. Ach, sagte der Pfarrer, lassen Sie das mal mit dem Wunder! Geschehen keine Wunder mehr. Ich sagte: Wißt ihr was, Leute — Amilcare hat das Bild gestohlen.

AMILCARE Ich hatte mich in der Nacht in die Kirche geschlichen und das Bild weggenommen. Jawohl!

MUTTER SORCINI Sagte ich nicht, daß er ein Kirchenräuber ist?

ANNINA Still, Mamma!

PFARRER Angst erfüllte die Leute, als sie es hörten. Wir fühlten uns alle schutzlos, verlassen. Sie fragten mich. Ich sagte, ich weiß es nicht. In diesen Tagen trugen sich dann auch seltsame Dinge zu: Die Frau des Schusters brachte ein Kind mit drei Armen zur Welt. Ein Unwetter näherte sich von der Küste und zerschlug die Früchte auf den Feldern. Eine junge Frau wurde in ihrer Vorratskammer von einer großen Schlange überfallen. Sie starb unter schrecklichen Qualen. Mittwochs vor dem Fest kam ein Junge zu mir und brachte mir einen Brief. Der Junge verschwand. Ich öffnete den Brief, und ich las: „Das Bild ist bei mir im Hauptquartier der Briganten...“
STEINWEG (*Lachend*) Hauptquartier!

PFARRER „Ich bin gewillt“, schrieb er weiter, „mit euch zu verhandeln. Aber nur, wenn Annina Sorcini allein zu mir kommt. Frist bis morgen früh um sechs. Treffpunkt: Rottaquelle. Andernfalls wird das Bild vernichtet.“
Unterschrift: „Amilcare Palotta.“

MUTTER SORCINI (*Verachtungsvoll*) Ahh! Dieser Lump!

PFARRER Ich ging zu euch, Mutter Sorcini. Ich gab euch den Brief zu lesen. Inzwischen kam auch Annina. Auch sie las den Brief. Ich sagte: Nun wissen wir, was er will. Er verlangt Anninas Ehre als Lösegeld, der Schandbube!

ANNINA Ich gehe, Don Saverio.

MUTTER SORCINI Niemals, niemals, Annina!

PFARRER Niemand verlangt das von dir, mein Kind.

MUTTER SORCINI Auch unsere Madonna nicht.

PFARRER Auch sie nicht, Annina.

ANNINA Dann wird er das Bild zerstören.

PFARRER Er hatte immer schon große Worte.

MUTTER SORCINI Mag er es zerstören.

ANNINA (*Nach einer Pause*) Ich gehe. Ich habe keine Angst.

AMILCARE (*Erstaunt*) Annina? Also doch! Na, siehst du. Komm näher!

(*Zu den andern*) Los! Verschwindet! Schnell! (*Zu Annina*) Komm näher!

Bist du allein? Wirklich? Ich spaße nicht.

ANNINA Ich komme allein.

AMILCARE Drüben! Das Bild.

ANNINA Ich sehe es. Ich schäme mich für dich, Amilcare.

AMILCARE Du kannst es haben.

ANNINA Sag, was du willst!

AMILCARE Dich.

ANNINA Oder das Bild.

AMILCARE Dich, ja – oder das Bild.

ANNINA Dann geh und vernichte es, Amilcare!

AMILCARE Ich möchte dich, Annina.

ANNINA So ist es nicht abgemacht.

AMILCARE Du bist unter Banditen. Vergiß das nicht! Ich kann mit dir machen, was mir gefällt.

ANNINA Zerschlag das Bild – wenn du kannst!

AMILCARE Ich kann machen, was mir gefällt.

ANNINA Dann zerschlag mich!

AMILCARE Beides steht in meiner Macht.

ANNINA Du kannst weder das eine, noch das andre. Du kannst vieles tun, aber das kannst du nicht. Du bist wild und ungezügelt. Aber nicht schlecht. Gib mir das Bild, Amilcare! Am Sonntag ist unser Fest. Was ist das Fest ohne das Bild der Madonna? Das weißt du doch. Du warst einmal ein kleiner Junge. Du hast, wie wir alle, vor dem Bild gekniet. Gib mir das Bild!

AMILCARE Wenn du mir versprichst, was ich von dir will.

ANNINA Einem Banditen gibt man kein Wort.

AMILCARE Gut, ich beweise dir, was ich bin. Ich bringe das Bild in der kommenden Nacht zurück. (*Zu den andern*) Verschwindet, sage ich! Ihr habt hier nichts zu suchen.

BANDIT Willst die Kleine wohl für dich alleine haben?

AMILCARE Verschwindet, sage ich.

BANDIT Fängt sich 'nen netten Vogel und läßt ihn wieder fliegen. (*Ab*)

ANNINA Ich werde in der Kirche sein, Amilcare.

AMILCARE Hintergehst du mich?

ANNINA Bei der Madonna: nein.

AMILCARE Also um vier diese Nacht.

ANNINA Ich ging wieder nach Hause. Der Pfarrer wartete unten am Weg. Was ist, Annina? bestürmte er mich. Ich sagte: Morgen werden Sie alles wissen, Hochwürden. Dann kam meine Mutter. Ihr sagte ich dasselbe.

MUTTER SORCINI Sie sah so merkwürdig aus. Ich sagte zu Don Saverio: Hochwürden, sehen Sie doch nur! Ihre Augen. Ich glaube, der Halunke hat sie betört.

ZUHÖRER Ich bin sehr gespannt. Kam Amilcare mit dem Bild?

PFARRER Er kam nicht. Erzähle, Annina!

ANNINA Ich saß in der Kirche und wartete. Ich bat die Madonna, wenn er komme, möge sie ihn unsichtbar machen. Ich sagte: Vergib ihm den Frevel, er ist jäh im Blut, aber nicht böse. Und mir, bat ich sie, gib die Kraft, ihn zu lieben, wie ich es versprochen habe. Ich wartete. Er war nicht gekommen. Ich dachte, er hatte Angst, ich lockte ihn in die Falle.

AMILCARE Ich hatte keine Angst. Kaum war Annina weg, fielen sie über mich her und banden mich an einen Baum. Ich sei ein Verräter. Nur wegen meiner Liebesgeschichten wäre ich zu ihnen gekommen. Sie nahmen das Bild und verzogen sich in die Berge.

PFARRER Am Abend — zwei Tage vor dem Fest — fand ich einen Zettel unter meiner Tür. Die alten Abmachungen, stand da, gelten nicht mehr. Ihr könnt euer Bild haben. Bedingung: Schickt das Mädchen mit 6000 Lire. Treffpunkt: an einer Wegkreuzung in den Bergen. Andernfalls wird das Bild verbrannt. Das war eine andere Sprache. Ich rief den Kirchenvorstand zusammen.

STIMMEN (*Durcheinander*) Sechstausend Lire ... An den Bischof schreiben ... An den Papst schreiben ... Amilcares Vater ... Er hat den Verbrecher großgezogen ... Sechstausend Lire ... Woher nehmen? Der Maler! — Annina soll zum Maler gehen ...

STEINWEG Sie kam zu mir.

ANNINA Und du gabst mir das Geld.

STEINWEG Aber etwas anderes machte mir Sorge: Annina.

PFARRER Ja, diesmal ist es anders. Mögen sie das Bild verbrennen. Die Mutter des Herrn wird es uns verzeihen.

ANNINA Ich werde gehen.

MUTTER SORCINI Hörst du nicht, was Don Saverio sagt?

ANNINA Wir sind alle in Gottes Hand.

PFARRER Aber es heißt auch: Wollet nicht dem Teufel Raum geben!

STEINWEG Ich verstehe dich nicht, Annina.

ANNINA Das kannst du vielleicht nicht, Andreas. Wir lieben unsere Madonna. Sie ist wie wir, wie ich, wie meine Mutter, wie alle Frauen. Und wir sind wie die Madonna. Sie ist unser aller Mutter. Sie beschützt uns, sie hilft uns, sie liebt uns. Wenn sie nicht mehr unter uns ist, fehlt uns etwas. Sie macht uns gut. Sie nimmt uns das Böse fort. Das Böse ist in uns allen.

STEINWEG Es gibt viele Bilder der Madonna.

ANNINA Unser Bild kennt uns. Es hat schon unsere Ahnen gekannt. Und sie kannten es. Sie liebten es, Andreas.

STEINWEG Dann gehe ich. Ich hole euch das Bild.

PFARRER Die Madonna beschütze Euch, Maler!

ANNINA Ich begleite dich.

STEINWEG Du bleibst! Hab keine Sorge! Wenn sie das Geld sehen, sind sie zufrieden.

STEINWEG Ich stieg den Pfad hinauf in die Berge. Ich kam zu Ignazio, dem Schäfer. Da sah ich Amilcare. Als er mich bemerkte, lief er davon. Was ist, fragte ich Ignazio, warum läuft er weg? Maler, sagte Ignazio, der Bursche ist krank. Die ganze Nacht war er draußen. Sie hatten ihn an einen Baum gebunden. Ich fand ihn. Maler, du mußt ihm helfen. Ich sagte: Dann lauf und ruf ihn zurück! Dann brachte er ihn. Du machst da ja nette Geschichten, sagte ich. Er sah erbärmlich aus.

AMILCARE Es tut mir leid, Maler. Ich könnte mich umbringen!

STEINWEG Geh und sag das dem Pfarrer!

AMILCARE Wo geht Ihr hin?

STEINWEG Das Bild zurückholen, du Wicht. Nun geh! Tu, was ich dir sage!

AMILCARE Ihr könnt nicht allein gehen, Maler. Ich kenne die Halunken. Laßt mich mitgehen!

STEINWEG Tu, was ich dir sage!

AMILCARE Ich sah ihn weggehen. Hast du was da? fragte ich Ignazio. Da gab er mir sein Jagdgewehr. Ich lud es und schlich dem Maler nach. Immer hinter ihm her, ohne daß er es merkte. Er machte an der Kreuzung halt, wartete, daß sie kamen. Ich hatte mich in den Hecken versteckt. Ich hatte nur drei Schuß. Plötzlich kamen sie. Einer von ihnen war der Hauptmann. Ein übles Schwein. Hinter ihm kam ein anderer mit dem Bild. Ich sah, wie der Maler zu ihnen ging. Hol die Hände aus der Tasche, rief der Hauptmann. Der Maler legte die Hände auf den Kopf.

BANDIT Wo ist das Mädchen?

STEINWEG Kann nicht kommen.

BANDIT Und warum?

STEINWEG Hier ist das Geld. Gib dich zufrieden! Tausend mehr für das Mädchen.

BANDIT Her damit! (Zählt) Eins, zwei drei, vier ...

STEINWEG Plötzlich sah ich Amilcare. Hinter den beiden. Mit der Flinte. Ein toller Bursche, dieser Amilcare, dachte ich.

BANDIT Fünf, sechs, sieben ... (Schuß) (Bricht zusammen)

STEINWEG Der andere ließ das Bild fallen und verschwand. Oben am

Wald drehte er sich um und schoß zurück.
 AMILCARE Maler, was ist los mit Euch?
 STEINWEG Der da, der zählt kein Geld mehr, der Spitzbube. Hol ihm das Geld aus den dreckigen Fingern!
 AMILCARE Maler, was ist mit Euch?
 STEINWEG Hat mir eine verpaßt, der Halunke.
 AMILCARE Ich trage Euch, Maler.
 STEINWEG Trag das Bild!
 AMILCARE Maler!
 STEINWEG Was?
 AMILCARE Sie hat mir ihr Wort gegeben, wenn ich das Bild zurückbringe –
 STEINWEG (*ächzend*) Das mußt du sie selber fragen, nicht mich.
 AMILCARE Wenn ich das Bild zurückbringe, sagte sie –
 STEINWEG Ich glaube, du mußt mich doch noch tragen.
 AMILCARE Wo, Maler?
 STEINWEG In die Hüfte. – Leg das Bild ab und lauf.
 AMILCARE Ich trage Euch. Laßt mich Euch tragen, Maler!
 STEINWEG Hör, was ich dir sage!
 AMILCARE Ich nahm das Bild und eilte in die Stadt. Als ich in die Straßen kam, liefen die Leute zusammen. Er kommt mit dem Bild, riefen sie, er bringt das Bild zurück. Ich ging in die Kirche. Alle folgten mir, der Pfarrer erschien und schlug die Hände zusammen. Es ist wirklich ein Wunder geschehen, sprach er. Und der Küster lief in den Turm und begann die Glocken zu läuten.
 (*Glockengeläute. Klingt aus. Dann mit Hallton*)
 PFARRER . . . denn sie, deren heiliges Gnadenbild uns wie durch ein Wunder durch dieselbe Hand wieder geschenkt wurde, die es uns in vermessener Weise geraubt hatte, trägt um uns nicht nur Sorge, sondern Liebe in ihrem Herzen. Und durch die gnadenvolle Kraft bewirkt sie in denen, die sie lieben und verehren, daß die Mächte des Dunklen keine Gewalt über uns erhalten. Wie Wasser aus einer unversiegbaren Quelle, so sprudeln die Freude und die Gnade aus ihr hervor. Es lebe unsere Madonna von Rocche!
 (*Nach einer Pause*)
 ZUHÖRER Wo sind sie plötzlich? Steinweg, Annina, Amilcare, der Pfarrer, Mutter Sorcini? Wie weggeweht. Zurückgetreten in ihre Bilder. Sie hängen an den Wänden. Ihre Gesichter sind wieder erstarrt. Ihre Augen blicken mich unbeweglich an. Stumm, ernst. Nur Annina lächelt. Und du, Vetter. Jetzt verstehe ich, warum du nie weggehen wolltest von Rocche.
 (*Nach einer Pause, weiter notierend*)
 Einhundertfünf auf fünfundsechzig. Öl auf Leinen. Gerahmt. 1884. Nennen wir es also: Bildnis von Annina.
 ANNINA Richtiger: Bildnis von Amilcares Frau.
 ZUHÖRER Also doch? (*Schmunzelnd*) Es lebe die Madonna von Rocche!

NOTITZEN ZUR FUNKERZÄHLUNG

VON ALFRED PETTO

Das Bedürfnis, eine zeitliche Folge von Begebenheiten, also eine Geschichte zu erzählen und einem Erzähler zuzuhören, ist wahrscheinlich sehr alt. Aus der Schädelbildung des Neanderthalers will man schließen, daß er Sinn für Geschichten hatte. Solche ursprünglichen Erzähler kennt man auch heute noch. Überall, wo Menschen beisammen sind, wird etwas erzählt. Erzähler und Zuhörer, gleichzeitig anwesend im selben Raum, bildeten ehemals die Erzählgemeinschaft. Durch die Erfindung der Buchdruckerkunst wurde diese Gemeinschaft aufgehoben, der Erzähler schrieb seine Geschichte nieder, sie kam „gedruckt“ als Kunsterzählung zum andern, und dieser andere wurde zum Leser. Die Gemeinschaft war aber jetzt nur mehr eine fiktive, das Lesen trat an die Stelle des Zuhörens. Man las jetzt, anstatt zuzuhören, und der Erzähler seinerseits schrieb, anstatt zu sprechen. Er schrieb an ein mögliches, ein unbekanntes, an ein Visavis, das nicht anwesend war, das überhaupt nie oder erst kurz oder lange danach anwesend war, und das auch nur geistig, nicht leiblich.

Eine abermalige epochale Wandlung bewirkte der Funk. Der Erzähler oder Sprecher spricht eine geschriebene Geschichte ins Mikrophon, und ein beliebiger hört ihm an seinem Gerät zu, in demselben Augenblick – oder, war die Geschichte auf Band gesprochen, kurz oder lange später. Die ursprüngliche Erzählgemeinschaft, wie sie vor dem Buch bestanden hat, ist wiederhergestellt. Sie ist es aber auch nur zum Teil. Einmal, weil die mit der Radiowelle mitgeteilte Geschichte immer noch ihrem Wesen nach Kunsterzählung bleibt, die sprachlich und kompositionell anders geartet ist als die mündliche, spontan berichtete Stegreiferzählung. Zum andern ist der vordem leiblich anwesend gewesene Zuhörer nur mehr in der Illusion da. Die Form der Mitteilung hat sich jedoch wieder vom Lesen aufs Hören zurückgebildet. Die Erzählung ist wieder an eine tönende Stimme gebunden. Das ist der einstweilige Gewinn der im Funk vorgetragenen Erzählung: Man hört wieder eine menschliche Stimme, jene Stimme, die jede Sprache trägt, die auch in der geschriebenen Sprache, und sei sie noch so papiern, untertonig mitschwingt und mitspricht.

Diese Chance hat uns der Funk wieder gegeben. Doch damit wird noch lange nicht jede Erzählung, die im Funk vorgelesen oder erzählt wird, ohne weiteres zur Funkerzählung, von der wir sprechen wollen.

Eine Erzählung, die ursprünglich zum Lesen geschrieben wurde, durch den Funk übertragen, kann ebensowenig den Anspruch erheben, eine Funkerzählung zu sein, wie gefilmtes Theater Film sein kann. Die Form der *sprechenden Mitteilung* an andere mittels der Radiowelle kann nicht allein ein Wesensmerkmal der Funkerzählung sein. Es muß noch etwas hinzukommen, etwas für die funkische Mitteilung Charakteristisches und Spezifisches, oder negativ ausgedrückt: es muß das fehlen, was gemeinhin die Leseerzählung zur Leseerzählung macht (was nicht ausschließt, daß es Leseerzählungen gibt, die sich durch ihre Sprache besonders gut zum Vorlesen eignen). Mit anderen Worten: eine Funkerzählung muß schon von ihrer sprachlichen Konzeption her für den Funk geplant und hergerichtet sein. Sie muß so angelegt sein, daß sie sich der besonderen Form der funkischen Übermittlung bewußt ist. Das heißt vor allem, daß sie sich auch der technischen Mittel bedient, die der Funk für sie bereit hält.

Seit es den Rundfunk gibt, hat es an Versuchen, eine funkeigene Dramatik zu schaffen, nicht gefehlt. Diese Versuche sind gelungen. Das heutige Hörspiel darf wohl den Anspruch erheben, einen eigenen und gültigen Platz im Bereich der Dichtungskategorien erobert zu haben. Nicht so die Funkerzählung. Hier wurde und wird noch experimentiert. Vermutlich wird es eines Tages, wenn man der technischen Problematik gerecht wird, in der Poetik eine Prosa-kategorie geben, die sich Funkerzählung nennt. Bis dahin, ob die Versuche gelingen oder nicht, mag getrost weiter experimentiert werden.

Wie könnte nun eine solche Funkerzählung beschaffen sein? Von einem Muster kann selbstverständlich keine Rede sein. Im Raum der Dichtkunst war und ist noch immer alles in Umbildung begriffen, und alle traditionellen Kategorien haben wechselnde Gesichtspunkte erfahren. Der Grundsatz, daß der Verfasser einer Funkerzählung nur das menschliche Ohr hat, an das er sich wendet, um die Phantasie des Zuhörenden zu wecken, zeigt schon die Beschränkung, die ihm auferlegt ist. Der Handlungsverlauf muß also *hörbar* gemacht werden. Alles, was äußerlich und innerlich in der Geschichte passiert, muß dem Gehör mitgeteilt werden, und nur ihm. Das geschieht durch die sprechende, lebendige Stimme. Gestik, Mimik wie sie dem mündlichen Erzähler als weitere Ausdrucksmittel verfügbar waren, fallen hier weg. Nichts anderes als das Wort mit seinen Vokalen und Konsonanten, seinem Rhythmus, seiner Modulation, seiner Farbe, seiner inneren Gebärde vermag hier im anderen Bilder, Gefühle und Stimmungen wachzurufen. Einen Satz, den ich gelesen, aber nicht verstanden habe, kann ich ein zweites Mal lesen. Ich lese zurück. Einen im Funk gesprochenen und nicht oder halb verstandenen Satz aber kann ich nicht wieder „zurückhören“, er ist unwiderprüflich verhallt. So muß die Sprache der Funkerzählung knapp sein, leicht überhörbar, prägnant. Sie muß geradezu durchschnittlich sein in ihrer Diktion, da der Autor seine Hörer weder ausgesucht hat noch überhaupt kennt. Er weiß nur, daß einfache und differenzierte Menschen ihm zuhören, und so bleibt ihm keine andere Wahl als die *sprachliche Mitte*, der sprachliche Durchschnitt, sofern er nicht will, daß er nur bei dieser oder jener Gruppe „ankommt“. Der geistige, künstlerische Gehalt seiner Aussage ist eine andere Sache — wobei wohl immer noch die alte Erfahrung gilt, daß alles Wahre und Echte letztlich einfach ist und daß sich auch hohe Gedanken in schlichten Worten ausdrücken lassen.

Doch das waren bis jetzt nur Selbstverständlichkeiten.

Ich sprach von den technischen Mitteln, die der Funk bereit hält, und von der Sprache, die allem Geschriebenen innewohnt. Denken wir zum Beispiel an den Dialog. Der englische Schriftsteller J. M. Forster schreibt: *„Dialoge im Drama haben Handlungscharakter, sie machen eine Handlung evident, jedenfalls stärker als in der Erzählung. Hier (in der Erzählung) begleiten sie in der Regel nur die äußere Handlung. Sie verschaffen uns Zugang zum Wesen der Personen, ihrem Unterbewußtsein.“* Die Dialoge in der Erzählung enthüllen also die Individualität der Personen. Wenn sich bereits der Stegreiferzähler des Mittels der Nachahmung von Stimmen bediente, wenn er chargierte, um etwa den Zorn des Sprechenden auszudrücken, seine Angst, seine Dummheit, sein Alter usw., warum sollten dann die Dialoge in einer Funkerzählung nicht auf verschiedene Sprecher verteilt werden, auf Sprecher, die in der Stimme das verlautbaren, verkörpern, was an Individualität ausgedrückt werden soll? Das Einmalige und Unverwechselbare wird jedenfalls stärker dadurch hervorgehoben. Sprechen *mit verteilten Rollen* — beim Funk mit seinen verschiedenen Sprechern eine Kleinigkeit. Um den Zuhörenden zu bannen, kann dem Erzähler jedes Mittel recht sein; es ist ja sein Wille und sein erzählerisches Recht, zu erschüttern, im Spaß wie im Ernst oder im Nachdenklichstimmen.

Film, Drama, Roman verwenden bekanntlich das Stilmittel der Rückblenden, Vorblenden, Einblenden. An einer Stelle etwa erinnert sich der Erzähler einer Begebenheit, einer Stimmung, und nun *blendet er den Ablauf dieser Begebenheit selbst ein*, ob zurückgreifend oder vorgeifend. Die Gradlinigkeit der Erzählung läßt solche Abzweigungen jedenfalls leicht zu. Außer der Lebendigkeit der Anschauung wird ein Weiteres damit bewirkt: Die eingefügte Szene gewinnt einen höheren Schein von Objektivität und damit Wahrheit als etwa die vom Erzähler persönlich eingefärbte Wiedergabe der betreffenden Szene.

Mit der Verteilung der Stimmen greift der Autor der Funkerzählung in das Gebiet der Dramatik hinüber. Zwischen Erzähltes schiebt sich Gespieltes, erzählte Geschichte ist durchflochten von szenischer Gestaltung. Das mag für die Verfechter einer Poetik mit scharf voneinander abgegrenzten Kategorien Vermischung

sein, aber auch der Dramatik ist Lyrik beigemischt, vor allem im Hörspiel und im modernen Drama. Die Nähe der Erzählung zur Novelle und der Novelle zur Dramatik rechtfertigt jedoch eine solche Verflechtung und Vermischung. Ich erinnere zum Beispiel auch an die sogenannte Mischtechnik in der Malerei, etwa das Draufsetzen von Tempera auf das Aquarell. Also Epik, überhöht durch dramatische Szene.

Ein weiteres Mittel ist die Verlautbarung des sogenannten *inneren Monologs*, das Hörbarmachen innerer Vorgänge, die unausgesprochen, gleichsam stumm gesprochen, in einer lebendigen Stimme Gestalt annehmen, ein Stilelement, dessen sich der moderne Roman so wirkungsvoll zu bedienen versteht und das geradezu eine neue Form des Romans entwickelt hat. Die sogenannte *Geräuschkulisse* freilich, vordem ein allzu beliebtes und bequemes Mittel, das jetzt gottlob zum alten Eisen im Funk gehört, sollte sehr sparsam verwendet werden und nur dort noch unerlässlich sein, wo dem Zuhörenden die Vorstellung eines Geräusches vermittelt werden soll, das außerhalb seiner normalen Erfahrung liegt. Andernfalls verdrängt sie das Wort, und das Wort, das erzählende Wort, ist und bleibt der Primat der Erzählung.

Noch ist das Feld der Funkerzählung, wie es scheint, weithin unbeackert. So wenig diese Notizen eine Begriffsbestimmung der Funkerzählung festlegen können und wollen, so sehr könnten sie vielleicht zu ihrem bescheidenen Teil anregen, diesen Boden zu umkreisen, Standort zu gewinnen und tiefer darin zu graben, als es der Verfasser vermochte. Denn dem Autor der Funkerzählung, dem es in glücklichen Stunden gelingt, aus Einfall und erprobter Planung eine wirkliche und wesentliche Funkerzählung zu schaffen, folgen Zuhörer, Menschen, die bewußt oder unbewußt in der Dichtung die Darstellung und Deutung unserer Existenz suchen, auch im magischen Wort, das ihn über die Radiowelle erreicht.

AUSSTELLUNGEN IM SAARLANDMUSEUM

VON WALTER SCHMEER

Um die Jahreswende zeigte das Saarlandmuseum in Saarbrücken die vierte der von der Kestner-Gesellschaft Hannover organisierten Ausstellungen „Farbige Graphik“, die das Ergebnis einer zweijährlichen Ausschreibung an alle deutschen Künstler der Öffentlichkeit vorstellen. Wie bei der 1956 am gleichen Ort gezeigten Vorgängerin, waren auch bei der diesjährigen Schau die Museumswände mit heiter stimmenden, inhaltlich unbeschwerten Blättern geschmückt. Der einheitliche Gesamteindruck ist aber wohl nicht ohne weiteres als ein Niederschlag einheitlicher Gesinnung unter den deutschen Künstlern anzusprechen, sondern stellt das Ergebnis einer streng gehandhabten Auslese dar. (Es wurden Blätter von nur einem Siebtel der einsendenden Künstler angenommen!) So gab die Ausstellung eher das wieder, was die aus Museumsdirektoren bestehende Jury unter farbiger Graphik versteht. Es ist daraus zu schließen, daß die deutschen Museen heute von fortschrittlichen, der modernsten Kunstvorstellung zugewendeten Direktoren geleitet werden. Sie sind der Meinung, daß die Zukunft dem Experiment gehört. Daher stammt auch die besondere Fürsorge, die sie der Druckgraphik zuteil werden lassen, die heute immer mehr als eine Möglichkeit zu künstlerisch-technischem Experimentieren und immer weniger nach ihrer ursprünglichen Bedeutung als ein Mittel verwendet wird, eine künstlerische

Aussage vervielfältigt in die Öffentlichkeit zu bringen. Der Reiz der Überraschung, wenn sich das bedruckte Papier von der Platte löst, scheint heute der am meisten verbreitete Anlaß zum Drucken zu sein. Bezeichnend hierfür ist auch die zunehmende Vorliebe für komplizierte Techniken, während die noch im Expressionismus vorherrschenden schlichten, besonders die Kaltnadel, zurücktreten. Ein auffallend breiter Raum war gerade den Blättern eingeräumt, bei denen der vom Zufall zustande gebrachte Fleck an die Stelle geschaffener Form getreten war. Die beiden in der Ausstellung vertretenen Saarländer, Max Mertz und Volkmar Groß, bewiesen übrigens ihre Fähigkeit zu ernsthafter, energisch betriebener Gestaltung ohne technische Verspieltheit.

Danach stellte das Museum seine Räume einer neu gegründeten Künstlervereinigung zur Verfügung, der „Neuen Gruppe Saar“. Die Mitglieder der Gruppe traten nicht allein vor die Öffentlichkeit, sondern hatten ihre Schar durch die „Neue Pfälzische Gruppe“ und durch Gäste mehr als verdoppelt. Mit Ausnahme von Edgar Jené, der mit seiner kultivierten, durch surrealistische Andeutungen geheimnisvoll belebten Malerei als ein Fremdling aus einem anderen Land erschien, gehörten die beiden Gruppen einschließlich ihrer Gäste zur selben Richtung moderner Malerei, zu der, die etwas oberflächlich als „gegenstandslos“ bezeichnet wird. Gesinnungsgleichheit und Schulzusammenhang (Nicht wenige der Ausstellenden stammen unmittelbar oder mittelbar vom Bauhaus!) haben hier also eine Gemeinschaft entstehen lassen, deren Einheitlichkeit in den Museumsräumen sehr deutlich in Erscheinung trat, so deutlich, daß man sie eher als Schwäche denn als Stärke der Ausstellung empfand. Bei näherem Hinsehen war allerdings zu erkennen, daß die Malerei, die nach dem Vorbild Kandinskys darauf verzichtet, in irgendeiner Art ein Naturvorbild zu behandeln, sich seit ihrer Entstehung weit verzweigt hat, so daß die Einheitlichkeit nur eine scheinbare ist. So sah man Bilder, die, etwa in dem Sinne der frühen Werke Kandinskys, Gefühlsregungen mit Farbe und Form illustrierten, neben solchen, bei denen geometrisch geformte Teile nach dem „Gesetz der Fläche“ zu einem Ganzen zusammengefügt waren. Es fehlten nicht die beiden für die Strömung der Zeit so bezeichnenden Varianten der Selbst-Beschränkung der künstlerischen Schaffensfreiheit, die Beschränkung auf die Verwendung eines einzigen, schlicht geometrischen Motivs mit genormten Maßen, wie auch die, bei der der Künstler hinter dem Wirken der physikalischen Kräfte, Schwerkraft und Fliehkraft, bescheiden zurücktritt, das heißt den fallenden Faden oder die fließende Tusche als gestaltende Kräfte anerkennt und sich damit begnügt, aus einer Versuchsreihe die besten „Fälle“ auszulesen.

Die folgende Ausstellung, von der Museumsleitung in Zusammenarbeit mit dem Saarländischen Künstlerbund veranstaltet, bot mit dem graphischen Werk Fritz Zolnhofers ein ganz anderes Bild. Es war eine Jubiläumsausstellung; denn der Senior des Künstlerbundes kann auf ein vierzigjähriges Schaffen zurückblicken. Eindrucksvoll war schon allein die Tatsache, daß ein Künstler mit seinen Zeichnungen, Aquarellen und Guaschmalereien Wände zu füllen vermochte, eindrucksvoll auch, daß diese Arbeit zum Teil Studien für umfangreiche malerische Vorhaben waren und so eine gediegene Leistung von Künstlerfleiß und eine Gewissenhaftigkeit fast alten Stils in Erscheinung traten. Der tiefste Unterschied zu der vorangegangenen Ausstellung war wohl der, daß hier eine Künstlerpersönlichkeit sich selbst auszudrücken versuchte, während dort eine Gruppe, eher in der Art eines wissenschaftlichen „Teams“, dabei war, das „wirklich exakte Kunstwerk“

herzustellen. Die Ausstellung gab einen Überblick über das gesamte Schaffen Zolnhofers, von seinen ersten, unbeschwert registrierenden Zeichnungen über die Lehrjahre an der Akademie, die Entfaltung zur Selbständigkeit und zur vollen Beherrschung der Ausdrucksmittel bis zur Reife.

Zolnhofer hat während der vierzig Jahre mit schöner Stetigkeit an seinem Thema festgehalten, einem Thema, das inzwischen etwas aus der Mode gekommen zu sein scheint, nämlich der Darstellung des Menschen. Sein Menschenbild hat sich im Laufe der Jahrzehnte geweitet: Es begann mit der Schilderung des Bergarbeiters und seines „Milieus“, gelegentlich fast in der Art Heinrich Zilles. Dann entstand die Darstellung der Gebundenheit des Menschen an seine Welt. Zolnhofer entging dabei der Gefahr der Heroisierung, und auch als die politische Konjunktur es nahelegte, verfiel er nicht auf den anderwärts beliebten Herakles mit dem Preßlufthammer. In seiner Abneigung gegen illustrierendes Detail ließ er das Alltagsgeschehen ebenso namenlos erscheinen wie die von ihm beherrschten Menschen. Wir „fahren nicht ein“ bei Zolnhofers Bildern, sondern die Grube, die Straße, das Land und die Menschen bleiben Teile eines großen Gemeinsamen, das seine Farbsymbolik schon früh auch bei der farbigen Graphik in dem „Zolnhoferschen Blau“ findet. Eine Steigerung erfährt die Zusammenfassung von menschlicher Figur und umgebendem Raum in dem immer deutlicher hervortretenden dunklen Liniengerüst, das zum Bildgefüge, Ornament und Umriß zugleich wird, während die von ihm umgrenzten Flächen sich allmählich leeren und glattfarbig werden. Wenn auch unverkennbar in einigen späten Arbeiten sich das Ornament ins Dekorative veräußerlicht und die Farbe gelegentlich von einem artfremden Optimismus erfüllt scheint, so bleibt doch, wie die Ausstellung überzeugend in Erscheinung treten ließ, aufs Ganze gesehen der Eindruck einer großen Künstlerleistung, deren Kräfte ihren Ursprung im künstlerischen Können wie im Humanen haben.

Ebenso eindrucksvoll wie kunsthistorisch bedeutsam war die von Mitte März bis Mitte April veranstaltete Ausstellung „Mittelalterliche Kunst am Oberrhein“. Während bei den vorgenannten die Museumsleitung mehr oder weniger nur als Hausherr oder Berater beteiligt gewesen war, hatte sie diese Ausstellung geplant und gestaltet. Sie war ein Gegenstück zu der vor vier Jahren gebotenen Zusammenstellung der „Mittelalterlichen Kunst im Trierer Raum“. Diesmal war Freiburg im Breisgau das Zentrum des Gebietes, dessen Leistungen vorgeführt wurden, und die Kunstwerke kamen aus dem Freiburger Augustinermuseum, dessen Leiter mit vorbildlichem Opfermut seine Schätze auf die Reise geschickt hatte. Das Oberrheintal ist vor allem im späten Mittelalter für die Entwicklung der Kunst von Bedeutung gewesen, und das Dominikanerinnenkloster Adelhausen vor den Toren Freiburgs, aus dem ein großer Teil der ausgestellten Kunstwerke stammt, ist eine der Stätten gewesen, wo im Kreise tief und fein empfindender Frauen die geistige Umwandlung sich vollzog, die den kunstgeschichtlichen Stilwandel vom Monumentalen zum Privaten, zum Gefühlvollen und Anschaulichen hervorrief. Im Oberrheinischen blühte außerdem die für die Entstehung einer persönlich geprägten Gestaltung so maßgebliche Kunst des Kupferstichs, dessen Meister zu den Lehrern der Bildhauer und Maler für das gesamte fünfzehnte Jahrhundert wurden. Der Kupferstich stammt von der Goldschmiedetechnik der Gravierung, und so war es ein glücklich gewählter Beleg für die Bodenständigkeit dieses Zeichnens in Metall, daß das älteste der ausgestellten Stücke, älter als die Stadt Freiburg, ein karolingisches Tragaltärchen mit der im Alemannischen verbreiteten

Verzierung in „Niello“, das heißt mit schwarz ausgefüllter Gravierung, war. Überzeugend trat der Einfluß Straßburgs zutage, dessen Münsterbauhütte für zwei Jahrhunderte die Lehrstätte der Gotik für den Südwesten des alten Deutschen Reiches war, besonders augenfällig in der Weiterbildung des Typs der Ecclesia vom Straßburger Südportal bei der großartig herben Gestalt einer Magdalena vom Ende des 13. Jahrhunderts. Die Wandlung vom Statuarischen zum Intimen begann chronologisch ablesbar mit einer kleinen heiligen Agnes voll adliger Straffheit und schritt weiter in den durch den Einfluß der am Oberrhein blühenden Mystik beseelten Madonnen und Vesperbildern zu der Gefühlslyrik des „Weichen Stils“, der mit der Plastik einer Heiligen mit Buch von 1430 und mit den zierlich kindlichen Malereien des „Staufener Altars“ vorzüglich vertreten war. Vielfältig war der Einfluß der seit der Mitte des Jahrhunderts sich entfaltenden Künstlerpersönlichkeiten zu erkennen, des Meisters E. S., des großen Niederländers Nicolaus Gerhaert, des Hausbuchmeisters, Martin Schongauers und schließlich auch noch der Albrecht Dürers. Die lange Reihe der Holzbildwerke, die das Streben nach plastischer Gestaltung, nach realistischer Charakterisierung und schließlich, am Vorabend der Renaissance, nach Klarheit und Schönheit deutlich werden ließ, bot einen äußerst lehrreichen Überblick. Die Renaissance selbst, vertreten durch die in Freiburg tätigen Baldung und Wydytz, verriet die Wendung zum Formalismus, und das späteste Werk, ein, vielleicht nicht ganz zu Recht, dem Meister H. L. vom Breisacher Hochaltar zugeschriebenes Stück der Buchsbaum-Kleinkunst, benutzte das biblische Thema des Paradieses nur noch im Sinne des „l'art pour l'art“ als Gelegenheit für technische Brillanz.

Der achtzigsten Wiederkehr des Geburtstages des saarländischen Malers Albert Weisgerber gedachte das Saarlandmuseum mit einer Gedächtnisausstellung, in der es seinen gesamten Besitz an Werken des Meisters zum ersten Male der Öffentlichkeit vorführte. Vor fünf Jahren, als eine umfassende Ausstellung an Weisgerbers Wirkungsstätte, in München, veranstaltet wurde, hatte das Saarbrücker Museum die ihm gehörenden Gemälde dazu ausgeliehen und sich darauf beschränkt, Weisgerbers Graphik, in der Hauptsache seine Beiträge zur Zeitschrift „Jugend“ in einer Ausstellung zu vereinigen. Für das Saarlandmuseum ist Albert Weisgerber keine Tagesgröße, und man schließt sich hier nicht etwa nur einem offiziellen Feierturnus an und preist, was einem gestern noch unbekannt oder gar verhaßt war. Im Gegenteil stellt Weisgerber für das Saarbrücker Museum etwas wie einen Angelpunkt dar. Es besitzt dieses Museum ja zwei Schwerpunkte seines Wirkens: Es hat die Aufgabe, die Erzeugnisse einer regionalen Vergangenheit zu sammeln und zu pflegen, und außerdem ist es dabei, in der „Modernen Galerie“ eine möglichst erschöpfende Überschau über die Entwicklung der modernen Kunst in treffenden Beispielen zusammenzustellen. Nun ist aber der St. Ingberter Weisgerber regionale Vergangenheit und Beispiel für die Entwicklung der modernen Kunst in einer Person; denn er ist zweifellos der einzige Saarländer, der etwas Wesentliches zu dieser Entwicklung beigetragen hat. Wie richtig seine Bedeutung von der Leitung des Saarlandmuseums erkannt wird, geht schon daraus hervor, daß die erste Erwerbung für die „Moderne Galerie“ das Weisgerbersche Bild „David und Goliath“ gewesen ist.

Das Museum besitzt heute 46 Arbeiten von Weisgerber, davon sind 26 seit 1951 neu erworben worden, während die übrigen 20 aus dem Besitz des „Staatlichen Museums“ vor 1935 übernommen worden sind. Vier

Werke, alle für die Entwicklung des Künstlers höchst bedeutungsvoll, wurden in der Gedächtnisausstellung zum ersten Male gezeigt. Die Arbeiten verdeutlichen den Weg des Malers Weisgerber von seinem Anfang bis zum frühen Ende. Das dekorative Ölbild „Das Mädchen aus der Fremde“ von 1895 hat noch den dunklen Galerieton der Stuck-Schule, untermischt mit Elementen des „Jugendstils“ und ist ein treffliches Beispiel für den Geschmack jener Jahre der glanzvollen Künstlerfeste. Die neu erworbene Skizze zu dem Münchner Bildnis des Dichters Ludwig Scharf, eines geborenen Blieskastelers, läßt erkennen, wie erfolgreich der junge Weisgerber an der bravourösen Porträtmalerei des deutschen Impressionismus teilnahm. Die Überwindung des Impressionismus setzt bei Weisgerber früh ein. Bei den Bildnissen Rudolf Levy und der Dame mit der weißen Bluse hat die Bildfläche bereits konstruktive Bedeutung für den Bildbau gewonnen, der zunächst aus festen Teilflächen mit kostbarer Farbmaterie gefügt wird. Von der dekorativen Verwendung der Farbe bei den „Fauves“ scheint Weisgerbers Vorliebe für gemusterte Hintergründe zu stammen, die bei ihm dazu dienen, das Interesse auf die gesamte Bildfläche zu verteilen und dadurch die menschliche Gestalt als einen Teil unter Teilen erscheinen zu lassen, wie dies besonders bei der schmalen Form des Mädchenleibes im breiten Format des Bildes von 1913 erkennbar ist. Die Einordnung der Menschengestalt in das Bildganze bedeutet aber bei Weisgerber nicht ein objektives Gleichsetzen aller Erscheinung wie bei den großen Franzosen Cézanne und Matisse, von deren Kunst er offenbar stark beeinflusst ist, sondern drückt verständlich des Künstlers Vorstellung von der Rolle des Menschen als eines eingeordneten Bestandteils der göttlichen Schöpfung aus. So kommt in seine Bilder etwas Mythologisches oder Legendäres, besonders deutlich bei dem „Knaben im Walde“ und dem „Sebastian im Walde“, wo Stämme, Äste und Menschenglieder in Form und Farbe identifiziert werden. Den Höhepunkt in der Gleichsetzung von Mensch und Umwelt erreichte Weisgerber in dem Bildnis der Gattin, das ein geradezu klassisches Gleichgewicht zwischen Gestalt und Raumform besitzt. Doch als ahne er die Kürze seines Lebens, drängte der Künstler weiter: Von 1912 an treten mehrere, von Bild zu Bild wechselnde Strömungen hervor: Die eine verwandelt das lyrische „Largo“, das den Künstler in die Nähe des Hans von Marées rückte, in ein dramatisches „Presto“. Sehr aufschlußreich ist hierin das neu erworbene „Selbstbildnis im Bademantel“ von 1912, bei dem der vorher so bedächtig geklärte Bildraum beunruhigend aufgewühlt erscheint. Etwas Drohendes, ein gespanntes Warten scheint die Gestalt des Sitzenden zu beherrschen, und es wetterleuchtet in den beschatteten Farben. Gelegentlich schlägt das Dramatische ins Groteske um, wie das großartige Beispiel des niedergeworfenen Riesen Goliath zeigt, dessen Sturz eine dammbruchartige Flucht des Heeres im Hintergrund verursacht. Eine andere Strömung, in mehreren Beispielen der Sammlung gut vertreten, bringt vereinfachende Großflächigkeit in hellen, klaren Farben. Hierfür sind die beiden, auch schon durch die gesund schlichten Farben charakterisierten Bilder „Heuernte“ und „Vorstadt mit Bäumchen“ bezeichnend.

Dem Besucher der Ausstellung stellt sich die Frage, in welcher Richtung sich wohl der so reich und vielseitig begabte Künstler weiterentwickelt hätte, wenn seinem Leben nicht 1916 vor Ypern ein sinnlos frühes Ende gesetzt worden wäre. Welche Stellung hätte er in der Entwicklung der letzten vierzig Jahre eingenommen? Hätte er in der Nähe Beckmanns gestanden, von dessen Dämonie etwas in dem dunklen, zierlichen Helden David steckt, der

Abb. 28

dem roten Riesen den Kopf abschlägt? Hätte er „Brot und Wein“ gepriesen wie Carl Hofer? Hätte das Interesse an der Fläche über das am Menschen gesiegt? Die Frage muß unbeantwortet bleiben. Doch gibt vielleicht das Bild „Sebastian mit weißem Tuch“, auch dies eine vorher noch nicht gezeigte Neuerwerbung, einen Hinweis: In diesem höchst bedeutsamen, großartigen Werk vereinigen sich die Großflächigkeit mit dem schlichten, klaren Farbakkord und das Thema der kreatürlichen Einbezogenheit des Menschen zum Monumentalen.

Die Gedächtnisausstellung für Albert Weisgerber gibt noch Anlaß zu einer anderen Überlegung: Die Werke eines einzigen Künstlers füllten die Flucht der Räume am St. Johanner Markt. Wie wird es erst sein, wenn alle in der „Modernen Galerie“ zusammengebrachten Kunstwerke in gut belichteten Räumen in sinnvoller, wohlüberlegter Anordnung gezeigt werden können!

SAARBRÜCKER MUSIKBRIEF

VON ERNST STILZ

Oper

Frühere Berichte bereits ergaben Gelegenheit, grundsätzliche Fragen des Opernspielplans anzuschneiden und sie mit den besonderen Problemen des Saarbrücker Spielplans in Beziehung zu setzen. Jede Spielplangestaltung bedeutet bekanntlich ein Ausbalancieren künstlerischer und organisatorischer Erfordernisse. Je stärker sich der künstlerische Gesichtspunkt durchsetzen kann, um so besser, um so profitabler ist ein Spielplan. Man darf wohl sagen, daß seit längerem im Saarbrücker Opernspielplan die künstlerische Komponente überwiegt. Was sich sonst wohl als starkes Gegengewicht im organisatorischen Bereich bemerkbar macht, der Gesichtspunkt der Publikumswirksamkeit nämlich, die Betonung der beliebten Repertoire-Oper oder gar der Operette, tritt in Saarbrücken nicht ausschlaggebend in Erscheinung. Dank des unvermindert anhaltenden guten Besuchs in den zahlreichen Mietreihen darf die Theaterleitung auf Zuspruch hoffen, auch wenn sie nicht die beliebtesten Opern auf den Spielplan setzt. Allenfalls wirkt die immer noch vorhandene Terminnot in etwa der künstlerischen Planung entgegen. Die lange Laufzeit jeder einzelnen Inszenierung infolge der hohen Zahl der Mietreihen erlaubt bekanntlich nur eine begrenzte Zahl von Neuinszenierungen, zumal die Städtischen Symphoniekonzerte allein im Jahr rund 20 Abende blockieren, die bei Vorhandensein eines Konzertsaals vermutlich die Aufführung von mindestens zwei weiteren Werken ermöglichen würden. (Die geplante Kongreßhalle, die die Konzerte aufnehmen würde, könnte fühlbare Entlastung bringen.) Wie im Schauspiel ist auch im Spielplan der Oper versucht worden, Spielraum für mehr Operninszenierungen dadurch zu schaffen, daß nicht alle angekündigten Werke in allen Mietreihen gegeben werden. Das scheint ein durchaus fruchtbarer Versuch, ein Weg, der mit gebührender Vorsicht noch weiter beschritten werden könnte.

Erfreulich ist jedenfalls, daß in diesem Jahr die Zahl der ausgesprochenen Repertoire-Opern noch weiter zurückgedrängt werden konnte. An solchen sind im diesjährigen Spielplan eigentlich nur noch Lortzings „Waffenschmied“ und Aubers „Fra Diavolo“ angekündigt. Das Theater gewinnt damit Zeit und Raum für selten gespielte Werke, offenbar aber nicht für eine weitere Berücksichtigung der zeitgenössischen Oper, die auch in diesem Jahr, wenn man vom Ballett-Abend abieht, mit nur einem einzigen Werk vertreten ist. Dagegen konnte die Tradition der großbögigen, über die Spielzeiten hinwegreichenden Zyklen von Mozart, Wagner und Strauß mit „Don Giovanni“, „Rheingold“ und „Capriccio“ — diese Oper noch ausgespart für die Spätspielzeit — fortgesetzt werden. Es scheint sogar,

daß sich so etwas wie ein Verdi-Zyklus hinzugesellt habe, ein Zyklus der weniger bekannten Verdi-Opern, denn auf den „Falstaff“ des vorigen Jahres folgte in diesem Jahr der noch seltenere „Don Carlos“. Daß auch von Puccini, der sich wie Verdi nach wie vor fest im Repertoire behauptet, die selten zu hörende „Turandot“ vorgezogen wurde, mag wie das Fehlen der vertrauten Opern von Verdi vielleicht manchen Theaterbesucher enttäuscht haben, doch ist es löblich, auch im Falle Puccini, erst recht bei Verdi hin und wieder die ausgefahrenen Geleise zu verlassen.

Eine ausgesprochene Rarität ist „Boris Godunow“ von Mussorgski, eine einmalige Schöpfung, die jedem Spielplan zur Zierde gereicht. Seltenheitswert hat gewiß auch Donizettis „Liebestrank“. Doch scheint dieses Operchen zu konventionell, zu zeitgebunden, um eine Ausgrabung zu rechtfertigen. Für seinen leider einzigen Beitrag zum zeitgenössischen Opernschaffen hat sich das Theater beeilt, die vor Jahresfrist mit größtem Erfolg uraufgeführte Oper Werner Egks „Der Revisor“ zu erwerben. Soweit schön und gut. Die Theaterleitung hat natürlich ihre Gründe, vorsichtig mit modernen Opern zu sein, denn immer noch steht das Saarbrücker Publikum dem modernen Opernschaffen mißtrauisch gegenüber. Trotzdem bleibt die Verpflichtung des Theaters bestehen, sich stärker der zeitgenössischen Produktion anzunehmen, eine Verpflichtung, die im Schauspiel ja weit intensiver praktiziert ist. Gerade neben Egk, der auch dem Saarbrücker Publikum keine Probleme stellt, so gehaltvoll auch sein Stück ist, hätte eine zweite Oper durchaus Platz gehabt, selbst wenn noch so viele Abonnenten ihre Karten zurückgegeben hätten. Sollte man nicht — welch ketzerischer Gedanke! — überhaupt moderne Opern von der Umtauschmöglichkeit in Gutscheine ausschließen?

Saarbrücken, das darf dankbar anerkannt werden, hat ein gutes Opern-Ensemble, obwohl der ständige jährliche Wechsel im Opernpersonal und auch die geringe Zahl von Operneinstudierungen einer Ensembleleistung natürlich nicht günstig sind. Es ist keine Frage, daß bei dieser begrenzten Zahl von Neuinszenierungen nicht alle Sänger ihrer Begabung und ihrer Neigung entsprechend eingesetzt werden können, ganz abgesehen davon, daß einigen von ihnen überhaupt nur ganz wenige Rollen im Jahr bleiben. Es ist unvermeidlich, daß dabei einige unter Umständen unerkannt und „unausgenutzt“ bleiben müssen. Ohne seinen „Don Giovanni“, der erst zeigte, was in ihm steckt, hätte sich Walter Koller vermutlich nicht so schnell in die vorderste Reihe unserer Darsteller singen und spielen können. Wie wenigen unserer Opernsänger winkt aber bei den drei oder vier Rollen, die sie jährlich haben, diese Chance!

Auch in dieser Spielzeit wurden neue Kräfte verpflichtet. Sie fügten sich gut in das Ensemble ein. Einen schweren Verlust bedeutete der Abschied von Elisabeth Thomas, doch hat ihre Nachfolgerin Gertrud Jahoda das Zeug dazu, vollwertig die Lücke auszufüllen. Besonders zu begrüßen ist die endliche Verpflichtung eines ständigen Spielleiters der Oper. Viele mögen einen solchen für nicht so wichtig halten wie im Schauspiel. Und doch ist er an der Ensemble-Leistung mindestens ebenso sehr beteiligt wie die Dirigenten. Wir erwarten von ihm, der schon jetzt überzeugende Beispiele einer kundigen Führung der Darsteller wie namentlich des Chores gezeigt hat, insbesondere ein Hinarbeiten auf sorgfältige Diktion, die bekanntlich in Saarbrücken manchmal zu wünschen übrig läßt. Freilich bedarf er dabei der Mitarbeit der Dirigenten, die bei weiterer Abdämpfung des Orchesters das Problem verhältnismäßig leicht von ihrer Seite lösen könnten!

Zu den besonderen Ereignissen der letzten Spielzeit gehörten unstreitig „Boris Godunow“ und „Don Giovanni“. Mussorgskis Oper ist eins der genialsten Werke der Opernliteratur. Wenn man sich vor Augen hält, daß sie bereits 1874 uraufgeführt wurde, also drei Jahre nach Verdis „Aïda“, ein Jahr vor Bizets „Carmen“, 22 vor Puccinis „Bohème“, 19 gar vor Verdis „Falstaff“, Werken also, denen Mussorgski um Jahrzehnte voraus ist, dann läßt sich erst ermessen, wie kühn der große Russe in musikalisches Neuland vorgestoßen ist. Mit Flug und Recht könnte

man den „Boris“, an dem sich spätere Komponistengenerationen orientierten, als die erste moderne Oper bezeichnen. Mussorgski schöpft als einer der ersten aus dem unerschöpflichen Born russischer Volksmusik. Kirchentonartige Melodien, etwa der phrygische Gesang des Warlaam „Hört, was einst in der Stadt Kasan geschehen“ oder die mixolydische Polka, besser Polonäse im 3. Akt (wie scharf ist im Kolorit der Gegensatz der russischen und polnischen Welt gezeichnet!) geben neben harmonischen Wendungen russischer Kirchentonart, neben fremdartigen Klängen dem Werk das eigene, eben russische Gepräge. Der Chor, das Volk ist eigentlicher Träger der lose gefügten Handlung; so ist „Boris Godunow“ in der Tat, wie der Untertitel verheißt, ein musikalisches Volksdrama. Das Stadttheater hielt sich an die Bearbeitung von Rimsky-Korsakow, hatte durch Striche stark gestrafft und auch die Umstellung der beiden letzten Bilder nicht verschmäht. Obwohl zweifellos diese Fassung als die publikumswirksamere gilt, wünschte man doch die ursprüngliche, weit kühnere und genialischere kennenzulernen. Die Inszenierung Dr. Herbert Henzes hatte die Chorszenen mit Recht in den Mittelpunkt gestellt und sie mimisch bis ins kleinste durchgearbeitet. Der Chor sang prächtig dank bester Vorarbeit des neuen Chordirektors Alfred Leder, der damit die Tradition seiner Vorgänger würdig fortsetzt, aber er spielte auch besonders lebendig und eindrucksvoll. Die rassige Musik erfüllte Carl Johansson vom Pult aus mit dem ganzen Schwung und dem *Espressivo*, das in der Partitur latent vorhanden ist. Aus dem gleichwertigen Ensemble, das die Namen fast des gesamten Opernpersonals aufwies, sind neben der spielerisch wie gesanglich vorzüglichen Verkörperung des Boris durch Ralph Telasko, neben Gertrud Jahoda, die sich vielversprechend in Saarbrücken einführte, namentlich Gottfried Riedner, Michael de Roschël und Johannes Trefny zu nennen. Dem Ganzen gab Heinz Dahm mit monumentalen Bildern den würdigen Rahmen. Die Kostüme waren Beständen der preußischen Staatsoper entliehen. Die befristete Leihzeit machte eine schnelle Folge der Wiederholungen notwendig, so daß es leider bei der Terminnot nicht zu den dringend erhofften Schülervorstellungen kommen konnte. Es ist schade, daß diese Aufführung nicht mehr für eine spätere Spielzeit nutzbar gemacht werden kann.

Unvergesslich blieb auch die Aufführung von Mozarts „Don Giovanni“. Mit ihrer Fülle von Mehrgesängen ist gerade diese Oper nur mit einem abgestimmten Ensemble vollendet aufzuführen, und es ist das Verdienst Philipp Wüsts, diese vorzügliche Abstimmung erreicht und darüber hinaus alles Sängische mit dem delikaten musizierenden Orchester in Einklang gebracht zu haben. Mozartischer Duft lag über dem Spiel, zumal auch Dr. Henzes leichte Hand im flüssigen Ablauf, im zügigen Wechsel der Bilder immer wieder zu spüren war. Hübsch gelöst war das Problem der drei Bühnenorchester, obwohl die beiden kleinen Gruppen an den Seiten klanglich etwas zurückstanden. Die große Überraschung bedeutete Walter Koller, der die Titelrolle mit dem verführerischen Schmelz seiner Stimme und einer höchst sensiblen Beweglichkeit des Spiels auszuschöpfen wußte. Hervorragend auch Gertrud Jahoda als imponierende Donna Anna und Helene Fuchs als zierliche Zerlina, vor allem aber Waltraud Krieg, die als Donna Elvira von großem Format war. Gottfried Riedner vertrat mit schönem *belcanto* das lyrische Element, während Albert Gammon einen beachtlichen Masetto und Michael de Roschël den Komtur mit kraftvollem Baß verkörperte. Johannes Trefny spielte den Leporello. Wir sahen ihn öfters in dieser Rolle. Er ist immer wieder erstaunlich, nicht nur als Darsteller, der seiner Rolle stets neue Seiten abgewinnt, sondern auch als Sänger.

Mit Wagners „Rheingold“ unter der klanglich subtil ausgewogenen musikalischen Führung Philipp Wüsts und der geschickten Inszenierung Dr. Henzes (in der außer bereits genannten Darstellern Brunhilde Knack, Hanna Wolters, Philipp Rasp und Wilhelm Leitner a. G. eingesetzt waren und Susanne Muser als Altistin von großer Stimmkultur und rundem Volumen auffiel) und mit Puccinis „Turan-dot“ setzte das Theater die Reihe seiner „großen“ Aufführungen fort. Musika-

lich führte Carl Johansson, szenisch Ralph Telasko, der sich damit erstmalig als tüchtiger Regisseur vorstellte. Aus dem Kreis schöner Stimmen ragten hier Gertrud Jahoda als Titelheldin mit großer Darstellungskunst, Philipp Rasp und Waltraud Krieg hervor. Ein prächtig pointiertes buffoneskes Ensemble boten die drei Minister Walter Koller, Cornelius Hom und Gottfried Riedner.

Der Entspannung dienten Lortzings „Waffenschmied“ und Donizettis nicht eben vielsagender „Liebestrank“, der von einzelnen Sängern (Hanna Wolters, Gottfried Riedner, Walter Koller) erhebliche Koloraturleistungen verlangte.

Werner Egks „Revisor“ möchte man mehrmals hintereinander hören, nicht etwa, weil er beim erstenmal unverstanden geblieben wäre („Der Revisor“ gehört zu den beneidenswerten modernen Werken, die sich unmittelbar dem erschließen, der guten Willens ist, weil es dem Komponisten gelungen ist, das Schwerste zu vollbringen, nämlich einfach zu bleiben), nicht also, weil er etwa die gefürchteten Eigenschaften der Neutöner hätte, sondern weil der Hörer das geradezu kontinuierliche Feuerwerk von interessanten und lustigen, allzusehnlich vorüberhuschenden Einzelheiten beglückt nur eben registrieren, nicht aber voll genießen kann. Diese köstliche, mit einfachsten Mitteln konzipierte musikalische Satire, eine vorbildlich geformte moderne Buffo-Oper, gehört gewiß zu den gehaltvollsten und substanzreichsten neueren Opern. Die Aufführung war eine Ensemble-Leistung par excellence, die offenbar allen Beteiligten außer natürlich erheblicher Mühe und Arbeit großen Spaß gemacht haben muß. Philipp Wüst und Dr. Herbert Henze formten musikalisch und szenisch, unterstützt von den Bühnen- und Kostümbildnern Dahm und Towae, eine Aufführung aus einem Guß. Ein Bravo den 13 Darstellern Cornelius Hom, Johannes Trefny, Ralph Telasko, Susanne Muser, Hanna Wolters, Rudi Horstmann, Philipp Rasp, Albert Gammon, Michael de Roschè, Gottfried Riedner, Walter Koller, Waltraud Krieg und Brunhilde Knack, zu denen noch das hübsche Traumballett (Hans Preus) hinzugezählt werden muß. Schenkt dieses hübsche Werk als Schüleraufführung der Jugend! Der Terminnot läßt sich vielleicht durch Sonntagnachmittags-Aufführungen begegnen.

Daß neben Egks Oper der Spielplan keine weitere zeitgenössische enthielt, wurde oben schon bedauert. Doch brachte wenigstens der traditionelle Ballett-Abend moderne Werke. Strawinskys auf strengen, objektiven, klassischen Streicherklang beschränkter „Apollon musagète“ von 1928 macht mit seinem wenig konkreten symbolischen Handlungsablauf der tänzerischen Ausdeutung gewiß erhebliche Schwierigkeiten. Die choreographische Gestaltung durch Hans Preus im klassischen, freilich in manchen Einzelheiten etwas steif und ungelöst geratenen Stil entsprach wohl den Absichten des Komponisten, scheint mir jedoch nicht der Weisheit letzter Schluß — zumal auch die Kostüme nicht ausgesprochen schön genannt werden können. Weit mehr war mit dem Katzenballett von Jean Francaix „Les Demoiselles de la Nuit“ anzufangen, das in lustiger Kostümierung beschwingt von den Solisten des Balletts getanzt wurde. Kein eigentliches Ballett mit festumrissener Tanzhandlung sind die aus Volksmusik erwachsenen „Tänze aus Galanta“ von Zoltan Kodaly, die Hertha Bade, Margarethe Diederichs, Hannelore Bähr, Hans Alkov, Anatoli Krawtschenko, Walter Leide und das Ballett mit viel Phantasie und Schwung gestalteten.

Fast ganz neu ist das Operetten-Ensemble mit Ruth Löser, Gretl Schmideck, Phil Sona und Rudi Horstmann, um die sich von Fall zu Fall Kräfte aus Oper und Schauspiel scharen. Stimmlich ausgezeichnet, paarweise gut zueinander passend, im Spiel beweglich, würde es auch der Oper — das gilt namentlich von Phil Sona, der sich bereits in „Turandot“ erfolgreich betätigte, wie R. Horstmann im „Revisor“ — alle Ehre machen. An Operetten wurden bisher Léhars „Graf von Luxemburg“, „Die ungarische Hochzeit“ von Nico Dostal und „Wiener Blut“ in Inszenierungen von Axel von Wachtmeister aufgeführt. Das Ballett, tänzerisch hier gern gesehene und immer stark applaudierte Zugabe, könnte manchmal auf präzisere rhythmische Anpassung an die Musik achten, der es temperamentvoll oft etwas voraus ist!

Konzerte

Über das wildwüchsige, zersplitterte Saarbrücker Konzertleben ist wiederholt geklagt worden. Aber diese Klagen betreffen doch stärker die äußerlich-organisatorische Seite als die künstlerische Qualität, die durch irgendwelchen vereinheitlichenden Dirigismus natürlich nicht oder allenfalls im negativen Sinne beeinflussbar wäre. Schön wäre es andererseits wohl, wenn die vielen Konzertveranstalter sich über die Termine einigen könnten, um allzu empfindliche Anhäufungen oder gar Überschneidungen und ebenso allzugroße Lücken zu vermeiden. Da dies einstweilen nicht geschieht, kommt es schon vor, daß an einem Abend zwei und mehr Konzerte, natürlich mit entsprechend schlechtem Besuch, womöglich dazu noch eine Opernpremiere und wer weiß wieviel Vorträge stattfinden, während andererseits wiederum eine ganze Woche lang vollständiger Leerlauf herrscht. Aber freuen wir uns, auch wenn eine Terminverständigung und eine vernünftige Koordinierung vorläufig noch nicht abzusehen ist, darüber, daß in Saarbrücken überhaupt lebendiges musikalisches Leben gedeiht, und vor allem darüber, daß doch zweifellos ein Bemühen um Perfektion vorhanden ist.

Neben den beiden repräsentativen Konzertreihen, den städtischen Konzerten und den Jugendkonzerten des Saarländischen Rundfunks, veranstalten Volkshochschule, Musikhochschule, gelegentlich die Universität, der Heimat- und Kulturbund, die französische Gesandtschaft, die Freunde zeitgenössischer Musik und die Freunde der Kirchenmusik, um nur die wichtigsten Organisationen zu nennen, fleißig Konzerte beachtlicher Qualität mit freilich wechselndem Zuspruch.

Philipp Wüst bemüht sich in seinen Konzerten um Tradition und Fortschritt. Außerordentlich sind seine Brahms- und Bruckner-Interpretationen, ebenso wie etwa die Gestaltung der Unvollendeten von Schubert oder der 7. Symphonie von Beethoven. Keine ganz glückliche Hand bewies er diesmal mit seiner Auswahl moderner Musik. So konnten weder die Orchesteretuden von Wladimir Vogel noch die Enigma-Variationen von Elgar, noch erst recht das von Cassado gespielte Cellokonzert von Rodrigo überzeugen, so daß als Gewinn allenfalls Hindemiths 5 kleine Stücke für Streichorchester gebucht werden können. Dafür erzielte er starke Eindrücke mit seinen Chorabenden, der Cäcilienmesse, mit der Kodalys „Psalmus Hungaricus“ gekoppelt war, und vor allem dem (allerdings sehr ins Opernhafte übertragenen) Verdischen Requiem in einem Sonderkonzert am Karfreitag. Hier ist besonders die ausgezeichnete, dynamisch fein differenzierte Chorleistung zu rühmen. Das Solistenquartett, im einzelnen von ganz ausgeprägt individueller Timbrierung, war klanglich wenig ausgeglichen, solistisch waren übrigens die beiden Saarbrücker Kräfte, vornehmlich Susanne Muser, aber auch Michael de Roschèl, eine Nuance besser als Ursula Lippmann und Walter Geisler. Ein Ereignis war das 4. Konzert mit Otto Matzerath als Gastdirigent, der schon mit der exquisit musizierten Symphonie Nr. 23 von Mozart aufhören ließ, mit den turbulenten Sätzen der Französischen Suite von Werner Egk begeisterte und mit der 5. Symphonie von Tschaikowsky geradezu Furore machte. Interessant war auch das Gastkonzert Jean Fournets mit französischen Werken und dem von Karl Steinkopf gespielten Oboenkonzert von Richard Strauß.

Reich, wenn auch ebenso wechselnd in Substanz und Qualität, war die Ausbeute an neuer Musik in den Jugendkonzerten Dr. Michls. Wir nennen Hindemiths spritzig-unbekümmerte Tanzsuite Nusch-Nuschi, Brittens Sinfonia da Requiem, ein gekonntes Sinfonisches Capriccio von Phil. Mohler und die 2. Suite Bacchus und Ariane von Roussel, denen gegenüber die Werke von Marcel Poot, Pepping, Respighi, Lars-Erik Larsson doch zweitrangig erschienen. Daß in beiden Konzertreihen hervorragende Solisten, zum Teil wie Henryk Szeryng von Weltklasse, zu hören waren, versteht sich am Rande. Von den übrigen Konzerten seien besonders die erlesenen Kammermusikabende der Volkshochschule hervorgehoben, die sich eines guten Besuchs erfreuten. Stets Interessantes bieten die Freunde zeitgenössischer Musik, von deren regelmäßigen Konzerten wenigstens ein Hindemith-Abend und ein Abend des Straußquartetts erwähnt seien. Überrasgender

Organisten, so Marie Claire Alain-Paris, Josef Zimmermann-Köln und Michael Schneider-Detmold, zog die Gesellschaft Freunde der Kirchenmusik, französische Künstler und Ensembles, so das hervorragende Ensemble baroque, die französische Gesandtschaft nach Saarbrücken. Die großen Chorereignisse waren die Aufführung der h-Moll-Messe von Bach in der überfüllten Christkönigkirche durch den Hochschulchor unter Dr. Schmolzi — es zeugt doch für den guten Geschmack der Saarbrücker Musikfreunde, daß gerade dies Werk von so zwingender Anziehungskraft ist! —, die der Krönungsmesse durch den prächtigen Christkönig-Kirchenchor unter Hans Karolus und die Aufführung festlicher Bachkantaten und einer Motette durch die Evangelische Chorgemeinschaft unter Karl Rahner anläßlich der Einweihung der Schloßkirche. Das ist natürlich nur eine winzige Auswahl aus der Fülle des Gebotenen, eine Auswahl, die keineswegs kritisch sein soll und will. Es ist heute auch dem fanatischsten Musikliebhaber nicht mehr möglich, alle Konzerte zu besuchen. Er wird in jedem Falle eine Auswahl treffen müssen, selbst auf die Gefahr hin, dabei Veranstaltungen von großer Qualität auslassen zu müssen.

MITARBEITER

1. Dr. H. Gombert, Museumsdirektor
(17b) Freiburg i. Br., Augustinermuseum
2. Dr. Peter Volkelt
Saarbrücken 3, Scheffelstraße 19
3. Joseph Walentiny
Attaché am Stadtmuseum Luxemburg
4. Alfons Kolling, Staatliches Konservatoramt Saarbrücken
Göttelborn, Jakobstraße 18
5. Diplom-Volkswirt Dr. Hans Günther Binkle
Homburg (Saar), Nußbaumstraße 22
6. Dr. Richard Laufner, Stadtarchivrat
Trier, Weberbach 25
7. Prof. W. H. Recktenwald
Saarbrücken, Guerickestraße 68
8. Alfred Petto
Saarbrücken, Kohlweg 54
9. Walter Schmeer, Oberstudienrat
Schafbrücke (Saar), Kaiserstraße 38
10. Ernst Stilz, Oberstudienrat
Saarbrücken 1, Tiroler Weg 13
11. Dr. Joachim Kopper, Privatdozent
Saarbrücken, Planckstraße 7

Fotos: Abb. 1: Hildegard Weber, Freiburg i. Br. / Abb. 2, 3, 4 und 8: Verlag Karl Alber, Freiburg i. Br. / Abb. 5, 6 und 7: Photo-Röbcke, Freiburg i. Br. / Abb. 9: Dr. Walter Zimmermann, Bonn / Abb. 10–15: Kunsthistorisches Institut der Universität des Saarlandes, Saarbrücken / Abb. 16–22: Photo Nic. Sibenaler, Luxemburg / Abb. 23: Klischee, Werkzeitschrift der Hüttenwerke Siegerland A.G. / Abb. 24–27: Alfons Kolling, Staatliches Konservatoramt, Saarbrücken / Abb. 28: Staatliche Landesbildstelle Saarland / Die Zeichnungen zu dem Beitrag „frühgeschichtliche Eisenschmelze“ bei Neunkirchen im Kreis Ottweiler auf Seite 26 wurden angefertigt von Alfons Kolling, Staatliches Konservatoramt, Saarbrücken.

REDAKTIONSAUSSCHUSS

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



