

# saarbrücker hefte

Frühjahr 2002  
EUR 7,80

**87** Die saarländische  
Zeitschrift für Kultur  
und Gesellschaft

**Fortgesetzter Stellungskrieg**

Chaotische Ansätze zur  
Museumsneuordnung

**Täterprofile freigelegt**

Neue Forschungsergebnisse  
zur Banalität des Bösen

**Ausgegrabene Erinnerungen**

Eindringliche Stimmen  
von Überlebenden

**Vorurteile eingebürgert**

Zur aktuellen Debatte um  
Asyl- und Ausländerpolitik

**Von Kastraten angebaggert**

Wahres Theater nach  
altem Opernmuster

**Zugeschaufelte Konflikte**

Wortgewandtes Multitalent  
für traditionsreiches Festival

**Galerie**

Malerei von  
Andrea Neumann

**Rezensionen**

Norbert Jacques hört Schillers  
Glocke läuten

Werner Klippert probt den  
Textemix

Norbert Ohler unternimmt  
einen Berlin-Trip

Hans Arnfrid Astel macht  
seine Begriffe begreiflich

Markus Heitz bastelt sich  
kleine Königreiche

Saarland-Kommissare fahnden  
nach der Spannung

Bruno Kartheuser sezziert  
eine Nazi-Biographie

Eva Labouvie läßt alte  
Quellen sprudeln

**Sonderteil**

90 Jahre Orchester in Saarbrücken  
Auf 30 Seiten: die ersten 40 Jahre



## *saarbrücker hefte* Nr. 87, Frühjahr 2002

### **Herausgeber:**

Verein Saarbrücker Hefte e. V.

### **Redaktion:**

Bernhard Dahm, Achim Huber, Uwe Loebens (v.i.S.d.P.), Dietmar Schmitz,  
Herbert Temmes, Herbert Wender, Reinhard Wilhelm

### **Redaktionsadresse:**

Hohe Wacht 21, 66119 Saarbrücken, Telephon / Fax: 06 81 / 58 54 18,  
e-mail: info@saarbruecker-hefte.de

### **Postadresse:**

Saarbrücker Hefte, Postfach 102616, 66026 Saarbrücken

### **Internet:**

www.saarbruecker-hefte.de

### **Verlag:**

Pfau-Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken,  
Telephon: 06 81 / 4 16 33 94, Fax: -95, e-mail: pfau-verlag@t-online.de

### **Herstellung:**

Druckerei und Verlag Steinmeier, Nördlingen

### **Layout:**

Uwe Loebens

### **Verkaufspreis:**

Einzelheft EUR 7,80

Jahres-Abo EUR 11,80 (2 Hefte zuzüglich Porto)

Abo-Bestellungen an den Pfau Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken

Die Zeitschrift ist im Buchhandel erhältlich.

Einsendung von Manuskripten an die Postfachadresse der Redaktion.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Gewähr übernommen.

### **Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:**

Bernhard Dahm, Angela Fitz, Stefan Fricke, Achim Huber, Alexander Jansen, Werner Klump,  
Alexander König, Bert Lemmich, Uwe Loebens, Sven Rech, Eva Risch, Anke Schaefer,  
Rüdiger Schmitt, Dietmar Schmitz, Herbert Temmes, Gerhard Teuscher, Elisabeth Thalhofer,  
Wiebke Trapp, Reinhard Wilhelm

### **Abbildungen:**

Archiv Saarbrücker Hefte, Archiv Stefan Fricke, Konrad Boehmer, Bundesarchiv Berlin,  
Historisches Museum Saarbrücken, Institut für aktuelle Kunst im Saarland, Andrea Neumann,  
pazzaCaglia, Robert-Hahn-Archiv (dem wir für die freundliche Abdruckgenehmigung danken),  
Saarländisches Staatstheater, Wiebke Trapp

### **Titelabbildung:**

Felix Lederer, Karikatur aus der „humoristisch-satirischen Festschrift“ des Deutschen Musikerverbandes,  
Ortsgruppe Saarbrücken, zum „Bunten Abend“ am 2. März 1925, Montage: Saarbrücker Hefte

ISSN 0036-2115

Für freundliche Unterstützung danken wir der Landeshauptstadt Saarbrücken,  
unseren Sponsoren: Saartoto, Friedrich von Oppeln, Margot Behr Design  
sowie unseren Werbepartnern.

Einem Teil der Auflage liegt ein Prospekt der Firma „Der Fahrradladen“ bei.

*saarbrücker*  
**hefte**

*Frühjahr 2002*

**87** *Die saarländische  
Zeitschrift für Kultur  
und Gesellschaft*

Pfau-Verlag  
Postfach 102314  
D 66023 Saarbrücken  
Fon +49 681 4163394  
Fax +49 681 4163395  
e-mail: info@pfau-verlag.de



## **»Musik im 20. Jahrhundert« 1970-2000 Eine Dokumentation**

herausgegeben von  
Wolfgang Korb und  
Friedrich Spangemacher

mit Beiträgen von Stefan Fricke, Nike Keisinger,  
Wolfgang Korb und Friedrich Spangemacher

215 Seiten, zahlreiche Abbildungen, kartoniert  
ISBN 3-89727-144-3, 20 EUR



## **rendez-vous musique nouvelle**

**25 Jahre internationales Festival in Lothringen  
25 ans de festival international en Lorraine**

mit Beiträgen von Gerhard R. Koch und Andreas Wagner  
und einem Vorwort von Pierre Boulez  
Übersetzung: Martin Kaltenecker

zweisprachige Ausgabe (deutsch/französisch)  
111 Seiten, zahlreiche Abbildungen, broschiert  
ISBN 3-89727-129-X, 18 EUR

[www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de)

<b>Kult</b>	
<i>Reinhard Wilhelm</i>	
Die Chronik der laufenden Kündigungen	5
<b>Musik I</b>	
<i>Alexander Jansen</i>	
Zwischen Gründung und Gleichschaltung. 90 Jahre Staatsorchester	6
Jüdische Komponisten am Stadttheater Saarbrücken	13
Die Entlassung jüdischer Orchestermitglieder 1935	29
<i>Stefan Fricke</i>	
Der Komponist Artur Schubert	35
<b>Zeitgeschichte</b>	
„Kristallnacht“ in Saarbrücken. Opfer erinnern sich	39
<i>Elisabeth Thalhoffer</i>	
„Sadisten oder vorsätzliche Mörder“. Die Täter der Neuen Bremm	46
<b>Ausländerpolitik</b>	
<i>Berhard Dahm</i>	
Von Hochqualifizierten und Scheinasylanten. Zur Einwanderungsdebatte	56
<b>Intermezzo</b>	
<i>Sven Rech</i>	
Das hammer dann gemacht. Peter Müllers Theatertheorie	65
<b>Galerie</b>	
<i>Andrea Neumann</i>	
Malerei	66
<b>Musik II</b>	
<i>Sven Rech</i>	
Orpheus in der Oberwelt. Neue Alte Musik des Ensembles pazzaCaglia	71
<b>Museen</b>	
<i>Werner Klumpp</i>	
Die Reise nach Jerusalem. Das Dube-Gutachten	79
<i>Anke Schaefer</i>	
„Laßt Euch von der Kunst infizieren.“ Ideen zum neuen Umgang mit dem Saarlandmuseum	83
<i>Uwe Loebens</i>	
Zu kurz gesprungen, Ziel erreicht. Ein Gespräch mit Mathias Beck	91
<i>Wiebke Trapp</i>	
Leise rieselt der Sand. Das Glasmuseum in Meisenthal	97
<b>Kino</b>	
<i>Achim Huber</i>	
Arbeit am Glamour. Neuer Chef für Ophüls	99

## Schriftsätze

---

*Rüdiger Schmitt*

Wie der Mensch schreiben lernte.

Entwicklung der Schrift im alten Orient 103

## Literatur

---

*Bert Lemmich*

„Ist es möglich, daß wir uns kennen?“

Hinweise bei Georg Büchner 113

## Rezensionen

---

*Sven Rech*

Wenn Schillers Herz wie eine Glocke schlägt / Norbert Jacques 117

*Dietmar Schmitz*

Verzählches / Werner Klippert 118

*Gerhard Teuscher*

Aus der Mitte entspringt ein Ketamin-Rausch / Norbert Ohler 120

*Eva Risch*

Was fällt ihm eigentlich ein? / Hans Arnfrid Astel 121

*Herbert Temmes*

Ein breiter, aber gleichmäßiger Strom / Markus Heitz 123

*Angela Fitz*

Auf der Suche nach dem Saarland-Krimi / Axel Herzog - Tilo Mörge 124

*Alexander König*

Ein nationalsozialistischer Täter ohne Prädestination / Bruno Kartheuser 126

*Alexander König*

Saarlandgeschichte authentisch / Eva Labouvie 127

## Autorinnen und Autoren

---

### Schuld ist der Euro!

Es geht Ihnen doch auch so: Kaum waren Sie am Geldautomaten und schauen mal kurz in ein Kaufhaus hinein, ist schon wieder die Börse leer. Weil sich alles verteuert hat. Und jetzt auch noch die Saarbrücker Hefte – um sagenhafte 2 Prozent. Um Sie für diesen Preisschock zu entschädigen, legen wir eine Ausgabe vor, deren Umfang um einmalige 15 Prozent gesteigert wurde. Dafür nahmen wir monatelange Jagd nach Autoren, wochenlange Kämpfe um Texte, tagelange Korrekturphasen und Nächte raubende Layoutarbeiten in Kauf. Und jetzt, jetzt genau ist es 3.47 Uhr in der Früh, die Aschenbecher quellen über und diese Zeilen, die gerade entstehen, sind die letzten Handgriffe der Endredaktion. Um ehrlich zu sein, uns reicht es, und wir möchten nur noch ins Bett. Wenn wir dann in ein paar Augenblicken in den Federn liegen, werden wir davon träumen, wie sehr Ihnen das Heft zugesagt wird, sobald es druckfrisch in den Buchläden ausliegt. Denn das ist unser einziger Lohn und unsere Entschädigung für krumme Rücken, geschädigte Lungen und zerfetzte Nerven, die wir in nächster Zeit mit uns herumschleppen werden – mit oder ohne Euro.

## Die Chronik der laufenden Kündigungen

### Zum Aufbau einer saarländischen Kündigungskultur

Das Saarland holt auf. Zumindest was die Zahl der Kündigungen von kulturellem Führungspersonal angeht, hat der Slogan vom „Aufsteigerland Saarland“ seine Berechtigung. Auch die Kreativität beim Erfinden von Begründungen erreicht bundesdeutsches Spitzenniveau, und die Ergebnisse können sich sehen lassen. Man verzeihe es dem Chronisten, wenn die für die Spielkultur beim FC zuständigen Gekündigten in diese Riege hineinrutschen. War doch der FC immer schon Vorreiter, was Führungsqualität, Sauberkeit der Methoden und Erfolg seiner Bemühungen anging.

Zu Beginn der neuen Kündigungssaison kündigt der FC dem Spieler Karsten Hutwelker („Einen Spieler Hutwelker wird es in Saarbrücken nie wieder geben“ – Präside K. Meiser) und heuert den Spieler Matthias Breitreutz an. Trainer Klaus Topmüller kündigt dem FC wegen einer vermuteten Intrige des Präsidiums gegen ihn gelegentlich einer Schwenkparty. Das Ergebnis: Topmüllers neuer Arbeitgeber aspiriert auf die deutsche Meisterschaft, der FC transpiriert in der Abstiegszone, heuert als Topmüller-Nachfolger Thomas van Heesen von der Rogon AG an, läßt sich von dieser beraten (750.000 DM?) und dabei mächtig über den Tisch ziehen.

Inge-Stiftung-und-Karlsberg-Weber kündigt Ernst-Gerhard-Moderne-Galerie-Güse. Die Begründung, Güse habe zu wenige Events inszeniert und sei unsteuerbar, ist ein neues Qualitätskriterium für Museumsdirektoren. Das Ergebnis: Güse muß Gehalt kassieren, darf aber nicht arbeiten.

Minister Jürgen Schreier schickt der Direktorin des Rotenbühl-Gymnasiums Rita Trojanus einen Blauen Brief: ihre Versetzung nach Sulzbach. Die Begründung ist, sie sei zu unsportlich für eine Sportorientierung des Gymnasiums. Keine Begründungen sind Aufmüpfigkeit gegenüber dem Ministerium, das notleidende Olympiazentrum und ein auf Direktorenposten zu entsorgender Ministeriumsbeamter.

Der FC kündigt Trainer Thomas van Heesen wegen anhaltender Erfolglosigkeit. Van Heesen hinterläßt dem FC die gesamten Ladenhüter der Rogon AG zur Freude des neuen Trainers Heribert Weber.

Bistum Trier kündigt Direktor Hans Birringer, Willi-Graf-Gymnasium. Begründung: Auch Birringer sei nicht steuerbar.

Der FC kündigt Spieler Matthias Breitreutz wegen „mangelnder Berufsauffassung“ und heuert den Spieler Karsten Hutwelker an, der gleich den ersten Sieg seit Chronistengedenken herauschießt.

Rainer-Kultur-Silkenbäumer kündigt Christel-Ophüls-Drawer; Begründung: sie entfache zu wenig Glamour. Da Drawer sich mit der Drohung, den ganzen Verein in eine andere Stadt mitzunehmen, wehrt, wird ihre halbe Stelle auf ein anderes städtisches Spielfeld verlegt.

Der FC kündigt Trainer Heribert Weber. Begründung: auch kein Erfolg. Ergebnis: FC kann sich keine Abfindung mehr leisten. Weber muß weiter FC-Geld kassieren und sich Sportdirektor nennen lassen. Wie jeder der Trainer vor ihm, darf aber Weber noch kurz vor dem Rausschmiß neue Spieler anheuern. Zwischenzeitlich steht der Spielerkader bei 34 Spielern, der Trainerkader bei neun Trainern. Damit könnte der FC in mehreren Liegen gleichzeitig Triumphe feiern und eine Trainermannschaft in eine zu gründende Trainer- und Theken-Liga delegieren. Erst aber heuert der FC Tom Dooley mit Berater Klimaschefski an.

Der Umweltminister kündigt Andrei-Vor-und-Frühgeschichte-Miron. Begründung: zu familiäre Grabungen. Ergebnis: Miron muß bei seiner Frau baggern gehen.

Bald weiß Präsident Ostermann aber nicht mehr, ob er Tom Dooley als Trainer oder als (zukünftigen) sportlichen Direktor angeheuert hat, und bestellt Horst Ehrmanntraut zum neuen Trainer für die nächste Saison. Daraufhin verschwinden Heribert Weber und Tom Dooley aus der Abstiegszone. Die Hauptsache ist, die Gehaltszahlung klappt weiterhin! Die Stelle des Sportdirektors soll in Zukunft statt mit abgeschobenen Erfolgstrainern dauerhaft mit einem „hauptamtlichen Angestellten mit Fußballkompetenz“ besetzt werden.

Nur einer kündigt nicht, sondern arbeitet in den Gerichtspausen, weil er ja noch ein paar offene Rechnungen bezahlen muß.

Reinhard Wilhelm

*Kult*

# Zwischen Gründung und Gleichschaltung

## Bemerkungen und Materialien zu Geschichte und Umfeld des Saarländischen Staatsorchesters

### Teil I: 1912 bis 1944

Von Alexander Jansen

*Geschichte ist das Geschehene  
und was fort und fort  
geschieht in der Zeit.*

Thomas Mann

In diesem Jahr 2002 wird das *Saarländische Staatsorchester*, wie es erst seit 1977 heißt, neunzig Jahre alt. Dies ist kein besonders hohes Alter im Vergleich zu anderen Kulturorchestern ähnlicher Größe und Bedeutung. Saarbrücken kann jedoch auf keine wirklich gewachsene Musiktheater- und Konzerttradition verweisen. Zu oft sind dafür Stadt wie Umland Spielball politischer Mächte gewesen. Immer wieder sind Keime kulturellen Lebens in Kriegs- und Krisenzeiten zerstört worden oder an Ignoranz eingegangen. Das *Komödienhaus* des scheinbar aufgeklärten Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken vernichten 1793 die Truppen der Französischen Revolution, und verschiedene kommerziell ausgerichtete Wanderbühnen scheitern am Desinteresse des saarländischen Publikums.

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert sich im Zuge des zaghaften wirtschaftlichen Aufschwungs ein bürgerliches Kulturleben. Für die Musik sind hierbei vor allem zu nennen der *Instrumentalverein* (1847-1894), der in zwei florierenden Jahren (1859-61) vom späteren *Parsifal*-Uraufführungsdirigenten Hermann Levi<sup>1</sup> geleitet wird, der Musikverein *Harmonie* (1888-1935) sowie die *Gesellschaft der Musikfreunde* (1898-1935). Ein professionelles Orchester existiert nicht. Vereine, Impresarios sowie die Direktion des *Thalia-Theaters*, dem ersten

festen Saarbrücker (Privat-)Theater – es nimmt 1897 seinen Betrieb mit Ambroise Thomas' *Mignon*-Oper auf –, greifen vor allem auf Militärkapellen zurück. Die Qualität ist dementsprechend.

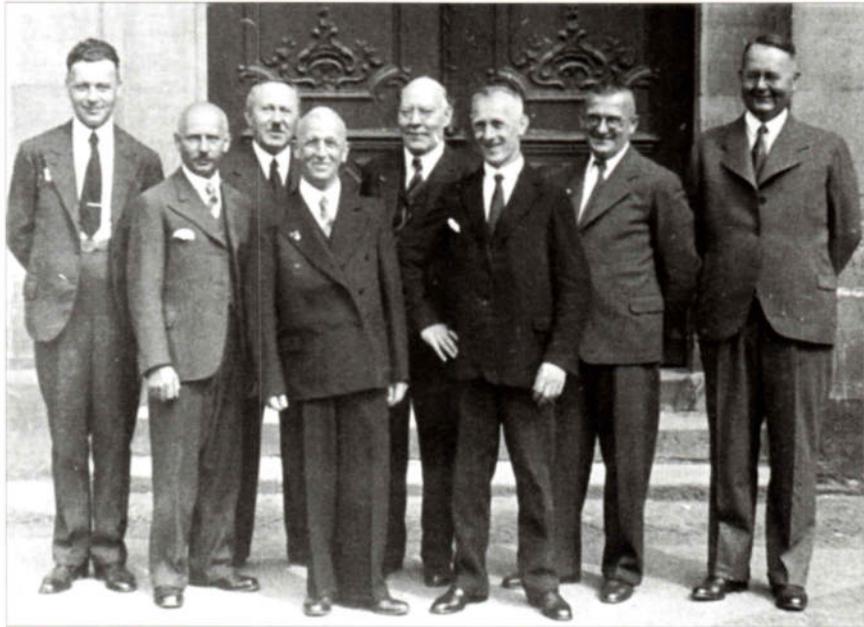
Die Idee zur Gründung des späteren Staatsorchesters wird 1908 geboren. Anlaß dazu gibt die unbefriedigende Probensituation zur Aufführung des Oratoriums *Der Kinderkreuzzug (La Croisade des Enfants)* von Gabriel Pierné durch die „Musikfreunde“ unter ihrem Direktor Victor Cormann.<sup>2</sup> Der profunde Kenner der lokalen Musikgeschichte Robert Hahn (1892-1975) schreibt dazu: *Ein Chor von 300 Kindern und ein Orchester, bestehend aus Musikern der Kapellen vom 70. Infanterie-Regiment [...] und vom Forbacher Infanterie-Regiment 164 [...] mußten unter einen Hut gebracht werden. So groß waren die Mühen, so berichtet Cormann selber, daß der Dirigent bei den Hauptproben zwölf Stunden am ersten Tage und zehn Stunden des zweiten Tages am Pult zubringen mußte! Einem solchen Nervenverschleiß wollte Cormann nicht ein zweites Mal begegnen. Er denkt an die Gründung eines ständigen eigenen Orchesters und weiß die Herren des Vorstandes für den Plan zu gewinnen. Bis zur Realisierung des Vorhabens sollten freilich noch Jahre vergehen.*<sup>3</sup> Erst am 14. Juni 1912 kann die *Gesellschaft der Musikfreunde* die Gründung des Berufsorchesters verkünden. Den Finanzierungsplan hat der Fabrikant Dr. Ernst Heckel zusammen mit dem Bankier Carl Braun erarbeitet. 70.000 Reichsmark veranschlagen sie für den ganzjährigen Unterhalt eines rund 40köpfigen Ensembles. Diese Summe kann aus Vereinsmitteln allein – trotz hoher Spenden finanzkräftiger Mäzene – nicht aufgebracht werden. Deshalb ist für die Musiker ein dreifacher Aufgabenbereich vorgesehen: Primär soll das Orchester zwar der Gesellschaft zur Verfügung stehen, daneben aber auch dem *Thalia-Theater* in der Stengelstraße sowie in den fünf Sommermonaten der Stadt Bad Pyrmont

oben:

Das Orchester der  
Gesellschaft der Musikfreunde  
1913 in Bad Pyrmont

unten:

Orchestermmitglieder aus dem  
Gründungsstamm von 1912  
(v.l.n.r.: Heinz Schöniger,  
Ernst Albrecht, Karl Proske,  
Karl Hirschmann, Robert  
Querner, Reinhard Lorenz,  
Artur Schubert, Karl Ederer),  
Aufnahme von 1937



1 Vgl. hierzu Frithjof Haas,  
Zwischen Brahms und Wagner.  
Der Dirigent Hermann Levi,  
Zürich – Mainz 1995.

2 Vgl. hierzu Nike Keisinger,  
Viel geleistet und doch  
vergessen. Der Dirigent und  
Komponist Victor Cormann,  
in: Musik in Saarbrücken.  
Nachklänge einer  
wechselvollen Geschichte,  
Hrsg. von Nike Keisinger  
und Ricarda Wackers, Saar-  
brücken 2000, S. 111-120.

3 Robert Hahn, Chronisten-  
berichte aus 100 Jahren  
Saarbrücker Musikgeschichte,  
Saarbrücken 1967, S. 116.

4 Besonders nachteilig wirkt sich  
diese Vertragsklausel auf die  
Kinder der Orchestermmitglieder  
aus. Durch den zweimaligen  
Wechsel der Schule innerhalb  
eines Kalenderjahres können sie  
keine höhere Schule besuchen.

5 Bereits am 27. September 1912  
probte das Orchester aber im  
Thalia-Theater Fledermaus, die  
Eröffnungspremiere der Saison.

6 Einweihung des Saalbaus  
im November 1897 mit  
Wagners Tannhäuser.

(Weserbergland) für ihren Kur- und  
Theaterbetrieb.<sup>4</sup>

Die Musiker werden von Cormann  
vorwiegend aus Frankfurt, Heidelberg  
und Bad Pyrmont zum 1. Oktober 1912  
engagiert,<sup>5</sup> darunter auch der Flötist  
und Komponist Artur Schubert (siehe  
Notiz III). Zehn Tage später findet das  
erste Doppelkonzert des „verstärkten“  
Vereinsorchesters im Saalbau statt.  
Dieser luxuriöse Festsaal am Neu-  
markt,<sup>6</sup> ausgestattet mit einer großen  
Orgel, bietet Platz für über 1.200 Zuhö-  
rer. Auf dem Programm stehen am 11.  
und 12. Oktober Franz Schuberts  
Große C-Dur-Sinfonie und Johannes  
Brahms' Violinkonzert. In einer Kritik

der SAARBRÜCKER ZEITUNG heißt es: *Die  
Gründung dieses Orchesters ist für  
unser heimisches Musikleben von ganz  
außerordentlicher Bedeutung. Das [...]  
Konzert war die Probe auf's Exempel –  
und sie hat gestimmt. Wir haben mit  
Freuden feststellen können, daß das  
Orchester in seiner Gesamtheit von  
vornehmer Klangwirkung ist. Die Cha-  
rakterstimmen scheinen durchweg vor-  
züglich besetzt zu sein, der Streichkör-  
per (diesmal durch einige unbekannte  
hiesige Kräfte verstärkt) zeigte einen  
schönen Glanz und – für sein erstes  
Aufreten – eine überraschende Ein-  
heitlichkeit. Wir dürfen darum Herrn  
Cormann als dem technischen Erfin-*

Gesellschaft der Musikfreunde  
Saarbrücken.

Freitag, den 21. Februar 7 Uhr und Samstag, den 22. Februar 1913 8 Uhr

V. DOPPEL-KONZERT

(148-149)

im städtischen Saalbau.

Ausführende:

Herr Hofopernsänger Cornelia Brongeest aus Berlin (Bariton)  
Gemischter Chor und verstärktes Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde.  
Leitung: Musikdirektor Viktor Cormann.

PROGRAMM:

1. Gesang der Parzen (für solistischen Chor und Orchester)	Joh. Brahms
2. Der Feuerrieter (Ballade für Chor und Orchester)	Hugo Wolf
3. Rühmliche Serenade für Orchester (Italienische) Herr Rob. Querner	am 11. Okt. 1912
4. Arle u. d. „Fliegende Holländer“	R. Wagner
— Pause von 15 Minuten. —	
5. Overtüre und Bacchanale aus „Tannhäuser“	R. Wagner
6. Monolog des Sachs: „Was duftet doch der Flieder“ aus dem „Meistersinger“	R. Wagner
7. Vorspiel zum III. Akt	R. Wagner
8. Hane Sachs: „Verachtet mir die Meister nicht“	R. Wagner

Während der Dauer der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen.

Die gestrichen Konzertscheine werden Anfangs verteilt, nicht während dem Konzertbeginn. Der Platz oder der Saal zu verlassen, sowie auch der Saal beim Klavierkonzert die Plätze sofort zu verlassen.  
Die Danksagen werden demnach erst nach der Rufe in der Garderobe abzugeben.

Freitag, 14. und Samstag, 15. März 1913: VI. Doppel-Konzert.

Ausführende: Fräulein Emmel Leiser, Hofopernsängerin, Berlin (Alt), Herr Nicola Götze-Winkel, Hofopernsänger, Wiesbaden (Bariton) und das verstärkte Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde.

Programm: Karl Sleytr: „Lust lachen“ (Text von Nietzsche) für Soli, Chor und Orchester  
Joh. Brahms: Rhapsodie für Alt-Soli und Männerchor  
Beethoven: Sinfonie Nr. 5.

Das IV. volkstümliche Konzert des Orchestervereins findet am Sonntag, den 2. März, um 5 Uhr im städtischen Saalbau statt.

Programm: Mozart: Overtüre zu „Figaros Hochzeit“  
Clarinetten-Konzert A-dur  
Beethoven: I. Sinfonie.

Mittwoch, den 7. Mai 1919, abends 7 1/2 Uhr,  
im Saalbau-Saarbrücken:

Richard Wagner-Abend

Leitung: Kapellmeister Walter La Porte.

Solisten: Paul Naegeler, Heldenbariton von der Wiener Volksoper,  
Paul Bresser, Bariton vom Schauspielhaus Saarbrücken.  
Orchester: Das verstärkte Orchester des Schauspielhauses.

VORTRAGSFOLGE:

Ouvertüre zu „Tannhäuser“

Arie des HOLLÄNDERS: „Die Frist ist um“

(Herr Bresser)

Rom-Erzählung aus „Tannhäuser“

(Herr Naegeler)

Lied an den Abenteurern aus „Tannhäuser“

(Herr Bresser)

Grals-Erzählung aus „Lohengrin“

(Herr Naegeler)

Vorspiel und Isolde's Liebestod aus „Tristan und Isolde“

Sigmunds Liebeslied aus „Die Walküre“

Walthers Prellied aus „Die Meistersinger von Nürnberg“

(Herr Naegeler)

Wotans Abschied und Feuerszauber aus „Die Walküre“

(Herr Bresser)

Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“



Anfang 7 1/2 Uhr.

Ende gegen 10 Uhr.

Preis des Programms 20 Pfennig.

der des neuen Orchesters unsere volle Anerkennung aussprechen; der ihm in dieser Hinsicht nach seiner ersten Leistung mit dem neuen Orchester überreichte Lorbeer war ein wohlverdienter.“

In seiner Arbeit setzt Cormann einen deutlichen Schwerpunkt auf Beethoven, Brahms und Wagner, doch berücksichtigt er neben dem Zeitgenossen Richard Strauss (*Tod und Verklärung*, *Don Juan*, *Bläserserenade*) ebenso französische, slawische und russische Spätromantiker, etwa Saint-Saëns (2. Klavierkonzert), Lalô (*Symphonie espagnole*), Dvořák (9. Sinfonie *Aus der neuen Welt*, Cellokonzert) und Tschairowsky (1. Klavierkonzert). Ergänzend zu den jährlichen sechs Doppelkonzerten etabliert er zwei weitere Reihen: die *Volkstümlichen Konzerte* (die in ihrer Programmatik den Sinfoniekonzerten ähneln und vielleicht deshalb trotz ihres geringen Eintrittspreises bald eingestellt werden müssen) und die Kammermusikabende des *Streichquartetts der Musikfreunde* (das aus Solisten<sup>8</sup> des Klangkörpers besteht).

Wie auf dem Konzertsektor genießt das Orchester auch im Opern- und Operettenbereich Anerkennung. Doch das *Thalia-Theater*, zu dieser Zeit unter der künstlerischen Leitung des Kaiserslauterner Intendanten Steiner-Kaiser, befindet sich in einem desolaten Zustand. Zwar hatte man im Sommer 1912 Bühnen- wie Zuschauerraum erweitert, doch bei der Einrichtung des neuen Orchestergrabens wurde erheblich gespart. So erinnert sich der Solo-Bratscher Robert Querner (1885-1964): [Er] lag in einer unnormalen Tiefe und hatte einen resonanzlosen [...] und von Feuchtigkeit durchdrungenen Backsteinboden. Eine mangelhafte Heizung, wacklige Holzpulte und eine völlig unzulängliche Beleuchtung vollendeten die Unhaltbarkeit der allgemeinen Lage. Zwei Pulte sollten von einer einzigen Lampe beleuchtet werden. Um sich vor Erkältung zu schützen, zogen einige empfindliche Musiker dicke Filzschuhe an. Das Dirigentenpult stand für die Bühne viel zu tief und für das Orchester zu hoch. Dadurch wurde die Fühlungnahme zwischen Orchester und Büh-

<sup>7</sup> Aus unserm Musikleben, Saarbrücker Zeitung, 15. Oktober 1912

<sup>8</sup> Besetzung 1913: Ottmar Borwitzky (I. Violine), Kurt Schramm (II. Violine), Robert Querner (Viola), Paul Barth (Violoncello).



Gemeinnützige Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H.  
SAARBRÜCKEN

## X. SYMPHONIE-KONZERT

im Städtischen Saalbau  
Dienstag, den 29., und Mittwoch, den 30. Mai 1923,  
pünktlich 7 1/2 Uhr

ausgeführt vom Städtischen Orchester  
und dem verstärkten Chor der „Harmonie“ E. V.

Leitung:  
**Generalmusikdirektor Felix Lederer**

Solisten:  
Ena Rubens (Sopran), Else Grünwald (Alt) | Saarbrücken  
Heinrich Svalan-Schwalb (Tenor) |  
Kammersänger Wilhelm Penten (Baß), Mannheim

Zur 100-jährigen Feier ihres Entstehens:

Ludwig van Beethoven: **Neunte Symphonie** op. 125  
Komponiert 1823

Mit Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude“  
für großes Orchester, vier Solostimmen und gemischten Chor

1. Allegro ma non troppo un poco maestoso
2. Molto vivace (Scherzo)
3. Adagio molto e cantabile
4. Schlußsatz über Schillers Ode „An die Freude“ mit Solo und Chor

Zuspielkündende finden nach dem 1. Satz der Symphonie Einlad. und werden dringend  
erucht, ihre Plätze geräuchlich einzunehmen.

Preis: 30 cts.

Gemeinnützige Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H.  
SAARBRÜCKEN

## VIII. SYMPHONIE-KONZERT

im Städtischen Saalbau  
am 18., 19. und 20. Februar 1924

### Hundertjahrfeier

## ANTON BRUCKNER

 (geb. 1824)

Größe Messe (in F-moll)

Ereuz Aufführung in Saarbrücken

Montag, den 18. Februar, abends 7 Uhr  
**ÖFFENTLICHE GENERALPROBE**

Dieltagsprobe 7 Pm.

Dienstag, den 19. und Mittwoch, den 20. Februar  
pünktlich 7 1/2 Uhr

**Anton Bruckner: Große Messe (F-moll)**

Dirigent: Generalmusikdirektor Felix Lederer  
Das Städtische Orchester - Der verstärkte Chor der Harmonie (E. V.)

Solisten: Katharina Niklas (Sopran) | Saarbrücken  
Else Grünwald (Alt) |  
Carl Möller (Bartion) |  
Kammersänger Gürtler (Tenor), Dresden

1. Kyrie - 2. Gloria - 3. Credo - 4. Sanctus - 5. Benedictus  
6. Agnus Dei.

Nach dem „Gloria“ und dem „Credo“ finden kurze Pausen statt.  
Es wird läßtlich gebeten, den Saal nicht verlassen und Beifallsbewegungen  
während der Messe unterlassen zu wollen.

Preis: 50 cts.

Mittwoch, den 13 Februar 1924, abends 6 Uhr  
Zum 7. Male:

## Die Meistersinger von Nürnberg

in 3 Aufzügen | Richard Wagner.

Spielleitung: Theo Werner. Musikalische Leitung: Felix Lederer.

Personen:

Hans Sachs, Schuster	Max Joslewitz	Hermann Ortel, Seifensieder	Meister-	Paul Piro
Veith Pogner, Goldschmied	Heinrich Svalan-Schwalb	Hans Schwarz, Strumpfwirker	singer	Josef Walber
Kunz Vogelgesang, Kürschner	Hans Thomé	Hans Poiz, Kupferschmied		Otto Gröbitz
Konrad Nachtigall, Spengler	Hans Schnepf	Walter von Stolzing, ein Junger Ritter		
Sixtus Beckmesser, Schreiber	Karl Möller	aus Franken		
Fritz Kothner, Bäcker	Luitpold Ganther	David, Sachsens Lehrbube		Karl Schäfer vom Stadt-
Balthasar Zorn, Zinngießer	Paul Backer			theater Mainz a. G.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer	Peter Zentes	Eva, Pogners Tochter		Ena Rubens
Augustin Moser, Schneider		Magdalene, Evas Amme		Maria Baumgarten
		Ein Nachtwächter		Max Gumbel-Selling

Lehrbuben, Meister, Handwerksgesellen, Bürger, Volk.

\* \* \* Sachs: Max Roth vom Staatstheater Wiesbaden a. G. \* \* \* Stolzing: Fritz Scherer vom Staatstheater Wiesbaden a. G.

Der 2. Akt beginnt um 7 1/2 Uhr, der 3. Akt um 9 Uhr. Große Pause nach dem 2. Akt.

Zur Beachtung! Während der Verwandlung im 3. Akt tritt keine musikalische Unterbrechung ein; es wird gebeten,  
an dieser Stelle nicht durch Beifall oder Unruhe Störungen zu verursachen.

Ende - egen 11 Uhr.

tionen wie Bizets *Carmen*, Puccinis *Madame Butterfly* und *Hoffmanns Erzählungen* von Offenbach.

Wenige Wochen später erfolgt die Kapitulation des Deutschen Reichs. In der allgemein instabilen und prekären Lage, in der die Bevölkerung Hunger leidet, ist auch die Existenz der 140 Bühnengehörigen gefährdet. Intendant Friedrich Schiffermüller wendet sich in einem Schreiben, das auch Artur Schubert als Vertreter des *Allgemeinen deutschen Musikerverbands* unterzeichnet, an den *Arbeiter- und*

*Soldatenrat*, der seit dem 9. November in Saarbrücken die Macht übernommen hat. In ihrem Brief bitten sie, auf die Behörden einzuwirken, das Theater in die städtische Verwaltung zu übernehmen. Dieses dringliche Ansinnen, vom *Arbeiter- und Soldatenrat* unterstützt, lehnt die Saarbrücker Finanzkommission allerdings ab. Und damit nicht genug: Der Theaterverein kündigt allen Künstlern zu Ablauf der Saison am 30. April 1919. Immerhin dürfen sie, um nicht der Fürsorge an-

Fortsetzung auf Seite 12

## Daten zur Entwicklung des Saarländischen Staatsorchesters

**1912** Gründung des ersten Saarbrücker Berufsorchesters für Konzert und Musiktheater durch die *Gesellschaft der Musikfreunde*.

**1914** Auflösung des Orchesters mit Beginn des Ersten Weltkriegs.

**Spielzeit 1918/19** Reorganisation des Orchesters mit 18 festen Musikern für den Opern- und Operettenbetrieb des Saarbrücker *Schauspielhauses*.

**Spielzeit 1919/20** Vergrößerung des *Orchesters des Schauspielhauses* auf 37 Mitglieder. Wenige Konzerte.

**1920** Ablehnung des Orchester-Gesuchs um Übernahme in städtische Verwaltung.

**1921** Gründung eines Unterstützungsfonds (Pensionskasse) für die Orchestermitglieder durch die Musiker Wilhelm Kirchner und Robert Querner.

**Spielzeit 1921/22** Übernahme von Theater und Orchester in städtische Verwaltung (*Stadttheater Saarbrücken*). Operndirigat von Intendant Heinz Tietjen.

**1922** Übernahme der Trägerschaft von Stadttheater und Orchester durch die *Gemeinnützige Theater- und Musikgesellschaft m.b.H.*

**Spielzeit 1922/23** Felix Lederer wird Generalmusikdirektor des auf 44 Mitglieder vergrößerten *Städtischen Orchesters*. Einführung der Abonnement-Sinfoniekonzerte im Städtischen *Saalbau*. Erweiterung des Konzert- und Musiktheater-Repertoires. Gründung eines *Fonds zur Erhaltung des Saarbrücker Orchesters* durch GMD Lederer.

**Spielzeit 1923/24** Vergrößerung des Städtischen Orchesters auf 56 Mitglieder. Brahms-Zyklus.

**Spielzeit 1924/25** Reduktion des Orchesters auf 55 Mitglieder. *Max-Reger-Fest, Mozart-Festspiele, Ring des Nibelungen*.

**1926** *Mittelrheinisches Musikfest*.

**1927** *Beethoven-Gedenkfeiern* (u.a. *Egmont, Fidelio, Missa solemnis*). Reduktion des Orchesters auf 52 Mitglieder.

**1928** Reduktion des Orchesters auf 49 Mitglieder.

**1929** Vergrößerung des Orchesters auf 51 Mitglieder.

**1931-32** Erhebliche Kürzungen der Berliner Subventionen für das Saarbrücker Theater. Um Stellenstreichungen zu vermeiden, stimmen die Orchestermitglieder einer Kürzung ihrer Gehälter um 13 Prozent zu und verzichten auf sämtliche Nebenhonore (u.a. für Doppelvorstellungen, Abstecher, Spielen von Sonderinstrumenten).

**1933** Die Zwischenzeit nach der Auflösung des Bühnensvereins und der Gründung der Reichstheaterkammer bewirkt einen vorübergehenden Stopp der Berliner Subventionen. Die Saarbrücker Gagen werden um weitere 13,5 Prozent gekürzt.

**1935** Anschluß des Saargebiets an das Deutsche Reich. Felix Lederer muß Saarbrücken verlassen. Konsolidierung der wirtschaftlichen Verhältnisse.

**Spielzeit 1935/36** Wilhelm Schleuning wird Generalmusikdirektor. Entlassung der jüdischen Orchestermitglieder. Auflösung der *Gemeinnützigen Theater- und Musikgesellschaft* und Übernahme von Theater und Orchester durch die Stadt Saarbrücken.

**Spielzeit 1937/38** Heinz Bongartz wird Generalmusikdirektor. Beginn der *Arbeitsgemeinschaft des städtischen Orchesters mit dem großen Orchester des Reichssenders Saarbrücken* (insgesamt ca. 90 Musiker) für einzelne im Rundfunk übertragene Konzerte.

**Spielzeit 1938/39** Vergrößerung des Orchesters auf 63 Mitglieder. Schließung des Stadttheaters am Neumarkt. Eröffnung des Gauthaters Saarpfalz mit *Der Fliegende Holländer*.

**September 1939:** Schließung des Gauthaters wegen Kriegsbeginn und Evakuierung.

**Spielzeit 1940/41** Wiedereröffnung als *Gauthater Westmark*.

**1942** Nach Beschädigung des Theaters durch Fliegerangriffe wird der Spielbetrieb im Saalbau behelfsmäßig fortgeführt.

**September 1944:** Schließung des Gauthaters. Lagerung des Theater-Fundus' (inkl. der Instrumente und der Noten) in Lichstedt (Thüringen).

Gemeinnützige Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H.  
SAARBRÜCKEN

**Zum Gedächtnis der im Weltkriege gefallenen Saarländer!**

Im Städtischen Saalbau  
Montag, den 2. Juni 1924, pünktlich 7½ Uhr  
**Öffentliche Generalprobe**  
(Eintrittspreis 5 Pfrs.)

Dienstag, den 3. Juni 1924, pünktlich 7½ Uhr  
**Ein Deutsches Requiem**  
von Johannes Brahms  
für großes Orchester, Orgel, gemischten Chor (Harmonie E.V.) und Soli  
Sopran: LISA BRECHTER (Mannheim)  
Bariton: MAX ROTH (Wiesbaden)  
Orgel: PHILIPP WÜST  
Dirigent: Generalmusikdirektor Felix Lederer

1. Selig sind, die da Leid tragen
2. Denn alles Fleisch ist wie Gras
3. Herr, lehre mir doch (mit Bariton-Solo)
4. Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth
5. Ihr habt nun Traurigkeit (mit Sopran-Solo)
6. Denn wir haben hier keine bleibende Statt (mit Bariton-Solo)
7. Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben.

Zusätzliche Plätze nach der ersten Konzertsnummer einzeln und werden dringend gebeten, ihre Plätze rechtzeitig einzunehmen

Preis: 50 ct.

Gemeinnützige Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H.  
SAARBRÜCKEN

**II. SYMPHONIE-KONZERT**  
Leitung:  
Generalmusikdirektor Felix Lederer

Montag, den 3. November 1924 (Erster Abend), pünktlich 7½ Uhr  
Dienstag, den 4. November (Abonnementabend), pünktlich 7½ Uhr  
im Städtischen Saalbau

**Gustav Mahler**  
**DRITTE SYMPHONIE**

für großes Orchester  
sechsstimmigen Frauenchor (Harmonie E. V.), Knabenchor  
Altsolo: Ruth Arndt (Frankfurt)

Erste Abteilung: Nr. 1 Kräftig, Entschieden  
10 MINUTEN PAUSE

Zweite Abteilung: Nr. 2 Tempo di Menuetto  
Nr. 3 Scherzando, Ohne Hast  
Nr. 4 Sehr langsam  
Altsolo  
(Worte von Friedrich Nietzsche)  
Nr. 5 Lustig im Tempo  
Altsolo, Frauen- und Knabenchor  
(Worte aus „Des Knaben Wunderhorn“)  
Nr. 6 Langsam, Ruhvoll, Empfundener

Zusätzliche Plätze nach der ersten Konzertsnummer einzeln und werden dringend gebeten, ihre Plätze rechtzeitig einzunehmen.

heim zu fallen, das Haus in eigener Regie bespielen (u. a. mit Verdis *La Traviata* und d'Alberts *Tiefeland*) und im *Saalbau* Konzerte veranstalten (z. B. einen *Richard Wagner-Abend*). Zu allem Überfluß ruft die Presse am 23. August - zwei Tage nur nach dem Sinfoniekonzert des Schauspielhaus-Orchesters mit u.a. Rimskij-Korsakows *Scheherazade* - zur Gründung eines separaten Konzertsorchesters auf. Die anvisierte Philharmonie „für Saarland und Pfalz“, vorangetrieben von Eduard Borschein (dem Leiter der *Harmonie* sowie eines eigenen Konservatoriums<sup>10</sup>) und Victor Cormann, zerschlägt sich jedoch aufgrund der vom Berliner Dachverband verhängten Musikersperre.

Das Saargebiet ist seit dem 22. November 1918 französisch besetzt, der *Versailler Vertrag* tritt am 10. Januar 1920 in Kraft. Der vierjährige Krieg hat Mißtrauen und Vorurteile gesät, die für die deutsche wie für die französische Seite schwer zu überwinden sind. Manche Franzosen aber hoffen, durch Kunst und Kultur zur Völkerverständigung beitragen zu können. Nam-

hafte Darsteller Pariser Bühnen gastieren im Saarbrücker Theater, auf hohem Niveau stehen die Konzerte unter dem bekannten Dirigenten und Komponisten Louis Félix André Fourestier (1892-1976). General Andlauer und Major Richert entwickeln sogar die Idee eines deutsch-französischen Gemeinschaftsorchesters, dieses Projekt wird jedoch ebenso boykottiert wie viele andere Vorhaben. Und wer sich öffentlich auf das „französische Liebeswerben“ einläßt, verscherzt es sich bei den eigenen Landsleuten, wie etwa Intendant Schiffermüller, der 1919, assistiert von der Besatzungsbehörde, um eine Erhöhung der städtischen Theatersubventionen kämpft. So steht die Spielzeit 1919/20 trotz großer Erfolge im Musiktheater mit Meyerbeers *Jüdin*, Wagners *Fliegendem Holländer* und Mozarts *Hochzeit des Figaro* - das Orchester ist auf 37 Mitglieder vergrößert worden (elf der neu verpflichteten Musiker entstammen der Vorkriegsformation) - unter keinem guten Stern. Schon im Februar 1920 ist infolge der zunehmenden Teuerung abzusehen,

Fortsetzung auf Seite 16

<sup>10</sup> Siehe hierzu Robert Hahn, Eduard Borschein. Sein Leben und Schaffen, in: Saarbrücker Hefte 19 (1964), S. 7-19.

## Notiz I: Jüdische Komponisten am Stadttheater Saarbrücken

Marcus Lewin [Marc Lavry]  
(22. Dezember 1903, Riga – 20. März 1967,  
Haifa)

Korrepetitor 1927/28

Marc Lavry, der sich in Saarbrücken Marcus Lewin nennt,<sup>1</sup> studiert u.a. in Leipzig Klavier bei Robert Teichmüller und Komposition bei Paul Gräner. Privaten Dirigierunterricht nimmt er bei Hermann Scherchen. 1927/28 ist er Korrepetitor in Saarbrücken, von 1928 bis 1932 musikalischer Leiter der *Rudolf Laban-Tanzbühne*<sup>2</sup> in Berlin. Gleichzeitig arbeitet er als Komponist und Kapellmeister für die Universal-Filmgesellschaft und schreibt auch Musiken für Max Reinhardts Theater. Kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten flüchtet Lavry 1933 nach Riga und arbeitet dort an der Nationaloper. Im Mai 1934 erfolgt in Lettland der Staatsstreich des Ministerpräsidenten Ulmanis, der die Republik autoritär regiert. Abermals entscheidet sich Lavry zur Emigration und wandert 1935 nach Palästina aus. Hier komponiert er 1944/45 *Dan HaShomer*<sup>3</sup> (*Dan der Wächter*), die erste Oper in hebräischer Sprache, nach einem Libretto von Max Brod<sup>4</sup> (Uraufführung 1945, Tel Aviv). 1951 wird Lavry musikalischer Leiter des Jerusalemer Überseesenders *Kol Zion laGolah* (*Die Stimme Zions*). Mehrere Konzertreisen führen ihn in die USA. Sein Werk umfaßt über 350 Kompositionen (darunter zwei Opern, ein Oratorium und vier Sinfonien).

Lavry kann als erfolgreichster israelischer Komponist auf dem Gebiet der sinfonischen und vokalen Musik mit folkloristischer Grundlage bezeichnet werden. In seinen frühen Werken sind dabei slawische Elemente deutlich herauszuhören, und sie schwingen auch noch in den ersten „palästinensischen“ Kompositionen mit. Die Melodien, Rhythmen und Klänge der nahöstlichen Folklore übten dann immer stärkeren Einfluß aus. In Lavrys letzter bekannt gewordener sinfonischer Rhapsodie *Daliat el-Carmel* wird die Verwandtschaft der traditionellen hebräischen und arabischen Musik offenbar. In den sinfonischen Rhapsodien *Emek*, *Kinneret*, *Negev*, in den *Orchester-Suiten Israeli Dances*

und *Country Dances from Israel*, in *Israeliana* und in der *Oper Dan HaShomer* klingen Melodien und Rhythmen der israelischen Folklore an. (Peter Gradenwitz)<sup>5</sup>

Wolf Simoni [Louis Sagner]

(31. März 1907, Berlin – 1. März 1991, Paris)  
Kapellmeister Tanz und

Komponist für das Schauspiel 1928/29

Wolf Simoni stammt aus einem kunstinteressierten Elternhaus, sein Onkel Renato Simoni ist Mitautor von Puccinis *Turandot*, seine Mutter, die die musikalische Begabung ihres Sohnes nach Kräften fördert, eine Freundin Rilkes. Simoni studiert in Berlin Komposition und arbeitet anschließend als Korrepetitor an der *Staatsoper Berlin* und als Dirigent an der *Piscator-Bühne*<sup>6</sup>. Zusammen mit Edmund Meisel komponiert er Filmmusiken, etwa für Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*. In der Spielzeit 1928/29 ist Simoni in Saarbrücken engagiert und pendelt danach zwischen Paris und Berlin, wo ihn Hanns Eisler als Assistent beschäftigt. Als er im April 1933 erfährt, daß sein Name auf einer Verhaftungsliste stehe, emigriert er endgültig nach Frankreich. Der Einmarsch der Deutschen 1940 bringt

Programmzettel der Uraufführung  
von Lavrys „Dan HaShomer“

THE PALESTINE FOLK  
**OPERA** אופרה  
א"י עממית

WORLD-PREMIERE הצגות בכורה

AT 8:00  
מוצאי שבת  
יום חמישי  
יום רביעי

22 21 17  
THURSDAY WEDNESDAY SATURDAY

MOGRABI THEATRE תיאטרון מוגרבי

האופרה הארצישראלית המקורית הראשונה  
**דן השומר**  
**DAN the GUARD**

OPERA IN 3 ACTS (6 SCENES) אופרה ב-3 אקטים (6 סצנות)  
by MARC LAVRY מאת מרק לברי  
libretto by M. BROD ליברטו מאת מ. ברוך

M. LAVRY מ. לברי

M. HALEVI מ. הלוי  
G. KRAUS ג. קראוס  
J. SIMON י. סימון

להקת גרטרוד קראוס  
ENLARGED CHOIR & ORCHESTRA

ihn erneut in Lebensgefahr, er taucht in Südfrankreich unter und erhält von der Résistance einen gefälschten Paß: Seitdem heißt er Louis Saguer. Nach Ende des Krieges wirkt er als Interpret vor allem zeitgenössischer Musik und gibt als Dozent seine Erfahrungen an die jüngere Komponistengeneration weiter, z.B. Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Gilbert Amy. Saguer, der sich selbst als Anonymus des 20. Jahrhunderts bezeichnet hat, hielt sich von modischen Strömungen fern, auch um des Preises willen, daß ihm das breite Publikum die Gefolgschaft verweigerte. Sein Œuvre, dessen „offizieller Katalog“ nur rund vierzig Titel umfaßt, wird erst seit kurzem in seiner ganzen Bedeutungsbreite entdeckt. Zu Saguers Hauptwerken gehören die Oper *Mariana Pineda* nach Garcia Lorca (1966), das Orchesterstück *Sine Nomine* (1971), das Klavierkonzert *Quasi una Fantasia* (1984) sowie das Klavierstück *Schegge e Stralci* (1985). Louis Saguer hat mehrere Kompositionspreise erhalten (*Copley Award Chicago* 1961, *Grand Prix de Monaco* 1964, in Paris den *Prix de la Sacem* 1974).

In seiner tagebuchartigen Autobiographie *Werke und Tage* schreibt Louis Saguer unter 1928:

... Du machst die Bekanntschaft mit der Tänzerin Lisa Ney [Tanzmeisterin in Saarbrücken] und mit dem Intendanten des Saarbrücker Theaters, die Dich als Dirigent für das Ballett und das Schauspiel engagieren. ... Saarbrücken. Erwünschter Wechsel sowie Entwurzelung. Das Theater beauftragt Dich, eine lange Bühnenmusik für König Lear zu schreiben, die Du zum großen Teil im Zug, auf der Reise nach Berlin komponierst. ... In Saarbrücken war es einfach, französische Bücher zu finden; Du lasest Oedipe und Les enfants terribles, Barbusse, Romain Rolland. Nach kurzer Zeit ziemlicher Abscheu vor Deinem Leben und den Leuten am Provinztheater. Keine Entdeckungen auf der musikalischen Ebene, außer der Sinfonietta von Janáček.<sup>7</sup>

## Erich Paul Stekel [Eric-Paul Stekel]

(27. Juni 1898, Wien – 13. März 1978, Grenoble)

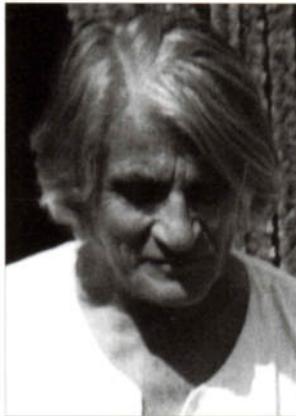
*Erster Kapellmeister 1928-1930*

Erich Paul Stekel, Sohn des berühmten Psychoanalytikers und Freud-Antipoden Wilhelm Stekel, wird im Alter von fünfzehn Jahren Volontär der *Wiener Symphoniker*. Parallel dazu studiert er in der Orchesterklasse der *Kaiserlichen Musikakademie* bei Franz Schalk. 1919 ist er zunächst Mitglied des *Orchesters der Wiener Staatsoper*,

dann Chordirektor. Nachdem Puccini auf ihn aufmerksam geworden ist – er schätzt seine Arbeit (kurz vor seinem Tod schreibt er Stekel einen ehrenvollen Brief<sup>8</sup>) –, entscheidet er sich für die Dirigentenlaufbahn. Nach Engagements in Lübeck (1921-23) und Prag (1923-26) sowie einer Zeit als Gastdirigent (u. a. an der *Volksoper Wien*) ist er von 1928 bis 1930 am *Stadttheater Saarbrücken* als Erster Kapellmeister engagiert. 1930 läßt er sich in Paris nieder. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs dirigiert er in zahlreichen europäischen Städten (u. a. in Amsterdam, Brüssel, Kiew, Leningrad, Moskau, Prag, Wien, Zürich) und erwirbt sich einen Namen als Wagner-Interpret. Er pflegt freundschaftlichen Kontakt zu Komponisten wie Maurice Ravel und Florent Schmitt. 1940 flüchtet er vor der Gestapo in den unbesetzten Teil Frankreichs. Nach dem Zweiten Weltkrieg gründet er das Radioorchester in Algier und wird 1947 erster Direktor des *Conservatoire de Sarrebruck* (der späteren Musikhochschule), das er bis 1950 leitet. Anschließend

ist er am Konservatorium von Grenoble beschäftigt. Sein Werk umfaßt u.a. die Oper *Nuits blanches*, Sinfonien, Klavier- und Violinkonzerte, Kammermusikwerke und Lieder.

Daß Stekel 1930 Saarbrücken verlassen hat, mag an einem Disput mit dem Städtischen Orchester gelegen haben. Im Frühjahr 1929 veröffentlicht er in den *SAARBRÜCKER THEATERBLÄTTERN* (herausgegeben von der Intendanz) einen Arti-



oben: Louis Saguer,  
Photo: Konrad Boehmer © 1987

unten: Eric-Paul Stekel  
(um 1945/46)

kel unter der Überschrift *Opernkrise?*, in dem er bitter die Regelung beklagt, eine Orchesterprobe nach drei Stunden abbrechen zu müssen, *Musik und Theater dürften nicht eine Art Nebenberuf oder gar beamtete Versorgungs-Anstalt sein, sondern eine heilig ernste Sache, die von jedem Mitwirkenden die letzte und höchste Selbstlosigkeit verlangt.*<sup>9</sup> Daraufhin erscheint in der DEUTSCHEN MUSIKERZEITUNG eine ungezeichnete Erwiderung, die von einem Saarbrücker Orchestermitglied verfaßt worden sein muß:

... *Es ist unwahr, wenn Sie behaupten, daß in Deutschland eine Organisation vorhanden ist, die die Orchestermitglieder zwingt, nach einer dreistündigen Probe abzubrechen. Wahr ist, daß der § 3 der in Saarbrücken geltenden Orchesterdienstordnung eine Vorsichtsmaßnahme gegen zweckloses Probieren unfähiger Kapellmeister darstellt. Wahr ist ferner, daß jedes Orchestermitglied mit großer Lust und Liebe ... musiziert, wenn zielbewußt und interessant probiert wird. Wahr ist allerdings auch, daß sich lebendige Seelen nicht zu einem mechanischen Musikinstrument, etwa zu einem lebendigen Klavier herabzwingen lassen. Gottlob wohnt im deutschen Orchestermusiker immerhin noch ein gesundes Streben und Drängen nach künstlerischer Freiheit und Entfaltung. Wenn Sie, Herr Stekel, der Meinung sind, daß man nur dann Wahres, Gutes, Schönes in Vollendung wiedergeben kann, wenn vorher bis zur Bewußtlosigkeit probiert worden ist, so dürfte Ihnen der göttliche Funke fehlen. Hier bei uns in Deutschland kann ein Orchestermusiker nur dann bestehen, wenn er musikalisch und technisch die notwendige Reife hat. Hat er diese, dann ist es also ein anderes, was fehlt, wenn eine Vorstellung nicht so „herauskommt“, wie sie sein sollte. Für dieses „Andere“ sind Sie, der Kapellmeister, verantwortlich. ... Der Artikel schließt mit: Die Kunst ist frei und verpflichtet dennoch jeden einzelnen individuell. Als freie Künstler wollen wir die Himmel der Kunst stürmen: nicht aber wollen wir als Marionetten des Taktstockes einem Dirigenten unser Innenleben verkaufen. Einen Führer brauchen wir, keinen Diktator.*<sup>10</sup>

Erst im April 1948 dirigiert Eric Paul Stekel wieder das Städtische Orchester. In einem Brief an die Saarbrücker Musiker bedankt er sich für deren *Begeisterung und Hingabe*. Dies habe ihn *mit Freude und Bewunderung erfüllt, wie die großen künstlerischen Leistungen, die Sie vollbracht haben.*<sup>11</sup>

Alexander Jansen

1 Ursprünglicher Familienname Lavritski.

2 Rudolf Laban (1879-1958), neben Mary Wigman der prominenteste Vertreter des deutschen Ausdruckstanzes.

3 Über die Handlung schreibt Benjamin Kedem, ein junger israelischer Dirigent und Komponist, der die verlorengegangenen Orchesterstimmen nach Lavrys Partitur derzeit einrichtet, in einem Brief an den Autor: „Hintergrund für das psychologische Drama ist die Geschichte der ersten Siedler des Kibbuzes ‚Chanita‘ (im Norden Israels). Der Hauptcharakter Dan ist ein Idealist. Er glaubt mit ganzem Herzen an den Kibbuz und bewacht ihn vor äußeren Gefahren. ... Aber die wirkliche Gefahr droht von innen – die junge Ehe mit seiner Frau Efrat ist sehr labil; sie hat ihn aus Mitleid geheiratet. Ihr Jugendfreund Nachman, der diese Ehe nicht akzeptieren will, versucht sie zurückzugewinnen. Das Zusammenleben im Kibbuz wird immer schwieriger. Durch die verschiedenen Einstellungen der Mitglieder entstehen Konflikte. Dan steht am Rande des Abgrunds, er glaubt, er werde von einem schwarzen Schatten verfolgt.“

4 Max Brods Vorlage ist das Schauspiel Schüsse auf den Kibbuz von Shin Schalom (eigentl. Schalom Josef Schapira).

5 Peter Gradewitz in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 16, Supplement: Earsden – Zweibrücken, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter-Verlag 1976, Sp. 1097.

6 Erwin Piscator (1893-1966) gilt als einer der innovativsten Theaterschöpfer der Zwischenkriegszeit. Seine Inszenierungen zählen zu den epochemachenden Werken der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts.

7 Louis Saguer, Werke und Tage. Texte zur Musik, hrsg. von Bruno Schweyer und Konrad Boehmer, Saarbrücken, Pfau-Verlag 1998, S. 34f.

8 *Puccini an Stekel*: Io le faccio i miei complimenti particolari e le esprimo la mia grande soddisfazione. Le auguro la migliore carriera (Ich möchte Ihnen meine besonderen Glückwünsche und meine größte Befriedigung ausdrücken. Ich sage Ihnen eine große Karriere voraus). Zit. nach dem (französischsprachigen) Porträtblatt Eric Paul Stekel (mit Biographie und Kritiken), um 1946/47.

9 Zitiert nach Die böse Organisation, in: Deutsche Musikerzeitung, 6. Juli 1929.

10 Ebd.

11 Brief Stekels an das Städt. Orchester vom 26. April 1948 (Archiv des Orchester-Vorstands des Saarländischen Staatsorchesters).

Gemeinnützige Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H.  
SAARBRÜCKEN

## VIII. Symphonie-Konzert

im Städtischen Saalbau  
Montag, den 16. Februar 1925 (Erster Abend), pünktlich 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr  
Dienstag, den 17. Februar (Abonnementsabend), pünktlich 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr

### Das Städtische Orchester

Leitung:  
Generalmusikdirektor Felix Lederer

**Deutsche Neuschöpfungen**

VORTRAGSFOLGE:

- PETER CORNELIUS: Ouvertüre „Der Cid“ (Erstaufführung)
- FRANZ MOSER (Wien): Suite für siebzehn Blasinstrumente  
(Reichsdeutsche Uraufführung)  
a) Präludium, b) Oigue, c) Scherzo, d) Thema mit Variationen und Schlußfuge  
Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 1 Englisch Horn, 3 Klarinetten,  
1 Bassklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrabaß, 4 Hörner  
15 MINUTEN PAUSE
- HERMANN HANS WETZLER (Köln): Visionen, Symphonische Dichtung  
für großes Orchester und Orgel in 6 Sätzen (Erstaufführung)  
a) Introduction, b) Adagio, c) Scherzo demenciale,  
d) Intermezzo ironico, Fugato risoluto, Risonanza estrema (Ausklang)  
(Erörterung umsetzen)

IX. Symphonie-Konzert am 16. und 17. März 1925  
Solistin: Irene Eden, I. Koloraturängerin der Staatsoper Berlin  
Rudolf Mengelberg: Elegie für großes Orchester, (zum 1. Mal) Gesänge von Pergolesi und Mozart  
Johannes Brahms: I. Symphonie

Zuspätkommende finden nach der ersten Konzertsnummer Einlaß und werden dringend gebeten,  
ihre Plätze geräuschlos einzunehmen.

Gemeinnützige Theater- und Musikgesellschaft m. b. H.  
Saarbrücken

## I. SYMPHONIE-KONZERT

im Städtischen Saalbau  
Dienstag, den 6. Oktober 1925 (Vorabend), pünktlich 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr  
Mittwoch, den 7. Oktober (Abonnementsabend), pünktlich 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr

### Das Städtische Orchester

Leitung:  
Generalmusikdirektor Felix Lederer

Solist:  
Bruno Eisner (Berlin), Klavier

I. Teil (Klassiker)

- G. F. Händel: Großes Orchester-Konzert  
1. Ouvertüre 2. Adagio 3. Allegro 4. Air 5. Allegro moderato  
6. Maestoso 7. Alla Hornpipe (Finale)
- W. A. Mozart: Klavierkonzert (A-Dur)  
1. Allegro 2. Adante 3. Presto  
15 Minuten Pause

II. Teil (Moderne Romantiker)

- Leone Sinigaglia: Lustspielouvertüre (nach Goldoni) (Novität)
- Paul Hindemith: Suite „1922“ (Klaviersolo) (Novität)  
1. Marsch 2. Shimmy 3. Nachtluk 4. Bostor  
5. Ragtime
- Richard Strauß: „Till Eulenspiegels lustige Streiche“  
Nach aller Schelmereiweise in Rondellform für großes Orchester (zum 1. Mal)

Der Konzertführer Blüthner aus dem Lager von B. Schallerberg, Saarbrücken 3

Zuspätkommende finden nach der ersten Konzertsnummer Einlaß  
und werden dringend gebeten, ihre Plätze geräuschlos einzunehmen

Samstag, den 14. Nov. 1925, abends 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr  
Zum 1. Male:

## Eugen Onegin

Lyrische Szenen in 3 Aufzügen. — Text nach Puschkin — von Peter Tschaikowsky.  
Für die deutsche Bühne bearbeitet von Felix Wolfes.

Spieldirektion: Oberspielleiter Robert Becker. Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Felix Lederer.

Personen:

Larina, Gutsbesitzerin	Maria Baumgarten
Tatjana } deren Töchter	Lydia Succoff
Olga }	Eise Grünwald
Filipjewna, Amme	Ellen Baschata
Eugen Onegin	Carl Möller
Lenski, Dichter, sein Freund	Heinrich Svalan-Schwalb
Fürst Gremin	Gustav Wüst-Steinbach
Ein Hauptmann	Paul Piro
Guillot, Onegins Kammerdiener	Willi Hüne-Rasky

Landleute, Ballgäste, Gutsbesitzer, Offiziere.

Die Handlung spielt auf einem Landgute, teils in St. Petersburg, im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts.  
Pausen nach dem 1. und 2. Akt. — Ende 10<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Uhr.

Bühnenbild: Paul Franz. Kostüme: Heinz Werner.

Perücken und Frisuren: Heinrich Emminghaus. Beleuchtung: Karl Orlet. Technische Leitung: Rudolf Rathert.

Abbildung rechte  
Seite Mitte: Programm des  
7. Sinfoniekonzerts 1927/28  
(27./28. Februar 1928),  
Solist: Georg Kulenkampff,  
Violine; Leitung: Felix Lederer

11 Fritz Kloeveborn,  
Chronik des Saarbrücker  
Theaters und des Theaterspiels,  
Mitteilungen des Historischen  
Vereins für die Saargegend, Heft  
19, Saarbrücken 1932, S. 134.  
12 Querner, Chronik, S. 11.  
13 Vgl. hierzu Beleidigungspro-  
zeß ehemaliger Saarbrücker  
Intendanten. Schiffermüller  
gegen Generalintendant Tietjen,  
Saarbrücker Zeitung, 1. Oktober  
1927.  
14 Festschrift 40 Jahre Städti-  
sches Orchester Saarbrücken,  
Saarbrücken 1952, S. 6.

daß das Theater bei den spürbaren  
Inflationserscheinungen mit einem kata-  
strophalen Defizit abschließen wird.

Doch allmählich sind – wie Fritz  
Kloeveborn in einer Chronik des Thea-  
ters von 1932 schreibt – alle kleinlichen  
Einwände, die gegen eine stärkere  
Hilfe des Theaters durch die Stadt von  
allzu ängstlichen Leuten auftauchten,  
[...] angesichts der drohenden Gefahr  
der kulturellen Überfremdung zurück-  
zustellen. Man erkannte langsam, daß

der Zusammenbruch des Theaters  
dem Falle eines starken Bollwerkes von  
einer belagerten Festung gleichkam,  
und daß bei der immer stärker einset-  
zenden Kulturpropaganda Frank-  
reichs in der Saargegend es unbedingt  
notwendig war, das deutsche Theater  
zu erhalten.<sup>11</sup> Noch stößt zwar das  
Gesuch des Schauspielorchesters vom  
August 1920 um städtische Übernah-  
me auf taube Ohren und noch sind  
um so stärker „die Franzosen“ an den

Samstag, den 20. November 1926, abends 8 Uhr

Zum 1. Male

# Ariadne auf Naxos

Oper in einem Vorspiel und einem Aufzug von Hugo von Hoffmannsthal. Musik von Richard Strauß.

Spielleitung: Oberpielleiter Robert Becker. Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Felix Lederer.

## Personen des Vorspiels:

Der Haushofmeister	Eugen Kottberg	Ein Lakai	Hans Thomé
Ein Musiklehrer	Carl Möller	Zerbinetta	Lilly Claus
Der Komponist	Friedel Boerenbrok	Primadonna (Ariadne)	Paula Weißweiler
Der Tenor	Mano Belina	Harlekin	Hilmar Hegarth
Ein Offizier	Otto Gröbitz	Scaramuccio	Paul Piro
Ein Tanzmeister	Walter Spiro	Truffaldin	Alfons Kiechle
Ein Perückenmacher	Arthur Hey		

## Personen der Oper:

Ariadne	Paula Weißweiler	Zerbinetta	Lilly Claus
Bacchus	Mano Belina	Harlekin	Hilmar Hegarth
Najade	Käthe Walter	Scaramuccio	Paul Piro
Dryade	Ilse Benda	Truffaldin	Alfons Kiechle
Echo	Lilly Tempel	Brighella	Walter Spiro

Pause nach dem Vorspiel. Ende nach 10 Uhr.

Bühnenbild: Paul Franz. Technische Oberleitung: Paul Trinka. Beleuchtung: Karl Orlet.

Perücken und Frisuren: Heinrich Emminghaus. Kostüme: Heinz Werner.

Musikern interessiert. Louis Fourestier bietet ihnen, wie Robert Querner bemerkt, Anstellung im *Hauptorchester der Saargruben*. Dazu winkte ein für die damaligen Verhältnisse enormes Frankengehalt, mit dem man sich mit Leichtigkeit eine gesamte hoch elegante Wohnungseinrichtung, Klavier oder Flügel, und unter Umständen ein kleines Einfamilienhaus anschaffen konnte, was bei der damaligen Wohnungsnot sehr ins Gewicht fiel. Aber: Das Orchester blieb bis auf zwei Mann standhaft und seine vaterländische Haltung wurde beim preussischen Kultusministerium nicht vergessen.<sup>12</sup> So legen nur wenige Wochen nach dem Gesuch deutsche Beamte den Grundstein zur radikalen Neuordnung: Schiffermüller muß, höchstwahrscheinlich auf Geheiß des Berliner Bühnenvereins, gehen. Ob der Grund in der eigentlich von ihm nicht zu verantwortenden wirtschaftlichen Misere oder in seiner „Kollaboration“ mit französischen Partnern zu suchen ist, sei dahingestellt. Auf jeden Fall ist Schiffermüller das Bauernopfer in einem Spiel auf (kultur-)politischer Bühne.<sup>13</sup>

Installiert wird als Intendant und Musikalischer Oberleiter in Personalunion Heinz Tietjen aus Trier. Der besessene Theaterdirektor, der in der Spielzeit 1921/22 beide Häuser führt, saniert dank größerer Zuwendungen auch aus Berlin innerhalb kürzester Zeit die Verhältnisse, erreicht die Sicherstellung der Beschäftigten durch Jahresverträge und hebt das künstlerische Niveau des nun aus 44 Musikern bestehenden Orchesters. Seine Inszenierungen bzw. Dirigate von Wagners *Walküre* und *Siegfried* sowie von Strauss' *Ariadne auf Naxos* und *Josephslegende* geraten zu Höhepunkten, wie sie Saarbrücken bis dahin noch nicht erlebt hatte.<sup>14</sup> Tietjen ist nicht nur talentierter Künstler und versierter Verhandlungspartner, sondern auch Freund unkonventioneller Lösungen zur Realisierung von Regieeinfällen: Um den für den „Feuerzauber“ in der *Walküre* nötigen Dampf zu erzeugen, wurde die stadtbekannteste Latri-

## Wolfgang Amadeus Mozart:

### Konzertante Symphonie (zum ersten Male)

Allegro moderato — Andante, Allegro con Variazioni

Solisten: Die ersten Bläser des Städtischen Orchesters

Walter Lorenz (Oboe), Wilhelm Niemeyer (Clarinette), Fritz Huf (Horn), Hubert Geyr (Fagott)

## Anton Dvořak: Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters (zum ersten Male)

Allegro moderato, Adagio — Vivace

## PAUSE

## Hector Berlioz: „Königin Mab, die Fee der Träume“ Scherzo für großes Orchester (zum ersten Male)

## Serge Prokofjéff: „Die Liebe zu den drei Orangen“ Suite für großes Orchester aus der gleichnamigen Oper (Novität)

I. Introduction (Vivo), II. Teufelsspek (Allegro moderato),  
III. Prinz und Prinzessin (Andantino), IV. Scherzo,  
V. Marsch

Gemeinnützige Theater- und Musikgesellschaft m. b. H.  
Saarbrücken

## V. SYMPHONIE-KONZERT

im Städtischen Saalbau

Montag, den 21. Dezember 1925 (Vorabend), pünktlich 7<sup>1/2</sup> Uhr  
Dienstag, den 22. Dezember (Abonnementsabend), pünktl. 7<sup>1/2</sup> Uhr

### Das Städtische Orchester

Leitung:

Generalmusikdirektor Felix Lederer

Solist:

Paul Wittgenstein, Wien (Klavier)

#### 1. Hermann Noetzel: Konzert-Ouvertüre „Frau Aventure“

Motto: „Genacht von Gast und Sonne  
ist uns die klare Zeit“ (Scheffel)

#### 2. Serge Bortkiewicz: Klavierkonzert

Allegro moderato - Andante - Allegro vivo (Russisches Thema)

15 Minuten Pause

#### 3. Chopin-Godowsky: Drei Konzert-Etuden für die linke Hand

4. E. N. v. Reznicek: Thema und Variationen für großes Orchester  
und Bariton-Solo (Carl Möller)  
nach dem Gedichte „Tragische Geschichte“ von A. v. Chamisso

Kurze Pause

#### 5. Hans Pfitzner: Ouvertüre zur Märchenoper „Das Christelflein“

Zusatzkommende finden nach der ersten Konzertsnummer Einlaß  
und werden dringend gebeten, ihre Plätze geräusches einzunehmen

nenreinigungsmaschine von Jolas u. Söhne gemietet. Diese stand dann draußen vor dem Theater um Dampf in Mengen herzustellen, der dann mit Schläuchen zur Bühne geleitet wurde. Wenn der „Schokoladenwagen“ vor dem Theater stand, war es das untrügliche Zeichen, daß Walküre zur Auf-führung kam.<sup>15</sup>

Von vornherein betrachtet Tietjen Saarbrücken jedoch lediglich als Zwischenstation. Schon im Sommer 1922 verläßt er die Stadt Richtung Breslau, um anschließend (eine geradezu beispiellose Karriere!) die Theatergeschichte der Reichshauptstadt zu bestimmen und die Leitung der *Bayreuther Festspiele* mit Winifred Wagner zu übernehmen (siehe hierzu *Notiz I*). Aber er hinterläßt in Saarbrücken ein – für jene Zeitverhältnisse – wohlbestelltes Haus. Bürgermeister Hans Neikes übernimmt das Provisorium und verwandelt es in ein Definitivum: Am 28. Juni 1922 wird im Rathaus die *Gemeinnüt-*

*zige Theater- und Musikgesellschaft m.b.H.* gegründet. Im Aufsichtsrat dominieren die Vertreter der Stadt, die – wiederum mit Berliner Hilfe – die Überlebensfähigkeit der Institution garantieren und jegliche Unterstützung und Einflußnahme seitens der Regierungskommission des Saargebiets kategorisch ablehnen.

Die Mitglieder des von nun an *Städtischen Orchesters* goutieren den Beschluß nicht in Gänze: *Von diesem Tage an war das Schicksal des Orchesters, das seine Selbständigkeit gern gewahrt hätte, unwiderruflich mit dem des Theaters verbunden.*<sup>16</sup> Damit sind endgültig auch die Tage Victor Cormanns als Konzertdirigent beendet. Nur noch als Chorleiter ist er gefragt, die eigentliche Arbeit obliegt ab jetzt dem Städtischen Generalmusikdirektor Felix Lederer. Für den ehemaligen Ersten Kapellmeister vom *Mannheimer Nationaltheater* votiert das Orchester am 12. Juli 1922 einstim-

15 *Querner*, Chronik, S. 15f.

16 *Ebd.*, S. 16.

17 *Brief des Orchestervorstands an den Bürgermeister vom 12. Juli 1922* (Robert-Hahn-Archiv).

18 Schöpfer des Saarbrücker Musiklebens. Felix Lederer wird am 25. Februar 80 Jahre alt. Saarbrücker Zeitung, 22. Februar 1957.

19 *W. Steger*, 10 Jahre Städtisches Orchester Saarbrücken unter Felix Lederer, Saarbrücker Landeszeitung, 10. Mai 1932.

#### Die Theaterleiter 1921 bis 1944



1921 – 1922:  
Heinz Tietjen



1922 – 1924:  
Ernst Martin



1924 – 1927:  
Ferdinand Skuhra



1927 – 1929:  
Eugen Felber



1929 – 1933:  
Dr. Georg Pauly



1933 – 1937:  
Heinz Huber



1937 – 1938:  
Max Krauß



1938 – 1944:  
Bruno von Niessen

Samstag, den 31. März 1928, abends 8 Uhr

# Jonny spielt auf

Oper in 2 Akten (11 B<sup>u</sup>den) von Ernst Krenek.

**NEU!**  
Neuzeitliche Oper!

Inszenierung: Intendant Eugen Felber.

Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Felix Lederer

Personen:

Der Komponist Max	Mano Belina
Die Sängerin Anita	Lieselotte Krumrey-Topas a. O.
Der Neger Jonny, Jazzband-Geiger	Carl Möller
Der Violinvirtuose Daniello	Hilmar Hegarth
Das Stubenmädchen Yvonne	Maria Masselter a. O.
Der Manager	Adolf Bossin
Der Hoteldirektor	Ludwig Ziegler
Ein Bahnangestellter	Franz Doubek
Erster Polizist	Leopold Schwarz
Zweiter Polizist	Hans Thomé
Dritter Polizist	Josef Kurth

Ein Stubenmädchen / Ein Nachtwächter im Hotel / Zwei Chauffeurs / Ein Gepäckträger / Ein Groom  
Ein Polizeibeamter / Ein Ladenmädchen / Hotelgäste / Reisende / Publikum

Die Handlung spielt teils in einer mitteleuropäischen Großstadt, teils in Paris und teils an einem Gletscher in den Hochalpen, in der Gegenwart.

Große Pause nach dem 4. Bild — Ende gegen 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr

Bühnenbilder: K. A. Petraschik. Beleuchtung: Karl Orlet. Technische Oberleitung: Paul Trinks.  
Perücken und Frisuren: Heinrich Emminghaus. Kostüme: Heinz Werner.

## Jonny spielt auf

Die Sängerin Anita, auf einem Spaziergang im Hochgebirge vom Wege abgeirrt, trifft mit Max, dem Komponisten, am Rande des Gletschers zusammen. Sie kennt seinen Namen, hat in seiner Oper gesungen. So beginnt eine Beziehung, die bald innig wird, doch auch zu Konflikten zweier kontrastierender Charaktere Anlaß gibt. In einem fashionablen Hotel in Paris, wohin sie zur Absolvierung eines Gastspiels gereist ist, begegnet sie dem Violinvirtuosen Daniello, der sie von den Belästigungen des schwarzen Jazzbandmusikers Jonny befreit und dem sie sich in einer plötzlichen Laune hingibt. Jonny, der seinerseits mit dem französischen Stubenmädchen Yvonne ein Verhältnis hat, benützt die Gelegenheit, da Daniello in Anitas Zimmer weilt, um ihm seine kostbare Amati zu stehlen. Am nächsten Morgen ist Anita völlig ernüchtert, drängt zur Abreise und zurück zu Max, doch schenkt sie in einer sentimentalischen Anwendung dem Geliebten einer Stunde zum Abschied einen Ring. Sie nimmt Yvonne, die soeben vom Hoteldirektor entlassen wurde, mit sich und gibt so ihrem Kavaliere, der über den Verlust seiner Geige tobend die ganze Minderwertigkeit seines Charakters enthüllt, eine Möglichkeit, sich an ihr zu rächen, indem er die Zofe beauftragt, den Ring Max einzuhändigen, es gelte eine Wette. Die gestohlene Geige hat der Schwarze an Stelle eines Banjos in das Gepäck der abreisenden Sängerin geschmuggelt. Ein unerquickliches Wiedersehen bereitet den Schicksalsschlag vor, den es für Max bedeutet, da Yvonne ihm den verräterischen Ring übergibt, der ihm der Freundin Untreue eklatant beweist. Verzweifelt verläßt er das Haus, um Trost bei seinem geliebten Gletscher zu finden. In tiefer Nacht hält er Zwiesprache mit dem ewigen Eis, das ihm mit klaren Stimmen feierlich erwidert, und ihn aus Sterbenssehnsucht weg, zurück zu Leben und Tätigkeit weist. In diesem Moment ertönt Anitas Stimme aus dem Lautsprecher des nahen Berghotels und es ist sein Lied, das sie singt. Sie vollends bestimmt ihn, umzukehren und ein neues Leben mit der Geliebten zu beginnen. Derselbe Lautsprecher gibt aber auch Jonnys Jazzmusik wieder und läßt den anwesenden Daniello unzweifelhaft den Ton seines geliebten und unauffindbaren Instruments erkennen. Die Polizei wird alarmiert und das

nächste Bild zeigt Jonny auf der Flucht vor den Verfolgern, überdies hat er Heimweh und Sehnsucht nach seinem Swanee-river. Auf dem Bahnhof findet sich Alles zusammen. Jonny sieht sich entdeckt, legt die Geige auf herumstehendes Gepäck und verschwindet. Das Gepäck gehört Max, er wird als der Dieb verhaftet. Mit demselben Zug, der sie zur Tournee nach Amerika bringen soll, will Anita mit ihrem Impresario reisen, auch Daniello ist da und triumphiert über Maxens Verhaftung. In der Absicht, Yvonne zurückzuhalten, die wegeilen möchte, um die Unschuld des Verhafteten zu bezeugen, gerät er unter die Lokomotive des eben einfahrenden D-Zuges und wird zermalmt. Unterdessen umschleicht Jonny das Polizeiauto, das den unglücklichen Komponisten und mit ihm die Geige wegbringen soll. Er setzt sich an Stelle des eingeschlafenen Chauffeurs, den er herunterstößt, an den Volant und hat damit die weitere Entwicklung in der Hand. Max, gefangen, in tiefster Erniedrigung, voll Verlangen nach Anita, rafft sich zu einer ungeheuren Willensanstrengung auf und schreit plötzlich: Chauffeur, zurück zum Bahnhof! Das Auto wendet, rast zurück, Jonny überwältigt die verblüfften Polizisten und die Geige ist sein. Max aber springt im letzten Augenblick in den bereits fahrenden Zug und fährt mit Anita davon. Da verwandelt sich der Bahnhof in einen kosmischen Raum mit der Weltkugel, vor welcher der Sieger Jonny steht, um auf der gestohlenen Geige der Menschheit zum Tanze aufzuspielen.

## Zum bevorstehenden Gastspiel Käthe Dorsch

am Donnerstag, den 5. April 1928.

Die jüngste der demokratischen Linie heißt: Käthe Dorsch. Jetzt auf deutschen Bühnen das Erfrischendste, das Triebhafteste.

Die Dorsch will keine Schönheit sein. Sie ist eine Naturgewalt.

Sie ist das Mädel mit dem Schrei eines großen ungebärdigen Säuglings. Sie hat einen Ton in der Stimme, daß Börsenmänner weinen, sobald sie ihr Leid in die Welt brüllt. Oder wenn sie still vor sich hinflennt. Oder wenn sie Tränen verschluckt . . .

Alfred Kerr.

mig; man ist stolz, mit einem Dirigenten von Ruf musizieren zu können.<sup>17</sup> Lederer, Sohn einer jüdischen Familie aus Prag, ist den Musikern nicht unbekannt. Bereits im Frühjahr 1920 hatte er die Probespiele zur Vergrößerung des Orchesters beaufsichtigt.

Behutsam korrigiert und reformiert Lederer seinen Klangkörper, der 1924 aus 56 Musikern besteht. Sein Selbstverständnis bei Proben ist das eines guten Lehrers. Er wolle als Dirigent, wie er sich einmal der Presse gegenüber geäußert hat, der Individualität jedes Musikers, jedes Instrumentes gerecht werden, die menschliche Psyche des Musikers berücksichtigen, ihm jede Freiheit lassen und doch das Ganze wieder zu einer Einheit binden, Klangfreudigkeit, Spiellust wecken.<sup>18</sup> Daß ihm dies gelungen ist, belegt das Fazit der SAARBRÜCKER LANDESZEITUNG nach Lederers zehnter Spielzeit 1932: [Wir besitzen] in unserem Städtischen Orchester unter Felix Lederers Führung ein vollendetes Kunstinstrument von unschätzbarem Kulturwert [...], um das uns größere Städte wie Saarbrücken beneiden. Wenn wir heute unserem Orchester und seinem hochverdienten Leiter zu zehnjähriger Arbeit im Dienste der edlen Musik unsere aufrichtigsten Glückwünsche entbieten, so schließen diese das Gelöbnis ein, daß wir alles daran setzen werden, uns ihre für Hunderttausende wertvolle, über die Nöte und Kläglichkeiten der Zeit erhebende Kunst auch durch diese Zeit der Wirtschaftskrise hindurch erhalten und in eine hoffentlich schönere Zeit hinüberretten wollen.<sup>19</sup>

Felix Lederer veranstaltet zahlreiche geschlossene Programme und Zyklen, einen Mozart-, Beethoven-, Brucknerzyklus, ein Brahms- und Regerfest. Das Repertoire des Orchesters reicht nun von Werken des Barocks und der Vorklassik (J. S. Bach, Händel, Rameau, Gluck) bis zur Moderne. Von den schon etablierten zeitgenössischen Komponisten spielt es Stücke von Debussy, Janáček, Kodály, Prokofjew, Rachmaninow, Schönberg, Strawinsky,

Gemeinnützige Theater- und Musik-  
gesellschaft m. b. H.  
Saarbrücken

## V. SYMPHONIE- KONZERT

im Städtischen Saalbau

Dienstag, den 14. Januar 1930  
Beginn abends 8 Uhr

Solist:  
Paul Hindemith (Bratsche)

Das Städtische Orchester

Leitung: Generalmusikdirektor Felix Lederer

Preis: 1 Fr.



**MUSIK-INSTRUMENTEN-FABRIK**  
Fabrikation u. Reparaturen edelmöblicher Streich-, Holz- u. Blasinstrumente  
in meiner eigenen Werkstatt  
**FRANZ HORTH**  
INHABER RICHARD WOLFF  
GEGRÜNDET 1888  
SAARBÜCKEN 3  
FUTTERSTRASSE 6

## PROGRAMM

**W. A. Mozart:**

Fantasie für eine Orgelwalze  
für Orchester bearbeitet von Erich Werner (Uraufführung)

**Paul Hindemith:**

Konzert für Bratsche und Orchester (Erstaufführung)  
I. Bewegt. II. Langsam. III. Mäßig bewegt. IV. Variante eines Militärmarsches

**Pause**

**Anton Bruckner:**

Fünfte Symphonie (Erste Aufführung in Saarbrücken)

## SCHIEDMAYER-PIANOS UND -FLÜGEL

sind rein deutsche Fabrikate von Weltruf!  
Fabriken: Ulm / Stuttgart / Saarbrücken

**Schiedmayer & Söhne - Eisenbahnstr. 27**  
Autorisierte Verkaufsstelle der „Electrola“-Sprechapparate und Schallplatten



Freitag, den 25. Januar 1929, abends 8 Uhr

B 17

## Der Prophet

Oper in 4 Akten von Scribe. Musik von Giacomo Meyerbeer.  
Bearbeitung von Georg Fabian und Erich Paul Stekel.

Inszenierung: Georg Fabian.

Musikalische Leitung: Erich Paul Stekel.

### Personen:

Johann von Leyden . . . . .	Otto Macha
Fides, seine Mutter . . . . .	Hedwig Solberg
Bertha, seine Braut . . . . .	Maria Satzinger
Zacharias . . . . .	Adolf Bossin
Mathiesen } Wiedertäufer . . . . .	Hans Heinicke
Jonas . . . . .	Walter Notemann
Kriegshauptmann . . . . .	Franz Doubek
Graf Oberthal . . . . .	Carl Möller

Pausen nach dem 1. und 2. Akt. — Ende nach 11 Uhr.

Bühnenbild: Maxim Frey

Technische Leitung: Paul Trinks.

Beleuchtung: Karl Orlet.

Kostüme: Heinz Werner.

Perücken: Heinrich Emminghaus.

20 Aches Symphoniekonzert.

Solist: Licco Amar, Violine  
(Frankfurt), Saarbrücker  
Zeitung, 14. März 1929.

21 Überblick über die  
Spielzeit 1929/30,

hrsg. vom Stadttheater  
Saarbrücken, Intendant

Dr. Georg Pauly, Saarbrücken  
1930, S. 9 (Das bestbesuchte  
Konzert - mit insgesamt 1.272  
zahlenden Besuchern - war  
das 3. Sinfoniekonzert, u.a. mit  
Albéniz' Iberia.)

22 Fünftes Symphoniekonzert,  
Saarbrücker Zeitung,  
16. Januar 1930.

23 Vgl. Paul Wittke,  
Felix Lederer zum 80. Geburts-  
tag am 25. Februar, Saarbrücker  
Zeitung, 21. Februar 1957.

Strauss. Die jüngere Komponistenge-  
neration ist u.a. mit Paul Hindemith  
(1895-1963), Ernst Kr̄enek (1900-1991),  
Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)  
und Darius Milhaud (1892-1974) vertre-  
ten. Dabei ist auffallend, daß Lederer  
gerade für „Novitäten“ die besten Soli-  
sten engagiert, so 1925 den berühmten  
einarmigen Pianisten Paul Wittgen-  
stein, den Bruder des Philosophen, mit  
dem ihm gewidmeten Klavierkonzert  
für die linke Hand von Sergej Bortkie-

wicz oder 1929 Licco Amar für Hinde-  
miths Violinkonzert op. 36 Nr. 3, das er  
vier Jahre zuvor auch uraufgeführt hat.  
Die Saarbrücker Kritik ist angetan. Hin-  
demith habe in diesem Konzert, von  
dem man unwillkürlich gefesselt sei,  
einen Protest gegen die drohende Ver-  
flachung der Gegenwartsmusik ge-  
schrieben. Licco Amar sei kein äußer-  
licher Geiger, aber ein glänzender  
Musiker; nicht glatt und flach, aber  
durchdrungen von seiner Sendung:

# PROGRAMM:

## I. Teil:

### Ernst Krenek:

Potpourri für Orchester (Novität)

### Ernst Toch:

„Die chinesische Flöte“, Kammer-symphonie für Sopran und kleines Orchester (Novität)

### Zoltán Kodály:

„Hary János“, Märchen-Suite für großes Orchester (Novität)  
I. Das Märchen beginnt / II. Wiener Spielwerk / III. Lied / IV. Schlacht und Niederlage Napoleons / V. Intermezzo / VI. Einzug des Kaiserlichen Hofes

## II. Teil:

### Pause

### L.v. Beethoven:

„An die Hoffnung“, für Sopran mit Orchesterbegleitung  
Instrumentiert von Felix Mottl

### L.v. Beethoven:

Zweite Symphonie (D-Dur)  
I. Adagio molto - Allegro con brio / II. Larghetto / III. Scherzo (Allegro) / IV. Allegro molto

## Ernst Krenek

(geb. 23. August 1900)

Nach dem Welterfolg von „Jonny spielt auf“, dem der 3 Einakter kaum nachstand, hat jetzt die jüngste Oper des Komponisten „Das Leben des Orest“ in Leipzig bei der Uraufführung einen starken Erfolg gehabt. Krenek gehört zum linken Flügel der jüngsten Komponistengeneration, seine streng „lineare“ Musik ist häufig abstrakt-konstruktiv, atonal, dabei gleich der Hindemiths stark parodistisch. Sein Potpourri für großes Orchester, mit leichter Hand geschrieben, interessiert auch den unbelangenden Hörer vom ersten Takt an. Ob Krenek einen preußischen Marsch parodiert, ob er Strauß imitiert, Bruckner glossiert, zuletzt mit feinstem Geschmack alle Jazzeffekte beansprucht, nie wird er banal, nie langweilig. Das „Potpourri“ gibt ihm Gelegenheit, sein vielseitiges Talent in schillernden Farben zu zeigen.

## Ernst Toch

(geb. 1887)

studierte Medizin und Staatswissenschaften und bildete sich in der Musik durchaus autodidaktisch. 1909 errang er das Mozartsipendium, darauf viermal nacheinander den österreichischen Staatspreis für Musik. Seit 1913 lebt er in Mannheim, zuerst als Lehrer an der Hochschule für Musik, jetzt nur als Komponist. Toch ist eine der beweglichsten und erfindungsreichsten Begabungen, voll musikantischer Frische und Temperament, ohne negativ parodistische Ader und ist aus einer anhänglichen Stimmungs- und Geschmackskunst zu immer freierer und sicherer Ausdruckskunst gelangt.

## Zoltán Kodály

(geb. 1882)

Von Haus aus Musikwissenschaftler, ein leidenschaftlicher Sammler ungarischer Volkslieder, hat Kodály ähnlich wie Bartók aus nationalmelodischen Anregungen sich seinen individuellen Stil gebildet. Bei aller „Modernität“ weich und melodisch, liebt er, so auch in der „Hary János-Suite“, die Streiche aus dem Leben des ungarischen Mönchshausen erzählt, eigenartige Klangeffekte. Das 2. und 5. Stück ist nur für Bläser und Schlagzeug geschrieben. Kodály lebt in Budapest als Kritiker und Kompositionslehrer.

VORANZEIGE: VII. SYMPHONIE-KONZERT Dienstag, 11. März 1930  
SOLISTIN: GERDA NETTE, LEIPZIG (KLAVIER)

Franz Schubert: Symphonie (unvollendete)  
Robert Schumann: Klavierkonzert  
Johannes Brahms: II. Symphonie

Programm des 6. Sinfonie-  
konzerts 1929/30  
(11. Februar 1930), Solistin:  
Anny Quistorp (Leipzig),  
Sopran; Leitung: Felix Lederer

ein Wegbereiter zu sein, für seinen  
Freund Hindemith, für alles grundehr-  
liche, moderne Musikschaffen. Ueber  
alles Erwarten stark war der Beifall  
nach dem Violinkonzert.<sup>20</sup>

Ein knappes Jahr später steht der  
Komponist selbst mit dem Orchester  
auf dem Podium. Dieses Sinfoniekon-  
zert am 14. Januar 1930 ist laut Theater-  
statistik mit 1.194 Besuchern das am  
zweitbesten besuchte der Saison.<sup>21</sup> Hin-  
demith interpretiert sein 1927 kompo-  
niertes Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4:  
Der erste Satz des Bratschenkonzerts –  
Bewegt – strömt eine unentwegt vor-  
wärts treibende Kraft aus, die sich  
über harmonische Beziehungen hin-  
wegsetzt. Der langsame Satz hat die  
größte Wirkung, hier muß das Konzert

trotz der schematischen Unprägnanz  
den als Freund gewinnen, der sonst  
zurücksteht. Nach einem „Mäßig be-  
wegt“, das sich im Klange asketischer  
als die vorangehenden Sätze gibt, bie-  
tet der Schlußsatz die köstliche Variante  
eines bekannten Militärmarsches,  
wobei auf die Wechselwirkung zwi-  
schen Soloinstrument und Orchester  
großer Wert gelegt ist. Nirgends be-  
wahrheitet es sich mehr als hier, daß  
der Komponist selbst sein bester Inter-  
pret ist. Die Bratsche war bis in unsere  
Zeit als Soloinstrument stark degra-  
diert und gerade Paul Hindemith ist es  
zu verdanken, daß er diesem Zustan-  
de durch seine Solokompositionen für  
dieses Instrument und durch sein ganz  
vollendetes Spiel ein Ende bereitet hat.  
Seine Technik und seine Kultur ist  
bewundernswert. Das Städtische Or-  
chester wurde unter Lederers Direk-  
tion seiner nicht alltäglichen Aufgabe  
gerecht. Der Beifall kam nicht nur von  
den Unentwegten; auch die Zweifler  
konnten sich nicht des Eindrucks ver-  
schließen, daß hier ein Musiker von  
Bedeutung sein eigenes Werk betreut  
hat.<sup>22</sup>

Felix Lederers große Zuneigung  
gehört aber dem Cuvre Gustav Mah-  
lers. Ihm ist der Dirigent nicht nur in  
künstlerischer Hinsicht verpflichtet;  
Mahler selbst soll Lederers Eltern über-  
zeugt haben, den Sohn Musik studie-  
ren zu lassen.<sup>23</sup> Das Städtische Orche-  
ster spielt (verstärkt durch Aushilfen)  
Mahlers 1., 3. und 4. Sinfonie sowie  
seine Kindertotenlieder und Das Lied  
von der Erde. Zur Aufführung von  
Mahlers 3. Sinfonie für Orchester, Alt-  
Solo (Ruth Arndt von der Oper Frank-  
furt am Main), Knaben- und Frauen-  
chor am 3. November 1924 schreibt die  
SAARBRÜCKER ZEITUNG: [Mahlers] Musik  
muß aus dem unglücklich-zerrissenen  
Wesen seiner genialen Persönlichkeit  
zu verstehen gesucht werden. Trivial-  
ste Lächerlichkeit ist hier mit visionärer  
Heiligkeit so eng verbunden, daß man  
manchmal nicht weiß, ob es ernst oder  
ironisch gemeint ist. Dazu kommt eine  
Instrumentierung, die dem Orchester

Fortsetzung auf Seite 25

Die unter Leitung von  
**Generalmusikdirektor Felix Lederer**  
 vom  
**Städtischen Orchester**  
 aufgeführten Werke  
 (1922-1929)

- BACH:**  
 Präludium  
 Suite (Beger) \*  
 Orchester-Suite D-dur  
 Doppelkonzert für 2 Violinen \*  
 Violinkonzert E-dur  
 Violinsonate (Solo)  
 Brandenburgisches Konzert \*  
 Kantate für Sopran \*  
 Johannes-Passion
- BEETHOVEN:**  
 Sämtliche Symphonien  
 Klavierkonzerte Es-Dur und  
 G-dur, C-moll  
 Violinkonzert  
 Große Fuge für Streich-  
 orchester \*  
 Triel, Konzert für Violine, Cello  
 und Klavier \*  
 Ouvertüre zu Leonore II und III  
 " " Egmont  
 Arien  
 Missa solemnis \*
- BERLIOZ:**  
 Phantastische Symphonie \*  
 Ouvertüre Carnaval romain  
 " " Benvenuto Cellini  
 3 Stücke aus Faust's  
 Verdammnis  
 Königin Mab, Scherzo für  
 großes Orchester \*
- BOCCHERINI:**  
 Cello-Konzert
- BORODIN:**  
 Symphonische Tänze \*  
 H-moll-Symphonie Nr. 2 \*
- BORKIEWICZ, Serge:**  
 Klavierkonzert \*
- BRAMMS:**  
 Sämtliche Symphonien  
 Klavierkonzerte B-dur und  
 D-moll
- Violinkonzert**  
 Doppelkonzert \*  
 Tragische Ouvertüre  
 Akademische Ouvertüre  
 Ave Maria für Frauenchor mit  
 Orchester \*  
 Rhapsodie für Alt und Männer-  
 chor  
 Lieder mit Orchester  
 Requiem
- BRUNNFELS:**  
 Chinesische Gesänge mit  
 Orchester \*  
 Don Juan — Phantasmagorie \*  
 Prolog der Nachtigall aus der  
 Oper „Die Vögel“ \*
- BRUCH, V.:**  
 Violinkonzert
- BRUCKNER:**  
 Symphonien Nr. 2, 3\*, 4, 7\*, 9\*  
 Te Deum \*  
 Große Messe \*
- CORNELIUS:**  
 Ouvertüre zu Cid \*
- CHOPIN:**  
 Klavierkonzert E-moll
- DRAESEKE:**  
 Tragische Symphonie \*
- DVORAK:**  
 Carnaval-Ouvertüre \*  
 Cellokonzert  
 Violinkonzert
- EHRENBERG:**  
 Symphonische Suite \*
- HANS GAL:**  
 Phantasie für Frauenchor \*
- GLAZOMOW:**  
 Violinkonzert \*

Die mit \* bezeichneten Werke sind Erstaufführungen, resp. Novitäten.

- GLUCK:**  
 Arien
- GOLDMARK:**  
 Scherzo
- GRAENER:**  
 Comedieta \*
- GRIG:**  
 Ballade
- HÄNDEL:**  
 Orgelkonzert G-moll \*  
 Concerto grosso  
 " " für zwei Solo-  
 Violinen \*  
 Arien  
 Judas Maccabäus
- HAYDN:**  
 Symphonie Nr. 5, 29, Militär-  
 symphonie  
 Symphonie G-dur (Paukenschlag)  
 Cellokonzert  
 Kantate Ariadne auf Naxos \*  
 Schöpfung
- HINDEMITH:**  
 Suite 1922 für Klavier \*  
 Violinkonzert \*
- JANACEK:**  
 Sintonietta \*
- JUNO HANS:**  
 Suite (Uraufführung) \*
- KORNATH EGON:**  
 Suite für großes Orchester  
 (Uraufführung) \*
- KORNGOLD:**  
 Suite für Kammerorchester  
 (zu „Viel Lärm um Nichts“) \*
- LISZT:**  
 Les Préludes  
 Klavierkonzert Es-dur  
 Mazepa, Symphonische Dichtung
- LÖWE:**  
 Balladen mit Orchester
- MAHLER:**  
 Symphonie Nr. 1, 3\*, 4\*  
 Lieder mit Orchester (Kinder-  
 totenlieder)
- MEDELSSOHN-BARTHOLDY:**  
 Symphonie Nr. 4 (italienische)  
 Schottische Symphonie  
 Musik zu Sommernachtstraum
- Ouverture Hebriden**  
 Ouverture Meeresstille und  
 glückliche Fahrt  
 Violinkonzert
- MENDELBERG:**  
 Elegie \*
- MOSER:**  
 Suite für 17 Bläser  
 (Uraufführung) \*
- MOZART:**  
 Jupiter-Symphonie  
 G-moll-  
 D-dur-  
 C-dur-  
 Concertante Symphonie \*  
 Klavierkonzerte C-dur u. A-dur  
 Violinkonzert D-dur und A-dur  
 Flötenkonzert (mit Orchester) \*  
 Hainler-Serenade \*  
 Titus-Ouvertüre  
 Kantate \*  
 Arien
- MUSSOROSKI:**  
 Bilder aus einer Ausstellung \*
- NEUMEYER:**  
 Marienlieder-Cyclus (Urauff.) \*
- PERGOLESE:**  
 Arien
- PFITZNER:**  
 3 Vorspiele zur Palestrina \*  
 2 Orchesterstücke aus „Rose  
 im Liebgarten“ \*  
 Ouvertüre zu Christleien \*  
 Klavierkonzert \*  
 Herr Olaf, (Ballade) Klage mit  
 Orchester  
 Kantate „Von deutscher Seele“ \*
- PIERNÉ:**  
 Harlenkonzert
- PROKOFJEFF SERGE:**  
 Suite aus „Die Liebe zu den  
 3 Orangen“ \*  
 Violinkonzert \*  
 Klavierkonzert Nr. 3 \*
- RAMEAU:**  
 Suite
- REGER:**  
 Phantasie und Fuge BACH  
 op. 46  
 Symphonische Phantasie für  
 Orgel  
 Klavierkonzert \*  
 Violinkonzert \*

Die mit \* bezeichneten Werke sind Erstaufführungen, resp. Novitäten.

- Serenade für 2 Orchester \***  
 Suite (Romantische) \*  
 Böcklin-Suite \*  
 Mozart-Variationen \*  
 Hiller-Variationen \*  
 Beethoven-Variationen \*  
 „An die Hoffnung“  
 mit Orchester  
 Konzert im alten Stil \*
- RESPIGHI:**  
 Concerto Gregoriano \*  
 Klavierkonzert \*
- REZNICEK:**  
 Chamisso-Variationen \*
- RIMSKY-KORSAKOFF:**  
 Balladen \*
- ROSSINI:**  
 Arie  
 Tell-Ouvertüre
- SCHUBERT:**  
 Wanderer-Phantasie (Liszt)  
 Große C-dur-Symphonie  
 H-moll-Symphonie  
 C-dur- und B-dur-Symphonie  
 Tragische Symphonie \*  
 Ouvertüre und Ballettmusik zu  
 „Rosamunde“  
 Stabat mater \*  
 Mirjams Siegesgesang \*  
 23. Psalm für Frauenchor mit  
 Orchester  
 Lieder (Instr.)  
 Deutsche Tänze
- SCHUMANN:**  
 Symphonie Nr. 1, 2, 3 (Rheinische)  
 Cellokonzert
- SCHÖNBERG:**  
 „Verklärte Nacht“ \*
- SEKLES:**  
 Passacaglia und Fuge für Orgel  
 und Orchester \*
- SINEOGLIA:**  
 Lustspiel-Ouvertüre \*
- SMETANA:**  
 Vyschrad  
 Ouvertüre zur „Verkauften Braut“
- STEPHAN RUDI:**  
 Musik für Violine u. Orchester \*
- STRAUSS JOHANN:**  
 Ouvertüre zu „Fledermaus“  
 Schöne blaue Donau
- Rosen aus dem Süden**  
 3 Schichten aus dem Wiener Wald
- STRAUSS RICHARD:**  
 Tod und Verklärung  
 Tanzsuite nach Couperin \*  
 Symphonia Domestica \*  
 Don Juan  
 Till Eulenspiegel \*  
 Burleske, Klavier mit Orchester \*  
 Arie der Zerbinetta mit Orchester  
 Pilgers Morgenlied „ „  
 Hymnus „ „
- STRAWINSKY:**  
 Pulcinella Suite \*  
 Feuerwerk \*
- SUTTER HERMANN:**  
 Symphonie \*
- TSCHAIKOWSKY:**  
 Symphonie Nr. 4\*, 5, 6  
 Nulknacker-Suite  
 Klavierkonzert  
 Violinkonzert
- VERDI:**  
 Arien  
 Requiem
- VOLKMANN:**  
 Cello-Konzert
- WAGNER:**  
 Vorspiel zu Parsifal  
 " " Meistersinger  
 " " Tristan  
 Rienzi-Ouvertüre  
 Tannhäuser-Ouvertüre  
 Faust-Ouvertüre  
 Karfreitagzauber  
 Siegfrieds Tod u. Trauermarsch  
 Siegfried-Idyll  
 Großes Bacchanal \*  
 Wotans Abschied und Feuer-  
 zauber  
 Schlüs-Ansprache des Hans  
 Sachs - Meistersinger
- WEBER:**  
 Ouvertüre zu Freischütz  
 " " Curyanthe  
 " " Oberon  
 Konzertstück für Klavier  
 Arie der Rezia
- WETZLER:**  
 Visionen \*
- WOLF HUGO:**  
 Italienische Serenade  
 Lieder mit Orchester \*

Die mit \* bezeichneten Werke sind Erstaufführungen, resp. Novitäten.

Mitwirkende Solisten waren:

- KLAVIER:**  
 Else Blatt  
 Bruno Eisner  
 Edwin Fischer  
 Alfred Hoehn  
 Fritz Griem  
 Dr. R. Götz  
 F. Kwast-Hodapp  
 Mitja Niklach  
 Dorothea Braus  
 Walter Reibberg  
 Paul Wittgenstein  
 Lubka Kolesa  
 Margarete Wit  
 Fritz Neumeyer
- VIOLINE:**  
 Prof. A. Busch  
 Prof. F. Berber  
 Licco Amar  
 Gertrud Höfer  
 W. Kirchner  
 Alma Moodie
- Prof. A. Schuller**  
 Alexander Schneider  
 Hermann Silzer
- VIOLONCELLO:**  
 A. Barlansky  
 Em. Feuermann  
 A. Földesy  
 R. Hindemith  
 Gregor Platigorsky  
 Mischa Rakier
- FLÖTE:**  
 H. Jung
- HARFE:**  
 Ella Osol
- ORGEL:**  
 Arno Landmann  
 Prof. A. Nowakowsky  
 Karl Rahner

Gesang:

- SOPRAN:**  
 Eva Bruhn  
 Lisa Brechter  
 Cida Laas  
 Lotte Leonard  
 Irene Eden  
 Ria Ginster  
 Manon Mario  
 M. Olden-Mehlich  
 A. Merz-Tunner  
 K. Niklas  
 G. Tort
- M. Müller-Rudolph**  
 L. Sutter-Kottlar  
 Emmy v. Stetten  
 Charlotte Wolf
- TENOR:**  
 F. Bartling  
 Mano Belina  
 Ludwig Matern  
 A. Gurtler  
 O. Grauard  
 A. Richter  
 Helge Rosswaenge  
 Fritz Soot  
 H. Svalan-Schwab  
 Alfred Wilde
- BARITON:**  
 M. v. Sinowsky  
 Hilmar Hegarth  
 A. Kieffner  
 Prof. Kloos  
 Joseph Kurth  
 Chr. Könker  
 Carl Möller  
 Wilh. Schmid-Scherf  
 Max Koth
- ALT:**  
 Rosette Anday  
 Ruth Arndt  
 J. Berli-Lilienfeld  
 Jane Freund  
 Eise Grünwald  
 W. Huppert  
 Lydia Kindermann  
 Hedwig Rode  
 Hedwig Solberg  
 Gertrud Weinschenk
- BASS:**  
 Martin Abendroth  
 Albert Bock  
 Wilhelm Fenten  
 Hermann Schey  
 Paul Seebach  
 Johannes Willy

\*

Faltblatt beigegeben dem Programm des letzten Sinfoniekonzerts 1928/29



## Die Orchesterleiter 1912 – 1944

**Victor Cormann**

(21. Dezember 1871, Koblenz – 2. Juni 1963, Saarbrücken)

*Dirigent, Komponist, Musikpädagoge*

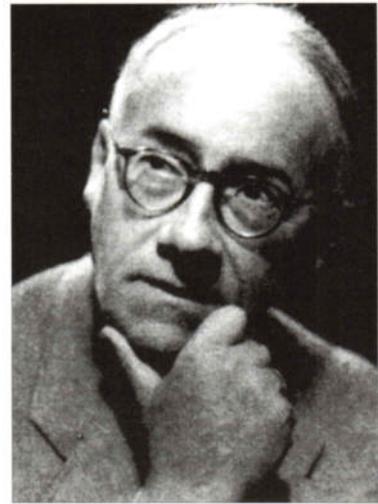
Victor Cormann studiert an den Konservatorien von Köln, Dresden und Würzburg. 1904 übernimmt er die Musikdirektion der *Gesellschaft der Musikfreunde* und leitet deren Chor bis zur Auflösung des Vereins im Jahr 1935. Cormanns Repertoire umfaßt Werke des Barock, der Klassik und Romantik (u.a. Haydn, *Schöpfung*; Beethoven, 9. Sinfonie; Mendelssohn, *Paulus, Elias*; Brahms, *Deutsches Requiem*; Verdi, Requiem). Das Orchester dirigiert er in den Konzerten der Gesellschaft bis zur Übernahme der Musiker durch die Stadt Saarbrücken. Bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1937 gibt er Musikunterricht an der Saarbrücker *Auguste-Victoria-Schule*. Sein kompositorisches Schaffen umfaßt vor allem Kammermusik und Lieder.

**Heinz Tietjen**

(24. Juni 1881, Tanger/Marokko – 30. November 1967, Baden-Baden)

*Regisseur, Dirigent, Intendant*

Heinz Tietjen, Schüler des Dirigenten Arthur Nikisch, beginnt seine Theaterlaufbahn als Kapellmeister und Regisseur 1904 in Trier und ist dort Intendant von 1907 bis 1922. In seiner letzten Spielzeit leitet er zusätzlich das *Stadttheater Saarbrücken* und dirigiert das Orchester in legendär gewordenen Wagner- und Straussvorstellungen. Als Operndirektor arbeitet Tietjen von 1922 bis 1925 in Breslau und wird anschließend Intendant der *Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg*. 1930 bis 1945 führt er als Generalintendant sämtliche *Preußischen Staatstheater* (Oper wie Schauspiel), von 1931 bis 1944 bestimmt er mit Winifred Wagner die künstlerische Ausrichtung der *Bayreuther Festspiele*. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Tietjen wegen seiner zwiespältigen Haltung während des Nationalsozialismus scharf angegriffen. 1947 erfolgt seine Rehabilitierung, doch harrt das Wirken Tietjens im „Dritten Reich“ noch der Aufarbeitung. Von 1948 bis 1955 ist er wieder Intendant der *Städtischen Oper Berlin*, von 1956 bis 1959 der *Staatsoper Hamburg*.



**Felix Lederer**

(25. Februar 1877, Prag – 26. März 1957, Berlin)

*Dirigent, Musikpädagoge*

Felix Lederers Begabung wird von Gustav Mahler entdeckt, der dessen Eltern bewegt, den Sohn Musik studieren zu lassen. Lederer lernt u.a. Komposition bei Antonín Dvořák in Prag und Dirigieren bei Felix Mottl in Wien. 1897 bis 1899 ist er Korrepetitor in Breslau, anschließend 2. Kapellmeister in Nürnberg. Als Erster Kapellmeister wirkt er in Augsburg (1903-1905), Barmen (1905-1908) und Bremen (1908-1910). Von 1910 bis 1922 arbeitet er am *Hoftheater Mannheim*. Hier leitet er auch den Musikverein, den Liederkranz sowie die städtischen Konzerte. Lederer ist von 1922 bis 1935 Generalmusikdirektor in Saarbrücken. 1935 wird er gezwungen, sein Amt aufzugeben, und als „Nicht-Arier“ mit Berufsverbot belegt. Er zieht sich nach Berlin zurück und überlebt das „Dritte Reich“ auch dank der Hilfe Wilhelm Furtwänglers. Vom Frühjahr 1946 bis 1952 ist Lederer Professor für Dirigieren und Leiter der Operschule an der *Hochschule für Musik* in Berlin.

Er leitet wieder das Orchester als Gastdirigent im 2. Jubiläums-Konzert zum 40jährigen Bestehen des Klangkörpers am 4. Oktober 1952; Programm: Schubert,

*Unvollendete*; Mozart, 5. Violinkonzert A-Dur, Brahms, 2. Sinfonie D-Dur.

Der in der Weimarer Republik hochangesehene Dirigent, gilt als Schöpfer des Saarbrücker Musiklebens. Tondokumente seines Schaffens finden sich auf der CD *Lebendige Vergangenheit / Ludwig Suthaus (Tenor)* (Arien von Wagners *Rienzi*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*; Radio-Sinfonieorchester Berlin, Aufnahme: 1946).

**Wilhelm Schleuning**

(16. März 1902, Berlin – nicht mehr feststellbar)

*Dirigent*

Wilhelm Schleuning studiert in Berlin und erhält an der *Staatsoper* sein erstes Engagement als Kapellmeister. Es folgen Stationen in Leipzig und Wuppertal. Von 1935 bis 1937 ist er Generalmusikdirektor in Saarbrücken, anschließend in Duisburg. Nach dem Krieg wirkt er zunächst am Freiburger Theater, dann in Hamburg.

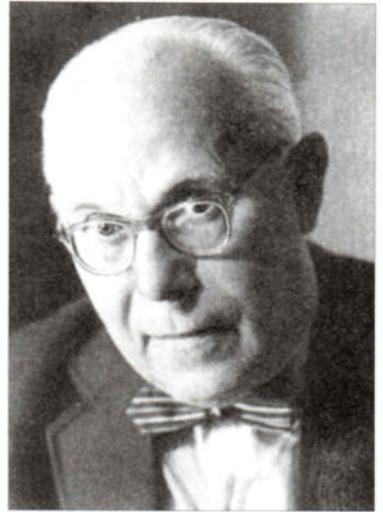


**Heinz Bongartz**

(31. Juli 1894, Krefeld – 5. Mai 1978, Dresden)

*Dirigent, Komponist, Musikpädagoge*

Heinz Bongartz studiert von 1908 bis 1914 zunächst am Konservatorium seiner Heimatstadt Krefeld, dann in Köln Dirigieren, Komposition und Klavier. Seine ersten Theaterstationen führen ihn von Düren und Mönchengladbach nach Meiningen. Von 1931 bis 1933 ist er Musikalischer Oberleiter in Gotha, darauf Erster Kapellmeister am Staatstheater in Kassel. Von 1937 bis 1944 ist Bongartz Generalmusikdirektor in Saarbrücken. Nach dem Krieg wird er 1946/47 Professor an der Musikhochschule in Leipzig, danach Künstlerischer Leiter der *Dresdner Philharmonie* (1947-1964) und wirkt als Gastdirigent im In- und Ausland. Bongartz erhält zahlreiche Auszeichnungen und Preise (u.a. 1950 *DDR-Nationalpreis*, 1970 *Andersen-Nexö-Kunstpreis* der Stadt Dresden). 1964 wird er Ehrenmitglied der *Dresdner Philharmonie*, 1966 der *Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft* in Wien. Bongartz gilt als herausragender Orchestererzieher. Sein kompositorisches Schaffen umfaßt v.a. Orchesterwerke, Kammermusik und Lieder.



Heinz Bongartz leitet wieder das Orchester als Gastdirigent im 5. Sinfoniekonzert der Saison 1959/60 am 8./9. Februar 1960; Programm: Bongartz, *Verwandlungen und Fuge über ein Thema von Mozarts „Don Giovanni“* op. 32 (1940/41 in Saarbrücken komponiert), Dmitrij Schostakowitsch, 6. Sinfonie, Schumann, 1. Sinfonie.

**NICOLO PAGANINI**  
Op. 11  
**Perpetuum mobile**  
für Violinen mit kleiner Orchesterbegleitung  
(zweifach Holz, 2 Hörner, Cello und Bässe)  
eingearbeitet von  
**Felix Lederer**

*Dem Saarbrücker Staatstheater  
freisporrelafeststellbar gewidmet*  
*Felix Lederer*  
1934

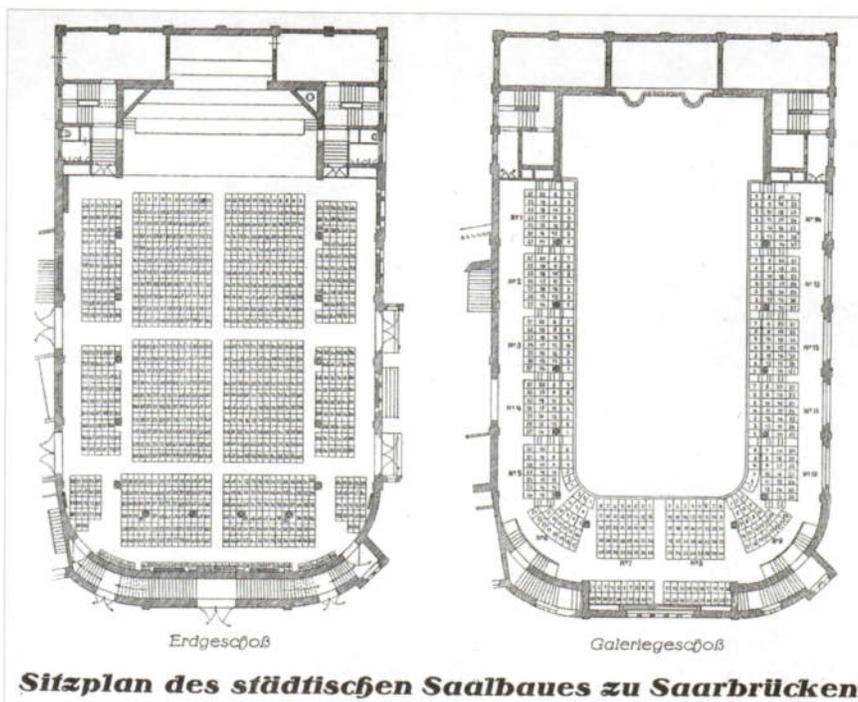
Aufführungsrecht vorbehalten. Eigentum der Verleger für alle Länder  
Verlag Tischer & Jagenberg G. m. b. H. Köln am Rhein

**Paganini: Perpetuum mobile**  
*Allegro vivace* Instrumentiert von Lederer

F. 1.2  
F. 2.2  
Cl. 1.2  
Ag. 1.2  
H. 1.2  
S. 1.2  
C. 1.2

Viol. I  
Viol. II  
Cl.  
Fag.  
Kor.  
H. 1.2  
H. 2.2  
C. 1.2  
C. 2.2

Verlag von Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln - Regensburg T. 8 J. 1181



**Sitzplan des städtischen Saalbaues zu Saarbrücken**

Aus einer Anzeige des Stadttheaters im Einwohnerbuch der Stadt Saarbrücken 1928/29

eigenartige Klangreize und Wirkungen abringt, die in Verbindung mit einer gleichermaßen zwiespältigen Melodik und Rhythmik nicht selten gesucht erscheint. Die hiesige Aufführung war unter der Leitung Felix Lederers trotz der für Mahlersche Begriffe zu schwachen Besetzung ausgezeichnet. Die souveräne Gestaltungskraft Lederers ließ deutlich das persönliche Bekenntnis zu dem Schaffen Mahlers erkennen.<sup>24</sup>

Lederer, der sich auch für Jugendkonzerte und Konzerteinführungen engagiert, stellt zuweilen höchst unkonventionelle Programme zusammen. So setzt er etwa einmal vor Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* das Klavierstück *Suite „1922“* von Paul Hindemith<sup>25</sup> oder beschließt ein Konzert mit Mahlers Vierter durch den Walzer *An der schönen blauen Donau* und der *Fledermaus*-Ouvertüre von Johann Strauß.<sup>26</sup> Lederer ist jedoch nicht nur phantasievoll, sondern ebenso streng. Seine Konzerte haben – wie extra auf den Programmen erwähnt – pünktlich 7.30 Uhr zu beginnen. Ernst Stilz, ein damaliger Abonnent, erinnert

sich, daß, wenn er Walzer dirigierte, [...] einem das Stillsitzen schwergefallen sei, und das will viel heißen, hatte er doch außer seinen Musikanten auch das Konzertpublikum fest an der „Strippe“. Schnell hatte er ihm z.B. das übliche Zuspätkommen abgewöhnt: Seelenruhig legte er den bereits erhobenen Taktstock hin, wenn jemand zu spät kam oder es irgendwie im Saal nicht mäuschenstill war. Ebenso seelenruhig wandte er sich um und verfolgte die Sünder bis sie ihre Plätze eingenommen hatten.<sup>27</sup>

Felix Lederer stellt, da die in kurzen Abständen wechselnden Intendanten Spezialisten des Sprechtheaters sind, wohl allein die Musiktheater-Spielpläne zusammen. Von zentraler Bedeutung sind für ihn die Opern von Mozart, Puccini, Strauss, Verdi und Wagner. 1925 etwa wagt er gleich zwei gefeierte Großprojekte: Nach den *Mozart-Festspielen* (u. a. mit *Così fan tutte*, *Figaros Hochzeit*, *Zauberflöte* und *Don Giovanni*) vom 24. Mai bis zum 2. Juni findet sechs Wochen später unter ihm die erste Saarbrücker Gesamtauführung von Wagners *Ring der Nibe-*

24 Zweites Symphoniekonzert, Saarbrücker Zeitung, 6. November 1924.

25 1. Sinfoniekonzert 1925/26, 6. und 7. Oktober 1925 (Solist war Bruno Eisner).

26 2. Sinfoniekonzert 1925/26, 26. und 27. Oktober 1925.

27 Dr. Ernst Stilz, Gruß an Felix Lederer. Zu seinem 75. Geburtstag, Saarbrücker Zeitung, 26. Februar 1952.

Abbildungen linke Seite unten: Eine Paganini-Bearbeitung Felix Lederers, Partitur handschriftlich „dem Saarbrücker Städt. Orchester freundschaftlichst gewidmet. Felix Lederer 1934“



1

2

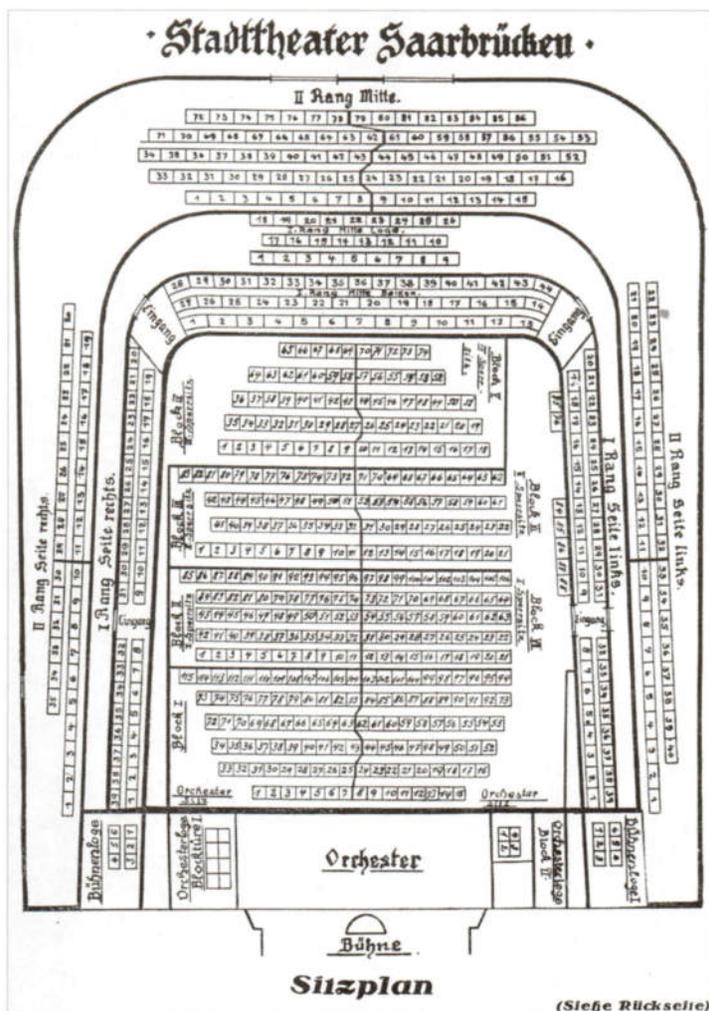
oben: Ensemblemitglieder vor dem  
Stadttheater bei der „Jahrtausendfeier der  
Rheinlande“ 1925;

1. Artur Schubert (Orchester),
2. Felix Lederer

rechts: Aus einer Anzeige des  
Stadttheaters im Einwohnerbuch der  
Stadt Saarbrücken 1928/29

lungen statt: *Rheingold* am 14., *Die Walküre* am 16., *Siegfried* am 19., und *Götterdämmerung* am 22. Juli 1925.

Darüber hinaus bedeuten die von ihm angesetzten weiteren Produktionen eine Repertoirebereicherung, wie sie das Publikum für lange Zeit nicht mehr erleben sollte (die folgende Auflistung ist nicht vollständig): Bizet, *Carmen*, *Djamileh*; Gluck, *Iphigenie auf Tauris*; Halévy, *Jüdin*; Händel, *Julius Cäsar*, *Rodelinde*, *Xerxes*; Goldmark, *Königin von Saba*; Janáček, *Jenufa*; Korngold, *Tote Stadt*, *Violanta*; Meyerbeer, *Hugenotten*, *Prophet*; Musorgskij, *Boris Godunow*; Offenbach, *Hoffmanns Erzählungen*; Saint-Saëns, *Samson und Dalila*; Smetana, *Verkaufte Braut*; Tschaikowsky, *Eugen Onegin*; Weinberger, *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*; Wolf-Ferrari, *Sly*.



Sonntag, den 22. November 1931, abends 6 Uhr

Zum ersten Male:

# Die Walküre

von Richard Wagner.

Inszenierung: Georg Pauly.

Musikalische Leitung: Felix Lederer.

Bühnenbild: Hans Weyl.

Personen:

Siegmond	Richard Payer	Gerhilde	Hertha Vogl
Hunding	Karl Rössel-Majdan	Ortlinde	Hede Lipp
Wotan	Hans Bahling a. O.	Waltraute	Susanne Stein
Sieglinde	Hanna Kramer	Siegrune	Barbara Toussaint
Brünnhilde	Maria Solarf a. O.	Ormingarde	Berta Eicheberger
Fricka	Gertrud Walker	Schwertleite	Gertrud Walker
Helmwige	Franziska Formaciner a. O.	Roßweisse	Herta Röse

Pause nach dem 1. und 2. Akt. Ende gegen 10<sup>1/2</sup> Uhr.

## Voranzeige:

Dienstag, den 12. Januar 1932

### V. Symphonie-Konzert

Solistin: Anny Steiger-Betzak, Frankfurt a. M. (Violine)

Igor Stravinsky: Scherzo Fantastique (zum ersten Male)

Darius Milhaud: Konzert für Violine und Orchester  
(zum ersten Male)

Paul Dukas: „Der Zauberlehrling“ symphonische Dichtung  
für großes Orchester (zum ersten Male)

Vivaldi: Violinkonzert

W. A. Mozart: Jupiter-Symphonie

An avantgardistischen Opern spielt das Stadttheater 1928 Křenek's *Jonny spielt auf* (Uraufführung 1927) sowie 1929 dessen „Trilogie“ *Der Diktator / Schwergewicht oder Die Ehre der Nation / Das geheime Königreich* (UA 1926/1928/1928) und 1930 *Maschinist Hopkins* von Max Brands (UA 1929).

Ende der 20er Jahre beginnt die offene antisemitische Hetze gegen jüdische Künstler in Saarbrücken. Sie wird unter anderem betrieben vom *Kampfbund für deutsche Kultur* (geleitet vom Studienprofessor Dr. Fritz Oblasser des Ludwigsgymnasiums). Die Kampagnen finden ihren Niederschlag in der rechten Presse; beispielsweise in der „Spielplankritik“ unter der Überschrift *Der Jude Dr. Pauly und Herr Lederer provozieren von neuem* in der SAARDEUTSCHEN VOLKSSTIMME vom

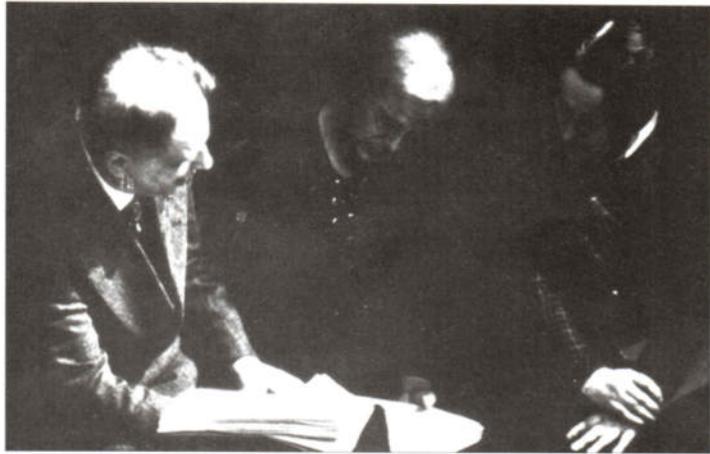
10. Oktober 1931: *Die Deutschen sind, wie wir wissen, ein unmusikalisches Volk. Die Leute aus dem Jordanland dagegen, die können was! Es steht schon in den heiligen Büchern, was das für ausgezeichnete Trompeter, Possaunisten, Harfner und Cymbalschläger waren. [...] Daher müssten wir Kunstbanausen dankbar sein, daß uns eine weise Theater- und Konzertleitung gar nicht knauserig mit jüdischen Musikanten, Schauspielern, Dichtern und Komponisten beglückt; denn an deutschen Musikern und Schauspielern, die wirklich was leisten, herrscht bekanntlich Mangel, und die Nichtskönner sollen froh sein, daß sie Statisten spielen oder stempeln gehen dürfen! [...] Jude ist „unser“ hauptamtlicher Intendant, Dr. Georg Pauly [...]; Jude ist „unser“ allseitig geschätzter Generalmusik-Direktor Felix Lederer [...]; Jude ist [es folgen sieben Namen von jüdischen Theatermitgliedern]; Juden sind ferner [es folgen fünf Namen]. Jüdinnen sind [es folgen sechs Namen] usw. usw., ohne die Orchesterjuden. Das nennt sich „Notzeit für die Künstler“. Ganz richtig! – aber nur für die deutschen!!! Herr Generalmusikdirektor Felix Lederer glaubt, uns die „Moderne“ nicht vorenthalten zu dürfen, das heißt, was er so unter „Moderne“ versteht – nämlich die Rassegenossen Strawinsky, Pillney, Toch, Milhaud, Weißmann. Von acht Konzerten bestreitet er mit diesen Auserwählten das vierte, fünfte und sechste, wahrscheinlich, damit uns die diesjährigen Hungerweihnachten durch diese jüdische Feinkost schmackhafter werden. Die Operette wird das Ihrige dazu tun, auserlesene jüdische Autoren werden den gedrückten Deutschen ein gequältes Lachen aufnötigen und schmunzelnd die Honorare einstreichen.*

Am 30. Januar 1933 ergreifen die Nationalsozialisten die Macht im Deutschen Reich, und sie beeinflussen von nun an auch das Leben an der Saar: 1933 wird Intendant Georg Pauly entlassen. Sir Geoffrey Knox, Leiter der Regierungskommission des Saargebietes, protestiert: *Meines Erachtens ist die*

Entlassung des Dr. Pauly dem Eingreifen einer politischen Partei zuzuschreiben, welche auf der Nichterneuerung seines Vertrages wegen seiner Religionszugehörigkeit bestanden hat.<sup>28</sup> Sein „Offener Brief“ an den Saarbrücker Bürgermeister Neikes verhallt ungehört. Lederer ahnt, daß auch seine Tage in Saarbrücken gezählt sind; trotzdem paßt er sich den Gegebenheiten an: 1934 dirigiert er die „nordische“ Oper *Island-Saga* von „Kampfbund“-Mitglied Georg Vollerthun. Es hilft nicht – im Gegenteil, er, wie jene jüdischen Orchestermitglieder, die noch nicht das Stadttheater verlassen haben (siehe hierzu *Notiz I* und *II*), erfahren in ihrer täglichen Arbeit bisher ungeahnte Behinderung und Drangsalierung auch von Kollegen. Zu Ende der Spielzeit 1934/35 muß Lederer seinen Dienst quittieren und darf fortan nicht mehr als Künstler arbeiten. Er zieht sich mit seiner Familie nach Berlin zurück und überlebt das „Dritte Reich“. In der Zeit der Barbarei soll ihm Wilhelm Furtwängler, Freund seit Lederers Mannheimer Engagement, geholfen haben.

Sein befohlener Abgang schmerzt das Saarbrücker Publikum. Der Applaus zu seinem letzten Konzert ist euphorisch: Noch niemals hat es vorher in einem Saarbrücker Konzerthaus derartige Beifalls- und Huldigungskundgebungen gegeben wie damals nach dem Verklingen von Tschaikowskys *Fünfter*.<sup>29</sup> Auch die meisten Musiker vom *Städtischen Orchester*, dem Lederer 1934 die Partitur seiner Orchestrierung von Paganinis *Perpetuum mobile* gewidmet hat, haben ihm offensichtlich die Treue gehalten. Am 18. Dezember 1941 sieht sich Intendant Bruno von Niessen veranlaßt, an den Orchestervorstand zu schreiben: *Ich wiederhole meine heute bereits mündlich gegebene Weisung, wonach die Nennung des Namens Felix Lederer seitens der Orchestermitglieder im Zusammenhang mit seiner Leistungsfähigkeit gegenüber den jetzt verpflich-*

Fortsetzung auf Seite 31



DER GENERALMUSIKDIREKTOR

SAARBRÜCKEN, DEN 2. Oktober 1932

Den Mitgliedern des städtischen Orchesters,  
welche mit dem gestrigen Tage Ihre  
zwanzigjährige Zugehörigkeit  
feiern durften, spreche ich hiermit  
meine herzlichsten Glückwünsche und  
meinen besonderen Dank aus.  
Die Hälfte dieser Zeit gehöre ich selbst  
auch zu Ihnen und weiß am besten  
zu schätzen, was Sie in dieser langen  
Zeit für das künstlerische Saarbrücken  
geleistet haben.

Felix Lederer.

oben: Felix Lederer während einer Probe zur *Island-Saga* von Georg Vollerthun (v.l.n.r.: Felix Lederer, Mezzosopranistin Hülskötter, Souffleuse Hindemith). Aufnahme aus dem Jahr 1934. Foto aus dem Robert-Hahn-Archiv

unten: Orchesteraushang Lederers vom 2.10.1932: „Den Mitgliedern des städtischen Orchesters, welche mit dem gestrigen Tage Ihre zwanzigjährige Zugehörigkeit feiern durften, spreche ich hiermit meine herzlichsten Glückwünsche und meinen besonderen Dank aus. Die Hälfte dieser Zeit gehöre ich selbst auch zu Ihnen und weiß am besten zu schätzen, was Sie in dieser langen Zeit für das Kunstleben Saarbrückens geleistet haben. Felix Lederer.“

<sup>28</sup> Zit. nach Albert Marx: Die Geschichte der Juden im Saarland vom Ancien Régime bis zum Zweiten Weltkrieg, Saarbrücken 1992, S. 179.

<sup>29</sup> Vgl. Schöpfer des Saarbrücker Musiklebens, Saarbrücker Zeitung, 22. Februar 1957.

## Notiz II: Die Entlassung jüdischer Orchestermittglieder 1935

Als Anfang Juni 1934 der Tag der vorgesehenen Volksabstimmung auf den 13. Januar 1935 festgelegt wird, versucht die deutsche Regierung, eine Minoritätenregelung zu verhindern. Auf internationalen Druck hin garantiert sie jedoch am 3. Dezember 1934 u.a. im *Römischen Abkommen*, daß die Bewohner des Saargebietes – gleich welcher Staatsangehörigkeit – keine Benachteiligung wegen ihrer Sprache, Rasse oder Religion für die Dauer eines Jahres nach Etablierung des endgültigen Regimes nicht zu befürchten hätten.

Am 1. März 1935 übernimmt Nazideutschland die Regierungsgewalt an der Saar. Und noch während der Gültigkeit dieser Schutzbestimmung wird ab dem 19. März geprüft, ob es nicht möglich sei, die jüdischen Orchestermittglieder schon auf Grundlage der bestehenden Verträge zu entlassen.

Folgende Orchestermittglieder sind betroffen:

*Darius Strauß*, geboren am 16. Mai 1885 in Hanau, I. Violine, Konzertmeister (Dienstantritt: 1. November 1922), verheiratet seit dem 27. Dezember 1926 mit Gertrud Höfer (eine Geige-

rin), geboren am 15. März 1901 in Saarbrücken (zwei Kinder).

*Willi Sprecher*, geboren am 21. Oktober 1895 in Köln, IV. Horn (Dienstantritt: 1. September 1920), verheiratet seit dem 23. September 1922 mit Karoline Jung, geboren am 3. April 1903 in Etschberg/Pfalz (drei Kinder).

*Mischa Rakier*, geboren am 18. Januar 1898 in Odessa, deutscher Staatsbürger seit dem 21. Januar 1930, Solocellist (Dienstantritt: 1. Juni 1921), verheiratet seit dem 1. Juni 1929 mit Karoline Hermine Moser, geboren am 17. Mai 1900 in Malstatt (ein Kind).

Mischa Rakier, eine der wesentlichen Figuren des Orchesters, ist mehrfach unter Felix Lederer als Solist in Sinfoniekonzerten aufgetreten. Beispielsweise war er der Cellist in der Saarbrücker Erstaufführung von Beethovens *Tripelkonzert* im 100. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters, dem Festkonzert Beethoven, am 25. und 26. April 1927.

Darius Strauß, von 1925 bis 1929 Sprecher des Orchestervorstands,<sup>1</sup> muß bei seinen Kollegen als geselliger Mensch sehr beliebt gewesen sein. So dichteten sie 1925 über ihn – mit Ironie (aber vielleicht auch etwas Neid): *Ohne Liebe hält's nicht aus / Unser kleiner Darius Strauss. / Schwarz sein Haar, und die Pupille / Wird geschützt von einer Brille. / Ist ein Mäd'el nett und schön, / Muss er nämlich doppelt sehn. / Kürzlich, bei dem Faschingstreiben, / Wollt er nie zu Hause bleiben: / Jede Nacht mit einer andern /*

*Gruppenbild von Ensemble- und Orchestermittgliedern, 1923 oder 1924. Untere Reihe: Darius Strauß (zweiter von links), Mischa Rakier (vierter von links). Foto: Robert-Hahn-Archiv*



Sonntag, den 4. März 1928, vormittags 11<sup>1/2</sup> Uhr

## Musikalische Morgenfeier

Leitung: Generalmusikdirektor Felix Lederer

1. A. Bruckner: Zwei Sätze aus dem Streichquintett  
Allegro moderato — Adagio  
Alexander Schneider (I. Violine), Darius Strauß (II. Violine), Robert Querner (I. Bratsche), Karl Hirschmann (II. Bratsche), Mischa Rakier (Cello)
2. Brahms: Zwei ernste Gesänge  
Gesungen von Wilhelm Schmid-Scherf — Am Flügel: Fritz Neumeyer
3. a) Schubert: An den Tod  
b) Schubert: Verklärung  
c) Schumann: Requiem  
Gesungen von Hedwig Sulberg — Am Flügel: Carl Johansson
4. Fritz Neumeyer (Uraufführung): Vier Lieder  
a) Sommerbild, b) Weihe der Nacht, c) Schlafen, schlafen, d) Dem Tode  
Gesungen von Wilhelm Schmid-Scherf — Am Flügel: Der Komponist
5. Schubert: Der Tod und das Mädchen  
Adagio aus dem Streichquartett D-moll

Programm einer musikalischen Matinée im Stadttheater mit Darius Strauß und Mischa Rakier

Sahst du unseren Darius wandern. / „Darius, Darius! Halte ein, / Denn das wird von Uebel sein!!!“<sup>1</sup>

Die Kontrolle ihrer Verträge durch verschiedene Gutachter ergibt jedoch keine Handhabe zur erwünschten Kündigung. Deshalb werden die Musiker durch Verleumdungen und Intrigen einem enormen psychischen Druck ausgesetzt. Sprecher, Strauß und Rakier wollen das Orchester aber nicht verlassen, sie bitten sogar um Aufnahme in die Reichsmusikkammer.

Strauß und Rakier geben auch in dieser schwierigen Zeit weitere Konzerte, so kündigt das NACHRICHTENBLATT DER SYNAGOGEN-GEMEINDE DES KREISES SAARBRÜCKEN für Dezember 1935 ein Programm mit ihnen im Rahmen des Jüdischen Kulturbundes an. Sie musizieren zusammen mit Edith Ehrmann-Blum sowie Julius Schloß<sup>3</sup> (1902-1973 – als Komponist der einzige saarländische Vertreter der Zweiten Wiener Schule, er studiert u.a. von 1925 bis 1928 bei Alban Berg in Wien).

Am 2. März 1936 ist es dann soweit klar. Die Schutzbestimmung im Römischen Abkommen ist abgelaufen. Die Musiker erhalten Berufsverbot:

Hiermit nehme ich die Ihnen mit Schreiben vom 19.11.1935 erteilte vorläufige Genehmigung zur weiteren Berufsausübung zurück.

Meine Entscheidung vom 13. November 1935, womit ich Ihren Antrag auf Aufnahme in die Reichsmusikkammer abgelehnt hatte, ist somit eine endgültige geworden. [...]

Durch diese Entscheidung verlieren Sie mit sofortiger Wirkung das Recht zur weiteren Berufsausübung auf jede zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete.

Gegen diese Entscheidung steht Ihnen das Recht der schriftlichen Beschwerde bei dem Herrn Präsidenten der Reichskulturkammer, Berlin W 8, Wilhelmplatz 8-9, zu.

Die mit Ihrem Fragebogen überreichten drei Lichtbilder sende ich Ihnen in der Anlage zurück.

Im Auftrage

gez. Wachenfeld<sup>4</sup>

Schon eine Woche später, am 10. März 1936, verlangt GMD Wilhelm Schleuning die schnellstmögliche Besetzung der freigewordenen Stellen. In dem wohl von ihm verfaßten Ausschreibungstext heißt es an erster Stelle:

Die Bewerber müssen die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für den nationalsozialistischen Staats eintreten, arischer Abstammung und im Falle ihrer Verheiratung mit einer Frau arischer Abstammung verheiratet sind.<sup>5</sup>

Mischa Rakier, Darius Strauß und Willi Sprecher klagen Abfindungsrechte ein, die sie nach vielen Schwierigkeiten auch erhalten.

Rakier emigriert mit seiner Familie im Sommer 1936 über Spanien nach Tel Aviv, Darius Strauß nach Frankreich. Er kehrt mit seiner Frau nach dem Zweiten Weltkrieg wieder nach Saarbrücken zurück. Der Verbleib von Willi Sprecher, seiner Frau und seinen drei Kindern ist unbekannt.

Alexander Jansen

1 Vgl. Liste Orchester-Vorstände des Städt. Orchesters Saarbrücken ab 1922, aufgestellt vermutlich Ende der 1940er Jahre, Archiv des Orchestervorstands des Saarländischen Staatsorchesters.

2 Strophe aus der hektographierten humoristisch-satirischen Festschrift zum „Bunten Abend“ des Deutschen Musiker-Verbands, Ortsgruppe Saarbrücken, am 2. März 1925.

3 Über Julius Schloß siehe Stefan Fricke, Ein saarländischer Vertreter der Zweiten Wiener Schule, in: Musik in Saarbrücken. Nachklänge einer wechselvollen Geschichte, hrsg. von Nike Keisinger und Ricarda Wackers, Saarbrücken, Staden-Verlag 2000, S. 171ff.

4 Stadtarchiv Saarbrücken, Best. Großstadt Saarbrücken Nr. 2298.

5 Anzeige in Die Musik-Woche (Berlin), 8. August 1936, Nr. 32.

Gemeinnützige Theater- und Musikgesellschaft m. b. H. Saarbrücken

Dienstag, den 2 April 1935, 20 Uhr

# Achtes Symphonie- Konzert

im Städtischen Saalbau



Solist:

**Wilhelm Backhaus**

Klavier (Berlin)



Das Städtische Orchester

Leitung:

Generalmusikdirektor Felix Lederer

Preis: 13 Pfennig

**Vereinigte Konservatorien der Musik Saarbrücken**  
 Direktoren **Dr. Krome** (Kantablen I) und **Eduard Bornschein** (Kantablen I)  
 Unterrichtsleiter **Stammmeister 5-6**  
 Unterrichtsleiter in allen Fächern von den ersten Anfängen bis zur künstlerischen Reife durch: **erste Lehrkräfte**  
 Eintritt jederzeit • Generalkonzepte • Praktische Konzerte • Eintritt jederzeit

---

**B. Schellenberg**  
 Musikalienhandlung  
 Saarbrücken 3  
 Friedrich-Ebert-Strasse 11  
 Ecke Kaiserstrasse  
 Telefon Nr. 22701

**KRAEMER**  
 Die altbewährte Gold- u. Silbermünze fertige  
 Trauringe, moderne  
 Schmuck, Silbergerät

In der Pause ist der Wirtschaftsbetrieb des Saalbauers für das Publikum geöffnet  
**Reklame nur durch die „Propaganda“**  
 Reklamegesellschaft m. b. H. - Saarbrücken 27 - St. Johanner Straße 37 - Fernsprecher 22034

oben: Programmumschlag des vorletzten Konzerts von Felix Lederer (Weber, „Oberon“-Ouvertüre; Beethoven, 5. Klavierkonzert, Schubert, Große C-Dur-Sinfonie). Die leergehaltene Programmvorschau verdeutlicht sinnfällig die unsichere Situation des Generalmusikdirektors.



rechts: Das Städtische Orchester im Jahr 1937.

Foto aus: Heft „25 Jahre Städtisches Orchester Saarbrücken“, S. 11

teten Kapellmeistern zu unterbleiben hat. Ich gebe meiner stärksten Verwunderung darüber Ausdruck, dass es bis heute immer noch diesem oder jenem Orchestermitglied einfallen konnte, den Namen Lederer als Maßstab im Theater des Führers zu erwähnen. Ich ersuche Sie [Vorstandssprecher Geyr], die Mitglieder des Orchesters entsprechend zu informieren. Heil Hitler!<sup>60</sup>

Auch Saarbrückens Bürgermeister muß nach dem Anschluß des Saargebiets ans Nazireich von seinem Amt zurücktreten. Zu seinem Nachfolger, erinnert sich Robert Querner, wurde für kurze Zeit der ehemalige Gruben-

wächter Dürrfeld ernannt, der dem Kunst- und Theaterleben als völliger Laie gegenüberstand. Er verlangte vom Orchester, dass es im Sinne der „Gleichschaltung“ in einem abwechselnden Turnus mit den Polizei- und SA-Kapellen jeden dritten Sonntag in den Luisenanlagen in der prallen Mittagshitze auf blankem Steinboden ohne jede Bedachung [...] Unterhaltungskonzerte zu spielen habe. [...] In diesem Zusammenhang sei noch auf die groteske Tatsache hingewiesen, dass man auch des öfteren versuchte, das Orchester oder einige Mitglieder zur unentgeltlichen Mitwirkung bei irgendwelchen

30 Original im Robert-Hahn-Archiv.





oben: 9. Oktober 1938, vor der Vorstellung *Der fliegende Holländer*. In der Mittelloge (v.l.n.r.) Baumgarten (Architekt des Gautheaters), Goebbels, Hitler, Hitlers Adjutant Schmundt, Bürckel, Oberbürgermeister Schwitzgebel, Staatssekretär Meissner, Himmler



rechts: Das Städtische Orchester in einem Sinfoniekonzert der Saison 1938/39, Dirigent: Heinz Bongartz. Foto aus dem Robert-Hahn-Archiv

Albert Jung, geschrieben 1930 zur 100-Jahr-Feier der Stadt St. Ingbert. Stolz vermerkt das Konzertfaltblatt: *Nach der Uraufführung und zahlreichen Erstaufführungen wurde die Festmusik bei der letzten Reichstagung der NS-Kulturgemeinde 1935 in Düsseldorf aufgeführt. Am 19./20. August 1935 ließ sich der Führer und Reichskanzler das Werk in Separataufführungen in München vom NS-Reichs-Symphonieorchester vorspielen und bestimmte es zur Aufführung auf dem Reichsparteitag der Freiheit 1935 in Nürnberg. Die*

*Aufführung fand am 11. September 1935 in der Kongresshalle im Beisein des Führers statt.*

Ebenso bemerkenswert ist die zwölfte Morgenveranstaltung *Ludwig van Beethoven* am 20. April 1941. Man spielt *Zum Geburtstag des Führers* die *Neunte* mit Schlußchor nach Schillers *Ode*. Die Kritik erklärt: *Dieses Lied Beethovens an die Menschheit, an die moralische Menschheit [!], bildete schon immer, wenn es erklang, den Höhepunkt eines Festes [...], wie er*

*Fortsetzung auf Seite 37*

# DER SPIELPLAN

## OPER:

### Deutsche Werke

Mozart	Die Zauberflöte
Beethoven	Fidelio
Lortzing	Waffenschmied
Wagner	Der fliegende Holländer Die Walküre
Strauß	Ariadne auf Naxos
Wolf-Ferrari	Die neugierigen Frauen
Borries	Magnus Fahlander
Lothar	Schneider Wibbel
Schultze	Schwarzer Peter
Wolf	Heinrich der Dritte (Uraufführung)

### Ausländische Werke

Verdi	Die Macht des Schicksals Maskenball
Puccini	Boheme Manon Lescaut

links: Der Opernspielplan 1938/39. Es wird zwischen „deutsch“ und „ausländisch“ differenziert. Die angekündigte Uraufführung der Oper Heinrich der Dritte von Bodo Wolf wurde indes aus Finanzgründen nicht realisiert.

unten: Aushang eines Briefs des Intendanten an das Orchester

Der Intendant  
des  
Gautheaters Westmark  
Saarbrücken

v.N.O

Saarbrücken, den 18.12.1941

An den  
Orchestervorstand  
z.Hdn von Herrn Geyr

Sehr geehrter Herr Geyr!

Ich wiederhole meine heute bereits mündlich gegebene Weisung, wonach die Nennung des Namens Felix Lederer seitens der Orchestermitglieder im Zusammenhang mit seiner Leistungsfähigkeit gegenüber den jetzt verpflichteten Kapellmeistern zu unterbleiben hat. Ich gebe meiner stärksten Verwunderung darüber Ausdruck, dass es bis heute immer noch diesem oder jenem Orchestermitglied einfallen konnte, den Namen Lederer als Maßstab im Theater des Führers zu erwähnen. Ich ersuche Sie, die Mitglieder des Orchesters entsprechend zu informieren.

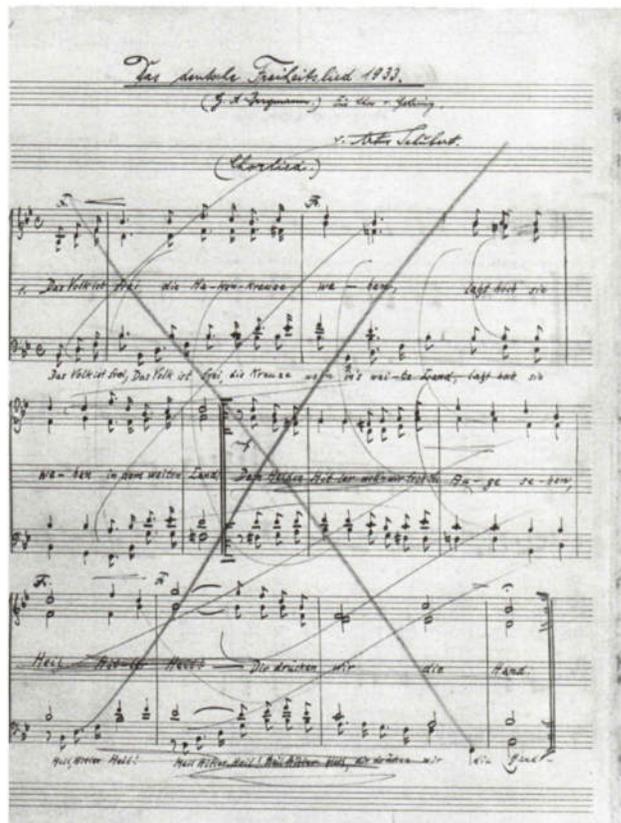
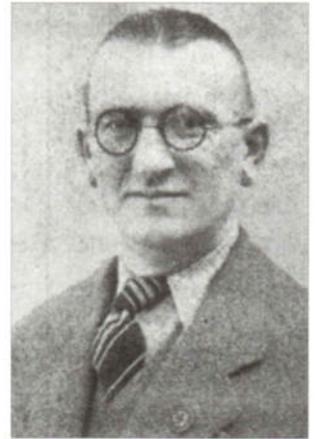
Heil Hitler !

gez.: Niessen.

## Notiz III: Der Komponist Artur Schubert

Über vierzig Jahre gehört Artur Schubert (1890-1960) als Flötist dem *Städtischen Orchester Saarbrücken* an. Geboren im thüringischen Apolda und aufgewachsen in Delitzsch, arbeitet er nach seiner musikalischen Ausbildung bis 1910 im *Braunschweiger Philharmonischen Orchester*, reist dann kreuz und quer durch Deutschland und erhält im Oktober 1912 im gerade gegründeten *Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde* in Saarbrücken eine feste Anstellung, die er schließlich bis 1955 innehat. Während des Ersten Weltkriegs ist er Rekrut in verschiedenen Infanterie-Regimentern, heiratet im Sommer 1916 die Saarbrückerin Auguste Charlotte Urwitz und kehrt im Herbst 1917 endgültig zurück. Im Dezember 1917 tritt Schubert erstmals als Komponist öffentlich in Erscheinung: Das *Stadttheater Saarbrücken* führt Minna Bertrams Weihnachtsmärchen *Das Wunderbäumchen* auf, zu dem er die Musik geschrieben hat. Der Autodidakt resümiert 1935

in einem selbstverfaßten Werkverzeichnis: *In meiner freien Zeit beschäftigte ich mich mit Orchesterinstrumentierungen, Kompositionslehre und bildete mich selbst durch fleißiges Studium zu kompositorischer Tätigkeit heran. Es war ein Weg harter Arbeit, nur mit äußerster Energie war es möglich, sich durchzuringen.*<sup>1</sup> Tatsächlich aber bleibt Schuberts Erfolg als Komponist aus. Zwar spielt das *Städtische Orchester Saarbrücken* unter Leitung Felix Lederers im April 1924 als Uraufführungen Ausschnitte aus seiner Oper *Lygia* (1922-23) sowie einige Orchesterlieder und im April 1932 im *Volkstümlichen Symphoniekonzert* seine „chinesische“ Orchestersuite *Turandot* (1924) – zudem wurde er bis in die fünfziger Jahre mehrfach mit Bühnenmusiken beauftragt –, doch außerhalb des Saarlands hat er nur wenige nennenswerte Aufführungen. Die Situation verbessert sich kaum, als er – sicher auch aus karrieristischen Gründen – am 1. Mai 1933 der NSDAP beitrifft, ein Jahr später Mitglied der *Deutschen Front* wird und wohl als deren Blockwart agiert, und seinen zahlreichen schwülstigen Klavierliedern wie spätromantischen Orchesterwerken braune Bekenntniskompositionen hinzufügt. So *Das deutsche Freiheitslied* 1933 für gemischten Chor mit dem Text *Das Volk ist frei, die Hakenkreuze wehen* von Gottfried August Bergmann oder den wahrscheinlich Ende der 30er Jahre entstandenen *Marsch der deutsche Polizei*, der mit der Zeile *Wir sind die deutsche Polizei, dem Führer treu ergeben* beginnt. Auch am musikalischen „Saarkampf“ beteiligt sich Schubert. Das 1934 komponierte Chorwerk *Deutsches Bekenntnis an der Saar* (Hymne der freien deutschen Saar) auf einen Text von Oskar Bischoff widmet er dem pfälzischen Gauleiter Josef Bürkel,<sup>2</sup> dem er 1938 auch sein *Sinfonisches Vorspiel über das Saarländ* dediziert. Gerade an diesem Orchesterstück, dem das Initialmotiv des Saarländes *Deutsch ist*



oben:  
Artur Schubert mit Parteiabzeichen, 1937

links:  
„Das deutsche Freiheitslied“ von Artur Schubert, 1933

# STÄDTISCHE SINFONIE-KONZERTE 1939/40

Leitung: Generalmusikdirektor Heinz Bongartz

- |  |                   |  |  |
|--|-------------------|--|--|
| 1. Konzert:  | 17. Oktober 1939  | Hugo Herrmann<br>Hans Pfitzner<br>Richard Strauß<br>Max Reger      | An meine Heimat — Uraufführung<br>Klavierkonzert Es-dur — Erstaufführung<br>Burleske für Klavier<br>Mozart-Variationen |
| Solist: Professor Walther Giesecking, Klavier, Wiesbaden |                   |  |  |
| 2. Konzert:  | 14. November 1939 | Wilhelm Petersen<br>Hugo Wolf<br>Franz Schubert<br>L. v. Beethoven | Thema, Verwandlungen und Fuge — Uraufführung<br>Lieder<br>Lieder<br>1. Sinfonie C-dur                                  |
| Solist: Professor Gerhard Hüscher, Bariton, München      |                   |  |  |
| 3. Konzert:  | 12. Dezember 1939 | Arthur Schubert  | Urwanderung<br>für Solisten, Chor und großes Orchester — Uraufführung<br>Tod und Verklärung                            |
| 4. Konzert:  | 16. Januar 1940   | Richard Strauß<br>v. Westermann<br>Joh. Brahms<br>W. A. Mozart     | Sinfonietta — Erstaufführung<br>Klavierkonzert D-moll<br>Sinfonie D-dur  |
| Solist: Professor Edwin Fischer, Klavier, Berlin         |                   |  |  |

oben: 1. Hälfte des Programms der Konzertsaison 1939/40 mit der Ankündigung von Schuberts *Urwanderung*. Sonnen-Hymnus. Eine phantastische Sinfonie. Die Uraufführung fand indes nicht statt (wegen Kriegsbeginn und Evakuierung mußte das Theater schließen).

rechts: Programm des „Volkstümlichen Symphonie-Konzerts“, 1. April 1932 mit der Uraufführung Schuberts *Turandot*-Suite, Leitung: Felix Lederer

die Saar zugrundeliegt (das übrigens der REICHSENDER SAARBRÜCKEN als Pausenzeichen einsetzte), hängt Schubert besonders. Uraufgeführt im März 1940 anlässlich der Verleihung des *Westmark-Preises* an linientreue Künstler, im selben Monat vom *Bergischen Landesorchester* (Dirigent: Horst-Tanu Margraf) in Remscheid wiederholt und zwei Jahre später vom *Hauptorchester der Saargruben AG* unter Hans Skohoutil erstmals in Saarbrücken gespielt, eliminiert er nach dem Zweiten Weltkrieg, an dessen Fronten er nicht kämpfen muß, lediglich die Widmung. Von dem einkomponierten deutschnationalen Bekenntnis distanzierte er sich nicht. Schon 1943 hat er das Vorspiel bereits als IV. Satz in seine 2. Symphonie integriert; allerdings erlebt diese ihre Premiere erst im September 1950 im *Stadttheater*, wo Carl Johannson das *Städtische Orchester* dirigiert. Zehn Jahre später, nun zu Schuberts siebzigstem Geburtstag, wird sie vom

## Programm:

### Arthur Schubert (Saarbrücken):

„Turandot“, Chinesische Suite für großes Orchester  
I. Vorspiel, II. Tanz der Eunuchen, III. Intermezzo,  
IV. Aufmarsch des Kaiserlichen Hofes

### Richard Strauß:

Konzert für Waldhorn und Orchester  
Allegro, Andante, Allegro vivace (in einem Satz)

### Paul Dukas:

„Der Zaublerlehrling“  
Symphonische Dichtung für großes Orchester (nach Goethes Ballade)

### Pause

### Joseph Haydn: (geb. 31. März 1732)

- a) Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ (Deutschlandlied), aus dem Streichquartett op. 76 (gespielt von allen Streichern)
- b) Symphonie Nr. 2 D-Dur (London)  
Adagio, Allegro - Andante - Menuetto (Allegro) - Allegro spiritoso

*Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken* und seinem Chefdirigenten Rudolf Michl für das Radio produziert und geht wohl im September 1967 letztmalig über den Äther, sieben Jahre nach Schuberts Tod.

Stefan Fricke

1 Reproduziert in: Stefan Fricke, Arthur Schubert (1890-1960). Biographie und kommentiertes Werkverzeichnis, Saarbrücken, Pfau 1995, S. 142.

2 Eine Aufnahme von Schuberts Chor findet sich auf der CD Für und Wider. Lieder und Chöre zur Saarabstimmung 1935. Eine Dokumentation, hrsg. von Arbeit und Kultur Saarland, Mutterstadt, Palatina Viva PV 99004, 1999.

Gautheater Westmark  
Saarbrücken

Intendant Bruno von Niessen



Spielzeit 1941/42

Sonntag, den 14. Juni 1942, 19 Uhr

Konzert

des Städtischen Orchesters

Dirigent:

Graf Hidemaro Konoye, Tokio

Solist: Rudolf Müller-Chappuis

Das verstärkte Städtische Orchester

1. Christoph Willibald Gluck:  
Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis  
(Bearbeitung von Richard Wagner)
2. Wolfgang Amadeus Mozart:  
Konzert Es-dur für Klavier Werk 271  
mit Begleitung des Orchesters  
a) Allegro  
b) Andantino  
c) Rondo (Presto)

P a u s e

3. Ludwig van Beethoven:  
Sinfonie Nr. 3 in Es-dur (Eroica) Werk 55  
a) Allegro con brio  
b) Marcia funebre (Adagio assai)  
c) Scherzo (Allegro vivace)  
d) Finale (Allegro molto)

Der Steinway-Flügel wurde von der Firma Hügel, Kaiserstraße, zur Verfügung gestellt

Sonntag, den 14. Februar 1943  
Außer Miete

André Chénier

Musikalisches Drama mit geschichtlichem Hintergrund  
in vier Bildern von L. Jilica.  
Musik von Umberto Giordano.

Inszenierung: Fritz Settgast  
Musikalische Leitung: Bruno von Niessen  
Bühnenbild: Heinz Dahm

Personen:

André Chénier . . .	Kammersänger Helge Roswaenge a. G. (Staatsoper Berlin)	
Charles Gérard		Josef Lindlar
Gräfin von Coigny . . .		Leni Schucht
Madeleine von Coigny . . .		Vera Mansinger
Bersi, Freundin der Madeleine . . .		Edith Deutsch
Lucie Legray . . .		Gertrud Karl
Roucher . . .		Hans Karolus
Matthieu „Populus“, ein Sansculotte . . .		Johannes Trefny
Madelon . . .		Frida Cavosi
Ein Incroyable . . .		Axel v. Wachtmeister
Pierre Fléville . . .		Emil Höfle
Der Abate . . .		Alexander Remo
Schmidt, Schließer von St. Lazare . . .		Heinrich Geduldig
Ein Haushofmeister . . .		Fritz Hamann
Dumas, Präsident des Wohlfahrtsausschusses . . .		Heinrich Geduldig
Fouquier Tinville, öffentlicher Ankläger . . .		Emil Höfle

Chöre: Dr. Rudolf Michl  
Einstudierung der Tänze: Emma Lackner

Kostüme: Franz Hügel  
Technische Leitung: Felix Wanner / Beleuchtung: Carl Orlet

Pause nach dem 1. und 2. Bild

Anfang 16 Uhr . . . Ende gegen 18.30 Uhr

Bei Fliegeralarm bitte Rückseite der Eintrittskarte beachten!

rechts: Der einzige außer-europäische Gastdirigent des Städtischen Orchesters ist Bürger einer verbündeten Nation. Hidemaro Konoye, Begründer des „Neuen Tokioer Symphonieorchesters“ (mit dem er 1930 Mahlers 4. Sinfonie aufnahm), leitete als Gast im Deutschen Reich u.a. auch die Berliner Philharmoniker.

erhebender nicht sein kann.<sup>32</sup> Plastisch bespricht die SAARBRÜCKER ZEITUNG das Reger-Konzert vom Mai 1941, das einen wirkungsvollen Abschluß mit dem letzten Orchesterwerk des Meisters, der Vaterländischen Ouvertüre gefunden habe: Max Reger brachte seinen Dank für die herrlichen Taten des deutschen Heeres im ersten Jahre des Weltkrieges in diesem gigantischen polyphonischen Orchestersatz zum Ausdruck, der, soweit der rein sinfonische Teil in Frage kommt, bereits von großer Ausdrucksstärke ist, dann aber – wenn am Schluß über den im Orchester vereinigten Melodien zu „Es braut ein Ruf wie Donnerhall“, „Deutschland, Deutschland über alles“ und „Ich hab mich ergeben“ der Choral „Nun danket alle Gott“ von einem Trompeten- und Posaunenchor geblasen wird – eine ästhetischen Begriffen abholde, nur noch eine Sprache von Erz sprechende Formung gewinnt. Heinz Bongartz widmete sich dieser „Vaterländischen Ouvertüre“ mit solcher Hingabe, daß mit dem prächtig musizierenden – man darf hier auch den Ausdruck gebrauchen prächtig „arbeitenden“ –

Städtischen Orchester eine sehr wirkungsvolle Wiedergabe erstand.<sup>33</sup>

Am 9. Oktober 1936 wird Hitlers Geschenk an die Saarländer, das Gautheater Saarpfalz, in Anwesenheit von Hitler, Himmler und Goebbels mit Wagners Fliegendem Holländer feierlich eröffnet. Heinz Tietjen grüßt in der Festschrift: Als ehemaliger Intendant des Saarbrücker Stadttheaters in schwerer Notzeit rufe ich allen, denen es vergönnt sein wird, in dem schönen, stolzen, neuen Haus tätig zu sein, zu: „Seid deutsch und echt!“<sup>34</sup> Die Spielplanposition des zeitgenössischen Musiktheaters füllt die Oper Magnus Fahlander des später im Propagandaministerium maßgeblich wirkenden Komponisten Fritz von Borries. Das nordische „Freiheitsdrama“ wird inszeniert zum „Tag der Bewegung“; Premiere ist der 9. November 1938. Wenige Stunden nach der Aufführung beginnt die Reichspogromnacht.

In der Premierengesprächung zu dieser „nationalsozialistischen Oper“ heißt es am 11. November 1938 in der SAARBRÜCKER LANDESZEITUNG: [...] Diese Oper ist stofflich und musikalisch so

32 Saarbrücker Zeitung, 22. April 1941.

33 Saarbrücker Zeitung, 8. Mai 1941.

34 Festschrift des Gautheaters Saarpfalz, Saarbrücken, Sonderheft der „Blätter des Gautheaters Saarpfalz“, hrsg. vom Intendanten des Gautheaters Saarpfalz, Saarbrücken, 9.10.1938, S.23.

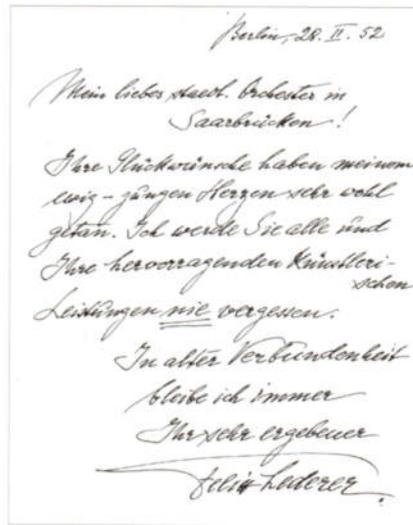


links:  
Zerstörungen am Gautheater  
Ende 1944

unten:  
Erwiderung Lederers auf  
Geburtstagsgrüße des  
Städtischen Orchesters: „Mein  
liebtes städt. Orchester in Saar-  
brücken! Ihre Glückwünsche  
haben meinem ewig-jungen  
Herzen sehr wohl getan. Ich  
werde Sie alle und Ihre hervor-  
ragenden künstlerischen Lei-  
stungen nie vergessen. In alter  
Verbundenheit bleibe ich  
immer Ihr sehr ergebener Felix  
Lederer“  
(Berlin, 28. II. 52)

sehr dem Geiste unserer neuen deut-  
schen Zeit nahe, daß sie in der packen-  
den Gestaltung der Erhebung eines ge-  
knechteten und verelendeten Volkes im  
Nordland gegen artfremde Bedrücker  
und Unfreiheit sehr wohl als dem Fest-  
gedanken vertiefende Feier zum 9.  
November gelten dürfte. Und darum  
paßten auch die knappen, zündenden  
Gedenkworte zu ihr, die Kreisleiter  
Weber an diesem geschichtlichen Abend  
vor dem Vorhang an die Erlebnisge-  
meinde richtete; vom Glauben der  
Blutzeugen des 9. November an die  
Sendung Deutschlands und seinem  
Führer, jenem Glauben, der in den 15  
verflossenen Jahren ein ganzes Volk er-  
griff und wieder groß machte und den  
auch in dieser Feierstunde ein tau-  
sendstimmiges „Sieg-Heil“ dem Führer  
bekräftigte. [...]

Die Saarländer können sich nur  
kurz ihres neuen Theaters erfreuen.  
Nach nur einer Spielzeit muß es we-  
gen Kriegsbeginn und Evakuierung  
geschlossen werden. Die Niederwer-  
fung Frankreichs und die Annexion  
Elsaß-Lothringens bringt im Herbst  
1940 zwar Wiedereröffnung und Um-  
benennung (*Gautheater Westmark*),  
jedoch nur auf kurze Zeit. Die zuneh-  
menden Fliegerangriffe in den Jahren  
1942 bis 1944 machen einen geregel-  
ten Betrieb – auch im *Saalbau* als Aus-  
weichquartier – unmöglich. Die Spiel-  
zeit 1943/44 ist die letzte. *Kaum waren  
die Mitglieder aus den Ferien heimge-  
kehrt, da begann der totale Kriegsein-  
satz und sämtliche Mitglieder, die nicht*



Soldat waren, wurden in der Rüstungs-  
industrie eingesetzt.<sup>35</sup>

Die ehemaligen Saarbrücker Gene-  
ralmusikdirektoren machen nach dem  
„Dritten Reich“ Karriere in West  
Ost: Schleuning wird GMD der *Ham-  
burgischen Staatsoper*, Bongartz Künst-  
lerischer Leiter der *Dresdner Philhar-  
moniker*. Felix Lederer, nach dem  
Krieg zum Professor der Dirigierklasse  
der *Berliner Musikhochschule* ernannt,  
kehrt als Gast am 4. Oktober 1952 nach  
Saarbrücken zurück. Er dirigiert das  
zweite Jubiläumskonzert zum 40jähri-  
gen Bestehen des Orchesters: *Als er  
das Podium betrat, erhoben sich Ova-  
tionen, wie sie nie einem Dirigenten in  
Saarbrücken begegnet sind. Es dauerte  
Minuten, bis er beginnen konnte.*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Querner, Chronik, S. 37.

<sup>36</sup> Vgl. Dr. Ernst Stütz, Das  
gegenwärtige Musikleben an  
der Saar, Aufsatz Nr. 30 in: Das  
Saarland, Saarbrücken 1958.

# „Kristallnacht“ in Saarbrücken

## Opfer erinnern sich

In den Jahren 2000 und 2001 haben zwölf aus dem Saarland stammende, teils wieder dorthin zurückgekehrte Jüdinnen und Juden der Jahrgänge 1920 bis 1930 vor der Videokamera von ihrem Leben berichtet. Auszüge aus diesen Erzählungen hat Hans Horch zu einer mehrteiligen Dokumentation zusammengestellt. Sie trägt den Titel *Wir haben Glück gehabt. Sonst wären wir nicht mehr da*, und sie wird Schulen und Bildungseinrichtungen von der *Stiftung Demokratie Saarland* und der *Volkshochschule Stadtverband Saarbrücken*, die die Dokumentation ermöglichten, ab dem zweiten Halbjahr 2002 zur Verfügung gestellt. Um die Dokumentation für den Unterricht handhabbar zu machen, ist den Videobändern ein Begleitbuch beigegeben, das neben Erläuterungen und didaktischen Hinweisen auch den vollständigen Text enthält. Dieses Buch wird auch einzeln erhältlich sein.

In dem im Folgenden abgedruckten Auszug ist vom Program des 9. und 10. November 1938 die Rede. Die Ereignisse werden erzählt von Gustave Peiser, Albert Waxman (früher Wachsmann) und seinem Bruder Philipp (früher Philipp) Wachsmann.

Gustav Peiser wurde 1930 geboren; er lebte mit seinen Eltern und Großeltern am Rathausplatz in Saarbrücken. Anfang 1939 schmuggelten ihn seine Eltern über die Grenze. Er wurde von Verwandten, die schon 1935 das Saargebiet verlassen hatten, aufgenommen. Zusammen mit ihnen entging er mit Hilfe falscher Papiere der 1940 in Frankreich

einsetzenden Verfolgung. Schließlich glückte ihnen unter abenteuerlichen Umständen die Flucht in die Schweiz. Eltern und Großeltern kamen nicht mehr aus Deutschland heraus. Sie lebten seit der Evakuierung Saarbrückens in Köln. Von dort aus wurden sie nach Theresienstadt deportiert. Die Großeltern starben dort. Die Eltern wurden nach Auschwitz gebracht und dort ermordet.

Herr Peiser wurde in Frankreich Professor für Öffentliches Recht. Er lebt heute in Grenoble.

Albert und Philipp Wachsmann, geboren 1925 und 1930, entstammen einer zu Beginn der 20er Jahre aus Polen eingewanderten Familie. Sie versuchte nach 1935 vergeblich, in die USA auszuwandern. Die beiden ältesten Söhne gelangten nach Palästina. 1939 kam Albert mit einem Kindertransport nach England. Mit 19 Jahren meldete er sich zur *Royal Air Force*. Er wurde zum Piloten ausgebildet, kam aber nicht mehr zum Einsatz. Nach kurzem Aufenthalt in Saarbrücken nach dem Krieg ging er nach England zurück, wo er ein erfolgreicher Textilunternehmer wurde.

Die Eltern und Philipp gelangten illegal nach Paris. Dort entgingen die Eltern den Razzien in Verstecken. Philipp wurde von Bauern im Périgeux aufgenommen und entkam so seinen Verfolgern. Er lebte mit seinen Eltern seit 1947 wieder in Saarbrücken. Nach dem Beitritt des Saarlandes zur Bundesrepublik verzog er nach Brüssel, wo er als Manager in der Textilindustrie arbeitete.

GUSTAVE PEISER: Ich war neun Jahre. Ich bin in Saarbrücken geblieben und der große Umschwung war doch die Kristallnacht, zweifellos. Ist ja bekannt, in Paris hat ein Jude den Botschaftsrat vom Rath ermordet. Und am Abend hatten wir im Radio enorm viele antisemitische Ausdrücke von Goebbels und Göring usw. Man hatte immer gesagt unter den deutschen Juden, Goebbels, das ist ein richtiger Nazi. Hitler, das ist schlimm, aber Göring, der war doch Offizier, der wird doch die deutschen Juden, die auch den Krieg mitgemacht

haben, nicht deportieren. Und die haben sich oft an Göring gewandt, was überhaupt nichts genutzt hat, denn der war genauso schlimm wie die anderen, vielleicht noch schlimmer. Aber das war so die Idee. Gut, aber wir sind eingeschlafen, und dann um zwei Uhr morgens ist die Tür bei uns eingebrochen worden. Zwei Leute Gestapo, drei SS, die kamen rein, haben uns aufgeweckt. In der Wohnung waren mein Vater, meine Mutter, meine Großeltern, ich und ein Pensionär. Nämlich, um ein bißchen Geld zu verdienen, hatten wir dieses

Zimmer – es war eine sehr große Wohnung – hatten wir ein Zimmer einem jüdischen Pensionär gegeben. Die SS und die Gestapo haben uns zurückgedrängt, meine Großeltern und mich, und haben dem Pensionär und meinem Vater gesagt: „Sie müssen sich sofort anziehen!“, haben alles – nicht alles kaputtgemacht, das wäre übertrieben –, aber sie haben alle Schubladen rausgenommen. Einer hat das Eiserne Kreuz meines Vaters gefunden, hat draufgetreten „Also das stimmt doch nicht usw!“

Einer der SS – das hat ungefähr eine halbe Stunde gedauert, dreiviertel Stunde; wir haben furchtbar geweint – sie haben meinen Vater ein bißchen geschlagen, aber man kann nicht sagen, sehr schlimm geschlagen. Und dann haben sie – es war zwei Uhr nachts, gegen zwei, zwei Uhr dreißig – da haben sie meinen Vater und den Pensionär mitgenommen. Und ich wußte – und das ist nur in Saarbrücken passiert, glaube ich –, da waren Leute auf der Straße, und diese Leute sind mit Wasser angespritzt worden, mit kaltem Wasser. Und dann sind sie ins Gefängnis gekommen, und wir wußten natürlich nicht, was passiert ist. Wir wußten überhaupt nichts. Und dann von drei Uhr morgens an – also meine Mutter heulte –,

ich hab' gedacht, ich würde verrückt. Ich hab' gedacht ich würde verrückt. Es ist mir auch heute noch etwas geblieben. Ich hab' manchmal Depressionen von dieser Zeit, also es ist mehr als 60 Jahre her. Ich konnte ..., also das ist nicht möglich, gut, aber das ist die Reaktion eines neunjährigen Kindes. Es war nicht die Trauer, es war die Angst, verrückt zu werden. Um zwei Uhr dreißig haben uns dann viele Bekannte angerufen, überall war dasselbe. Die Männer sind überall weggenommen worden, aber die alten Leute – mein Großvater nicht, die Kinder auch nicht und die Frauen auch nicht; die sind zu Hause geblieben. Aber wir wußten nicht, was mit meinem Vater geschehen würde. Wir konnten nicht mehr raus auf die Straße. Kein Mensch hat sich mehr auf die Straße getraut. Die Synagoge ist verbrannt, unsere Schule ist verbrannt, aber das habe ich erst später erfahren, weil ich ja während Wochen und Wochen zu Hause geblieben bin. Ich konnte praktisch nicht mehr raus. Also wir konnten gerade raus, mal ein bißchen was kaufen, aber mich hat man natürlich nicht rausgeschickt. Man hat das viel zu gefährlich gefunden. Ob es überhaupt gefährlich war, weiß ich nicht, auf jeden Fall, gut ...! Und wir haben nicht gewußt, was passiert ist, und

*Synagoge St. Johann in Saarbrücken, Ecke Kaiserstraße/Futterstraße, Anfang der 30er Jahre*

*Aus: Zehn statt tausend Jahre, Ausstellungskatalog, Regionalgeschichtliches Museum, Saarbrücken 1988*



dann ist eine Familie Kahn, die in der Richard-Wagner-Straße gewohnt hat, zu uns gekommen. Wir haben uns zusammengezogen, die Mütter und die Kinder, die geblieben waren und haben telefoniert – Telefon hatten wir. Wir haben praktisch nichts gewußt, wir sind sechs Wochen, zwei Monate zu Hause geblieben und mein Großvater hat mich Englisch unterrichtet und Geographie, die ich sehr gerne hatte – vielleicht hab’ ich die Geographie so gerne gehabt, weil ich eingeschlossen war, und Geographie war die Öffnung auf die Welt. Aber gut, das ist rein persönlich. Es war eine sehr schlimme Zeit, eingeschlossen und dann – ich weiß nicht mehr, ob es Ende Dezember oder Anfang Januar war, kam mein Vater aus Dachau zurück. Er hatte ein Billett bekommen, mit Herrn Stahl außerdem. Sie sind entlassen worden. Er kam zurück, abgemagert, hat uns nichts erzählt, hat gesagt, daß unser Pensionär in Dachau gestorben wäre. Alle Juden, die festgenommen wurden in Westdeutschland und Süddeutschland, kamen nach Dachau, mein Onkel in Breslau kam nach Oranienburg. Die Leute aus Berlin kamen nach Oranienburg, Buchenwald, weiß nicht genau, auf jeden Fall in die Konzentrationslager in Norddeutschland. Mein Vater war aus Dachau zurückgekommen, wir haben uns sehr gefreut. Er hatte sich nicht mehr gefreut, und wir wußten von da an, daß es in Deutschland nicht mehr zu machen war. Wir konnten nicht mehr weg, es war zu spät. Vielleicht wäre es möglich gewesen, aber meine Mutter war krank, das hatte nichts mit den Ereignissen zu tun. Gut, man hat nicht genau gewußt, was sie hatte. Und meine Großeltern waren alte Leute, die waren über siebzig. Mein Großvater war über siebzig und konnte genug Deutsch und deutsche Geschichte usw. Er war ein ziemlich gelehrter Mann. Meine Großmutter war eine sehr biedere deutsche Hausfrau. Sie war ziemlich streng mit ihrem Enkel usw. Aber gut, das ist wie es sich in Deutschland eben gehört.

ALBERT WAXMAN: Also ich komme jetzt zurück auf die sogenannte Kristallnacht. Und zwar, mein Vater war nicht da. Und in unserer Wohnung war meine Mutter, mein jüngerer Bruder und ich. Und ungefähr in der Nacht hörten wir klopfen und klopfen und wurde die Tür eingebrochen und ungefähr fünf, sechs, acht – ich kann mich nicht genau erinnern, ich



*Die brennende Synagoge St. Johann  
am 10. November 1938*

glaube es waren SS-Männer. Der Philipp sagte, es waren SA. Ich glaube, es ist kein großer Unterschied, ob das SA oder SS waren. Ich erinnere mich, sie waren in schwarzer Uniform. Und als wir den Trubel unten hörten, flohen wir in den Speicher. Meine Mutter und der Philipp und ich gingen in den Speicher. Natürlich, meine Mutter war im Nachthemd und wir waren in Pyjamas und barfuß waren wir schnell raufgegangen. Und da hörten wir den Radau unten in unserer Wohnung. Die kamen und haben alles in der Wohnung zerschmettert. Sie haben sogar die Fensterrahmen rausgeschmissen. Sie haben einen Riesofen, den wir im Wohnzimmer hatten, durch das Fenster geschmissen, raus, sie haben mit Knüppeln, oder wie man die nennt, das ganze Geschirr – es war nichts in der Wohnung, das noch heil war. Ich kam dann runter und hab’ mich angezogen, während meine Mutter und der Philipp das nicht getan haben, und zum Schluß hatten wir so viel Angst, daß wir dann

runter gingen auf die Straße – es waren viele, viele Menschen dort –, und wir wußten nicht, was wir zu tun hatten. Haben gedacht, daß wir zu Freunden gehen, die in der Nähe, also relativ in der Nähe, ich glaube, in der Mainzer Straße, gewohnt haben. Ich erinnere mich, daß vier, fünf von den SS-Leuten uns gefolgt sind, und meine Mutter ist mehr oder weniger zusammengebrochen und hat gesagt, was wollt ihr noch von uns. Sie war im Nachthemd, wahrscheinlich barfuß, und sie haben wahrscheinlich doch ein bißchen dann Mitleid bekommen und sind weg, und wir sind zu den Freunden, nur um rauszufinden – also zu Fuß dorthin natürlich –, daß der Mann auch geholt wurde. Also das war ein Paar, Mann und Frau, und eine Tochter, die waren gute Freunde von meinen Eltern. Ich weiß nicht, was der Schluß von ihm war. Unsere Wohnung war total zerstört. Wir konnten niemals mehr zurück, weil es war nichts, um zurückzukommen und haben uns dann einquartiert bei Freunden, wo wir dann bis zum Schluß gelebt haben.

*Haben Sie die Zerstörung der Synagoge und auch die Ausschreitungen gegen die Verhafteten, die sich daran angeschlossen haben, beobachten können?*

Also wir haben natürlich, ja, die Synagoge, also die hat gebrannt. Es waren viele Leute da, also ziemlich viele Menschen, und die haben gejubelt und – nicht geschrien, aber gerufen usw. Ich kann mich nicht ganz genau entsinnen, ich weiß nur, es war ein großer Jubel. Also, ich hab' gesehen, daß die Synagoge gebrannt hat, ja, und daß die Leute da waren, aber wir waren mit uns so beschäftigt und so beeinflusst, daß wir so schnell als möglich wegingen, um davon wegzukommen.

PHILIPPE WACHSMANN: Mein Vater war damals nicht zu Hause, Gott sei Dank, er war in Frankfurt. Er wollte bei dem Polnischen Konsulat intervenieren für Flüchtlinge, die sich in Saarbrücken befanden, aber ohne Papiere, und die dadurch nicht mehr weiterreisen konnten, und da ist er nach Frankfurt gefahren und war in der Nacht vom 9. zum 10. November in Frankfurt.

*Ihr Vater hat was getan in Saarbrücken?*

Mein Vater war damals, ich glaube er war Angestellter der Synagogengemeinde damals. Er hat für die Synagogengemeinde gearbeitet, und er war Vorbeter, er hat die Tora vorge-

lesen in der Synagoge, und das war ungefähr, glaube ich, seine Aktivität. Aber er hat sich viel um die Flüchtlinge bemüht, die damals durch Saarbrücken kamen, ja, ziemlich zahlreich, und ich glaube, daß wenn er damals in dieser Nacht zu Hause gewesen wäre, hätten sie ihn umgebracht, wahrscheinlich.

*Wieso glauben Sie das?*

Weil sie haben ihn gesucht, speziell gesucht, ja, und damals hat bei uns ein Flüchtling gewohnt, der hat übernachtet bei uns, und den hatten sie schwer geschlagen, weil sie dachten, es wäre mein Vater.

*Wo haben Sie gewohnt?*

In der Futterstraße, direkt neben der Synagoge. Ich weiß nicht mehr genau um welche Zeit sind wir aufgeweckt worden durch brutales an die Tür Klopfen, und da kamen SA-Männer rein ...

*In Uniform?*

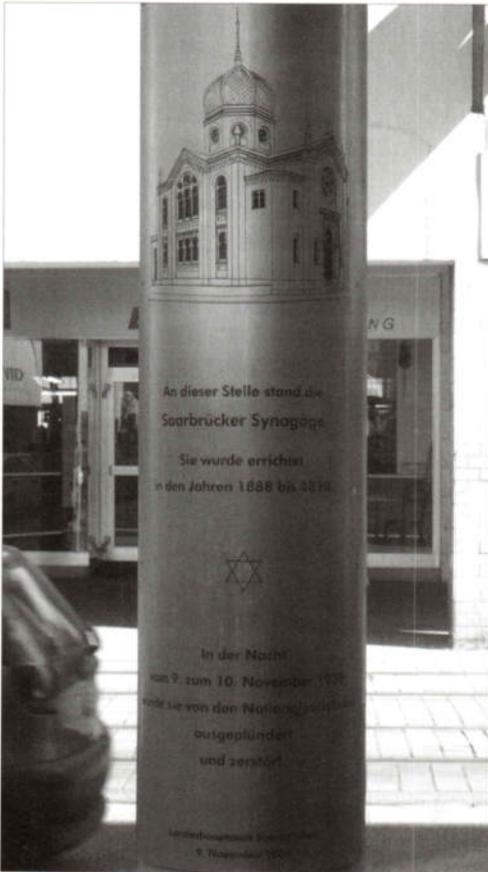
Ich glaube, ja. Also ich glaube, ja. Aber das könnte ich nicht mehr absolut sagen, das kann Ihnen mein Bruder viel besser sagen. Auf jeden Fall sind sie reingekommen, haben angefangen alles umzuwerfen, und wir sind damals – ich war im Pyjama, meine Mutter war im Morgenrock und mein Bruder, der hatte sich angezogen, der war angezogen, und dann haben sie uns aus der Wohnung rausgetrieben.

*Wie alt waren Sie damals?*

Acht Jahre.

*Und Ihr Bruder?*

Mein Bruder, der ist 1925 geboren im Dezember, also der war dreizehn, fast vierzehn Jahre alt. Wir waren allein mit meiner Mutter und mit diesem Herrn Moses, das war ein Flüchtling – von wo, weiß ich nicht mehr –, und der hat bei uns die Nacht verbracht. Ja, und der ist in der Nacht, also von den SA-Leuten, sehr, sehr schwer geschlagen worden, bis sie festgestellt haben, daß es nicht mein Vater war. Und wir sind dann auf die Straße und wollten zu Freunden gehen, ja, und in der Straße war ein Anlauf von Bevölkerung, weil die Synagoge hat gebrannt. Die Synagoge die war angezündet worden und die brannte. In meiner Erinnerung – aber nochmals in meiner – Erinnerung höre ich, wie man ruft: „Treibt sie in die Synagoge!“ Aber das könnte ich nicht, sagen wir mal, beschwören. Aber ich glaube das wurde ... aber, wie gesagt, meine Mutter hat das vielleicht erwähnt in ihrem Interview, weil sie hat das vielleicht besser mit-



oben: ehemaliger Standort der Synagoge St. Johann (Kaiserstraße/Futterstraße) heute  
 unten: Gedenktafel zur „Kristallnacht“ am Gebäude Kaiserstraße/Futterstraße

bekommen, aber mein Bruder bestimmt, weil der war sehr nüchtern, der kann sich bestimmt sehr gut erinnern. Auf jeden Fall, ich glaube, sie haben gerufen: „Treibt sie in die Synagoge!“, und wir sind dann, meine Mutter – es war im November, es war kalt – im Morgenrock, ich im Pyjama und mein Bruder, wir sind dann über die Straße, und die haben uns dann durchgelassen. Zuerst war es geschlossen, und da [hat] meine Mutter gerufen: „Laßt uns durch!“, und man hat uns durchgelassen, und wir sind zu Freuden, wo der Mann auch mitgenommen wurde, und der kam nach Dachau. Das war die Familie ... ich weiß nicht mehr die Namen, ich kenn’ die Namen nicht mehr. Auf jeden Fall, und wir haben dann dort die Nacht verbracht. Und ein kleiner, sagen wir mal, ein Zufall wollte, daß – wir hatten alle Papiere, um nach Amerika zu fahren, ja, soviel ich mich erinnern kann – und meine Eltern hatten das bißchen Geld, das sie hatten, und alles was sie hatten, hatten sie zusammengegrafft, und wie wir dann am nächsten Tag natürlich zurückkamen in die Wohnung war alles kaputt, alles kaputt! Die hatten den Dauerbrenner umgeworfen, der war durch den Boden gefallen, also der war so schwer, der war durch den Boden gefallen, das war so ein Kachel-Dauerbrenner; alles war beschmutzt, kaputt – und das kann man sich überhaupt nicht vorstellen, nein, nein! Auf jeden Fall, man nächsten Morgen haben wir uns da wieder gefunden in der Wohnung, und was wir hatten, war das Geld, das meine Mutter in ihrem Portemonnaie hatte, sonst hatten wir überhaupt nichts mehr.

GUSTAV PEISER: 1939 kam mein Vater zurück – das Datum weiß ich nicht –, und dann bis Ende Mai – ich weiß nicht genau, wann ich Deutschland verlassen hab’ –, Anfang Juni – das Datum könnte man wieder finden, aber es ist sehr schwer – konnte ich praktisch nicht mehr viel spazieren gehen, alleine. Wenn ich auf die Straße ging – Richard-Wagner-Straße und die Straße, die zur Kaiserstraße führte –, da gab es Jungs in meinem Alter, die ich kannte, die sind sofort auf mich gefallen, haben geschrien „Schmutziger Jude“, haben mich beschimpft, es war schrecklich! Ich konnte alleine zwischen Januar und Juni nicht mehr auf der Straße gehen, ohne von – nicht von Erwachsenen – Jungen in meinem Alter, die alle kannte, und die haben mich furchtbar

beschimpft. Es war unmöglich! Dagegen, wenn ich mit meinem Großvater und meiner Mutter rausging, da hatten sie noch ein bißchen Angst. Da war es noch möglich, ein bißchen herauszukommen. Es gab keine Schule mehr, es gab überhaupt nichts mehr. Ich habe zu Hause gelernt, ich hab' *Kasperle*, auch *Himmelbuch* gelesen, natürlich alle Kästner, *Emil und die Detektive*, *Das fliegende Klassenzimmer* usw., alles auf Deutsch natürlich.

*Also durch die Pogrome der sogenannten ‚Kristallnacht‘ ist ein Einstellungswandel eingetreten?*

Ja, zweifellos. Von diesem Tag an war die Bevölkerung – hatten wir den Eindruck, daß auch in den Geschäften, hatten mein Großvater und meine Mutter den Eindruck, daß der Antisemitismus sehr, sehr groß war. Wirklich, ich glaube, es hat einen Umschlag gegeben, ich sag' nicht, von allen Leuten. Ich weiß nicht ... ich kann das nicht persönlich ..., aber wir haben praktisch von niemandem von nicht-jüdischer Seite eine Hilfe bekommen – von praktisch niemandem, nur eine Frau, später in Köln, wo ich nicht war. Aber ich hab' keinen Juden gekannt, der in Saarbrücken überlebt hat. Aber ich glaube, es haben nur ein paar hundert Juden in Berlin überlebt, wo sie wirklich versteckt waren. Das hat es gegeben. In Saarbrücken hab' ich keinen gekannt. Und dann sind – das waren schlimme Zeiten – ich konnte kaum mehr raus. Und mein Onkel, der immer sehr nazifeindlich gewesen war, der hat meine Eltern überzeugt, mich nach Frankreich zu bringen. Das ging sehr einfach: Da kam eine Französin aus Saargemünd, mit dem Paß ihres Sohnes, der neun Jahre alt war, und da hab' ich den Namen gelernt, und man hat mir gesagt, ich soll den Mund nicht aufmachen, und dann bin vollständig normal Ende Mai – da hab' ich meine Eltern zum letzten Mal gesehen, meine Großeltern auch; das war doch sehr traurig, auch für mich, das war die Trennung. Ich wußte, daß es auf lange Zeit war, aber gut ... nach Saargemünd.

ALBERT WAXMAN: Ich war der Einzige, der durch Beziehungen – mein Vater war natürlich sehr bekannt in der Gemeinde – wurde ich ausgesucht um teilzunehmen an einem Kindertransport, die nach Belgien, Holland oder England geschickt wurden. England hatte sich verpflichtet, bis zu 10.000 Kinder nach England reinzulassen, d. h. ohne Eltern oder ir-

gendwas, wenn sich die Juden in England verpflichten, auf uns aufzupassen. Und ich war der Einzige von Saarbrücken, der ausgesucht wurde, mit dem Kindertransport nach England geschickt zu werden. Ich erinnere mich, ich nahm den Zug nach Köln, wo meine Mutter eine gute Freundin hatte. Ich hab' übernachtet in Köln eine Nacht, und bin dann an einen Zug gebracht worden, wo viele Jungens und Mädels im Zug waren. Der Kindertransport hat sich beschränkt auf Kinder zwischen, glaube ich, ungefähr sagen wir elf- bis sechzehnjährige Kinder. Wir fuhren dann nach Harwich bis nach England und wurden dort in ein Feriendorf gebracht. Auf jeden Fall wurden wir in Hütten einquartiert, wo ich wahrscheinlich mit sechs, acht anderen Jungen zusammengebracht wurde. Das war am siebten Februar 1939. Im April wurden wir dann in ein Hostel nach Bradford, das ist in Yorkshire geschickt, wo die jüdische Gemeinde dank auch der Hilfe von vielen Nichtjuden, Geld zusammengebracht haben, um ein Hostel zu kaufen, und wir waren vierundzwanzig Jungens in dem Hostel.

PHILIPPE WACHSMANN: Die paar Monate damals, die haben wir so verbracht, ja, wie, was genau weiß ich nicht mehr. Ich glaube, da wurde sogar wieder eine jüdische Schule aufgemacht damals – also wir durften ja nicht mehr in die andere Schule. Das war ja eine jüdische Schule, und ich habe die jüdische Schule, glaube ich, besucht, bis wir dann, meine Eltern illegal und ich auch zuerst legal und dann illegal, nach Frankreich kamen. Und zwar hat uns ein – also wir hatten ja Familie in Saargemünd – und durch die Familie in Saargemünd hat ein nichtjüdischer Franzose mich mitgenommen. Der hatte auf seinem Paß seinen Neffen, und der hatte ungefähr mein Alter, als wäre ich sein Neffe. Und da bin ich nach Frankreich gekommen, und dann haben sie mich nach – der Treffpunkt war Paris. Meine Eltern hatten gesagt: „Wir treffen uns alle in Paris.“, und ich bin dann nach Paris zu meinem Cousin, und ein paar Tage später kam meine Mutter an und ein paar Tage später mein Vater, und dann waren wir wieder zusammen in Paris in einem kleinen Emigrantenzimmer, irgendwo in einem kleinen Hotel. Ich weiß, ich erinnere mich noch an den Namen: Hotel ‚Butterfly‘ hieß das.

Pfau-Verlag  
 Postfach 102314  
 D 66023 Saarbrücken  
 Fon +49 681 4163394  
 Fax +49 681 4163395  
 e-mail: info@pfau-verlag.de

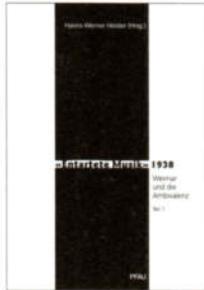
Christian Kuhnt

***Kurt Weill und das Judentum***

184 Seiten, Notenbeispiele, broschiert  
 ISBN 3-89727-114-1, EUR 20,00



**«Entartete Musik» 1938 –  
 Weimar und die Ambivalenz**  
 hrsg. von Hanns-Werner Heister  
 888 Seiten, Abbildungen, broschiert  
 2 Bände, ISBN 3-89727-126-5, EUR 81,00



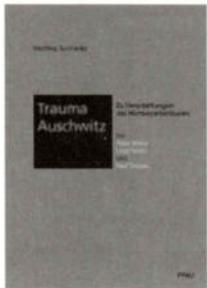
**Von Jonny zu Jeremia**  
*Spuren der Vertreibung im Werk  
 Ernst Kreneks*  
 hrsg. von Friedrich Geiger  
 120 Seiten, Notenbeispiele, broschiert  
 ISBN 3-89727-105-2, EUR 16,40



Matthias Kontarsky

***Trauma Auschwitz***

*Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren  
 bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*  
 193 Seiten, Notenbeispiele, broschiert  
 ISBN 3-89727-146-X, EUR 24,60



**«Verfolgung und Wiederentdeckung»**  
*Protokolle der Gesprächskonzerte des Vereins  
 «musica reanimata» über die Komponisten  
 Max Brand, Alfred Goodman, Józef Koffler  
 und die Komponistin Ursula Mamlök*  
 hrsg. von Bettina Brand  
 87 Seiten, Abbildungen, broschiert  
 ISBN 3-89727-167-2, EUR 14,00

[www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de)

# „Sadisten oder vorsätzliche Mörder“

Die Täter des Saarbrücker

Polizeigefängnisses Neue Bremm\*

Von Elisabeth Thalhof

„Sadisten oder vorsätzliche Mörder?“ fragte die NEUE SAARBRÜCKER ZEITUNG (NSZ)<sup>1</sup> am 23. Mai 1946, zwei Wochen nachdem im Rahmen des größten Kriegsverbrecherprozesses der französisch besetzten Zone die Gerichtsverhandlung gegen das ehemalige Lagerpersonal des Saarbrücker Gestapo-Lagers *Neue Bremm* in Rastatt eröffnet worden war. Schon im Verlauf des Prozesses wurde deutlich, daß es sich bei dem Lager Neue Bremm, das nur zwei Jahre lang, 1943 bis 1944, von der Saarbrücken Staatspolizeistelle als Haftstätte genutzt worden war, zwar um ein kleineres nationalsozialistisches Lager gehandelt hatte, daß es dessen ungeachtet aber einen wichtigen Mosaikstein innerhalb des terroristischen NS-Verfolgungsapparates darstellte. Die meisten Häftlinge, die als Zeugen vor dem Militärtribunal aussagten, beschrieben die Neue Bremm als besonders grausame nationalsozialistische Haftstätte und erinnerten sich ihrer ehemaligen Aufseher als „Bestien“ und „Folterknechte“. Gleichzeitig entstand durch die Berichterstattung der NSZ das Bild vom älteren, bereits pensionierten Bergmann, der zum Dienst im Lager Neue Bremm gezwungen und dort zum grausamen Folterknecht der Gestapo geworden war.<sup>2</sup> In der kollektiven Erinnerung sollte sich diese Vorstellung verfestigen.<sup>3</sup>

Tatsächlich konnte nun nachgewiesen werden, daß das Lager in Saarbrücken keineswegs eine „dilettantisch“ geführte Behelfshaftstätte der Staatspolizei darstellte, sondern daß das *Erweiterte Polizeigefängnis Neue*

*Bremm* vielmehr einen zentralen Knotenpunkt des nationalsozialistischen Verfolgungsapparates für den südwestdeutschen Raum bildete, der von einem entsprechend professionellen Führungsstab geleitet wurde. Dennoch ist gerade beim Gestapo-Lager Neue Bremm eklatant, daß die Positionen der unteren Chargen meist von Männern und Frauen besetzt wurden, die zuvor weder aktiv mit den staatspolizeilichen Verfolgungsmaßnahmen in Berührung gekommen waren, noch eine besondere Affinität zum NS-Gedankengut und seinen Feindbildern bewiesen hatten. Einige von ihnen wandelten sich in der Atmosphäre des Gestapo-Lagers und durch die Erfahrungen bei der Häftlingsbewachung trotzdem zu „Sadisten und vorsätzlichen Mördern“.<sup>4</sup> Die Frage aber, wie fürsorgliche Familienväter aus gutbürgerlichen Verhältnissen – ruhige, fleißige Männer, wie während des Prozesses immer wieder beteuert wurde – zu Vollstreckern eines menschenverachtenden Systems wurden, ist bis heute eine der Kernfragen bei der Auseinandersetzung mit dem „Dritten Reich“.

Erst kürzlich gab eine Sondergenehmigung des französischen Außenministeriums Akten über Teilverfahren des Rastatter Militärtribunals für die Forschung frei.<sup>5</sup> Diese Prozeßakten zeigen einerseits ein detailliertes Bild vom Leiden der ehemaligen Häftlinge, erlauben andererseits aber auch, den Blick auf jene Männer und Frauen zu richten, die Repression, Folter und Mord zu verantworten bzw. direkt mitverschuldet hatten.

## Tarnname für enthemmte Grausamkeiten

Der Eindruck, den viele der Angeklagten vor den alliierten Richtern von sich herzustellen bemüht waren, entsprach der Realität nur in Teilen. Die tatsächliche Zusammensetzung des Lagerpersonals, insbesondere der Wachmannschaft, sollte dadurch für lange Zeit hinter dem Mythos der Unfreiwillig-

\* Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um Auszüge aus der in Kürze im Röhrig Universitätsverlag erscheinenden Monographie über das Lager Neue Bremm und seine Täter. Das Buch beschreibt die Entstehungsgeschichte und den Aufbau des Lagers und fragt nach der Stellung eines Erweiterten Polizeigefängnisses innerhalb des nationalsozialistischen Verfolgungsapparates. Neben der Beschreibung der Haftbedingungen aus der Binnensicht der Häftlinge gilt das Hauptaugenmerk der Darstellung der Rekonstruktion von Täterprofilen.

1 Artikel Sadisten oder vorsätzliche Mörder? Konzentrationslager Sachsenhausen ein „Schutzlager“, verglichen mit dem Saarbrücker „Vernichtungslager“, Neue Saarbrücker Zeitung vom 23. Mai 1946.

2 Vgl. Prozeßberichterstattung Neue Saarbrücker Zeitung vom 18. Mai – 8. Juni 1946, passim.

3 Vgl. Raja Bernard / Dietmar Renger, 1999, S. 116-136.

4 Nicht jeder, der im Lager Neue Bremm Dienst tat, folterte und qualte Häftlinge. Man kann verschiedene „Tätergruppen“ unterscheiden, die die „Grauzonen“ zwischen Tätern und Opfern zeigen. Differenziert man die Lagerbediensteten nach den Kriterien biographischer Besonderheiten vor Dienstantritt im Lager und

# Sadisten oder vorsätzliche Mörder?

Konzentrationslager Sachsenhausen ein „Schutzlager“, verglichen mit dem Saarbrücker „Vernichtungslager“

Im Rastatter Kriegsverbrecherprozess gegen das Personal des Gestapolagers „Neue Bremm“ ist inzwischen abermals ein neuer Angeklagter hinzugekommen. Es ist der vor einigen Tagen in der Nähe seines Heimatortes ausfindig gemachte, 31 Jahre alte, Friseur Heinrich Weertz aus Wielen in Ostfriesland. Er gehörte der SS an und war der Wachmannschaft des Lagers zugeteilt, wo er gleichfalls eine recht üble Rolle gespielt hat. Er wird gleich am ersten Tag seiner Anwesenheit durch mehrere Zeugen schwer belastet und sogar der Tötung mehrerer Häftlinge angeschuldigt, darunter der eines russischen Majors. Auch

Weertz ist einer der typischen Gestapowandies, die damals, auf der Höhe ihrer Macht stehend, frech und arrogant zu allen Schandtaten bereit waren, heute aber nicht mehr den Mut aufbringen, ihre furchtbaren Verbrechen einzugestehen, sondern feige zu leugnen versuchen. Auch dieser Angeklagte antwortete daher auf die diesbezügliche Frage des Gerichts, ob er sich der gegen ihn erhobenen Anklagen schuldig bekenne, mit einem dreisten „Nein“, was bei einem derartigen, offensichtlichen Totschläger, dessen stehender und unsteter Blick die Schuld ohnehin genügend kennzeichnet, die Zuhörer geradezu anwidert.

Diese furchtbare Zeugenaussage rief selbst bei dem Hohen Gerichtshof eine sichtliche Bewegung hervor. Was später mit dem niedergeschlagenen, unglücklichen Vater des Kindes geschehen ist, konnte der Zeuge nicht mehr erfahren, und ebenso war es ihm leider nicht möglich, dessen Namen sowie die Personalien des schuldigen Wachmannes festzustellen. Da er kurze Zeit später in ein anderes Konzentrationslager überführt wurde. Auch unter den anwesenden Angeklagten konnte der Zeuge den damaligen Täter nicht herausfinden. Auf mehrmaliges Befragen durch den Gerichtspräsidenten versicherte der Zeuge jedoch unter Eid wiederholt die Richtigkeit seiner Aussagen und gab zudem Adressen weiterer Zeugen dieser Schandtat an, deren sofortige Ladung vom Gericht angeordnet wurde. Außerdem soll nach Möglichkeit festgestellt werden, wo die unglückliche Mutter des Kindes geblieben ist. Es ist wahrscheinlich, daß als Täter der noch flüchtige stellvertretende Lagerkommandant Schmieden in Frage kommt, den weitere Zeugen ebenfalls schwer beschuldigen. Auf eine diesbezügliche Frage des Gerichtspräsidenten an den anwesenden ehemaligen Lagerkommandanten Schmolz gab dieser wie gewöhnlich die stereotype Antwort, von einem derartigen Vorfall nichts zu wissen.

## Kindesmord vor den Augen der Eltern

Es ist bedauerlich, daß es nicht möglich war, diesen großen Prozeß im Saargebiet durchzuführen! Die Saarbevölkerung würde entsetzt sein, aus dem Munde der im Prozeßverlauf immer zahlreicher auftretenden Zeugen all die furchtbaren Schandtaten zu erfahren, die in der vor den Toren Saarbrückens gelegenen Gestapohölle verübt worden sind. Diese Marterungen und Drangsalierungen der Häftlinge sind in ihrer Brutalität kaum faßbar, und sie waren dabei so vielzählig und mannigfaltig, daß es schwer fällt, sie auch nur einigermaßen erschöpfend zu schildern.

Zeinen Angeklagten restlos zu klären. Verschiedene gegen die Haupttäter vorgebrachte Anschuldigungen sollen daher nicht etwa nur durch eine, sondern unbedingt in jedem Falle durch mehrere Zeugenaussagen einwandfrei festgelegt werden. Trotzdem scheint im Verlauf der gestrigen Mittwoch-Sitzung der größte Teil der Anklagezeugen vernommen worden zu sein, da bereits die ersten der von der Verteidigung geladenen Entlastungszeugen erscheinen, deren Zahl allerdings kleiner ist.

*Neue Saarbrücker Zeitung vom 23. Mai 1946*

keit und des Gezwungenseins verborgen bleiben: „Vom Arbeitsamt und auch bei meiner Einstellung wurde mir ausdrücklich gesagt, daß es sich um ein Erweitertes Polizeigefängnis handelt, da das andere besetzt sei. Da ich mich weder um Partei, Politik oder sonstirgendwas gekümmert habe, hatte ich keine Ahnung von Gefängnissen und bin ganz ahnungslos dahingekommen.“<sup>6</sup>

So oder ähnlich lauteten viele Aussagen, die Bedienstete des Gestapolagers Neue Bremm vor dem Militärtribunal in Rastatt machten und mit deren Hilfe sie ihre Arbeit in dem Saarbrücker Lager zu erklären und zu rechtfertigen hofften. Viele versuchten auf diese Weise, sowohl das Lager selbst zu verharmlosen, als auch ihr eigenes Tun als Befehlsausführung nachträglich zu legitimieren. Selbst nach dem Krieg schien die Tarnzeichnung des „Erweiterten Polizeigefängnisses“ geeignet zu sein, das eigene Handeln zu bagatellisieren bzw. in einen Kontext zu stellen, der Recht und Gesetzmäßigkeit suggerierte.

Schon während der nationalsozialistischen Herrschaft besaß die Benennung „Erweitertes Polizeigefängnis“, die die Bürokraten und Technokraten in den Amtsstuben des „Dritten Reiches“ für Lager wie die Neue Bremm ersonnen hatten, einen verschleiern den Charakter. Anders als die gefürchteten Konzentrationslager schien ein Polizeigefängnis einen recht- und gesetzmäßigen Strafvollzug zu gewährleisten. Noch heute findet man in Saarbrücken die Überzeugung, in dem nahe an der französischen Grenze gelegenen Lager seien ausschließlich „Verbrecher“ festgehalten worden. In den Jahren 1943 und 1944, in denen die Neue Bremm von der Saarbrücker Gestapo als eigene Haftstätte geführt wurde, oblag die definitivische Allmacht, wer im Staate Hitlers „Verbrecher“ war, hingegen schon lange den Institutionen der Sicherheitspolizei. Willkür, Rechtsbeugung und Terror kennzeichneten längst das Vorgehen der Geheimen Staatspolizei und ließen auch das Erweiterte Polizeigefängnis Neue Bremm zu einer Terrorstätte der

*anschließenden Verhaltensmustern beim Dienst im Lager, so kann man folgende „Tätergruppen“ unterscheiden: das Führungspersonal, die „Überzeugungs-“ und „Exzestäter“, die durch besonders unerbittliches und brutales Agieren im Lager auffielen, den Sonderfall der Funktionshäftlinge, ferner die – relativ große Anzahl der – „Mitläufer“ sowie schließlich die Sondergruppe der Aufseherinnen im Frauenlager, vgl. Elisabeth Thalhofer, 2002.*

<sup>5</sup> Es handelt sich dabei um die Bestände Archives de l'Occupation Française en Allemagne et en Autriche, (im Folgenden zitiert als AOF Colmar, s. Quellenverzeichnis).

<sup>6</sup> Brief von Wilhelmine Bruhns an das Militärtribunal in Rastatt vom 24. Januar 1947, Recours en grâce für Wilhelmine Bruhns, AOF Colmar, AJ/4028, 4.

Gestapo werden. Auch wenn die Neue Bremm, was Ausmaß und Belegungszahl betraf, ein eher kleines nationalsozialistisches Lager war, so entfaltete sich hier doch die ganze Bandbreite der Maßnahmen, die das NS-Regime zur Disziplinierung, Isolierung oder Ausschaltung sogenannter Staatsfeinde oder „Volksschädlinge“ nutzte. Im Empfinden der Häftlinge besaß das Saarbrücker Lager deshalb alle Attribute, die ein KZ ausmachten – quälender Hunger, willkürliche Folter, brutale Schikanen, Krankheiten und Tod.<sup>7</sup> Viele der ehemals Gefangenen beurteilten ihre Haftzeit in dem Saarbrücker Lager sogar als herausragend schlimm und bezeichneten die Neue Bremm als „Todeslager“<sup>8</sup> und „Hölle von Saarbrücken“<sup>9</sup>.

Tatsächlich waren die Gefangenen in einem so kleinen Lager den Launen der Wachmänner schutzlos ausgeliefert. Nischen, wie etwa ein ausgeprägtes System an Funktionshäftlingen, das die Überlebenschancen innerhalb des Stacheldrahtzaunes eines nationalsozialistischen Lagers verbessern konnte, existierten im Erweiterten Polizeigefängnis Neue Bremm hingegen kaum. Vielmehr führte die räumliche Enge und die relativ geringe Häftlingszahl – durchschnittlich 400 bis 500 Gefangene in der Männerabteilung – zu einem „personalen“ Verhältnis zwischen Bewachern und Bewachten, das für die Mehrzahl der Inhaftierten eine allgegenwärtige Lebensbedrohung bedeutete.

### Biedermänner für die Lagermannschaft

Wie in anderen nationalsozialistischen Haftstätten bestand auch in den Erweiterten Polizeigefängnissen angesichts des allgemeinen Arbeitskräftemangels und insbesondere durch den stetig steigenden Bedarf an Bewachungspersonal die Möglichkeit, die Angestellten – vom Wachmann bis zur Sekretärin – im Rahmen der Notdienstverordnung von 1938 zu verpflichten.<sup>10</sup> Dieser Op-

#### Dritte Verordnung zur Sicherstellung des Kräftebedarfs für Aufgaben von besonderer staatspolitischer Bedeutung (Notdienstverordnung).

Vom 15. Oktober 1938.

Auf Grund der Verordnung zur Durchführung des Vierjahresplans vom 18. Oktober 1936 (Reichsgesetzbl. I S. 887) bestimme ich folgendes:

##### § 1

(1) Zur Bekämpfung öffentlicher Notstände sowie zur Vorbereitung ihrer Bekämpfung können Bewohner des Reichsgebietes für eine begrenzte Zeit zu Notdienstleistungen herangezogen werden.

(2) Notdienstleistungen werden von den Behörden zur Erfüllung hoheitlicher Aufgaben gefordert. Sie können in einem Handeln, Dulden oder Unterlassen bestehen.

(3) Dienstleistungen auf Grund des Wehrgesetzes, im Reichsarbeitsdienst, im Zollgrenzschutz, in der Polizei, der SS-Verfügungstruppe, den SS-Totenkopfverbänden sowie im Luftschutzwachtendienst und im Luftschutzsicherheits- und Hilfsdienst gehen in jedem Fall den Notdienstleistungen vor.

(4) Ausländische Staatsangehörige sind zum Notdienst nicht heranzuziehen, soweit für sie auf Grund von Staatsverträgen oder von anerkannten Regeln des Völkerrechts Befreiungen bestehen.

(5) Der Notdienstpflichtige hat die Pflicht und das Recht, Sachen, die sich in seinem Besitz oder Gewahrsam befinden, auf Verlangen des Leistungsberechtigten bei der Dienstleistung zu verwenden.

##### § 4

(1) Wer zum langfristigen Notdienst herangezogen werden soll, ist dem Arbeitsamt von der anfordernden Behörde (§ 2) namhaft zu machen. Das Arbeitsamt kann der Heranziehung aus Gründen des allgemeinen Arbeitseinkommens widersprechen. Solange der Widerspruch besteht, ist die Heranziehung zum Notdienst ausgeschlossen. Der Mitteilung an das Arbeitsamt bedarf es nicht bei

- a) Beamten (auch im Ruhe- und Wartestand),
- b) Angestellten und Arbeitern der Behörden,
- c) hauptamtlichen politischen Leitern der NSDAP und hauptamtlichen Führern ihrer Gliederungen,
- d) hauptberuflich im Dienst der NSDAP und ihrer Gliederungen beschäftigten Angestellten und Arbeitern,
- e) hauptberuflich im Gesundheitswesen Tätigen,
- f) Rechtsanwälten.

(2) Notdienstpflichtige, die im öffentlichen Dienst (einschließlich der gemeindlichen Betriebe mit eigener Rechtspersönlichkeit), hauptberuflich in der NSDAP und ihren Gliederungen oder hauptberuflich im Gesundheitswesen beschäftigt sind, sowie Rechtsanwälte können zum langfristigen Notdienst nur mit Zustimmung der vorgelegten oder aufsichtsführenden Dienststellen herangezogen werden.

##### § 5

(1) Notdienstpflichtige, die bei Beginn des Notdienstes in einem Beschäftigungsverhältnis stehen, sind für die Dauer des Notdienstes zu beurlauben. Das Beschäftigungsverhältnis darf wegen der Heranziehung zum Notdienst nicht gekündigt werden.

(2) Der Notdienstpflichtige hat bei kurzfristigem Notdienst Anspruch auf das regelmäßige Arbeitsentgelt und die sonstigen Bezüge bis zu drei Tagen aus seinem bisherigen Beschäftigungsverhältnis.

(3) Für Beamte, die im Notdienst beschäftigt werden, gelten die Vorschriften des Beamtenrechts.

Der Beauftragte für den Vierjahresplan

Göring  
Generalfeldmarschall

Auszüge aus der Notdienstverordnung vom 15. Oktober 1938

7 Vgl. Zeugenaussagen ehemaliger Häftlinge vor dem Generaltribunal in Rastatt, stenographisches Protokoll, AOF Colmar, AJ/4028, 2A, passim.

8 Zeugenaussage Louis F. vor dem Generaltribunal in Rastatt vom 23. Mai 1946, ebd.

9 Zeugenaussage François G. vor dem Generaltribunal in Rastatt vom 23. Mai 1946, ebd.

10 Vgl. Runderlaß des Reichsführer-SS (RFSS), betr. Errichtung von Arbeiterziehungslagern vom 28. Mai 1941, Bundesarchiv Berlin, R58/1027 (im Folgenden zitiert als BA Berlin), vgl. ferner Gabriele Lotfi, 2000, S. 167 und 280.

11 Dritte Verordnung zur Sicherstellung des Kräftebedarfs für Aufgaben von besonderer staatspolitischer Bedeutung (Notdienstverordnung), vom 15. Oktober 1938, Reichsgesetzblatt 1938, Teil 1, S. 1441.

12 Heute ist bekannt, daß die Arbeitsämter, die die Dienstverpflichtungen koordinierten, den Vorgeladenen durchaus Wahlmöglichkeiten und Alternativen vorschlugen. So verschwiegen viele der „notdienstverpflichteten“ Gestapo-Angestellten, daß ihnen mehrere Stellen vom Arbeitsamt angeboten worden waren, daß ihnen die Bewachungstätigkeit oder Erledigung von Schreibarbeiten in einem Polizeigefängnis jedoch viel angenehmer erschienen war als die Munitionsfertigung in den stickigen Hallen einer Rüstungsfabrik. Vgl. z.B. Isabell Sprenger, 1995, S. 21-33.

tion entsprechend wurden fast alle Angestellten der Neuen Bremm über jene „Verordnung zur Sicherstellung des Kräftebedarfs für Aufgaben von besonderer staatspolitischer Bedeutung“<sup>11</sup> zum Dienst im Lager eingezogen. Es ist nicht auszuschließen, daß einige der notdienstverpflichteten Angestellten der Saarbrücker Gestapo, die zur Neuen Bremm abkommandiert wurden, wirklich nicht ahnten, was sich hinter dem Terminus des Erweiterten Polizeigefängnisses verbarg. Spätestens mit Dienstbeginn offenbarte sich jedoch der KZ-ähnliche Charakter dieses Gestapo-Lagers, so daß das Beharren auf der amlich korrekten Bezeichnung nach Kriegsende als Exkulpationsstrategie angesichts der Prozeßsituation zu werten ist.

Auch die immer wiederkehrende Berufung auf die Unfreiwilligkeit, mit welcher der Dienst in einem nationalsozialistischen Lager nur durch Druck des Arbeitsamtes versehen worden sei, ist als Rechtfertigungsmuster zu werten. Zum einen sollte der angebliche Zwangscharakter die eigenen Taten relativieren, zum anderen dokumentieren, daß man eigentlich selbst Opfer des NS-Regimes, Opfer der Umstände gewesen sei.<sup>12</sup>

Tatsächlich aber gab es keinen expliziten Befehl, der vorschrieb, Häftlinge des Saarbrücker Lagers zu schlagen, zu treten, verhungern zu lassen oder sie zu Tode zu quälen. Vielmehr ergingen wiederholt Anweisungen, die die Mißhandlung von Gefangenen untersagte.<sup>13</sup> Diejenigen Wachleute, die sich der immer stärker brutalisierenden Gewaltspirale und der aggressiven Gruppendynamik entzogen und nicht durch „Mittun“ zu Tätern wurden, hatten keine Repressionen von der Gestapo zu fürchten. Sie wurden entweder innerhalb des Lagerdienstes versetzt oder an das Arbeitsamt zur anderweitigen Vermittlung zurückgeschickt.<sup>14</sup> Dennoch fehlte es im Lager Neue Bremm nicht an Männern und Frauen, die bereit waren, den Ausnahmezustand eines nationalsozialistischen Lagers in ihren Alltag zu integrieren und

mit derselben Alltäglichkeit Menschen zu demütigen, zu quälen, zu verstümmeln und zu töten, mit der sie früher ihre Aufgaben im Bergwerk oder in der Bäckerei versehen hatten.

Das zur effizienten Nutzung des Lagers Neue Bremm nötige Personal umfaßte anfangs ungefähr 50 Personen.<sup>15</sup> Der Kernbestand des Erweiterten Polizeigefängnisses von Saarbrücken setzte sich zusammen aus dem Lagerkommandanten SS-Untersturmführer Fritz Schmoll, seinem Assistenten SS-Oberscharführer Peter Weiss, dem jeweiligen Führer der Wachmannschaften und circa 25 Aufsehern, außerdem Köchen, Sanitätern, Sekretärinnen und mehreren Verwaltungsangestellten.<sup>16</sup> Die Wachmannschaft wurde aufgrund der ständig steigenden Häftlingszahl seit Oktober 1943 nach und nach durch ungefähr 50 sog. „volksdeutsche“ Aufseher verstärkt.<sup>17</sup> Um weiteres Personal einsparen zu können, wurden auch Häftlinge in verschiedenen „Funktionsstellen“ eingesetzt – sei es zur Vollstreckung der Prügelstrafe, zum Kartoffelschälen in der Küche oder zur Erledigung von Schreibarbeiten in den Schreibstuben der Lagerverwaltung. Die Frauenabteilung wurde von Caroline Thome in der Funktion einer „Oberaufseherin“, wie sie in den Konzentrationslagern eingesetzt wurden, geleitet, wobei Schmoll die oberste Befehlsgewalt innehatte. Thome standen sechs Aufseherinnen für die Gefangenenbewachung zur Verfügung.<sup>18</sup>

Von den Männern und Frauen, die jemals im Lager Neue Bremm Dienst getan hatten – sei es bei der Häftlingsbewachung oder in der Lagerverwaltung – sind bis heute nur wenige bekannt. Von den ungefähr 50 „volksdeutschen“ Aufsehern konnte beispielsweise nur einer ermittelt und vor dem Generaltribunal in Rastatt angeklagt werden. Auch was das dienstverpflichtete Personal aus Saarbrücken und Umgebung angeht, wurden im Verlauf der Rastatter Neue Bremm-Prozesse 1946–47 lediglich 47 ehemalige Bedienstete des Gestapo-Lagers ange-

13 Vgl. Polizeigefängnisordnung, PDV. 34, gültig vom 1. Januar 1940 an, Berlin 1943,

BA Berlin, RD 18/7-34.

14 Vgl. Aussage Olga Braun vom 11. Januar 1946, AOF Colmar, AJ/4028, 3.

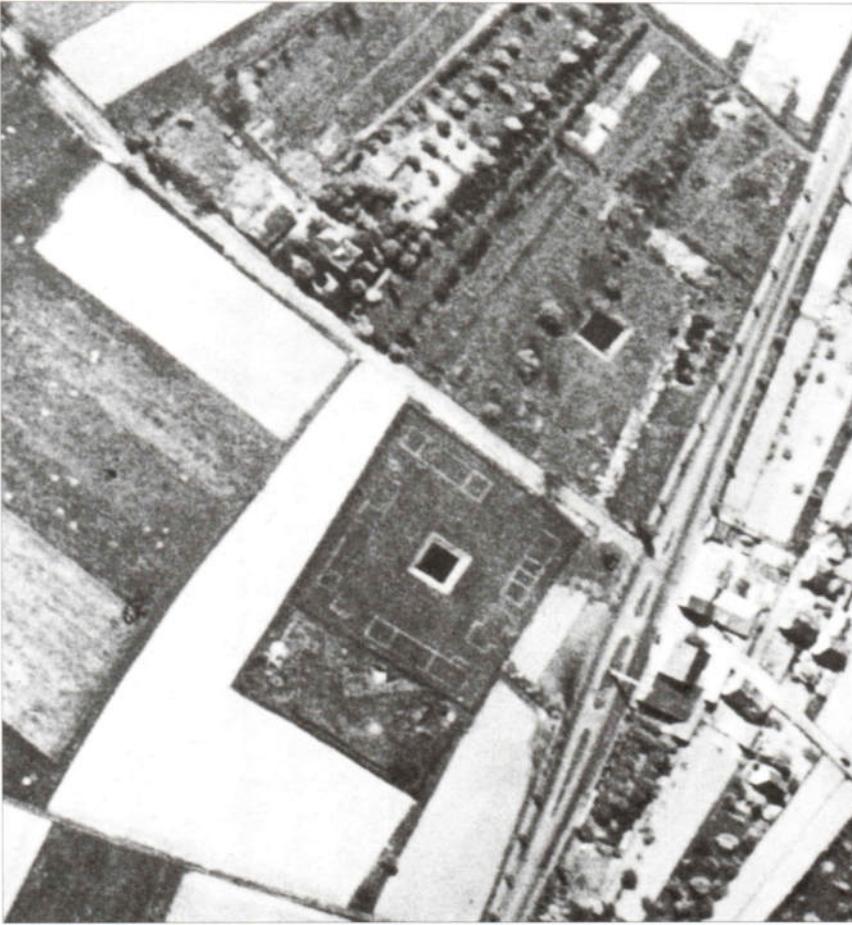
15 Vgl. Aussage Henriette Müller, o.D., AOF Colmar, AJ/4028, 3.

16 Vgl. Aussage Olga Braun vom 11. Januar 1946, AOF Colmar, AJ/4028, 3.

17 Vgl. Schreiben Heinrich Arnold an das Militärtribunal in Rastatt, Gefängnis Lerchesflur o.D. (wahrscheinlich April 1946), AOF Colmar, AJ/4028, 3.

Vgl. auch Verhör Johann Hein vom 8. Januar 1946, ebd. Der in Borodino geborene Johann Hein war der einzige Wachmann aus den Reihen der sog. „Volksdeutschen“, der beim Rastatter Prozeß gegen das Lagerpersonal der Neuen Bremm im Jahre 1946 angeklagt wurde.

18 Vgl. Aussage Olga Braun vom 11. Januar 1946, AOF Colmar, AJ/4028, 3.



Luftaufnahme des Erweiterten Polizeifängnisses Neue Bremm aus dem Jahr 1953 (gesüdet). Zu sehen sind die beiden Löschteiche des Männerlagers (im Vordergrund) und des Frauenlagers, auf dem inzwischen ein Hotel steht, sowie die Grundmauern der Baracken. Photo aus: „Das ‚Denkmal zur Erinnerung an das Konzentrationslager Neue Bremm in Saarbrücken‘ von André Sive 1947“ von Oranna Dimmig, einem sehr lesenswerten Artikel in Mitteilungen Nr. 9, 2001 des Institutes für aktuelle Kunst im Saarland in Saarlouis, Verlag Galerie St. Johann, Saarbrücken 2001.

klagt und verurteilt bzw. freigesprochen.<sup>19</sup>

Das Durchschnittsalter dieser namentlich bekannten Angehörigen des Lagerpersonals lag bei 45 Jahren.<sup>20</sup> Allerdings betrug das Alter derjenigen, die Schlüsselpositionen innerhalb des Lagers besetzten, im Mittel nur 28 Jahre. Es handelte sich demnach lediglich bei den Angestellten, die bevorzugt als Außenwache beschäftigt waren bzw. einfache Verwaltungstätigkeiten in der Kleiderkammer oder beim Telefondienst verrichteten, um ältere, bereits pensionierte Männer. Keiner der im Lager Neue Bremm Beschäftigten verfügte über einen höheren Bildungsabschluss oder ein Hochschulstudium. Alle 47 bekannten Personen hatten die Schule jedoch mit Volksschulabschluss beendet oder die Mittlere Reife absolviert. Die eingeschlagenen Berufswege waren sehr vielfältig – sie reichten von kaufmännischen Berufen wie Steuer-

fachangestellter oder Vertreter über Handwerksberufe wie Tischler, Maler oder Bäcker, über Dienstleistungsberufe wie Friseur und Dekorateur bis hin zur Hausfrau. Am häufigsten wird bei der Angabe über die früher ausgeübte Tätigkeit aber der Bergmannsberuf genannt. Knapp ein Drittel der Beschäftigten der Neuen Bremm war vorher in der Montanindustrie – meist als Bergmann, aber auch als Hüttenarbeiter oder Kranführer – tätig gewesen. Bei ihnen handelte es sich größtenteils um Rentner, die wegen ihres Alters oder aus gesundheitlichen Gründen aus dem Dienst geschieden waren. Vor allem sie prägten das Bild von den Aufsehern der Neuen Bremm, das sich in der Erinnerung der Nachkriegszeit bewahrte. Zwar waren viele Posten in der Wachmannschaft sowie die niederen Positionen innerhalb der Lagerverwaltung tatsächlich mit älteren Männern und Frauen besetzt, die

**19** Beim ersten Prozeß, der im Mai und Juni 1946 stattfand, waren 37 ehemalige Angestellte des Lagers Neue Bremm angeklagt worden. Ein Angeklagter, Robert Rudy, verstarb im Laufe des Prozesses. Folgende Urteile wurden ausgesprochen: 14 Todesstrafen, sechs schwere Haftstrafen mit Zwangsarbeit, 15 schwere bis leichte Gefängnisstrafen, ein Freispruch. Die zweite Gerichtsverhandlung folgte im Juli 1947 mit weiteren zehn Angeklagten. Als Urteile sind eine Todesstrafe, eine schwere Haftstrafe mit Zwangsarbeit, zwei leichte Gefängnisstrafen sowie ein Freispruch bekannt. Die fünf übrigen Anklagen wurden fallengelassen. Vgl. auch Yveline Pendaries, 1995, S. 318.

**20** Die Altersangaben beziehen sich immer auf das Jahr 1943. Für die nun folgenden Angaben vgl. insbesondere Fiches de Renseignements, Hommes et Femmes, AOF Colmar, AJ/4028, 2B.

ihre Arbeit im Rahmen der Notdienstverpflichtung absolvierten, der Eindruck, es habe sich ausschließlich um Personen gehandelt, die nie zuvor in ihrem Leben mit Gefangenen und Haftlagern in Berührung gekommen seien, täuscht jedoch. Zumindest bei zehn der in den Neue-Bremm-Prozessen angeklagten Angehörigen des Lagerpersonals läßt sich nachweisen, daß sie bereits vorher mit der Bewachung von Häftlingen konfrontiert worden waren. Meist war dies innerhalb des Kriegseinsatzes im Ersten oder Zweiten Weltkrieg geschehen, manche hatten aber auch schon im Gefängnis Lerchesflur als Aufsichtsbeamte gearbeitet.

### Ausbildungsziel: Lagerleitung

Das Führungspersonal der Neuen Bremm hatte in praktischer wie theoretischer Hinsicht eine gezielte Vorbereitung und Schulung für den Dienst in einem nationalsozialistischen Lager erhalten. Der Stab an Führungskräften umfaßte nicht nur den Lagerführer, seinen Assistenten sowie die Oberaufseherin der Frauenabteilung, sondern ebenfalls den Führer der Wachmannschaften sowie den Rechnungsführer und den sogenannten „Wirtschaftsbe-

amten“, der sich um die finanziellen und materiellen Belange des Lagers kümmerte. Sie alle waren SS-Mitglieder und meist langjährig auf die Führungsposition innerhalb eines Lagers der Geheimen Staatspolizei vorbereitet worden.

An der Spitze des Erweiterten Polizeigefängnisses Neue Bremm stand der 30jährige Polizei-Inspektor und Untersturmführer der SS Fritz Schmoll. Vor den Anklägern des Rastatter Militärtribunals betonte Schmoll immer wieder, er habe einen kaufmännischen Beruf erlernt und den landwirtschaftlichen Betrieb seiner Eltern in Ebschied im Kreis Simmern übernehmen wollen, sei jedoch gezwungen worden, Dienst für die Gestapo zu tun.<sup>21</sup> Er berief sich darauf, er habe gegen seinen Willen, die Führungsposition im Lager Neue Bremm übernehmen müssen und eigentlich sei es doch auch nur „eine reine Verwaltungsdienstleistung“<sup>22</sup> gewesen, die er dort erbracht habe.

Wesentliche Details und Stationen seines Lebens behielt Fritz Schmoll bei dieser Darstellung seiner Vita vor den alliierten Richtern geflissentlich für sich. Tatsächlich nämlich wollte er keineswegs den Beruf eines Kaufmannes ausüben, sondern der nationalsozialistischen „Bewegung“, der er sich im-

*Freigelegte Grundmauern der Baracken auf dem Gelände des Erweiterten Polizeigefängnis Neue Bremm (Männerlager), Zustand Frühjahr 2002*



21 Vgl. Aussage Fritz Schmoll vor dem Generaltribunal in Rastatt, 1. Juni 1946, stenographisches Protokoll sowie Plädoyer Rechtsanwalt Erich Krämer für Fritz Schmoll, Plaidoirie de la défense, AOF Colmar, AJ/4028, 2A.

22 Eidesstattliche Aussage Fritz Schmoll vom 19. April 1946, Dossier Anglais, AOF Colmar, AJ/4028, 2A.

mer mehr zugewandt hatte, auch beruflich dienen. Bereits 1933, also zu einer Zeit, als das Saargebiet noch unter der Hoheit des Völkerbundes stand, war Fritz Schmolle der NSDAP beigetreten. Als die Partei verboten worden war, schloß er sich der Deutschen Front an, nach der „Heimkehr ins Reich“ schließlich der SA. Kurz nachdem er seine kaufmännische Ausbildung absolviert hatte, wandte er sich auch beruflich der nationalsozialistischen „Bewegung“ zu. Bevor er 1939 endgültig in den Dienst der Geheimen Staatspolizei übernommen wurde, hatte er mehrere Jahre im *staatlichen Frauenkonzentrationslager Moringen* gearbeitet und sich dort das Wissen erworben, das er später zur Führung des Erweiterten Polizeigefängnisses Neue Bremm brauchen sollte. Nach der Bewährung bei unterschiedlichen Dienststellen der Gestapo erhielt Schmolle schließlich in einer sogenannten SD-Schule<sup>23</sup> den letzten weltanschaulichen Schliff, um künftig im Rang eines SS-Offiziers ein Lager der Geheimen Staatspolizei leiten zu können.<sup>24</sup>

Während seiner Lehrjahre lernte Schmolle viele unterschiedliche Gestapo-Dienststellen kennen. Er wurde mit den verschiedenartigen Anforderungen der „präventiv“-polizeilichen Aufgaben und mit den diversen Schwerpunkten der sicherheitspolizeilichen Arbeit konfrontiert. Die Erfahrungen, die er während dieser Einsätze sammelte, sind für seine spätere Zeit als Lagerkommandant der Neuen Bremm nicht zu unterschätzen. Insbesondere im staatlichen Frauen-Konzentrationslager Moringen wurde Schmolle mit den Bedingungen einer nationalsozialistischen Haftstätte vertraut, erlernte Vorgehensweisen gegenüber Regimegegnern und übte Verhaltensmodi innerhalb eines Lagers ein. In der SD-Schule erhielt er zudem das theoretische Rüstzeug, um als künftiger SS-Offizier wichtige Aufgaben übernehmen zu können. Fritz Schmolle war also gut vorbereitet auf seine Position als Lagerkommandant des Erweiterten Polizeigefängnisses Neue Bremm.



Lagerkommandant Fritz Schmolle  
(Abbildung: RuS-Fragebogen Fritz Schmolle vom 21. Januar 1939, BA Berlin, RS Fritz Schmolle)

Auch wenn er den Richtern zu suggerieren hoffte, es sei eigentlich eine „reine Verwaltungsdienstleistung“ gewesen, die er als Lagerkommandant erbracht habe, so spiegelt das bei weitem nicht das gesamte Spektrum seines Tuns wider. Neben der Überwachung der Verwaltung, der Beaufsichtigung des Lagerbetriebes sowie dem Schriftverkehr mit Staatspolizeistellen und Behörden, für den Schmolle verantwortlich zeichnete, hatte er auch direkten Kontakt mit den Gefangenen. Er führte Verhöre durch, bei denen er mit äußerster Brutalität und Rücksichtslosigkeit vorging und übernahm darüber hinaus die zur „Sonderbehandlung“, also zur Exekution, ins Lager überstellten Gestapo-Häftlinge.<sup>25</sup>

### Vorbildliche Dienstauffassung

Eine ähnlich „professionelle“ Dienstauffassung ist bei dem Führer der Wachmannschaften, Karl Schmieden, und mehreren Aufsehern der Hofwache zu finden. Am 1. Januar 1944 hatte der 24jährige Karl Schmieden die Führung der Wachmannschaft übernommen – ein Tag, den die Gefangenen als gravierenden Einschnitt und als Beginn der Verschlimmerung ihrer Haft-

23 In diesen Schulen der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes wurde Führungspersonal für verschiedene Posten jener Institutionen ausgebildet. Neben einer fachlichen Unterweisung der Lehrgangsteilnehmer wurde besonderes Gewicht auf deren weltanschauliche und körperliche Schulung gelegt. Vgl. Jens Banach, 1998.

24 Vgl. RuS-Fragebogen Fritz Schmolle vom 21. Januar 1939, BA Berlin, RS Fritz Schmolle.

25 Vgl. Eidesstattliche Aussage Heinrich Arnold vom 19. April 1946, Dossier Anglais, AOF Colmar, AJ/4028, 2A; Gegenüberstellung Fritz Schmolle – Gaston B. vom 6. April 1946 sowie Gegenüberstellung Fritz Schmolle – Jacques B. vom 4. April 1946, AOF Colmar, AJ/4028, 3. (Die Namen ehemaliger Zeugen wurden aus Gründen des Opferschutzes anonymisiert.)



Führer der Wachmannschaften Karl Schmieden  
(Abbildung: RuS-Fragebogen Karl Schmieden,  
o.D., BA Berlin, RS Karl Schmieden)

situation erlebten. Bereits als Jugendlicher hatte sich Schmieden zum Nationalsozialismus hingezogen gefühlt, war der Hitler-Jugend beigetreten und hatte sich nach Abschluß einer Dachdeckerlehre schließlich als 19jähriger zum hauptamtlichen Dienst in der SS gemeldet. Seit April 1938 gehörte Karl Schmieden der SS-Totenkopfstandarte *Brandenburg* an, die unter anderem die Wachmannschaft des KZ *Sachsenhausen* stellte. Im Rahmen des Rotationssystems, dem Mitglieder der Totenkopfverbände unterlagen, wurde er auch an die „äußere Front“, ins rückwärtige Heeresgebiet von Polen versetzt.<sup>26</sup>

Die Erfahrungen, die Karl Schmieden bei seiner Teilnahme am Überfall auf Polen sammelte, spielen für sein späteres Verhalten im Erweiterten Polizeifängnis Neue Bremm eine wichtige Rolle. Er konnte nun bei den „Säuberungsaktionen“, die sich vor allem gegen polnische Juden richteten, die über lange Zeit internalisierten Elemente der NS-Ideologie ungehemmt ausleben. Polen galten den Nationalsozialisten als von Natur aus minderwertige Menschen und polnische Juden stellten in der Ideenwelt der Nazis das personifizierte „Untermenschentum“ schlechthin dar; rücksichtslose

Härte und „rasender“ Fanatismus bei deren Bekämpfung waren auch für Karl Schmieden das Gebot der Stunde.<sup>27</sup>

Seine Ankunft im Lager Neue Bremm bedeutete deshalb für die Gefangenen eine erhebliche Verschlechterung ihrer Haftbedingungen. Mit Schmieden als Befehlshaber der Wacheleute wurden Folter und Demütigung der Häftlinge erstmals systematisch und konsequent durchgeführt.<sup>28</sup> Karl Schmieden führte Verhaltensmuster im Lager ein, die er bei den Gewaltexzessen der Totenkopfstandarten, sowohl beim Dienst in Konzentrationslagern als auch beim Einsatz im rückwärtigen Heeresgebiet in Polen, kennengelernt und selbst praktiziert hatte. Die Vorgehensweise gegen den Feind, die er bei jenen Aktionen eingeübt hatte, gab er nun, selbst in einer hierarchisch höherstehenden Führungsposition, an die ihm Untergebenen weiter.

### Professionalisierte Folter als Spektakel

Gerade die gefühllose Professionalität jedoch, mit welcher der Lagerführer Schmoll seine Position als „Dienstleistung“ versah, verbunden mit der aggressiven Fanatisierung, die Schmieden in den Verbänden der Totenkopf-SS verinnerlicht hatte, bewirkte eine ungeheure Radikalisierung innerhalb des Stacheldrahtzaunes des Saarbrücker Lagers. Dies trug wesentlich dazu bei, daß auch jene Angestellten – insbesondere der Wachmannschaft im Männerlager –, die mit der nationalsozialistischen Repressionspolitik nie zuvor aktiv in Berührung gekommen waren, vorhandene Gewaltpotentiale ungehemmt auslebten. Viele dienstverpflichtete Aufseher gerieten so in eine maßlose Spirale der Gewalt, die sie ihrerseits durch ihr Handeln weiter forcierten.

So erlebte der über die Notdienstverordnung zum Aufsichtsdienst ins Lager beordnete Nikolaus Drokur weder die Atmosphäre des Mikrokosmos

<sup>26</sup> Vgl. *RuS-Fragebogen Karl Schmieden*, o.D., BA Berlin, RS Karl Schmieden sowie Karteikarte Karl Schmieden, BA Berlin, RS Karl Schmieden.

<sup>27</sup> Zu den Gewaltexzessen der SS-Einsatzgruppen im rückwärtigen Heeresgebiet vgl. insbesondere Karin Orth, 2000, sowie Raul Hilberg, 1990.

<sup>28</sup> Vgl. *Anklageschrift gegen Karl Schmieden und neun andere vom 23. Juli 1947*, Pièces de Fond, AOF Colmar, AJ/4028, 4.



oben:

Löschteich im Männerlager, Zustand 2002

rechts:

Ausschnitt einer Gedenkstele auf dem Gelände des Männerlagers (Erinnerungen von Max Weber, 1898-1980 KPD-Stadtrat in Saarbrücken und Gewerkschafter)

eines nationalsozialistischen Lagers als beängstigend und erschreckend, noch die Geheime Stadtpolizei in ihrer Funktion des Arbeitgebers als einschüchternd oder furchteinflößend. Vielmehr wirkten die Machtposition, die er den Häftlingen gegenüber einnahm, und die kaltblütige Professionalität seines direkten Vorgesetzten Schmieden, in höchstem Maße stimulierend und Gewaltpotentiale freisetzend. Nur zu bereitwillig fand Drokur seinen Platz innerhalb der mörderischen Verfolgungsmaschinerie und wurde für die ehemaligen Gefangenen des Lagers Neue Bremm zur Inkarnation des brutalen SS-Aufsehers – wohl gemerkt ohne der Eliteeinheit der Schutzstaffel oder irgendeiner anderen nationalsozialistischen Organisation je angehört zu haben.

Vielmehr war Nikolaus Drokur, am 10. September 1880 in Kutzhof geboren, 63 Jahre alt, als er im Erweiterten Polizeigefängnis Neue Bremm seinen

„Ich wurde am 23. Juli 1944 verhaftet und am Abend zum KZ Neue Bremm gebracht. Mit mir wurden KPD-, SPD-Genossen und frühere Zentrumsmitglieder verhaftet... Wir waren ungefähr 600 Gefangene – Politische, russische Arbeiter, Eisenbahner aus Frankreich und Bauern aus Lothringen. Deren Söhne waren geflohen... weil sie nicht beim deutschen Militär dienen wollten ... Einmal haben sie 80 Juden gebracht... die mußten stundenlang auf den Knien um den Teich herumrutschen. Wenn einer zusammengebrochen ist, haben die Wärter draufgehauen...“

Aus einem Interview mit einem Überlebenden

Dienst antrat. Katholisch getauft, war er „immer ein treuer katholischer Mann“<sup>29</sup> gewesen, so wurde zumindest in Leumundszeugnissen und „Persilscheinen“ vor Gericht versichert. Nach der Volksschule hatte er begonnen – wie sein Vater, seine beiden Brüder und später sein Sohn – als Bergmann unter Tage zu arbeiten. Von 1900 bis 1902 hatte Drokur schließlich in der Infanterie gedient, wurde im Ersten Weltkrieg aber nicht mobilisiert. Insgesamt betrachtet, schien Nikolaus Drokur – im montanindustriellen Milieu fest verwurzelt – eine durchaus gesicherte Lebenssituation erreicht zu haben: 1904 hatte er geheiratet, drei Kin-

29 Leumundszeugnis des Pfarrers D. von Riegelsberg, 15. Januar 1946, AOF Colmar, AJ/4028, 4.

30 Vgl. Fiche de Renseignements Nikolaus Drokur, Renseignements Hommes, AOF Colmar, AJ/4028, 2B.

31 Plädoyer des Rechtsanwaltes Müller für Nikolaus Drokur, Plaidoirie de la défense, AOF Colmar, AJ/4028, 2A.

#### Quellen

Archives de l'Occupation Française en Allemagne et en Autriche, Colmar (AOF Colmar), *Prozefakten Tribunal Général du Gouvernement Militaire de la Zone Française d'Occupation en Allemagne; Série AJ, Caisse n° 4028, cartons n° 2A, 2B, 3, 4, 5, Dossier n° 3/46.*

Bundesarchiv Berlin (BA Berlin), RD 18 Reichsdrucksachen: Hauptamt Ordnungspolizei RS Rasse- und Siedlungshauptamt (RuSHA)

Stadtarchiv Saarbrücken (StA Saarbrücken), Neue Saarbrücker Zeitung 1946-1947

der waren aus der Ehe hervorgegangen, die Familie besaß ein eigenes Haus.<sup>30</sup> Bis 1925 arbeitete Drokur als Bergmann. Nach einem Arbeitsunfall wurde er dann jedoch frühpensioniert und war, da er nur eine Rente von 70 Reichsmark erhielt, gezwungen, mehrere Aushilfsstellen anzunehmen.<sup>31</sup>

Im Lager Neue Bremm erwies sich Drokur schließlich als einer der brutalsten und bei den Gefangenen am meisten gefürchteten Aufseher. Die Erfahrung der totalen Macht über andere, die es erlaubte, alle Optionen menschlichen Handelns zu erproben und auszuleben, bei gleichzeitiger Gewißheit, für die begangenen Greuel weder von der Lagerleitung zur Verantwortung gezogen zu werden, noch das eigene Handeln vor ihr legitimieren zu müssen, wirkte enthemmend und berauschend zugleich. Die zunehmende Gewöhnung an die selbst ausgeübte Gewalt ließ zudem einzelne Mißhandlungen schnell zu allgegenwärtigem Terror werden, führte dazu, daß die

Foltermaßnahmen immer exzessiver wurden. Nikolaus Drokur gehörte zu jenen Aufsehern, die Ertränkungen von Häftlingen im Löschwasserteich als Spektakel veranstalteten oder Gefangene gezielt in den Genitalbereich schlugen und traten.

Solche Folterungen, Mißhandlungen und Erniedrigungen, die den Tod vieler Häftlinge bewirkten, waren völlig sinnentleerte und zudem motivlose Exzeßstaten. Oftmals waren schiere Langeweile während des 24stündigen Schichtdienstes oder simple Frustration über die Notdienstverpflichtung das auslösende Moment, Gefangene zu demütigen, zu foltern, zu verstümmeln oder zu töten. Im Gestapo-Lager Neue Bremm hatte sich durch das Agieren vieler seiner Angestellten ein Brutalisierungsprozeß Bahn gebrochen, in dessen Gefolge sich nicht nur die Angehörigen des Führungsstabes, sondern eben auch viele der dienstverpflichteten Wachleute als „Sadisten und vorsätzliche Mörder“ erwiesen.

## Literatur

- Jens Banach*, Heydrichs Elite. Das Führerkorps der Sicherheitspolizei und des SD 1936-1945, Paderborn u.a. 1998.
- Raja Bernard/Dietmar Renger*, Neue Bremm. Ein KZ in Saarbrücken, 4. erweiterte Aufl., Heusweiler 1999.
- Raul Hilberg*, Die Vernichtung der europäischen Juden, 3 Bde., durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1990.
- Hans Horch*, Das Polizeigefängnis Neue Bremm, in: Saarbrücker Hefte 81 (1999), S. 15-17.
- KZ und Gedenkstätte Neue Bremm in Saarbrücken. *Dokumentation 1943-1999 mit ausgewählten Texten, Plänen und ausführlicher Chronologie*, hrsg. v. der Landeshauptstadt Saarbrücken, Kulturamt, zusammengestellt von Stefan Barton, Saarbrücken 1999.
- Gabriele Lotfi*, KZ der Gestapo. Arbeitererziehungslager im Dritten Reich, Stuttgart 2000.
- Klaus-Michael Mallmann / Gerhard Paul*, Herrschaft und Alltag. Ein Industrieviertel im Dritten Reich (Widerstand und Verweigerung im Saarland 1935-1945, Bd. 2), Bonn 1991.
- Karin Orth*, Die Konzentrationslager-SS. Sozialstrukturelle Analysen und biographische Studien, Göttingen 2000.
- Yveline Pendaries*, Les procès de Rastatt 1946-1954. Le jugement des crimes de guerre en zone française d'occupation en Allemagne (*Gallo-Germanica*; 16), Frankfurt a. M. 1995.
- Dietmar Renger*, Das KZ „Neue Bremm“ in Saarbrücken, in: Zehn statt tausend Jahre. Die Zeit des Nationalsozialismus an der Saar (1935-1945), Katalog zur Ausstellung des regionalgeschichtlichen Museums im Saarbrücker Schloß, Saarbrücken 1988, S. 227-235.
- Isabell Sprenger*, Aufseherinnen in den Frauenaußenlagern des Konzentrationslagers Groß-Rosen, in: Werkstatt Geschichte 4 (1995), Heft 12.
- Elisabeth Thalhofer*, Das Lager Neue Bremm in Saarbrücken 1943-44. Versuch einer Rekonstruktion von Täterprofilen, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2002 (i.E.).
- Elisabeth Thalhofer*, Das Polizeigefängnis Neue Bremm in Saarbrücken 1943-1944, in: Rainer Hudemann / Alfred Wahl (Hrsg.), La Lorraine et la Sarre depuis 1871. Perspectives transfrontalières - Lothringen und Saarland seit 1871. Grenzüberschreitende Perspektiven (*Centre de Recherche Histoire et Civilisation de l'Université de Metz*; 23), Metz 2001, S. 231-247.
- Elisabeth Thalhofer / Rainer Hudemann*, Das Saarbrücker Lager „Neue Bremm“ (1943-1944), in: Sandra Anstatt / Rolf Giegold, Wetterfernsehen. Telematische Skulptur der KZ-Gedenkstätte Neue Bremm (*Reihe Cantz*), Ostfildern-Ruit, New York 2001, S. 62-71.

# Von Hochqualifizierten und Scheinasylanten

Anmerkungen zur  
Einwanderungsdebatte  
Von Bernhard Dahm

**A**ufgabe von Politik soll es sein, Fragen des Zusammenlebens im Gemeinwesen zu regeln. Dazu bedarf es zunächst einer Bestandsaufnahme des Ist-Zustandes sowie der Entwicklung von Zukunftsperspektiven. Weiterhin bedarf es eines Instrumentariums zur Verwirklichung des angestrebten Soll-Zustandes. Zunächst aber ist eine realitätsgerechte Einschätzung der sozialen Wirklichkeit erforderlich. Gerade hiermit hat sich die Ausländer- und Asylpolitik in der BRD immer sehr schwer getan. Es galt und gilt teilweise immer noch das Dogma: „Wir sind kein Einwanderungsland“ – trotz der für jedermann einsichtigen gegenteiligen Erfahrungen.

Mit der Diskussion um die *Green-Card* im Jahre 2000 setzte sich die Erkenntnis durch, daß die BRD ein Zuwanderungsgesetz benötigt. Am 12. September 2000 setzte Bundesinnenminister Schily eine *Unabhängige Kommission „Zuwanderung“* ein, der 21 Mitglieder angehörten, unter anderem Hajo Hoffmann als Präsident des Deutschen Städtetages. Die von Rita Süßmuth präsierte Kommission legte am 4. Juli 2001 ihren Bericht vor.<sup>1</sup> Zuvor war vom saarländischen Ministerpräsidenten Peter Müller bereits ein Papier<sup>2</sup> in veröffentlicht worden, das als Grundlage für einen Antrag des Bundesvorstandes der CDU/CSU an den Bundesausschuß der Partei vom 3. Mai 2001 diente.

Daß es kaum einen Bereich der politischen Kultur in Deutschland gebe, der so von Ressentiments und Vorurteilen, von Emotionalität und Engstirnigkeit geprägt ist wie die Zuwanderungspolitik, sieht auch Müller: Hier gebe es „die Neigung zu Scheindebatten mit hohem Symbol- und Unterhaltungswert“ (Ziff. 1.1). Die ebenso zutreffende Aussage, daß Deutschland ein Einwanderungsland mit entsprechendem Regelungsbedarf ist, wurde in der öffentlichen Diskussion als bahnbrechend wahrgenommen, zumal sie von einem Politiker stammt, der bisher immer für eine Beschränkung von Zuwanderung eingetreten war. Aber: Hat Müller mit dem Aussprechen einer Binsenweisheit tatsächlich einen epochalen Quantensprung gemacht? Oder haben wir es auch hier mit einer jener Inszenierungen zu tun, die nach seinem eigenen Bekunden in der Politik nicht unüblich sind?

Müller kritisiert, daß das bisher existierende ausländer-rechtliche Instrumentarium einen „Flickenteppich“ von rechtlich und organisatorisch eigenständigen und damit kaum steuerbaren Regelungskomplexen darstelle, wobei immer wieder isolierte Regelungen für einzelne Zuwanderungsgruppen geschaffen worden seien. Das Resultat sei ein unübersichtliches und überreglementiertes Ausländerrecht, das vor allem uneffizient sei (Ziff. 3.1). Es sei höchste Zeit, die rechtliche und institutionelle Fragmentierung in der Ausländer- und Einwanderungspolitik zu überwinden und dadurch zu einer vorausschauenden, interessen geleiteten Zuwanderungssteuerung zu kommen (Ziff. 5.12).

## Integration und Bringschuld

Richtig gesehen ist auch, daß mit Initiativen wie der Forderung nach Einführung einer *Green-Card* eine Migrationspolitik betrieben wird wie seinerzeit mit der Anwerbepolitik der 50er und 60er Jahre, die sich um die gesellschafts- und integrationspoliti-

1 Zuwanderung gestalten Integration fördern. Bericht der Unabhängigen Kommission „Zuwanderung“. (Im weiteren mit einfacher Seitenangabe im laufenden Text zitiert.)

2 Peter Müller: Von der Einwanderungskontrolle zum Zuwanderungsmanagement – Plädoyer für ein nationales Programm der Zuwanderungspolitik in Deutschland. (Im weiteren mit einfacher Ziffer-Angabe im laufenden Text zitiert.)

schen Begleitumstände nicht kümmerte (Ziff. 3.5). Eine solche Politik ist nur auf den unmittelbaren Bedarf der Industrie ausgerichtet, ohne sich im Gerینگsten darum zu kümmern, was mit den angeworbenen Arbeitskräften in der hiesigen Gesellschaft geschieht und wie diese Gesellschaft auf sie reagiert. Diese Nichtberücksichtigung der Einwanderer und ihrer Probleme und der daraus wiederum resultierenden Probleme für die Gesellschaft macht Müller allerdings zum nahezu alleinigen Problem der Migranten. Nicht der Umfang der Zuwanderung sei das Problem, sondern das sozio-demographische Profil vieler Zuwanderer mit Defiziten in den Bereichen Sprachkompetenz, Qualität der beruflichen Ausbildung, Arbeitsmentalität und Integrationskompetenz. Daraus resultiere ein überdurchschnittlich hoher Anteil der ausländischen Bevölkerung am Kriminalgeschehen, eine Tendenz zur Ghettoisierung und zu abgeschotteten Nischenkulturen, eine soziale (Selbst-)Ausgrenzung, eine überdurchschnittlich hohe Ausländer-Arbeitslosigkeit sowie die Tendenz zur Verarmung mit einem überdurchschnittlich hohen Anteil an ausländischen Sozialhilfe-Empfängern (Ziff. 4.4). Es geht aber nicht an, den von den veränderten Rahmenbedingungen einer sich rapide modernisierenden Wirtschaftsgesellschaft Betroffenen die Versäumnisse unserer Ausländerpolitik anzulasten.

Allerdings hat Müller dann wieder recht, wenn er für die Zukunft verlangt, daß Integration keine „Einbahnstraße“, sozusagen als alleinige „Bringeschuld“ von Migranten sein dürfe, sondern daß vielmehr ein umfassendes Integrationskonzept zu schaffen sei (Ziff. 5.5). Auch kann man ihm darin folgen, wenn er von Einwanderern eine Anpassungsleistung an die grundlegenden Normen des Aufnahmelandes erwartet, wobei er der Beherrschung der Sprache eine besondere Bedeutung zumißt (Ziff. 6.5). Andererseits – und das ist angesichts der Defizite der letzten Jahrzehnte besonders zu betonen – besteht die

Verpflichtung der aufnehmenden Gesellschaft, den Zugewanderten ein Angebot zu unterbreiten, mit dessen Hilfe sie sich auch tatsächlich integrieren können, und zwar auch gegenüber den Arbeitsmigranten, die in der Phase der Anwerbepolitik in die BRD gelangt sind.

So sehen es auch die Betroffenen selbst, die sich gerade vor dem Hintergrund, daß ihnen nunmehr auch noch Vorhalte gemacht werden, betrogen und benachteiligt fühlen. Dies kam deutlich anläßlich einer von Hajo Hoffmann durchgeführten Anhörung im Rahmen seiner Tätigkeit als Mitglied der Süsmuth-Kommission im Saarbrücker Rathaus zum Ausdruck, in deren Verlauf Integrationsangebote als Verpflichtung der bundesdeutschen Gesellschaft auch gegenüber den Angehörigen der Erst- und Zweitgeneration eingefordert wurden.

Auch die Süsmuth-Kommission stellt in ihrem Bericht lediglich fest, daß es für die Einwanderer der 50er und 60er Jahre keine Integrationspolitik gegeben hat, ohne jedoch für diese Gruppe ein Angebot zu unterbreiten. Nicht einmal der Ansatz einer Kompensation wird angedacht (S. 199 ff.). Allerdings zeichnet sich der Bericht der Süsmuth-Kommission sowohl zu diesem Punkt als auch insgesamt durch eine in die Tiefe gehende Analyse des bestehenden und des anzustrebenden Zustandes aus, was das Müller-Papier, das Fragestellungen lediglich anreißt und deshalb oftmals auch oberflächlich bleiben muß, nicht geleistet wird. Wo Müller zum Beispiel eine Ghettoisierung von Zuwanderern nur als Problem anspricht, hinterfragt der Bericht der Süsmuth-Kommission, ob und inwieweit ethnische Gemeinden als Auffangstation fungieren und durch die Migration entstehende Belastungen abfedern.

Auch hinterfragt der von der Bundesregierung in Auftrag gegebene Kommissionsbericht die Verantwortlichkeit der aufnehmenden Gesellschaft, um der Selbstisolierung und -ausgrenzung von Zuwanderern entgegen-

genzuwirken (S. 202). Zudem wird darauf hingewiesen, daß es mittlerweile auch – was die Sprachkenntnisse anbelangt – in der deutschen Gesellschaft selbst nicht unerhebliche Probleme gibt (S. 213).

### **Einwanderung und demographische Entwicklung**

Beide Papiere beschäftigen sich mit der demographischen Entwicklung in der BRD. Peter Müller gelangt zu dem Ergebnis, daß ohne Zuwanderung die Bevölkerungsstruktur wesentlich problematischer wäre als sie ist, daß Zuwanderung aber nicht das Allheilmittel für die vielfältigen Probleme des Landes sein könne. Da *human capital* – bestehend aus Qualifikation, Kompetenz, Innovationsfähigkeit und Arbeitsmentalität – in Deutschland immer knapper werde, sei dies der wichtigste „Rohstoff“ für den Wirtschaftsstandort Deutschland und dies trotz einer hohen Arbeitslosenquote. Was der deutschen Wirtschaft fehle, seien Fachkräfte und Spezialisten im Ingenieurs- und IT-Bereich, des weiteren aber auch weniger qualifizierte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im produzierenden Gewerbe, ebenso wie in vielen Segmenten des Dienstleistungsbereichs und im Handwerk (Ziff. 4.5).

Tatsache sei, daß viele Stellen auf dem Binnenarbeitsmarkt trotz knapp 4 Millionen arbeitslos gemeldeter Menschen offensichtlich nicht besetzt werden könnten (Ziff. 4.6). Angesichts des internationalen Wettbewerbs um Fachkräfte müsse Deutschland attraktiver werden für leistungsbereite und leistungsfähige Zuwanderer (Ziff. 5.6). Bis heute jedoch sei Deutschland ein Land geblieben, das wenig attraktiv für Hochqualifizierte unter den potentiellen Zuwanderern sei (Ziff. 5.7). Wanderungspolitik in und für Deutschland habe nicht bloß einem humanitären Ethos zu dienen, pragmatische Wanderungspolitik in Deutschland und in Westeuropa löse weder die Probleme von Armut und Überbevölkerung in

vielen Entwicklungsländern, noch korrigiere oder beseitige sie die Ursache ethnischer Konflikte (Ziff. 5.9), wobei Müller an anderer Stelle auf die zunehmende internationale Konkurrenz der Wirtschaftsstandorte im Zuge der Globalisierung verweist (Ziff. 5.1).

### **Wettbewerb um die besten Köpfe**

Insgesamt scheint hier dann doch die Konzeption durch, nur diejenigen ins Land zu lassen, „die uns nützen“. Die „zunehmende internationale Konkurrenz der Wirtschaftsstandorte im Zuge der Globalisierung“ hat in der Tat mit humanitärem Ethos nichts zu tun. Kapitalverwertungsinteressen sind nicht darauf angelegt, die Probleme von Armut und Überbevölkerung in den Entwicklungsländern zu beseitigen. Wer eine solche Politik betreibt, sollte sich dann aber auch nicht wundern, wenn weiterhin „Wirtschaftsflüchtlinge“ unter dem Deckmantel „Asylantrag“ versuchen, „ein besseres Leben“ zu finden.

Auch die Süßmuth-Kommission gelangt wie Müller zu dem Ergebnis, daß es um den weltweiten „Wettbewerb um die besten Köpfe“ (S. 23 ff.), um den „Wettbewerb um internationale Spitzenkräfte“ (S. 26) geht. Im Gegensatz zum Müller-Papier scheint aber hinsichtlich der intendierten Abwerbung der „besten Köpfe“ aus der Dritten Welt immer wieder ein schlechtes Gewissen durch. So wird ausgeführt, die Tatsache, daß das Zielland von der Zuwanderung Hochqualifizierter profitiere, impliziere nicht zwangsläufig, daß das Herkunftsland verliere. So würden in der Bundesrepublik beschäftigte Arbeitsmigranten finanzielle Überweisungen an ihre Familien in den Herkunftsländern vornehmen. In das Herkunftsland zurückkehrende Fachkräfte würden auch ihre in Deutschland erworbenen Kenntnisse mit zurückbringen. Als direkte Kompensation der Abwanderung von Fachkräften kämen Entwicklungshilfe sowie Stipendien für eine Ausbildung

im Herkunftsland oder in Deutschland in Betracht (S. 82). Dabei könne ein bestimmtes Kontingent aus den Herkunftsländern - von zunächst jährlich 10.000 Personen - in Deutschland eine Ausbildung erfahren, wobei die besten Köpfe dann wiederum in Deutschland bleiben könnten. Auch solle ein Studium für Zuwanderer attraktiv gemacht werden, da sich der Wissenschaftsstandort Deutschland weiter internationalisieren müsse mit Folgen für die Erhöhung der Innovationsfähigkeit der Wirtschaft und der Förderung der internationalen Mobilität. Im Gegensatz zur bisherigen Praxis solle es Hochschulabsolventen auch ermöglicht werden, nach Abschluß des Studiums zu arbeiten, wobei die Besten wiederum auch ein dauerhaftes Aufenthaltsrecht bekommen könnten (S. 110 f.).

Die Ideologie der Marktliberalisierung, wie sie vom *Internationalen Währungsfonds* und der *Weltbank* gefordert werden, stellt das Gerüst des von Müller vertretenen Einwanderungskonzeptes ebenso dar, wie sie in dem Süssmuth-Bericht zu Tage tritt. Müller mahnt dabei noch *en passant* „grundlegende Systemkorrekturen“ im Wohlfahrtsstaat Deutschland an. Die „wohlfahrtsstaatlichen Betreuungssysteme“ müßten an gravierend veränderte Rahmenbedingungen im Zuge der zunehmenden internationalen Konkurrenz der Wirtschaftsstandorte angepaßt werden (Ziff. 5.1).

### **Zukunft des Asylrechts**

Als Pendant zur „pragmatischen Wanderungspolitik“ beschäftigen sich beide Papiere mit den Perspektiven des „Asylrechts“. Dabei ist zunächst einmal zu begrüßen, daß beide von einer Beibehaltung - allerdings in seiner bestehenden Form - ausgehen. Im Süssmuth-Bericht wird eine Rückkehr zur ursprünglichen Fassung des Grundrechts mit der Begründung abgelehnt, durch die Änderung des Asylrechts sei der Zugang nach Deutschland nicht in unzumutbarer Weise erschwert oder

zu Unrecht verweigert worden (S. 125). Dem aber steht entgegen, daß der Oberste Gerichtshof Großbritanniens entschieden hat, die Bundesrepublik Deutschland stelle für Tamilen aus Sri Lanka keinen sicheren Drittstaat dar. Die Tamilen, die in der BRD erfolglos ein Asylverfahren betrieben und die sich dann nach Großbritannien geflüchtet haben, müßten in rechtswidriger Weise befürchten, von Deutschland nach Sri Lanka abgeschoben zu werden.

Gleichwohl ist auch hier der Bericht der Süssmuth-Kommission weitaus differenzierter, als es die Ausführungen Müllers sind. Letzterer verlangt eine Reform des Asylrechts, um Mißbrauch zu verhindern. Dies will er durch eine Abschreckungspolitik sowie durch deutliche Beschleunigung der Verwaltungs- und Gerichtsverfahren erreichen (Ziff. 6.1 ff.). Auch denkt er die Begrenzung des gerichtlichen Verfahrens auf eine Instanz an und führt hierzu aus, die bisherige Mehrstufigkeit des gerichtlichen Verfahrens sei äußerst aufwendig. Außerdem macht er sich Gedanken, wie „mißbräuchliche Folgeanträge“ vermieden werden könnten. Um seine These vom Mißbrauch des Asylrechts zu begründen, verweist Müller auf eine Anerkennungsquote bei Asylanträgen von durchgängig unter 10 % zuzüglich zwischen 2,7 % und 5,7 % hinsichtlich Personen, die als politische Flüchtlinge im Rahmen des „Kleinen Asyls“ anerkannt worden seien (Ziff. 2.9).

Im Bericht der Süssmuth-Kommission wird der Begriff „Asylmißbrauch“ immerhin problematisiert, und es wird zutreffend darauf hingewiesen, daß er dazu diene, Asylbewerber, die nicht als politisch Verfolgte anerkannt würden, abzuwerten oder gar zu diffamieren. Die Kommission will dann aber letztlich von dem Begriff auch nicht lassen, da er in der öffentlichen und veröffentlichten Meinung sehr verbreitet sei und weil er - richtig gebraucht - auf eine durchaus existierende Problematik hinweise. Es müsse deshalb darum gehen, den Begriff hinreichend diffe-

renziert zu verwenden, ansonsten er zum „inhaltsleeren Kampfbegriff“ verkomme. Die Gründe für die Abweisung von Asylanträgen seien so vielfältig, daß abgelehnte Asylbewerber nicht pauschal mit dem Verdikt des Asylmißbrauchs belegt werden dürften. Hinsichtlich von positiven Asylentscheidungen im Jahr 1999 gelangt der Bericht zu einer Quote von 20,98 % (S. 145f.).

Betrachtet man die Anerkennungsquote für das Jahr 2001, ist festzustellen, daß diese bei 45,2 % lag.<sup>3</sup> Hintergrund hierfür war unter anderem eine sehr hohe Anerkennungsquote von Flüchtlingen aus Afghanistan. Dies war das Resultat der Aufhebung von Entscheidungen des Bundesverwaltungsgerichts durch das Bundesverfassungsgericht im August 2000. Durch Vermischung und Vermengung des Staatsbegriffs im Staats- und Flüchtlingsrecht war das Bundesverwaltungsgericht zu dem Ergebnis gelangt, daß es in Afghanistan keine asylrelevante Verfolgung gegeben hätte. Angesichts einer solchen verfassungswidrigen Entscheidungspraxis wird klar, daß man in der Tat nicht – wie dies von Seiten der CDU/CSU immer wieder geschieht – immer dann von Mißbrauch sprechen kann, wenn ein Asylbewerber abgelehnt wird. In der Konsequenz der Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts stellten dann viele afghanische Asylbewerber einen Asylfolgeantrag; das sollte bedenken, wer eine Einschränkung der Möglichkeit, einen Asylfolgeantrag zu stellen, fordert.

Auch die im Zusammenhang mit der Zuwanderungsdebatte geführten Diskussionen, ob Opfern nichtstaatlicher bzw. geschlechtsspezifischer Verfolgung in der BRD ein Asylrecht zu gewähren sei, zeigen, was von dem Kampfbegriff „Asylmißbrauch“ zu halten ist. Dies ist auch Müller bekannt. Er führt aus, es gebe zahlreiche Fälle, in denen Flüchtlinge einer Art von Verfolgung ausgesetzt seien, die zwar nicht asylrelevant sei, die aber eine Rückkehr in das Heimatland aus huma-

nitären Gründen problematisch erscheinen lasse (Ziff. 3.3). Er und seine Partei weigern sich jedoch, den solchen Verfolgungen Ausgesetzten unter Angleichung an den internationalen Rechtsstandard ein Asylrecht zu gewähren. Es entspricht der Intention der Genfer Flüchtlingskonvention, den aus geschlechtsspezifischen Gründen Verfolgten Schutz zu gewähren. Vor diesem Hintergrund ist es nicht mehr nachvollziehbar, wenn Müller und seine Innenministerin Kramp-Karrenbauer unter Hinweis auf einen angeblichen Sog-Effekt die Anerkennung der geschlechtsspezifischen Verfolgung als Asyltatbestand verweigern. Bei einer solchen Argumentation wird die Wahrnehmung von Rechten zu deren Mißbrauch uminterpretiert.

Gleiches gilt im übrigen im Hinblick auf die Frage der Anerkennung von Personen, die sich auf eine nichtstaatliche Verfolgung in ihrem Heimatland berufen. Hier verweigert das Bundesverwaltungsgericht in ständiger Rechtsprechung die Angleichung deutschen Asylrechts an den Standard der Europäischen Menschenrechtskonvention. Aber auch die Süssmuth-Kommission konnte keine Einigung darüber erzielen, ob sich eine Schutzgewährung für Opfer geschlechtsspezifischer bzw. nichtstaatlicher Verfolgung bereits aus der Genfer Konvention oder aus dem Ausländergesetz hinreichend ergibt oder anderweitig vorgesehen werden soll, wenngleich sie die Schutzbedürftigkeit der Betroffenen bejaht hat (S. 162).

Soweit Müller die Umwandlung des Individualgrundrechts auf politisches Asyl in eine institutionelle Garantie andenkelt (Ziff. 6.3), hält dem die Süssmuth-Kommission entgegen, daß die Bundesrepublik mit dem Beitritt zur Genfer Flüchtlingskonvention und zur Europäischen Menschenrechtskonvention an bestimmte Standards gebunden ist, so daß es letztendlich zu keiner wesentlichen Änderung komme. Es mache deshalb keinen wesentlichen Unterschied aus, ob das Asylgrundrecht als individueller Anspruch ausge-

<sup>3</sup> Asylmagazin 1-2/2002, hrsg. vom Asylverbund Asyl/ZDWF e.V., S. 1.

staltet sei oder ob das Recht von Staats wegen verliehen werde (S. 125). Auch die von Müller angedachte Möglichkeit, abschlägige Entscheidungen des Bundesamtes für die Anerkennung ausländischer Flüchtlinge nicht mehr durch die Verwaltungsgerichte, sondern durch besondere Beschwerdeausschüsse überprüfen zu lassen (Ziff. 6.3), hält die Süsmuth-Kommission vor dem Hintergrund der Entwicklung auf europäischer Ebene für nicht praktikabel (S. 127). Dabei ist bemerkenswert, daß diese Entwicklung derzeit in der Bundesrepublik Deutschland geführten Diskussion zu Ausländer- und Asylrecht zuwiderläuft. War das Asylgrundrecht 1993 in der BRD unter Verweis auf die Rechtslage in Europa so geändert worden, daß weniger Antragsteller Aussicht auf Erfolg haben, muß nunmehr festgestellt werden, daß die damals bemühte Begründung für die Rechtsänderung, die Harmonisierung auf europäischer Ebene, mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat. Derzeit ist die BRD bemüht, im Bereich des Ausländer- und Asylrechts eine Harmonisierung auf dem (niedrigeren) Niveau der deutschen Praxis zu erreichen, da die Vorstellungen der Europäischen Kommission etwa zum Recht auf Familienzusammenführung und hinsichtlich der „Mindestanforderungen an das Verfahren für die Gewährung und Entziehung der Flüchtlingseigenschaften“ deutschen Politikern zu weitgehend sind.<sup>4</sup>

Entgegen dem saarländischen Ministerpräsidenten spricht sich die Süsmuth-Kommission auch nicht für die Abschaffung der verwaltungsgerichtlichen Berufungsinstanz aus, die Müller unter dem Gesichtspunkt der „Beschleunigung“ von Asylverfahren zur Diskussion stellt und die er mit der bisherigen, äußerst aufwendigen Mehrstufigkeit des gerichtlichen Verfahrens begründet (Ziff. 6.3). Im Bericht der Kommission wird hierzu zu Recht ausgeführt, daß eine weitere gerichtliche Instanz bereits allein zur Wahrung der Rechtseinheit erforderlich ist, da es ansonsten bei Entscheidungen durch

Einzelrichter bei den verschiedenen Verwaltungsgerichten der Länder zu einer vollkommenen Zersplitterung der Entscheidungspraxis kommen würde (S. 137). Dies aber ist mit dem Prinzip der Rechtsstaatlichkeit nicht mehr zu vereinbaren, wonach gerichtliche Entscheidungen zumindest in gewissem Umfang berechenbar sein müssen und nicht zu einer Ungleichbehandlung führen dürfen. Zu Recht weist dabei die Kommission auch auf die „Bedeutung der Entscheidung für die Betroffenen“ hin. Müller übersieht geflissentlich, daß es sich bei dem Asylrecht um ein verfassungsrechtliches, hohes Gut handelt. Gerade wenn sich ein Recht aus der Verfassung herleiten läßt, muß derjenige, der sich darauf beruft, die Möglichkeit haben, gegen eine ihn belastende Gerichtsentscheidung ein Rechtsmittel einzulegen. Dabei darf nicht übersehen werden, daß es auf dem Gebiet des Verwaltungsrechts sowieso nicht mehr die Möglichkeit gibt, gegen erstinstanzliche Entscheidungen ohne Weiteres „in Berufung zu gehen“. Vielmehr muß das Oberverwaltungsgericht zunächst einmal den nur unter stark eingeschränkten Voraussetzungen möglichen Antrag auf Durchführung eines Rechtsmittelverfahrens zulassen, damit dann tatsächlich auch ein Verfahren durchgeführt wird.

#### **Saarländische Praxis: Altfallregelung**

Bedingt durch die lange Verfahrensdauer auf dem Gebiet des Asylrechts hat es in den letzten Jahren immer wieder „Altfallregelungen“ gegeben, die als Korrektiv für das letztendlich von Staats wegen zu verantwortende lange Andauern der Verfahren den hiervon Betroffenen bei Erfüllung bestimmter Voraussetzungen Aufenthaltsrechte gewähren. Es würde gegen Treu und Glauben verstoßen, die von einer langen Verfahrensdauer betroffenen Personen abzuschieben. Müller sieht in Altfallregelungen jedoch eine „zunehmende Aushöhlung des Asylrechts“

<sup>4</sup> Vgl. etwa: Materialien zum Antrag des Bundesvorstandes an den Bundesausschuß der CDU vom 3. Mai 2001, S. 41 ff.

(Ziff. 6.1 ff.), weshalb es Ziel eines Zuwanderungskonzeptes sein müsse, künftig Härtefälle soweit als möglich zu vermeiden. Dabei wird die Behauptung aufgestellt, Altfallregelungen hätten häufig dazu geführt, daß Asylbewerber und andere Flüchtlinge sämtliche Mittel zur Verlängerung ihres Aufenthaltes nutzen, um dadurch ein dauerhaftes Bleiberecht zu erreichen (S. 20). Dominierend ist hier wieder einmal das Bild vom „Asylan-ten“, der permanent darauf aus ist, Mißbrauch zu betreiben, wobei die durchaus vorhandene Erkenntnis, daß Altfallregelungen das Ergebnis übermäßig langandauernder Anerkennungsverfahren sind, in den Hintergrund gedrängt wird. Dies sind denn auch die Erfahrungen mit dem Saarländischen Innenministerium hinsichtlich dessen Praxis mit der zuletzt im November 1999 von der Innenministerkonferenz verabschiedeten Altfallregelung.

Diese Altfallregelung wurde im Saarland zunächst sehr restriktiv umgesetzt. Der ehemalige Innenminister Klaus Meiser verkündete unmittelbar nach der Beschlußfassung durch die Innenministerkonferenz *ex cathedra*, daß von den ca. 2.300 potentiell Betroffenen 750 tatsächlich in den Genuß einer Aufenthaltsbefugnis gelangen würden. Nach wenigen Wochen korrigierte sich Meiser auf 450 Begünstigte und korrigierte diese Zahl wiederum innerhalb kürzester Zeit auf 350. Um zu dem damit vorgegebenen Ergebnis zu gelangen, gab das Saarländische Innenministerium am 20.12.1999 einen ersten Erlaß zur „Bleiberegulation für Asylbewerber und abgelehnte Vertriebenenbewerber mit langjährigem Aufenthalt“ heraus. Ausweislich dieses Erlasses sollte nur derjenige begünstigt werden, dessen Lebensunterhalt einschließlich ausreichendem Krankenversicherungsschutz durch legale Erwerbstätigkeit ohne zusätzliche Mittel der Sozialhilfe gesichert sei. Bei Familien mit Kindern, die vorübergehend auf ergänzende Hilfe zum Lebensunterhalt an-

gewiesen sind, sollte dieser Bezug akzeptiert werden, wenn die ergänzende Hilfe zum Lebensunterhalt im Vergleich zum Erwerbseinkommen als gering anzusehen und absehbar sei, daß die Hilfe nur vorübergehend erforderlich sei. Dabei gab es keinerlei Definitionen, was unter „gering“ und „vorübergehend erforderlich“ zu verstehen sein soll. In der Praxis wurde jeglicher Bezug von Hilfe zum Lebensunterhalt als für die Erteilung einer Aufenthaltsbefugnis hinderlich angesehen. Darüber hinaus wurden den Antragstellern Zwei-Wochen-Fristen zur Vorlage aller erforderlichen Unterlagen gesetzt, wobei den von der Regelung potentiell Begünstigten der Inhalt der Regelung im Normalfall ohne Sprachmittler mündlich erläutert wurde, so daß es zu einer Vielzahl von Mißverständnissen kam. Ablehnende Bescheide waren als solche nicht gekennzeichnet und auch nicht mit einer Rechtsmittelbelehrung versehen. Auch wurde das von den Antragstellern nachgewiesene Nettoerwerbseinkommen „sozialhilferechtlich bereinigt“. Damit wurde eine sozialhilferechtlich zu Gunsten des Hilfebeziehers konzipierte Vorschrift ausländerrechtlich gegen ihn gewendet.

Auf diese Weise wurde z.B. der Antrag einer Familie auf Erteilung eines Aufenthaltsrechts mit der Begründung abgewiesen, das von der Familie nachgewiesene Nettoerwerbseinkommen von 2.697,75 DM differiere angesichts eines Bedarfs nach dem Asylbewerberleistungsgesetz in Höhe von 2.970 DM um 709,13 DM! Die Beträge, die nach dem Bundessozialhilfegesetz einem Sozialhilfeempfänger, der Arbeit findet, als Anreiz zur Aufnahme der Erwerbstätigkeit gutgeschrieben werden, sollten nach der saarländischen Praxis von dem nachgewiesenen Nettoerwerbseinkommen in Abzug gebracht werden. Diese Praxis wurde mittlerweile sowohl vom Verwaltungsgericht als auch vom Obergericht des Saarlandes als rechtswidrig verworfen.

Die hier nur kurz skizzierte Verfah-

rensweise der Ausländerbehörde und des Saarländischen Innenministeriums verursachte erhebliche Unruhe und hieraus resultierend eine öffentliche Diskussion der behördlichen Praxis. In den saarländischen Medien wurde die Altfallregelung und ihre Handhabung breit erörtert. Schulklassen sammelten Unterschriften, mit denen sie gegen die geplante Abschiebung von Klassenkameraden protestierten und überreichten diese dem Innenministerium. Arbeitgeber wurden angesichts der geplanten Abschiebung von seit Jahren bei ihnen Beschäftigten beim Innenministerium vorstellig.

Im August 2000 sorgte dann der Fall einer Familie aus dem Libanon für Aufsehen. Der Antrag auf Bleiberecht nach der Altfallregelung war abgelehnt worden und die Familie sollte abgeschoben werden, obwohl das Familienoberhaupt bereits seit Jahren in einem Beschäftigungsverhältnis stand und obwohl die Familie selbst unter den erschwerten saarländischen Bedingungen ein ausreichendes Nettoerwerbseinkommen nachweisen konnte. Begründet wurde die Entscheidung damit, daß die Familie ihre Pässe vorenthalten habe, was jedoch nicht den Tatsachen entsprach. Das Familienoberhaupt wurde dann auch noch in Abschiebungshaft genommen, wobei das zuständige Amtsgericht Saarbrücken dem Haftantrag der Ausländerbehörde jedoch nicht entsprochen hat. Auch hier haben das Verwaltungsgericht und das Oberverwaltungsgericht des Saarlandes die Verfahrensweise als rechtswidrig verworfen.

Im Zusammenhang mit der Altfallregelung verloren auch Personen, die bereits seit Jahren erwerbstätig waren und die über Jahre hinweg über eine für diesen Personenkreis schwer zu erlangende Arbeitserlaubnis verfügten, ihre Einkommensquelle. Hintergrund hierfür waren Mitteilungen der Gemeinsamen Ausländerbehörde Lebach an die Arbeitsverwaltung, wonach die um eine Verlängerung der Arbeitserlaubnis Nachsuchenden ausländerrechtlich ein Abschiebungshindernis

selbst zu vertreten hätten. Auch hier mußten die Gerichte angerufen werden, um wieder einen rechtlich einwandfreien Zustand herzustellen.

Insgesamt ist festzustellen, daß die saarländische Praxis zur Altfallregelung 1999 immer noch wesentlich restriktiver ist als in anderen Bundesländern. Wer im Saarland mehr als einen Asylfolgeantrag gestellt hat, bekommt kein Aufenthaltsrecht zugesprochen, und zwar mit der Begründung, daß eine Hinauszögerung der Pflicht, die BRD zu verlassen, beabsichtigt gewesen sei, ohne zu überprüfen, ob dies im Einzelfall tatsächlich so gewesen ist. Eine solche Überprüfung findet z.B. in Nordrhein-Westfalen und in Rheinland-Pfalz statt. Im Saarland kann auch nicht in den Genuß der Altfallregelung gelangen, wer eine Vorstrafe von mehr als 50 Tagessätzen nachzuweisen hat. Während in Nordrhein-Westfalen und in Rheinland-Pfalz nur Einzelvorstrafen berücksichtigt werden, die das vorgenannte Limit überschreiten, werden im Saarland alle jemals verhängten Einzelstrafen addiert. Personen, die auf Grund ihres Gesundheitszustandes bzw. auf Grund ihres Alters nicht mehr erwerbstätig sein können, haben nach der saarländischen Praxis keine Chance, ein Aufenthaltsrecht nach der Altfallregelung zu erlangen - „Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen“!?

### Härtefallregelung

Dabei hat sich die hiesige Landesregierung im Zusammenhang mit der Diskussion um ein „Zuwanderungsgesetz“ im Dezember 2001 zu profilieren versucht und im Bundesrat einen Gesetzesentwurf für eine „Härtefallregelung“ eingebracht (BR-Drucksache 921/7/01). Auf Grund der immer restriktiveren Gesetzgebung und Rechtsprechung im Bereich des Asylrechts ergeben sich Fallgestaltungen, die das Recht *ad absurdum* führen, sogenannte Härtefälle. Deshalb auch erheben Flüchtlingsverbände und karitative Organisationen die Forderung nach Eta-

blierung einer Härtefallregelung im Ausländergesetz.

Die Süßmuth-Kommission tritt einer solchen Regelung auf Bundesebene entgegen, wobei sie einräumt „daß das geltende Recht in manchen Fällen eine humanitär und politisch erwünschte Gewährung einer Aufenthaltsgenehmigung“ nicht zulasse (S. 169). Die Kommission empfiehlt, es den einzelnen Bundesländern zu überlassen, wie sie dem Anliegen, Härtefälle im Rahmen des geltenden Rechts zu mildern, institutionell Rechnung tragen (S. 171). Die Kommission macht auch geltend, Gesetze könnten nicht so formuliert werden, daß sie Härtefälle vollständig ausschließen würden (S. 169). Auch wenn dies richtig ist, kann der Argumentation nicht gefolgt werden, daß die Bundesländer in eigener Verantwortung entsprechenden Härten entgegenwirken könnten (wenn sie denn wollen). Die unterschiedliche Regelung eines solchen Sachverhaltes in den verschiedenen Bundesländern führt zur Ungleichbehandlung. Zudem zeigt auch der bereits angesprochene Gesetzesentwurf des Saarlandes, welche Blüten eine Regelung der Materie durch die Bundesländer treiben kann. Nach dem saarländischen Entwurf scheiden gerade, wie auch schon bei der Umsetzung der Altfallregelung, diejenigen aus dem Regelungsbereich aus, die auf Grund von Alter und Gebrechen als Härtefälle einzustufen sind. Nur diejenigen sollen zum Zuge kommen, die wirtschaftlich integriert sind. Der Entwurf sieht auch vor, daß eine Härtefallkommission – und nicht etwa die Ausländerbehörde – darüber entscheidet, wer aus humanitären Gründen in Deutschland bleiben darf. Dies beinhaltet die Gefahr, daß Ausländer mit einer Lobby sich gegenüber einer solchen Kommission in günstiges Licht setzen können und daß Menschen ohne Fürsprecher benachteiligt werden. Weiterhin ist deshalb die Schaffung einer ganz klaren Härtefallregelung auf Bundesebene zu fordern. Es geht darum, für die Betroffenen einen

rechtsstaatlichen Weg zu finden, nicht darum Brosamen zu verteilen. Benötigt wird eine rechtlich einwandfreie und justitiable Lösung. Dem wird das mittlerweile verabschiedete Zuwanderungsgesetz – falls es jemals in Kraft tritt – nicht gerecht: es sieht die Regelungskompetenz bei den Ländern.

### Schlußbemerkung

Was hat die Einwanderungsdebatte, außer der Erkenntnis, daß Deutschland ein Einwanderungsland ist, gebracht?

Die von Bundesminister Schily eingesetzte *Unabhängige Kommission „Zuwanderung“* sieht einen Paradigmenwechsel im deutschen Ausländerrecht, da erstmals Zuwanderung umfassend geregelt werden sollte. Der von der Kommission herausgegebene Bericht *Zuwanderung gestalten Integration fördern* stellt mit seinen 323 Seiten eine umfangreiche, sehr anspruchsvolle Bestandsaufnahme dar, der – bei aller Kritik – Anregungen zur Reflexion und Weiterentwicklung von Gedankenmodellen zur Gestaltung der sozialen Wirklichkeit bietet. Gleiches gilt für das Papier Peter Müllers. Bei letzterem wird aber klar, daß sich der saarländische Ministerpräsident keineswegs von seiner früheren, bereits vor der Zuwanderungsdebatte geäußerten Position, Zuwanderung zu beschränken, verabschiedet hat.

# Das hammer dann gemacht!

## Anmerkungen zu Müllers Theatertheorie

Von Sven Rech

**M**an kann dem Theatermann Peter Müller vieles vorwerfen: die unklaren Regiekonzepte, das Durcheinander an Stilen und Interpretationsweisen, dann seine Aussprache! Aber eines ist sein neuestes Stück nun wirklich nicht: langweilig. Wann seit Shakespeare hat man je so eine Anfangsszene gesehen: Empörung, Geschrei, Wutausbrüche, Racheschwüre. Herausragend dabei: Hessens Ministerpräsident Koch. Wie der sich beim Auf-den-Tisch-Hauen fast auf die eigene Unterlippe tritt – grandios! Und dazwischen immer die beschwörende Stimme von Klaus Wowereit in der Rolle des Bundesratspräsidenten: Brandenburg, ja oder nein? Und dann – fast unhörbar – ein Goethezitat, Faust natürlich: „Du mußt es dreimal fragen“, zischt Mephistopheles, und siehe, beim vierten Male klappt: Brandenburg – ja! Und Koch riskiert einmal mehr seine Lippe. Welch ein gelungener erster Akt. Selten hat man das Publikum in der Pause so angeregt über ein Stück debattieren gehört.

Der große Monolog im zweiten Akt spielt im Theater und handelt vom Theater. Die Spannung sackt schlagartig ab, das Publikum gähnt und, was soll man sagen: Zudem hat Peter Müller offenbar seinen Text nicht richtig gelernt, verhaspelt sich bei den schwierigen Wörtern und sorgt für unfreiwillige Komik, als er aus dem Soziologen Villem Flusser einen Wilhelm Fussel macht. Aber ansonsten? Der Pepp vom Anfang ist verpufft, und Peter Müller, der Bühnenprofi, weiß es. Da fängt er an zu improvisieren. Wie im schönsten Brecht-Theater reißt er den Vorhang auf, hinter dem

die Bühnenarbeiter gerade den ersten Akt wegräumen, und ruft: Seht her – es war alles nur Theater! Das haben wir zwar auch vorher schon gewußt – man vergißt ja schließlich nicht so leicht, daß man im Theater sitzt, noch dazu, wenn so prominente Darsteller auftreten – aber irgendwie hätten wir Roland Koch seine Unterlippe gerne auch geglaubt. Die war also nur gespielt? Alles nur Show? Natürlich? Ja, haben Sie denn geglaubt, das wäre spontan? fragt Müller und gibt anstelle des brütenden Hamlet nun den Hanswurst. Natürlich haben wir die Szene vorher geprobt, sagt er strahlend, sie mußte nur noch aufgeführt werden. Und das hammer dann gemacht. (Riesenlacher)

Dritter Akt. Müllers improvisierte Einlage hat die anderen Darsteller aus dem Konzept gebracht. Besonders Roland Koch ist sauer. Denn immer, wenn er grade eine Sternstunde seiner Verstellungskunst hat, kommt hinterher einer und sagt, der Koch hat gelogen. Koch zieht seine Schnute, und fast möchte man glauben, jetzt ist sie echt. Aber die anderen sind schon wieder mitten im Spiel: Die SPD wechselt schnell das Rollenfach. Eben noch wie Shakespeares Prospero mit kleinen Zaubertricks für eine gute Sache kämpfend, gibt sie nun irgendwas zwischen Nathan dem Weisen und Inge Meisel – eine komische Alte, die die moralische Anstalt spielt. Bloß, die weiße Weste paßt Münzfering hinten und vorne nicht, und auch bei der CDU wird jetzt billigstes Schmierentheater geboten. Jeder weiß zwar: *the show must go on*, aber zum ersten Mal fragt man sich: warum eigentlich?

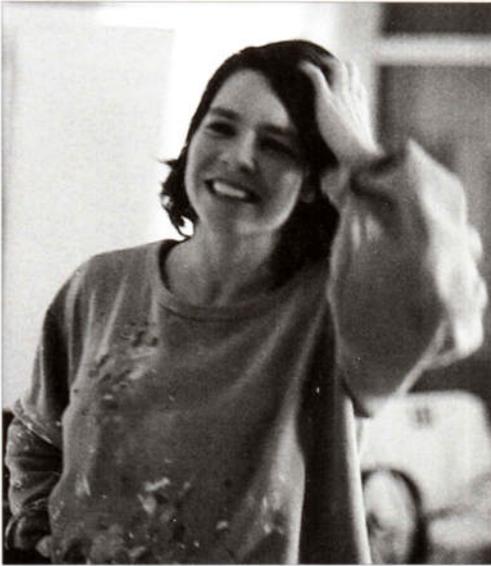
Der vierte Akt bringt gewöhnlich ein retardierendes Moment. Peter Müller, schlecht wie nie, gibt jetzt den Kleinlauten, den geprügelten Hund, den armen Heinrich, barfuß vor Canossa. Man habe ihn mißverstanden, sagt er, falsch zitiert, bewußt fehlinterpretiert! Bah, wie schwach! Wenn man schon das Theater zertrümmern will, dann darf man nicht mitdrin aufhören, bloß weil ein paar Leute Buh schreien und mit den Türen knallen.

Und nun? Was der fünfte Akt bringen wird, kann man nur vermuten. Wird Koch am Ende über seine Lippenbekenntnisse stolpern und in der Versenkung verschwinden? Wird Münzfering das Publikum einmal zum Lachen bringen? Wird Müller Kanzlerkandidat? Wir sehn betroffen den Vorhang zu und alle Fragen offen.

## Andrea Neumann

### Malerei

- 1969 geboren in Stuttgart  
1991-95 Studium der Freien Kunst an der Hochschule der Bildenden Künste Saar bei Prof. Bodo Baumgarten und Prof. Jo Enzweiler  
1996 Diplom Fachrichtung Malerei  
seit 1995 verschiedene Lehrtätigkeiten  
seit 1996 freischaffend tätig



### Einzelausstellungen und

#### Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- 1993 *Pfingstrot*, Johanneskirche Saarbrücken, Seligenstadt 1994, Düsseldorf 1995, Essen 1996 (K)
- 1995 *Venezia 1991-95*, HBK Saar, Foyer Saarlandmuseum, Ministerium für Wirtschaft und Finanzen, Saarbrücken
- 1996 *Malerei*, Ministerium für Wirtschaft und Finanzen, Saarbrücken  
*Neue Bilder*, Forum für Kultur und Politik, Schorndorf (E)  
Last Minute Edition *Fliegen Sie auf Schiefer*, Johanneskirche Saarbrücken
- 1997 *Künstler der Galerie*, Galerie Schubert, Neunkirchen
- 1998 *21-12 in Neunkirchen*, Galerie Schubert, Neunkirchen
- 1999 *Der gefärbte Blick, 21-12 in Venedig*, Deutsch-italienische Kulturgesellschaft, Palazzo Albrizzi, Venedig (K)  
*Kreisläufe und Stilleben*, Galerie O.T., Saarbrücken (E) (K)  
*Venezia due*, Ministerium für Wirtschaft und Finanzen, Saarbrücken  
*linientreu und kugelsicher*, innerhalb der Ausstellungsreihe *70 Tage vor Ort*, Stuttgart
- 2000 *Venezia due*, Deutsch-italienische Kulturgesellschaft, Palazzo Albrizzi, Venedig, Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm (K)  
Kunstszene Saar - *Visionen 2000* (K)  
*niedere Beweggründe*, Internationales Begegnungs- und Forschungszentrum für Informatik, Schloß Dagstuhl (E)  
*Vor der Natur*, Stadtgalerie Saarbrücken (K)

Arbeiten in öffentlichem und  
privatem Besitz



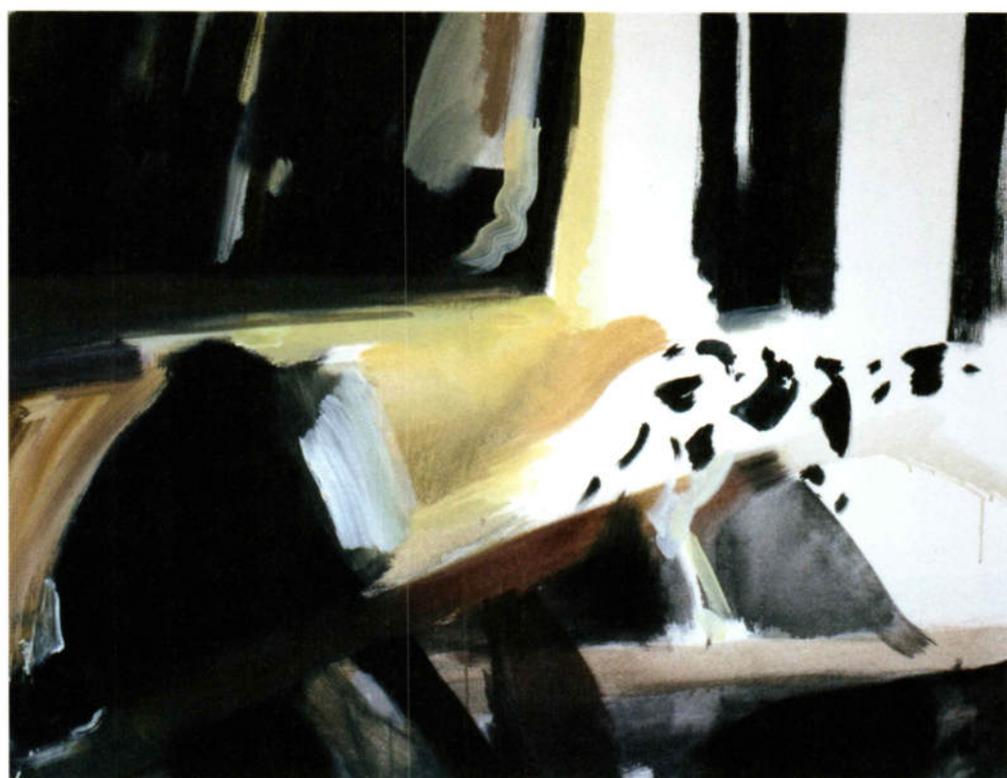
O.T., Mischtechnik auf Papier, 30 x 40 cm, 2000  
Fußbad, Eitempera auf Leinwand, 100 x 140 cm, 2000

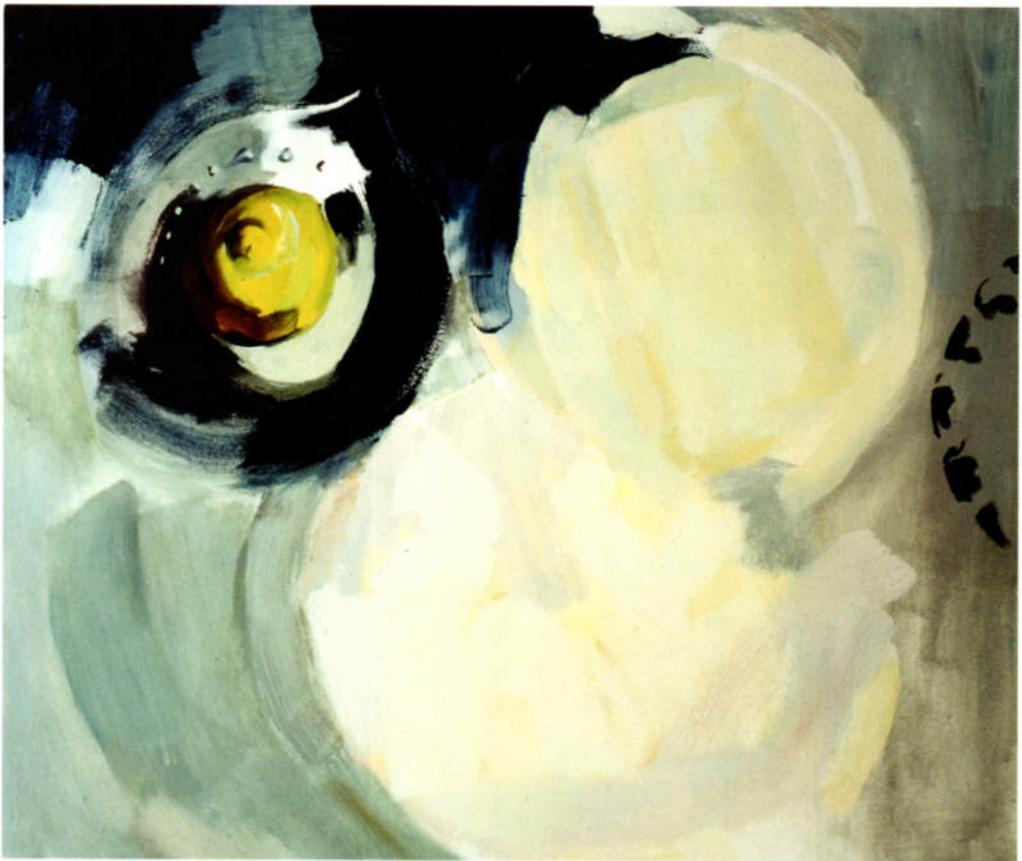


Pantheon, Eitempera auf Leinwand, 105 x 150 cm, 2001

O.T., Eitempera auf Leinwand, 100 x 130 cm, 2001

O.T., Mischtechnik auf Papier, 30 x 40 cm, 2000





O.T., Mischtechnik auf Papier, 30 x 40 cm, 2001

O.T., Eitempera auf Leinwand, 80 x 95 cm, 2000

## Orpheus in der Oberwelt

Ein paar Gespräche über die neue  
Alte Musik des Ensembles *pazzaCaglia*  
Aufgezeichnet von Sven Rech

GESPRÄCH AM HOFE ZU PARIS ÜBER DEN ABWESEN-  
DEN LOUIS QUATORZE: Solche Augen hat er ge-  
macht, Térése hat es mir selbst erzählt, und die  
hat es von einer dieser kleinen Huren, die im-  
mer ganz vorne sitzen dürfen, solche Augen!  
Man sagt, er will jetzt Tanzstunden nehmen.  
Der König! Louis Quatorze! Tanzstunden! Ar-  
mes Frankreich! Na ja, er ist ja noch klein, wie  
alt ist er jetzt? Acht? Neun? Neun! Oder Acht?  
Egal. Jedenfalls: er will zum Theater. Kein  
Wunder – bei der Mutter! Sie soll es ja mit dem  
Orfeo haben, also mit dem Sänger, der den  
Orfeo... Térése sagt, sie wäre drei Mal in der  
Vorstellung gewesen! Ja, drei Mal! Die ersten  
beiden Male incognito, als ob das niemand  
mitbekommen würde! Können Sie sich das  
vorstellen? Die Königin mit einem Kastraten!  
Das sieht ihr ähnlich. Erst braucht sie 20 Jahre,  
um mit dem König ein Kind zu machen, und  
dann schläft sie mit einem Kastraten! Geht das  
überhaupt? Ich meine ... -? Aber singen kann  
er, das muß man ihm lassen. Obwohl: mir hat  
ja der andere, der – wie hieß der? – Aris-, Aris-  
Aristoph- nein -te...teo, Aristeo, ja, der hat mir  
besser gefallen. Irgendwie menschlicher, so  
ein unglücklicher Liebhaber. Rührend! Leider  
auch kastriert. Aber ein tolles Stück, oder? Ich  
fands toll! Und unser Thronfolger will zum  
Ballett. Hören Sie mir überhaupt zu?

TELEFONGESPRÄCH ZWISCHEN KULTURREDAKTEUREN:  
Ja. Aha. Hm. Wie heißen die? Pazzacal-  
Moment! Pazza wie ...

*Pizza. Mit zwei Zett. Pizza Pazza. Pazza-  
Caglia.*

*Stadtgespräch.*

*Saarbrücken, im September 2001.*

DIE ZEITUNG SCHREIBT: Nur noch heute, Sams-  
tagabend, zeigt das Ensemble für Alte Musik  
*pazzaCaglia* Luigi Rossis Oper *Orfeo* von  
1647. Freie Opernproduktionen gehören zu  
den heikelsten Projekten und sind deshalb  
nicht nur hierzulande Raritäten. Die Kritik fiel  
euphorisch aus. Die Inszenierung sei „bril-

lant“, hieß es. Den Namen Ralf Peter sollte  
man sich demnach merken: der junge Sänger  
ist Hauptinitiator, Regisseur und Hauptdarstel-  
ler der *Orfeo*-Produktion. Gespielt wird in der  
Saarbrücker Schloßkirche.

DER RUNDFUNK MELDET: „Tränen, wo seid ihr“,  
fragt Orpheus, fassungslos über den Tod sei-  
ner jungen Frau Eurydike. Ein Satz, der nach  
den Terroranschlägen in Amerika deutlicher  
denn je seine traurige, immerwährende Ak-  
tualität offenbart. Der Tod ist für den Men-  
schen nicht zu begreifen, immer empfinden  
wir ihn als ungerecht und wollen ihn über-  
winden. Die Geschichte von Orpheus, der mit  
seinem Gesang die Götter dazu bringt, ihm  
eine zweite Chance zu geben und seine Eury-  
dike aus dem Totenreich zu führen, sie erzählt  
nur einmal mehr von unserer Endlichkeit.  
Trotz des ausdrücklichen Verbots dreht Or-  
pheus sich auf dem Weg zurück ins Leben um  
– und verliert dadurch Eurydike ein zweites  
Mal. Diesen Blick zurück hat Ralf Peter zum  
Zentrum seiner Inszenierung für die Saar-  
brücker Schloßkirche gemacht.



*Orpheus und Eurydike*

UND IM FERNSEHEN WIRD GESAGT: Nicht gerade  
üppig waren die finanziellen Mittel, mit denen  
die Gruppe *pazzaCaglia* ihre Oper auf die  
Beine gestellt hat. Investiert wurden darum  
vor allem Phantasie und musikalisches Kön-  
nen. *pazzaCaglia* ist ein Ensemble von Spe-  
zialisten für Alte Musik. Mit ihren historischen  
Instrumenten und international gefragten  
Stimmen haben sie sich an die fragmentari-  
sche Partitur gemacht, um möglichst nah an  
den Originalklang heranzukommen.

SELBSTGESPRÄCH IN DER ERSTEN REIHE: Die Euridi-  
ce hat einen hübschen Bauch. Fumiko Kato,  
Japanerin. Sehr süß. Der Ralf Peter ist zu  
beneiden als Orfeo. Ob der die Idee hatte mit



Das Ensemble *pazzaCaglia* für *Alte Musik*: Lutz Gillmann, Claudia Kemmerer, Ralph Peter, Gerlind Puchinger, Johannes Loescher

dem bauchfreien Top? Jedenfalls die mit dem Fernseher. Was macht ein Fernseher in einer Barockoper? Grisseln. Gut. Und sonst? Sonst saugt er sämtliche Blicke an. Beim Hochzeitsbankett, bei den Göttern, sogar in der Unterwelt, immer hängen alle vor der Glotze. Moderne Inszenierung halt. Orpheus als Fernsehstar. Na ja. Muß man sich deswegen gleich das Hemd vom Leib reißen? Hat scheinbar vorher trainiert, der Junge. Kein Gramm Speck am Bauch. Könnt ich ja auch mal wieder... nächste Woche. Geht nicht. Dann eben übernächste ... Also Orfeo als Fernsehbild, als erotische Projektion der Euridice, soviel hab ich verstanden. Aber wieso liegen die sich dann plötzlich doch leibhaftig in den Armen?

#### *Gespräch mit dem Ensemble.*

RALF PETER (ORFEO, REGIE): Was ich mit dem Fernsehauftritt zeigen wollte: Wir spielen die Oper in Italienisch, da ist es wichtig, daß das Publikum einigermaßen versteht, worums da grade geht. Es mag vielleicht plakativ sein, aber ich wollte zeigen, daß Orpheus schon als großer Dichter und Sänger in die Handlung eintritt, ein Mensch, der schon im Ruhm steht, aber seine eigene private Geschichte hat. Das ist das eine. Das andere: Der Blick des Orpheus im Sinne von Wahr-Nehmen – das hab ich als Grundgedanken in der Oper gesehen:

Was heißt wahrnehmen, Realität erkennen, sind wir überhaupt dazu in der Lage? Das sind ja ganz moderne Fragen.

CLAUDIA KEMMERER (ARISTEO): Ralf ist der Regisseur. Damit war klar, er macht das. Es gab vielleicht bei einzelnen Szenen schon Diskussionen, daß wir gesacht ham, nä das finden wir nicht so ...

RALF PETER: Klar gab's Diskussionen mit Darstellern, die nicht mehr durchgeblickt haben: Sind sie nun Traumfiguren, sind sie reale Figuren, werden sie von den Menschen wahrgenommen, wenn sie Götter sind oder nicht? Und so ein hin und her, wo ich oft mal sagen mußte: keine Ahnung!

#### *Stadtgespräch.*

DIE ZEITUNG SCHREIBT: Die Inszenierung ist schlicht und ergreifend brillant, voller ausgeklügelter Personenregie und Situationskomik. UND IM FERNSEHEN HEISST ES: Sehen – und sich sehen lassen. Schauen – und sich erkennen. Glotzen. Ralf Peter hat für den *Orfeo* ein schlüssiges Regiekonzept gefunden. Die aus dem Totenreich zurückgeholte Oper erscheint jedenfalls weitaus lebendiger als so manches aufgeblasene Musical unserer Tage.

TELEFONGESPRÄCH ZWISCHEN KULTURREDAKTEUREN: ... pa-zza-ca-licia. Mit g. Galia. – Ach so. Caglia. PazzaCaglia. Und wer ist das? Lutz – wie?

www.Bank1Saar.de

Bank1Saar eG

Auszahlung

Einzahlung

Einzahlung

Einzahlung

Guthaben

Einzahlung

Guthaben

Damit  
keine

Träume  
bleiben.

**Bank1Saar**

die persönlichere Note

Wetten. Fiebern. Gewinnen.

# Gewinnen, dass es nur so knallt!

Räumen Sie ab mit Kombi-Wette und TOP-Wette



  
**ODDSET**  
DIE SPORTWETTE VON **LOTTO**

Täglich wetten mit festen Quoten • Überall bei Lotto • Im Internet unter [www.oddset.de](http://www.oddset.de)

Lutz Gill-Mann, hab ich, Clau-di-a Kemmerer, jaaa...

*Kemmerer mit e. Mezzosopran. Der Gillmann spielt Cembalo und so. Dann: Gerlind Puchinger. Pu-chinger, ja. Laute. – So'ne Art Gitarre mit 20 Saiten, 2 Meter lang. 'n historisches Instrument. Johannes Loescher; Cello...*

Cello... Ralf Pe-ter, So-pran. Wie – Sopran? Hamse dem...?

GESPRÄCH AM HOFE ZU PARIS ÜBER DIE KÖNIGIN. NATÜRLICH IST DIE KÖNIGIN DABEI ABWESEND: Stellen Sie sich vor, ich weiß es von Tèrese, und die hat es von einer dieser ... woher wissen Sie das? Na, jedenfalls, die Königin hat doch glatt dem Kardinal befohlen – Herrgott, dem Mazarin, wem denn sonst? – hat dem also befohlen, diesen Atto Melani aus Rom kommen zu lassen. Aus Rom! Einen Sänger! Und seinen Bruder gleich mit. Und seither müssen wir uns jeden zweiten Abend diesen Melani anhören. Also singen kann er ja, hübsche Stimme. Übrigens auch ein hübscher Junge, und erst 18 Jahre alt. Aber leider, leider ... Danach darf man vier Stunden an nichts anderes denken! Als an den Gesang. Befehl von der Alten. Sie ist ganz hin und weg von dem Jungen. Für

diese *Orfeo*-Oper hat der Kardinal übrigens fast alle Musiker aus Italien holen lassen. Allein für den Gesang: vier Männer und acht Kastraten. Warum lachen Sie?

RALF PETER: Also zunächst möcht' ich mal betonen, ich bin kein Kastrat.

*Gespräch mit Ralf Peter und  
Claudia Kemmerer über das Singen  
in jeder Lage.*

RALF PETER: Ich find das speziell als Counter interessant, die Sachen zu singen, die Männer damals gesungen haben in der hohen Lage. Aber was ich auch sehr interessant finde an dieser frühbarocken Musik, das ist die Nähe zum Text und zur Handlung.

CLAUDIA KEMMERER: Man kann in dieser Musik besonders schön ausprobieren. Sie ist sehr frei auf ne Art und sehr expressiv, und man hat sehr viel Gestaltungsmöglichkeiten, und auch für die Stimme finde ich es sehr angenehm, denn so'ne Verdi-Oper ist ja immer sehr dick, da kann man zwar richtig schmetterern, aber von der Differenzierungsmöglichkeit – wann kann man richtig reingehen, und wann aber

*Orpheus mit Bildschirm*



auch sehr leise singen – da hat man hier schon mehr Möglichkeiten, weil das Instrumentarium, das Orchester ist halt nicht so dick.

STADTGESPRÄCH. IN DER ZEITUNG STEHT: Niemand findet die Hochzeit zwischen Orpheus und Eurydike richtig gut. Aristeo, ein verliebter Junge in Turnschuhen, Schlapperhose und Baseballmütze, wartet schon. Claudia Kemmerer macht ihn zu einem manchmal liebenswert lächerlichen, verzweifelten Liebeskranken. Als Eurydike auch für ihn verschwunden ist, gibt Kemmerer ihrer Stimme eine Ferne, die den Raum in geheimnisvolle Spannung taucht.

CLAUDIA KEMMERER: Ich hab mir vorgestellt, daß das dann einer is', der vielleicht son bißchen schüchtern, aber er will, er will sehr, weiß aber nicht wie, der muß irgendwie auch 'n bißchen verkrampft sein. Immerhin schafft er's ja, im

Wahrscheinlich will er sie gar nicht zurück! Wenn sie Aristeo in die Unterwelt gelassen hätten! Aber der Dritte im Bunde hat ja nicht mal das Recht auf Auskunft im Krankenhaus. Sag einer, solche Stories gäb's nur bei den alten Griechen.

TOBIAS SCHWENKE: Ich hab mir von Anfang an die Frage gestellt, wie kommt man dazu, 400 Jahre alte Musik und Instrumente wieder auszugraben und diese Musik zu machen.

1. KULTURREDAKTEUR (*dazwischen*): Und wer ist jetzt dieser Schwenke?

2. KULTURREDAKTEUR: *Tobias Schwenke. Komponist. Macht Neue Musik ... nein, der gehört nicht direkt dazu, schreibt aber grade ein Stück für pazzacaglia. Der Lutz Gillmann? Der ist sozusagen der musikalische Chef von pazzacaglia.*

#### *Nächtliches Gespräch zwischen Tobias Schwenke und Lutz Gillmann.*

TOBIAS SCHWENKE: Das ist doch wie eine Art Zombie, ein lebender Toter. Ein Museumsstück! Ich finde das sehr bezeichnend für die heutige Zeit, daß das gemacht wird, daß kein Vertrauen gesetzt wird in die Schaffenskraft von Menschen, die heutzutage leben.

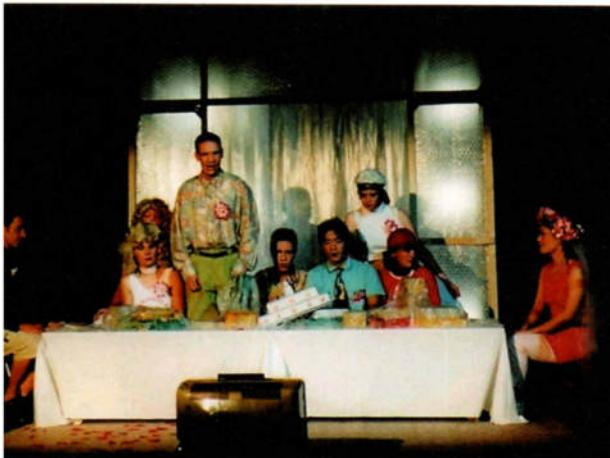
LUTZ GILLMANN: Ich hab mit dem Wort Museumsstück nicht nur negative Assoziationen. Es ist kein verstaubter Gegenstand, der mir nix mehr zu sagen hat – es ist eher 'ne Welt, die einem fremd ist, und ich stelle fest, daß es viele Stellen gibt, mit denen ich durchaus was anfangen kann, auf die Gefahr hin, daß ich sie zu sehr in meine Zeit hineininterpretiere. Andererseits: wir sind ja nicht mehr die, die die Musik vor 400 Jahren gehört haben, sondern hören mit den Ohren und den Erfahrungen von heute.

TOBIAS SCHWENKE: Da hab ich dann mal 'ne Frage: Woher kommt dieser antiquarische Gedanke, dieses Bewahren-Wollen?

LUTZ GILLMANN: Ich glaub nicht, daß das ein antiquarischer Gedanke ist. Der Gedanke ist eher, sich mit der Geschichte zu verbinden, zu schauen, was hat die Menschen damals bewegt, was ist gleichgeblieben, was hat sich verändert?

TOBIAS SCHWENKE: Dann glaubst du, es ist notwendig, auf gestorbene Musik zurückzugreifen?

LUTZ GILLMANN: Ich denke, daß es gegenüber dieser Geschichts- und Ortlosigkeit ganz gut



*Die Hochzeit*

Gegensatz zu vielen andern, dafür zu kämpfen, was er will, auch wenn er dann verliert. Genügend andere hätten dann sofort den Schlusssatz gesagt: *a morte!* und das wärs gewesen. Aber so geht ja auch die Oper nicht...

SELBSTGESPRÄCH IN DER ERSTEN REIHE: Eine arme Sau, dieser Aristeo. Den Göttern hat es gefallen, ihn mit einer verheirateten Frau zusammenzubringen. Sein Kuß ist der Schlangenbiß, der alles zerstört. Sie ist weg und für ihn auf immer verloren. Und ihr Mann, der Trottel, schafft es, ihr in die Unterwelt nachzusteigen, ist aber viel zu dämlich oder zu arrogant, um das bißchen Vertrauen aufzubringen und nicht zurückzuschauen. Was soll das mit dem Umdrehen? Ändern kann er doch nichts mehr.

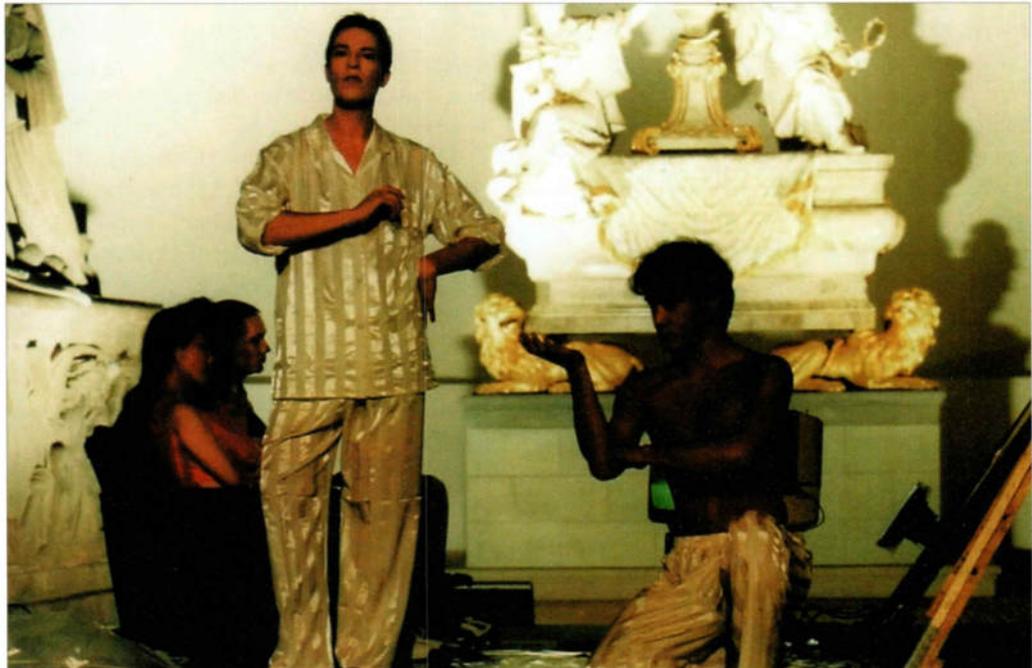


*Orpheus und die Göttinnen*

tun kann zu sehen, daß es menschliche Grundkomponenten gibt, die immer die Leute bewegt haben. Wie bei *Orfeo* diese grossen Fragen nach Kunst und Tod und Liebe, und das stellt Kontinuität her.

GESPRÄCH BEI HOFE: Haben Sie schon gehört? Térése hat es mir erzählt, und sie hat es von, na Sie wissen schon: Die Königin soll ja zweimal beinah ohnmächtig geworden sein bei der Oper. Na, da ist sie nicht die Einzige. Mir ist jedenfalls auch ganz schön schwindlig geworden, als der Phoebus mit dem Sonnenwagen durch die Luft geflogen ist. Richtig geflogen!

*Das Inferno*



Wie haben sie das bloß gemacht? Oder wie die Landschaften auf der Bühne vorbeigeflogen sind, als säße man in einer rasenden Kutsche! Toll, nicht? Sie sollen ja die unglaublichsten Maschinen dafür erfunden haben! Und die Musik! Diese Musik! Ihnen kann ich's ja sagen: ich mußte mir von einem jungen Herrn, nun ja, das Korsett ein wenig aufschnüren lassen, sonst wäre ich vor Rührung glatt erstickt! Der junge Mann war übrigens sehr geschickt, und denken Sie sich: Es war niemand anderes als der Komponist selber: Luigi Rossi! Ein Italiener ... Was für ein Temperament! In der Musik. Zu schade, daß Sie ihn nicht auch kennengelernt haben ...

SELBSTGESPRÄCH IN DER ERSTEN REIHE: Jetzt machen sie Disco zur Barockmusik. Party mit Göttinnen: Venus, Juno und Amor als Backgroundchor. Und die Euridice hat wirklich einen hübschen Bauch. Wenn man sich die Musik mit E-Baß und Schlagzeug vorstellt – durchaus hitverdächtig. Mit Cello und Laute fetzt es natürlich nicht ganz so ... Woher die Laute nur immer weiß, was sie da alles spielen muß? Viele Noten hat sie jedenfalls nicht.

GERLIND PUCHINGER: Man liest die Gesangsstimme mit und kann daraus Rückschlüsse ziehen, was für Akkorde das sein müssen. Die Ausgestaltung, was für Dissonanzen man mit einbe-

zieht, wie man arpeggiert, das bleibt einem selbst überlassen, das geht vor allem nach dem Text.

*Plauderei mit Gerlind Pulchinger und Johannes Loescher über den Charme historischer Instrumente.*

JOHANNES LOESCHER: Für mich ist es ein besonderes Cello, weil ich es selbst gebaut hab, es ist dem Cello eines Geigenbauers aus dem 17. Jh. in Cremona nachempfunden und ist – typisch für diese Zeit – besonders für den Baßbereich konzipiert, es geht um einen möglichst warmen Ton.

GERLIND PUCHINGER: Wenn man's genau nimmt, spiele ich eine theorbierte Laute. Theorbierung ist eine Halsverlängerung, normale Lauten haben einen Knickhals und sind kürzer, diese hier ist theorbiert, weil damals gab es nur Darmsaiten, und die Saiten mußten, um eine bestimmte Tiefe zu haben, besonders lang sein, drum dieser lange Hals. Gesamtlänge 1,70 m – ein bißchen größer als ich!

*Über Geld spricht man besser nicht.*

RALF PETER: Also eigentlich hätten wir die dreifache Summe gebraucht, um die Oper zu finanzieren und die Leute anständig zu bezahlen. Wir haben von der Stadt Saarbrücken 30.000 DM bekommen, das Kultusministerium hat nochmal 3.000 dazugegeben und Saartoto 2.000 – das war unsere Grundlage, dann haben wir auf Sponsoren gehofft – mehr oder weniger vergeblich. Der einzige ist die RAG Saarberg, die uns mit 900 Mark unterstützt hat. Mit den Eintrittsgeldern kommt das jetzt grade so auf Null raus, und da sind wir ganz glücklich.

LETZTES GERÜCHT BEI HOFE: Wissen Sie schon das Neueste? Térése sagt, es ist gar nicht wahr, was die Huren aus der ersten Reihe behaupten, daß nämlich die Kosten für die Oper in die Hunderttausende gingen. Überhaupt nicht wahr! 400.000 Taler! Oder gar 600.000! Alles gelogen, alles Erfindung von diesem billigen Landadel, der uns bei Hofe nicht das kleinste bißchen Vergnügen gönnt! Ich sag's Ihnen, grade mal 30.000 Taler hat der Spaß gekostet, ich hab's von Térése, und die hats direkt von der Kleinen, die mit Mazarins Sekretär... und der wirts ja wohl wissen. Na, und wenn's ein bißchen mehr gekostet hat – du lieber Him-

mel! Seit 30 Jahren werden hier Millionen verschleudert, damit sich unsre Truppen mit den Schweden und den Deutschen und ich weiß nicht wem gegenseitig die Bäuche aufschlitzen. 30 Jahre Krieg – dafür haben sie Geld! Aber wenn wir hier eine Oper aufführen, dann gibt's gleich einen Aufstand! Eine Staatskrise wegen eines Theaterstücks – daß ich nicht lache! Jetzt gucken Sie nicht so!

*Gespräch mit pazzaCaglia in einer verrauchten Kneipe, sechs Monate später.*

WER WAS GESAGT HAT, LÄRT SICH SPÄTER NICHT MEHR REKONSTRUIEREN: Geld? Nein, immer noch nicht ... aber ein neues Projekt: *Scipione*. Schi-pi-one. Ja. Nein. Mit c. Von Francesco Cavalli. Der wird dieses Jahr 400. So wichtig wie Monteverdi. Doch.

Hat die Hochzeitsoper für Ludwig den Vierzehnten geschrieben.

*Aha. Und Scipione?*

Handelt von Scipio Africanus. Der hat gegen Hannibal gewonnen. Oder jedenfalls gegen die Karthager. In der Oper geht's natürlich um die Liebe, das Ganze endet tragisch.

Und wir spielen es im *Alten Stadtbad*. Oder zumindest wollen wir das. Die Regie macht Sandra Leupold, das ist sicher.

... ?

Sandra Leupold ist eine der renommiertesten Jung-Regisseurinnen, siehe *Opernwelt*, *Theater Heute* etc. ... Ja, sogar bei dem Budget! Sie war von unserm *Orfeo* angetan, und sie findet dieses Projekt gut ...

... zumal das dann die Uraufführung der Neuzeit wird!

Was andererseits eine Heidenarbeit ist: es gibt keine Aufnahme, nicht mal eine Partitur, sondern nur eine Originalhandschrift.

Und trotzdem spielt der Lutz das vom Blatt, als wär das nix!

*Najaaaa ...*

Doch! Und dann wollen wir den Text auch gleich übersetzen, vielleicht wird ja ein Buch daraus, noch'n Bier? Für mich auch zwei! Mann, wär das schön, wenn das klappt!

*Beim vorangegangenen Text handelt es sich um ein für die SAARBRÜCKER HEFTE überarbeitetes Feature, das von SR 2 KULTURRADIO in seiner Sendereihe Das Thema am 8.10.2001 ausgestrahlt wurde.*

## Die Reise nach Jerusalem Oder: der Dube-Plan und seine Folgen

Von Werner Klumpp

Das von der Landesregierung in Auftrag gegebene Gutachten über die Museen der *Stiftung Saarländischer Kulturbesitz*, erstellt von dem Rechtsanwalt und Notar Dr. Karlheinz Knauth und dem Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin i.R. Professor Dr. Wolf-Dieter Dube, gilt als Grundlage einer von der CDU-Landesregierung angestrebten neuen Museumspolitik im Saarland. Der geneigte Leser fragt sich wohl zunächst: Wieso ein Berliner Rechtsanwalt und ein Professor, der als Generaldirektor der Museen zu Berlin eigentlich recht umstritten war? Die Antwort: Dies ist ein Widerschein des Glanzes, der von den externen Kulturberatern des Ministerpräsidenten über die kulturelle Öde unseres Landes fällt. So jubelt denn auch die SAARBRÜCKER ZEITUNG am 13.8.2001 nach der Vorstellung des Gutachtens: „Die Neuordnung der Museumslandschaft ist sinnvoll. Nur Mut zur Groß-Tat“, wobei die Autorin besonders darauf hinweist, daß Dube „quasi als Disziplinierungs-Figur“ dienen soll. „Nicht zuletzt für Güse (i.e. Dr. Ernst-Gerhard Güse, Direktor des *Saarland Museums*), den man endlich auf Kurs bringen will“.

Anders Eduard Beaucamp, der renommierte Kunstkritiker der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG. Er sieht in dem Dube-Gutachten eine „den offenbar hilflosen Saarländern“ mit „Berliner Hochmut“ an die Hand gegebene „umfängliche Empfehlung“, die die „Provinz noch weiter vertiefen und gänzlich marginalisieren wird“. Dube rate nämlich im Endeffekt zu „mehr Popularisierung, Niveausenkung, mehr Lustbarkeit, Strasse und Klamauk“ (FAZ vom 27.11.2001).

Ich teile diese Auffassung Beaucamps.

### Die Vorgeschichte

Der Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz hat am 1.3.2000 ein Memorandum vorgelegt, das die Entwicklung und den Ist-Zustand der Stiftung wiedergibt, aber auch

zukünftige Ziele darlegt. Als solches Ziel wird die Fusion zwischen dem *Historischen Museum* und der *Alten Sammlung* des Saarland Museums sowie die museale Nutzung des Saarbrücker Schlosses aufgezeigt. Gefordert wird auch die Ausweitung des *Museums für Vor- und Frühgeschichte* in das Kellergeschoß des ehemaligen *Kreisständehauses* (Möbelhaus Maurer). Das Memorandum sieht in der Schaffung einer „Museumsmeile“ am Schloßplatz mit kulturhistorischem Auftrag eine eindeutige Zukunftsaufgabe, hält ihre Realisierung aus finanziellen Gründen für mittelfristig unmöglich. Mittelfristig heißt im politischen Sprachgebrauch: mindestens fünf Jahre.

### Das Ammann-Gutachten

Auf diesem Memorandum, aber auch auf persönlichen Gesprächen mit den beteiligten Direktoren fußt ein Bericht des damaligen Direktors des *Museums für Moderne Kunst*, Frankfurt a.M. (MMK), Prof. Dr. Jean-Christophe Ammann, an den Ministerpräsidenten des Saarlandes vom Sommer 2000. Dieses auch im Artikel von Beaucamp erwähnte Ammann-Gutachten wird von der Regierung unter Verschuß gehalten. Vielleicht auch deshalb, weil die Realisierung aller Bau- und Umzugspläne souverän auf einen Zeitraum von fünf Jahren festgesetzt wird, ohne daß ein Wort auf die Frage der Finanzierung verschwendet würde. So soll die Stadtgalerie ab 2006 im anzubauenden 4. Pavillon des Saarland Museums einziehen (schon vor 15 Jahren veranschlagte Baukosten: rund 20 Mio EUR und mehr), die Alte Sammlung in das Schloß, desgleichen das *Deutsche Zeitungsmuseum* von Dr. Welke. Mit dem Stadtverband als Eigentümer des Schlosses hat Ammann nicht gesprochen. Er setzt voraus, daß der Auszug der Stadtverbandsverwaltung und der Umbau des Schlosses für Museumszwecke einfach zu regeln ist und das benötigte Geld da sein muß.

### Das Dube-Gutachten

Auch Dube braucht sich keine Gedanken um Geld zu machen. Er stellt lediglich fest: Die Finanzmittel sind bereitzustellen. Er will zwar nicht das ganze Schloß, aber wenigstens doch den Südflügel für die Erweiterung des Histori-

schen Museums belegen. Mit dem Eigentümer Stadtverband hat auch er nicht gesprochen. Auch hier heißt es nur: Die Verträge sind abzuschließen. Die Museumsdirektoren hat Dube, im Gegensatz zu Ammann, nicht befragt.

### Die Grundkonzeption des Dube-Gutachtens

Nach Dube sollen die Museen der Stiftung zusammen ein Landesmuseum bilden, das heißt sie sind gleichwertig. Das jetzige Saarland Museum verliert damit seine herausragende Stellung. Die Museumsdirektoren werden zu weisungsgebundenen Abteilungsleitern abgestuft. An die Stelle des Vorstandes tritt ein Generaldirektor. Genau diese Organisationsstruktur ist aber überholt. Was wir brauchen, sind eigenverantwortliche Museumsleiter, die sich frei entfalten dürfen. Auch unter den Museen der Stiftung ist Wettbewerb wichtig und notwendig. Wir wollen das dem entsprechende Hamburger Modell. (Siehe hierzu auch SAARBRÜCKER HEFTE, Nr. 86, S. 74f.)

Erforderlich ist ein starker, für alle Museen zuständiger Verwaltungsdirektor mit klaren Weisungsbefugnissen bezüglich Verwaltung und Einhaltung des beschlossenen Budgets. Daß ihm ein qualifizierter, ausreichend besetzter Verwaltungsapparat zur Verfügung stehen muß, ist selbstverständlich. Dubes Behauptung, der Personalbestand der Stiftung sei zu groß, ist dagegen realitätsfremd.

Um so verwunderlicher scheint, daß Dube strikt jede Personalvermehrung ablehnt, zugleich den Museumsleitern und Mitarbeitern aber eine Reihe neuer Beschäftigungsfelder zuteilt: Die Häuser der Stiftung sollen ständig „ein- und ausatmend“ geführt werden mit immer neuen „Events“, von Wechselausstellungen, ständiger Veränderung der ständigen Sammlungen, Vorträgen, Konzerten, Abendessen. Im Vordergrund soll die Arbeit für und mit dem Publikum stehen. Die Betreuung und Bestimmung der Museumsgegenstände werden nur eine Voraussetzung für die Kommunikation nach draußen darstellen. Forschung, wirklich ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst soll, nach Dube, zurückstehen. Dies, genau dies, ist aber der Ansatz für die Kritik. Wir wollen qualifiziert geführte Museen und keine Kommunikationsstätten einer „Eventgesellschaft“.

### Das Saarland Museum

Die alte, auch von den Museumsdirektoren bevorzugte Idee, die Alte Sammlung mit dem Historischen Museum zu vereinen, ist nachvollziehbar, reizvoll, aber nicht zwingend. Wie der Saarbrücker Kunsthistoriker Prof. Dr. Dittmann bereits betont hat, kann man die Alte Sammlung sehr wohl unter künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten und im Zusammenhang mit der *Modernen Galerie* begreifen. Hinzu kommt, daß sie hervorragend aufgestellt ist und für die Herrichtung der Schillerschule circa drei Mio. DM aufgewendet worden sind. Annähernd dieselbe Summe müßte bei einer Etablierung im jetzigen Museum für Vor- und Frühgeschichte aufgewendet werden. Dennoch: Die jetzt präsentierte Lösung, die Alte Sammlung an den Schloßplatz zu bringen, das Kreisständehaus mit der Schloßkirche durch einen Glasbau zu verbinden, hat Charme.

Anders sieht es mit der *Modernen Galerie* aus: Hier soll die *Landesgalerie* zurück in die Pavillons des Haupthauses überführt werden. Die Eingliederung der *Stadtgalerie* ist gleichfalls geplant. Bei Dube wird der 4. Pavillon aber auch erst „mittelfristig“ gebaut, eine Jahreszahl kann er nicht nennen. Die Museumskonzeption Dubes ist aber höchst bedenklich: Mischung von Gemälden und Papierarbeiten in häufigem Wechsel muß aus konservatorischen Gründen abgelehnt werden. Dem Museum zu verordnen, künftig nur noch zeitgenössische Kunst anzukaufen, ist einfach arrogant. Er meint offensichtlich, daß man in Saarbrücken ein eigenständiges Museum mit eigenen Ankäufen von bedeutenden Werken verschiedener Kunstepochen nicht benötigt, kann man doch vielleicht gelegentlich Leihgaben anderer Museen bekommen, die diese nicht extra ausstellen können. Die Ausrichtung auf die französische Kunst hält Dube (wie auch Ammann) für obsolet. Statt dessen soll der französische Nachbar über moderne, zeitgenössische deutsche Kunst informiert werden. Das ist so nicht hinnehmbar. Jedenfalls: Der Vorstand der Stiftung hat den von Dube vorgezeigten Weg zum Marsch in die Erlebnisgesellschaft schon aufgenommen: Der Skulpturengarten soll für die Bewirtschaftung durch die Museumsgaststätte freigegeben werden. Wie schön, künftig neben der dort aufge-

stellten, bezaubernden Maillol-Figur ein kühles Pils trinken zu können!

### Das Museum für Vor- und Frühgeschichte

Dieses Museum soll, ohne daß sein jetzt suspendierter Direktor Miron Widerstand leistete, faktisch nach Borg verlagert werden, gewisse Bestände sollen vom Historischen Museum übernommen, andere auch nach Reinheim-Bliesbrück verbracht werden. Ich frage mich, wozu das Land eigentlich über zwei Mio. DM aufgebracht hat, um das Museum für Vor- und Frühgeschichte im Kreisständehaus erstklassig unterzubringen?

Glaut denn jemand, in Borg würde das Museum umsonst errichtet werden können? Ganz klar, der Kreis Merzig will auch ein richtiges Museum haben. Vielleicht stärkt es dort den Tourismus. Wie sieht es aber dann mit dem Museumspersonal aus? Soll es dort keine Stellenvermehrung geben?

### Das Deutsche Zeitungsmuseum

Dr. Welke wird es bedauert haben, daß er sich von Reinhard Klimmt ins Saarland locken ließ. Der vorgesehene Standort Wadgassen war für seine Sammlung ungeeignet – so stellt es auch Dube fest. Nun soll sie in den gleichfalls ungeeigneten Keller des Kreisständehauses, in das Historische Museum eingefügt werden. Das Zeitungsmuseum paßt indessen nicht in den Kontext der Bestände von Alter Sammlung und Historischem Museum. Es ist nämlich ein nationales Museum, und wenn es im Saarland hierfür einen geeigneten Platz gibt, dann ist dies die *Siebenpfeiffer-Stiftung* in Homburg. Der Kampf um die „Pressefreiheit“ der südwestdeutschen Demokraten, an der Spitze der Journalist und Landeskommissär Siebenpfeiffer von Homburg prädestiniert doch Homburg einfach für diese einmalige Sammlung!

Der offene Brief der deutschen Zeitungswissenschaftler vom 4.4.2002 an die Kulturminister der Länder und Staatsminister Nidarümelin, in dem die Wiedereröffnung des Zeitungsmuseums gefordert wird, sollte eigentlich dem Saarländischen Kultusminister und der Stiftung zu denken geben. Laßt doch das Zeitungsmuseum nach Homburg zur Siebenpfeiffer-Stiftung, die es gerne aufnähme!

### Das Haus für Technik und Kommunikation in Wadgassen

Hier kann man zu Dubes Plänen nur sagen: Er mag träumen, aber die Idee, das kleine Zweiradmuseum mit dem *Zentrum für Druck- und Buchkultur* eines Tages zu einem richtigen Technik-Museum ausbauen zu können, ist aberwitzig. Warum gibt man das mit viel Geld anderer hergerichtete Gebäude der alten Abtei nicht einfach dem Landkreis Saarlouis? Er könnte es richtig und zweckmäßig in angemessener Weise nutzen.

### Unausführbare Pläne

Folgt die Regierung den Ideen Dubes, dann ist klar, was passieren wird. Nämlich nichts. Ein Land, das zur äußersten Sparsamkeit verurteilt ist, in den nächsten drei Jahren 300 Stellen im Öffentlichen Dienst streichen will, kann die Finanzmittel, die Dube fordert, einfach nicht aufbringen.

Die Pläne werden deshalb dem Grundsatz nach beschlossen, aber mangels Geld nicht ausgeführt. Alles bleibt vorerst, wie es ist, aber es wird nicht mehr für und in Kultur investiert, vor allem nicht für und in Menschen. Die fristlose Kündigung Güses hat den Ruf des Saarland Museums bundesweit zerstört, das Land lächerlich gemacht. Das Kulturklima ist gründlich ruiniert.

Die Museumsdirektoren und jene, die es werden wollen, die so eifrig an den Plänen zur Neustruktur der Museumslandschaft gearbeitet haben, vergaßen, daß sie in Wahrheit das schöne Spiel „Die Reise nach Jerusalem“ gespielt haben, bei dem am Ende nur einer übrig bleibt.

Güse ist beseitigt, Schulz geht vorzeitig freiwillig, Miron ist suspendiert, der kommissarische Leiter des Saarland Museums, Uthemann, der „altbekannte Neue“ in einer „erfolgreichen Räumungsaktion“ (SZ vom 6.3.2002) versetzt auf die freiwerdende Stelle des Direktors der Stadtgalerie. Wollen wir wetten, daß der neue Generaldirektor der Stiftung ein Mann aus dem Dunstkreis Berlins ist?

So sieht praktische Museumspolitik im Jahr 2002 aus.

© 2012 SAP Retail Solutions GmbH & Co. KG. Das SAP Logo ist ein eingetragenes Warenzeichen der SAP AG in Deutschland und anderswo.



# DIE LÖSUNG IST IMMER SO GUT WIE DAS TEAM.

Qualifikation, Kreativität und Engagement unserer Mitarbeiter und eine Zusammenarbeit, die keine Grenzen kennt, bestimmen den Erfolg von SAP Retail Solutions. Auf Basis der SAP Lösungen liefern wir kompetente Services für Unternehmen aus Handel und Konsumgüterindustrie. Ausgehend vom Standort Saarland begleiten wir unsere Kunden weltweit auf den Weg in die neue, New Economy. Motivierte Teams für eine pulsierende Branche – SAP Retail Solutions, [www.sap-retail.de](http://www.sap-retail.de).

**THE BEST-RUN E-BUSINESSES RUN SAP** 

## „Laßt Euch von der Kunst infizieren.“

Ideen zum neuen Umgang mit dem Saarlandmuseum

Von Anke Schaefer

Beim nachfolgenden Text handelt es sich um ein für die SAARBRÜCKER HEFTE überarbeitetes Feature, das von SR 2 KULTURRADIO in seiner Sendereihe *Das Thema* am 16.2.2002 ausgestrahlt wurde.

### Museumsfestung

Die Behauptung mag nicht jedem schmecken, aber sie sei hier doch gewagt: Das *Saarlandmuseum* hat etwas von einer Festung. Von einem hohen, grauen Wall, hinter dem sich etwas zu verbergen scheint. Was aber verbirgt sich da? Die Kunst selbst? Oder das geballte Wissen über Kunst? Oder gar in grauem Zwirn die Kunsthistoriker? Die Kunst hat ja eigentlich wenig Interesse, sich zu verbergen. Sie braucht doch die Konfrontation, die Diskussion, die Kritik. Sie ist sinnlos ohne ihren Bezugspunkt, das Publikum. Für den luftleeren Raum ist sie nicht gemacht. Also müssen es schon die Wissensträger sein, die diese Festung gebaut haben und die den Eingang bewachen. Kunst nämlich wird bei uns (und nicht nur in Saarbrücken) erst mit dem Kopf und dann mit den Sinnen erfaßt. Wer kein Wissen über Kunst hat, der wird nicht eingeladen, und leider traut er sich dann auch nicht (oder nur sehr selten) über die Museumsschwelle. Beim Anblick von Franz Marcs *Blauem Pferdchen* in der ständigen Sammlung des Saarlandmuseums darf man sich nicht einfach so über das Blau des Pferdekörpers oder die roten Berge freuen. Da muß man, diese Forderung sitzt tief, schon etwas wissen, über Franz Marc, über sein Leben, seine Zeitgenossen, die Gruppe des *Blauen Reiter*. Die Kunsthistoriker und Museumsmacher mögen weit von sich weisen, daß sie so viel Wissen fordern würden, – ihre Art der Präsentation transportiert diese Forderung sehr deutlich. Man wird im Saarlandmuseum nicht an die Hand genommen, da helfen auch die seit dem Umbau installierten Texttafeln wenig. Man wird nicht

geführt, man muß sich vielmehr zu bewegen wissen. Die ständige Sammlung hat etwas von einem Tempel, etwas fast Sakrales, da spricht man automatisch ganz ehrfürchtig und leise. Und daß man hier mal lachte? Bitte nicht. Was gäbe es da auch zu lachen.

Muß das so sein? Nein, meinen Kultur-Politiker und fordern immer wieder etwas, das sie „Event-Kultur“ nennen. Wie die genau aussehen soll, das lassen sie im Dunkeln, aber das Ziel ist klar: Die Menschen sollen wieder ins Museum kommen und dazu soll das Museum beitragen, indem es sich eben nicht wie eine Festung mit dicken Mauern geriert, sondern im Gegenteil, wie ein offenes Haus, das einladend wirkt.

Nein, das muß nicht so sein, das darf gar nicht so sein, meinen aber auch viele Museumsmacher selbst. Das alte Credo, nach dem Museen die Aufgabe hatten zu „belehren“ und zu „erbauen“, weicht längst einem neuen Verständnis. Die Museen haben sich vielerorts aufgemacht, um ihr verloren gegangenes Publikum zu suchen. Nicht nur mit neuen Veranstaltungen, wie etwa der *Langen Nacht der Museen* (was als „Event“ den Zuspruch vieler Politiker findet), sondern auch, indem sie auf die Bedürfnisse des Publikums eingehen. Indem sie sich bemühen, gleichzeitig Ort der Sinne und der Diskussion zu werden.

Auch im Saarland ist alles im Fluß, steht doch die große Umstrukturierung der saarländischen Museenlandschaft an. Die *Stiftung Saarländischer Kulturbesitz* hat mit dem ehemaligen Direktor der *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, Wolf Dieter Dube, einen Gutachter beauftragt, diese Umstrukturierung vorzubereiten. Erklärtes Ziel des Gutachtens ist es, „Wege aufzuzeigen, wie die Effizienz und Attraktivität der Museen gesteigert werden“ können. Dabei geht es nicht nur um das Saarlandmuseum mit *Moderner Galerie*, *Landesgalerie*, *Alter Sammlung* und *Grafischer Sammlung*, sondern auch um das *Museum für Vor- und Frühgeschichte* mit der *Villa Nennig*, um das *Haus für Technik und Kommunikation* in Wadgassen und das *Deutsche Zeitungsmuseum* (das ins Saarbrücker Schloß einziehen soll). Die *Stadtgalerie* – Ausstellungsraum für Gegenwartskunst in Saarbrücken – hatte Dube aus seinen Überlegungen zunächst völlig ausgeklammert. Wohl, weil der dortige Direktor, Bernd Schulz, Ende des Jahres in Al-

tersteilzeit geht und außerdem, weil nicht sicher ist, ob die Stadt die jetzigen Räume auch nach 2007 noch für einen solchen Ausstellungsraum verwenden will (bis dahin läuft der Mietvertrag und bis dahin ist auch gesichert, daß die Stadt die Stadtgalerie mit rund 490.000 Euro jährlich unterstützt). Dube plädiert mittelfristig für den Bau des sogenannten „vierten Pavillons“ neben der Modernen Galerie, um die zeitgenössische Kunst zu präsentieren. Nach deutlichen Protesten seitens der Museums-Direktoren, der Studenten der *Hochschule für Bildende Kunst Saar* und der Bevölkerung ist die Stadtgalerie aber glücklicherweise doch wieder in den Blick geraten – jetzt hat die Stiftung auch einen neuen Leiter bestellt: Ernest W. Uthemann. Der ist seit der Entlassung des ehemaligen Direktors des Saarlandmuseums, Ernst Gerhard Güse, derzeit auch Interims-Direktor dieses großen Hauses. Vorübergehend hat er also zwei Funktionen, soll dann aber nur noch die Stadtgalerie in (die) Zukunft leiten.



Trutzburg Moderne Galerie

### Überkommenes Selbstverständnis

Bleiben wir aber beim Saarlandmuseum. Dem attestiert Dube in seinem Gutachten ein „überkommenes Selbstverständnis“ und rät den Museumsmachern, vor allem die ständige Sammlung mehr in den Blick zu rücken: „Die vorhandenen Ressourcen müssen genutzt werden, um die Sammlung in wechselnden interessanten und lebendigen Kontexten, also im beständigen Wandel zu zeigen“. Das Muse-

um müsse sich mehr als Dienstleister verstehen, nur so könne es neue Besucher anlocken.

„Überkommenes Selbstverständnis“? Harte Worte. Was ist denn eigentlich das Selbstverständnis des Saarlandmuseums? Ernest W. Uthemann, besagter Interims-Direktor, lehnt sich bequem hinter seinem Schreibtisch zurück und zieht am Zigarillo. „Wir sind das einzige Museum für die Kunst der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts in dieser Region“, sagt er, und es klingt zufrieden. „Das nächst vergleichbare ist weit, – erst in Mainz. In Luxemburg und in Metz, da könnte Konkurrenz entstehen, bisher aber ist dort noch alles im Aufbau.“ Allenfalls in Straßburg sieht Uthemann ein konkurrierendes Haus. Das aber läge auch schon wieder so weit von Saarbrücken entfernt, daß man in Zukunft Ausstellungen austauschen könne, ohne sich gegenseitig Publikum abzuwerben.

Uthemann macht, höflich ausgedrückt, nicht gerade den Eindruck eines Revolutionärs. Natürlich kennt er das Dube-Gutachten und die Zahlen, die darin veröffentlicht sind. Daß das Saarlandmuseum im Jahr 2000 mit der Modernen Galerie, der Alten Sammlung, der Landesgalerie und der Grafischen Sammlung 32.000 Besuche erzielt hat, wobei die Besuche von Sonderausstellungen mit 50 Prozent zu Buche schlagen. Natürlich weiß er, daß die Stiftung und Dube meinen, ein solches Ergebnis könne nicht zufriedenstellen. Vor allem, weil das finanzielle Ergebnis auch entsprechend unbefriedigend ist. Aus Eintrittsgeldern sind 2000 gerade mal 20.100 Euro in die Kasse gekommen. Gutachter Dube schreibt lakonisch: „Möglicherweise übersteigen die Kosten für das Erheben und Verwalten der Eintrittsgelder diese Einnahmen selbst.“

Uthemann weiß das und bleibt trotzdem gelassen. Er betrachtet statt des Jahres 2000 viel lieber das Jahr 2001. Da besuchten nämlich über 60.000 Menschen das Saarlandmuseum – vor allem angelockt durch die noch von Ernst Gerhard Güse initiierte Impressionisten-Ausstellung *Die Entdeckung des Lichts*. Uthemann freut sich über diesen Erfolg. „Ich habe gerade die Besucherzahlen der *Biennale* in Venedig gelesen und das waren 240.000. Das klingt zwar gigantisch, aber das ist ja eine Ausstellung, die sechs Monate dauert und in einer Stadt stattfindet, in die täglich Hunderttausende von Besuchern kommen. Wenn man das

also in Relation setzt, stehen wir doch gar nicht so schlecht da!“

Nur, eine Ausstellung wie die *Entdeckung des Lichts* kostet sehr viel Geld. Diese hat 500.000 Euro gekostet, rund zweieinhalb mal so viel wie der gesamte Ausstellungsetat für das Jahr 2001 betrug. Das ist zu viel Geld, als daß man jedes Jahr etwas vergleichbar Hochkarätiges bieten könnte. Wäre es also nicht doch sinnvoll, darüber nachzudenken, was das Saarlandmuseum außer Sonderausstellungen noch auf die Beine stellen könnte, um mehr zahlende Besucher für das Museum zu interessieren?

### **Medea trifft auf einen zeitgenössischen Photographen**

Patentrezepte gibt es nicht. Aber Anregungen und Ideen kann man sich in der ganzen Republik holen. Viele Museen tun z.B. längst, was Gutachter Dube vorschlägt: Sie arbeiten intensiv und kreativ mit ihrer ständigen Sammlung. Die *Münchener Pinakotheken* zum Beispiel. Da sitzt Joachim Kaak, Oberkonservator der *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* und Referent für die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in seinem akkurat eingeräumten Büro und guckt auf die große Architektur-Zeichnung, die an der Wand hängt. Es ist der Plan der *Pinakothek der Moderne*, die im September eröffnet wird. Kaak denkt darüber nach, was er tun würde, wenn er morgen München verlassen und Direktor des Saarlandmuseums würde. Aber die Frage ist ihm unangenehm. Nein, bitte, dazu könne er nichts sagen. Gar nichts? Da lächelt er und sagt: „Naja, Phantasie ist unbezahlbar und kostet – nichts.“

Joachim Kaak gehört sicherlich zu den konservativeren Museumsmachern in Deutschland und über Besucherzahlen braucht er sich mit den renommierten Sammlungen der Pinakotheken keine Sorgen zu machen – die Münchner kommen, und die Touristen sowieso. Trotzdem probt Kaak den kreativen Umgang mit seiner ständigen Sammlung. In der *Neuen Pinakothek* traf man im Winter auf völlig Unerwartetes. Inmitten der Meister des 19. Jahrhunderts hingen in drei Sälen drei große, von hinten beleuchtete Fotos – ein brutaler Bruch mit den Regeln. Fotos neben Ölgemälden. Die Gegenwart ungeniert neben dem 19. Jahrhun-

dert. Ein brutaler Bruch auch mit unseren Sehgewohnheiten.

Eines dieser Fotos zeigte zwei kämpfende Männer auf dem Bürgersteig. Ein zweites einen einsamen Mann, der in einem Dorf ankommt. Und ein drittes eine Gruppe Menschen, vor den Häusern einer Straße – diese Gruppe ist aber nur ganz klein zu sehen. Alle drei Fotos sind Werke des kanadischen Künstlers Jeff Wall, die in die Bayerische Staatsgemäldesammlung gehören und ab September in der Pinakothek der Moderne zu sehen sein werden.

Joachim Kaak hat sie vorab in die Neue Pinakothek gehängt, um „neue Einsichten, Perspektiven, Diskussionspunkte“ zu liefern. „Wir haben ja nicht nur Besucher, die einmal kommen, weil hier bedeutende Meisterwerke des 19. Jahrhunderts zu sehen sind“, sagt er, „sondern, wir haben ja auch ein Publikum, das mit uns eine Auseinandersetzung führt, über Kunst und Kultur.“ Diesem Publikum fühlt er sich verpflichtet, deshalb hat er mit Jeff Wall zusammen diese Ausstellung konzipiert mit dem Ziel, Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der Kunst der Gegenwart und der des 19. Jahrhunderts sichtbar zu machen. Gemeinsam sind den Zeiten die Themen, Unterschiede aber gibt es in der künstlerischen Umsetzung. Das Thema Heimatlosigkeit zum Beispiel, Fremdsein, Verstoßenwerden war damals aktuell und ist es noch. Der Maler Anselm Feuerbach wählte es 1870, der Fotograf Jeff Wall wählte es heute. Das Foto, auf dem bei flüchtigem Hinsehen nur die kanadische Straße als Motiv zu sehen ist, handelt von einer Zwangsräumung, vom Verlust des Zuhauses. Vor einem der Häuser ist die Gruppe Menschen zu sehen, die mit fast schon theatralischer Geste einen dramatischen Streit untereinander ausfechten. Und auf der Straße stehen, offenbar von Wall dorthin postiert, Menschen, die diesen Streit beobachten. Kaak und Wall hängten es mit Bedacht neben Feuerbachs *Medea*, ein Ölgemälde, vom Format ähnlich groß. Aber wo die Figuren bei Jeff Wall in der Tiefe des Bildes zu verschwinden scheinen, stehen sie hier unübersehbar, pompös im Vordergrund. Eine raumeinnehmende Medea sitzt am Strand, sie

**Dem Publikum, das mehrfach die Museen besucht und die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur sucht, sollen neue Einsichten, Perspektiven und Diskussionspunkte geboten werden.**

blickt herab auf ihre beiden Kinder (die sie, so will es der griechische Mythos, umbringen wird), und neben ihr hockt weinend die Amme. Rechts von ihr schieben Männer das Boot ins Wasser, mit dem Medea Korinth verlassen muß. Auch sie ist, wie einer der Männer in Jeff Walls Bild, eine Heimatlose und eine Verstoßene.

„Jeff Wall“, sagt Joachim Kaak, „hat den Anspruch ein *story-teller* zu sein, ein Geschichtenerzähler. Aber wir erzählen Geschichten heute anders, als noch vor 100 Jahren.“ Ein Ölgemälde von 1870 neben einem beleuchteten Foto aus der Gegenwart – da wird deutlich, wie sich der Ausdruck der Geste, der künstlerische Ausdruck von seelischer Spannung verändert hat. „Die Geste spielt nach wie vor eine Rolle“, betont Kaak, „aber wie Jeff Wall zeigt, ist sie klein geworden, ja sogar kleinlich.“

Wer die seelischen Spannungszustände der Gegenwart ausdrücken will, kann nicht mehr auf Mythen zurückgreifen. Das aber wird ausgeglichen, indem die Kamera,

**Um das Saarland Museum attraktiv zu gestalten, müssen dort neue Ideen entwickelt und finanziert werden.**

**Allein auf die Hilfe etwa der Staatskanzlei zu warten, führt in die Sackgasse.**

bzw. die Medien, jede noch so kleine Geste aufblasen zu den legendären „15 Minuten Berühmtheit“. Und so bläst Wall eine kleine Begebenheit in einer seelenlosen kanadischen Straße zu einem Landschaftsbild auf. Die Geschichte der Erwartungen, der Träume, aber auch der Gefahren des Lebens, hält er von Ferne mit der Kamera fest, – während Anselm Feuerbach seine Medea den Betrachtern groß, deutlich, unübersehbar vor die Augen stellt.

Natürlich ist Joachim Kaak für diese Ausstellung in der Neuen Pinakothek auch kritisiert worden. Man könne eben keine Fotos neben Gemälden hängen, da sind sich viele Experten immer noch einig. Kaak hört sich das an, steht aber zu diesem Versuch, die Auseinandersetzung mit der Kunst zu fördern. Allerdings, so betont er, müsse das immer gut durchdacht sein. „Man kann nicht einfach vordergründige ikonografische, motivische oder stilistische Gemeinsamkeiten zusammensuchen und um des bloßen Effekts willen die Sammlung durcheinander wirbeln“, sagt er. Da müsse schon ein Konzept dahinter stehen. Und außerdem meint er: „Man muß immer wieder zurückkehren zur Sammlung, wie sie gewachsen ist.“ Indem man die Sammlung in

neuem Licht präsentiere, hinterfrage man die eigene Sammlungspolitik, mache Forschung sichtbar, was Kaak für einen guten Ansatz hält. Er hat es da natürlich besonders leicht, weil die Sammlung des Bayerischen Staates so umfangreich und vielschichtig ist, daß sie viele solcher Ausstellungen zulassen würde.

Ein kleineres Haus wie das Saarlandmuseum hat es schwerer, zugegeben. Aber die Sammlung des Saarlandmuseums ist durchaus auch umfangreich und vielschichtig, und die Entstehung derselben zu hinterfragen – das wäre eine Ausstellung wert. Außerdem wäre es auch legitim, gezielt Werke auszuleihen, um sie ausgewählten Bildern oder Skulpturen gegenüberzustellen dadurch das Gewohnte in neuem Licht zu präsentieren.

Ansatzweise hat man so etwas im Saarlandmuseum schon versucht. Da fanden sich im Zuge des Projektes *Kunst macht Schule* in diesem und im letzten Jahr plötzlich Werke – darunter auch Fotos – von jungen Künstlern aus ganz Deutschland in der ständigen Sammlung. Diese Künstler arbeiteten eine Woche lang mit Schülern an je einem künstlerischen Projekt, – das dann am Ende auch wieder in der ständigen Sammlung präsentiert wurde. Doch diese Aktion geht nicht vom Museum aus, sondern von der saarländischen Staatskanzlei, die Kinder und Jugendliche an zeitgenössische Kunst heranführen will. Daß die ständige Sammlung am Ende der Ort der Präsentation war, das ist lediglich ein Zeichen des guten Willens von Güse bzw. Uthemann, die das Projekt *Kunst macht Schule* natürlich unterstützen wollten. Es hat aber eigentlich mit dem Saarlandmuseum nichts zu tun. Darum kommt diese Aktion, was die ständige Sammlung betrifft, auch nicht über die von Kaak geschmähte bloße Effekthascherei heraus. Man geht durch die Räume und bekommt einen Schrecken, wenn ein Hase mit roter Nase auf der riesigen Leinwand von Heike Kati Barath Picassos *Stuhl mit Schädel und Buch* gegenüberhängt. Vielleicht reißt einen dieser Schreck immerhin aus einer gewissen Museumsmüdigkeit, aber wenn man nach Zusammenhängen sucht, wenn man wissen will, warum dieses Bild hier hängt, dann wird man sich vergeblich den Kopf zerbrechen. Und das, obwohl Uthemann durchaus angeregt hatte, daß die jungen Künstler sich mit der Sammlung beschäftigen, ja, möglicherweise sogar auf sie hin arbeiten sollten. Das hätte

dann interessant werden können, aber das sei viel zu teuer, heißt es in der Staatskanzlei, weil die Künstler dann ja noch länger im Saarland bleiben müssten. Man wisse ja schon so kaum, wie man das Projekt überhaupt finanzieren solle, man habe eben nur 50.000 Euro dafür zur Verfügung.

Wenn er sein Museum erneuern will, sollte Uthemann aber auch nicht auf die Staatskanzlei zählen. Die Ideen müssen schon im Museum selbst entwickelt (und finanziert) werden. Hat er denn Ideen oder Vorschläge, wie er z.B. die ständige Sammlung in den Blick rücken könnte? Er zieht am Zigarillo und schweigt einen Moment lang. Nein, eigentlich wolle er dazu wirklich nichts sagen, er sei doch nur Interims-Direktor und man dürfe dem Neuen (die Stelle ist soeben ausgeschrieben worden) nicht vorgreifen. Aber immerhin arbeitet er doch seit vielen Jahren im Saarlandmuseum, irgendeine Vision wird er doch haben? Ja, da habe es einmal die Reihen *Künstler sehen Kunst* und *Schriftsteller sehen Kunst* gegeben, die wolle er erweitern: Unter dem Motto *Wissenschaftler sehen Kunst* sollen Professoren sich ein Kunstwerk aussuchen und es dann vorstellen. Ansonsten denkt er auch über eine Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften nach, so wie er das im Ruhrgebiet früher erlebt hat. „Dort hat es immer eine ausgeprägte Arbeiterbildungs-Kultur gegeben und als ich kam, dachte ich, hier sei das auch so und war irritiert, als ich das nicht vorfand. Man könnte zu den Gewerkschaften gehen und denen etwas über Kunst erzählen und sie auch bitten, ihre Mitglieder hierher zu schicken.“

### Die Angst des Museums vor der Kunst

Klingt, mit Verlaub, nach altem Zopf. Ob die Gewerkschaften ein Partner der Zukunft sind? Anders als Uthemann setzt Joachim Kaak in München da doch mehr auf die eigene Stärke und genauso tut es ein Museumsmann in Hagen, der Direktor des *Karl-Ernst-Osthaus Museums*, Michael Fehr. Und dabei ist die Situation in Hagen ganz ähnlich wie die in Saarbrücken. Auch dort gibt es nur eine ganz kleine Schicht von Bildungsbürgern und praktisch keine Kultur-Touristen. Auch dort beschäftigt man sich traditionell eher nicht mit Kunst und die finanzielle Situation ist wie in Saarbrücken alles andere als rosig. Als Michael

Fehr seine Arbeit aufnahm, wußte er das alles. Trotzdem wollte er seinen Anspruch geltend machen, einen völlig neuen Anfang zu wagen. So kam er auf die, wie er sagt, „extrem einfache und kostengünstige Idee“, seinen Einstand mit einer Ausstellung namens *SILENCE* zu geben, in Anlehnung an das stille Stück *4'33''* von John Cage. Das dauert vier Minuten und 33 Sekunden und besteht aus drei Sätzen, nur, daß in dieser Zeit kein einziger Ton erklingt. Michael Fehr hat diese Idee aufgegriffen und sie in den Bereich der Bildenden Kunst transponiert. Er hat – Skandal! – ein absolut leeres Museum gezeigt.



Eingang Moderne Galerie:  
Ein Ausstellungstitel wie ein Befehl

„Das war die Ausstellung“, sagt Fehr und freut sich auch heute noch über seinen Coup von vor 15 Jahren. „Und das Interessante war, daß die Besucher, also die, die das Museum kannten, aus dem Gedächtnis heraus die Exponate rekonstruiert haben.“ Was nichts anderes bedeutet, als daß das Karl-Ernst-Osthaus Museum und seine Werke durchaus im Bewußtsein des Hagerer Publikums verankert sind. Ob das in Saarbrücken genauso ist? Schwer zu sagen, hat das hier doch nie jemand getestet. Und so ein Experiment, ein völlig leeres Haus zu präsentieren, das muß man erst mal wagen. Natürlich wurde diese

Idee massiv kritisiert. Aber Fehr ließ sich nicht beirren und dachte sich gleich im Anschluß eine zweite Ausstellung, bzw. Ausstellungs-Aktion aus. Unter der Überschrift *REVISION* hängte er sukzessive alle Bilder auf, die sein Depot hergab und zwar nicht etwa nach kunsthistorischen Gesichtspunkten, sondern nach Inventarnummer. Vor dem Auge des Betrachters entfaltete sich also die Geschichte der Sammlung. Fehr denkt auch daran mit einem leichten Schmunzeln zurück: „Formal gesehen ein absolutes Krausimaisi, für viele Leute schrecklich!“ Es sei aber auch hier interessant gewesen, zu sehen, daß die Besucher wieder auf das zugingen, was sie schon kannten. Es ist also klar: Das Museum hat einen Bestand, der die Sammlung „ausmacht“, ganz im Sinne eines Profils.



Die Moderne Galerie an einem sonnigen Samstagmittag

Indem Michael Fehr *SILENCE* und *REVISION* veranstaltet hat, Aktionen, ja fast könnte man sagen Performances, ist er selbst gewissermaßen in die Haut des Künstlers geschlüpft, hat die des Kunsthistorikers für eine Zeit lang einfach abgelegt. Und genau das hat er in den Folgejahren zu seinem Credo gemacht. Er meint, Museen müßten sich von der Kunst nicht nur inspirieren, sondern infizieren lassen. „Ich finde“, sagt Fehr, „Museen werden generell zu sehr als Anstalten betrieben. Sie setzen sich zu sehr ab, von dem, was in ihnen geschieht – Typ Krankenhaus. Das Krankenhaus will nicht krank sein, sondern es behandelt Kranke. Und viele Museen haben

Angst vor den Kunstwerken. Ich finde, da kann man mehr Mut haben und sehen, was passiert, wenn man das wirklich ernst nimmt, was Künstler vortragen. Wo soll das denn sonst geschehen, wenn nicht im Museum?“

Und wenn Michael Fehr Direktor des Saarlandmuseums würde? Was würde er da ausprobieren? Nein, nein, wehrt er genau wie sein Münchner Kollege ab – dazu könne er nichts sagen, er sei überhaupt noch nie in Saarbrücken gewesen. Aktionen wie *SILENCE* oder *REVISION* jetzt direkt auf das Saarlandmuseum zu übertragen, das wäre sicherlich nicht der Weg. Aber dann denkt er doch einen Moment lang nach und läßt seine Phantasie spielen. Er würde, sagt er, immer versuchen, etwas speziell für den Ort zu machen, an dem das Museum steht. „Auf Standards zu gehen, das macht keinen Sinn, denn das ist teuer und bringt nichts. Nichts gegen Picasso, aber ob ich jetzt einen mehr oder weniger habe, das spielt einfach keine Rolle.“

Etwas „speziell“ für den Ort zu machen, das heißt für Fehr auch, sich immer der Geschichte des Ortes, an dem man arbeitet, bewußt zu sein. Sowohl der Geschichte des Museums selbst, als auch der Geschichte der Stadt. Und so sorgt er immer wieder dafür, daß ganz unmittelbar Impulse vom Karl-Ernst-Osthaus Museum auf die Stadt ausgehen. Zum Beispiel, als es um die Umgestaltung des Ruhrtales ging, einer Region, die zwar landschaftlich sehr schön, aber mit Klärschlamm verseucht ist. Seit Jahrzehnten versuchen die Stadt-Verantwortlichen, ein Konzept zu erarbeiten, wie man mit diesem Gebiet umgehen könnte. „Das ist eine verfahrenere Situation. Nicht nur, weil das sehr viel Geld kostet, sondern weil im Grunde niemand eine Idee hat“, sagt Fehr. Er hat daraufhin eine Gruppe zusammengestellt, die diese Ideen entwickeln sollte, indem sie sich das Gebiet mit einem „nicht-funktionalen“, mit einem „an Kunstwerken geschulten“ Blick anschaute. Projekt *Landschaftsbauhütte Ruhrtal* nannte er das. zwölf Bürger, darunter Künstler, aber auch Journalisten und ein Bauer, haben recherchiert, diskutiert und dann festgehalten, daß das ganze Ruhrtal im 19. Jahrhundert als romantische Landschaft wahrgenommen wurde. Da gab es z.B. einen Panoramaturm, von dem aus die Künstler in die Landschaft geblickt und Panoramen gemalt haben – und diesen Turm, ebenso wie die Sichtachsen, gibt es noch. „Man müßte

sich lediglich den einen oder anderen Baum wegdenken und den Turm wieder zugänglich machen. Das wird ein paar Euro kosten“, meint Fehr, „aber es würde sich lohnen.“ Und so hat die Projektgruppe dem Stadtrat ein Konzept zurückgegeben, das der jetzt konkret in seine Entscheidungsfindung einfließen lassen kann.

Wenn der saarländische Gutachter Wolf-Dieter Dube fordert, das Saarlandmuseum sollte sich mehr als Dienstleister verstehen, dann dachte er wahrscheinlich an solche Aktionen nicht – Fehr aber sagt: „Das nenne ich Dienstleistung aus unserem Haus heraus“. Und das ist Dienstleistung: Aktive Beteiligung an Diskussionen auch über die (Festungs-) Mauern des Museums hinaus.

Auch was die Sammlungspolitik betrifft, hat man sich in Hagen an Neuland gewagt, ja, sogar an einem Tabu gerüttelt. 1999 hat das Karl-Ernst-Osthaus Museum ein Bild von Gerhard Richter verkauft. Abzüglich der Gebühren brachte das dem Haus rund 2,2 Mio. Euro. Geld, das Michael Fehr genutzt hat, um 70 Werke internationaler, nicht gegenständliche Malerei zu kaufen und einen Sammlungsschwerpunkt zu schaffen, der ganz im Sinne Dubes wäre – weil er sich im Bereich zeitgenössischer Kunst bewegt. Den Fokus hat Fehr nicht auf einen Künstler oder eine Richtung gelegt, sondern, und das ist durchaus gewagt, auf eine Farbe. Er hat zeitgenössische Kunst in Rot gekauft. Seine Eröffnungsausstellung nannte er *Die Farbe Rot hat mich*. Und was sagt das Publikum? Das Publikum geht laut Fehr äußerst intensiv mit diesem neuen Sammlungsschwerpunkt um – es habe nämlich, sagt er, noch nie so kräftig verglichen. Ist vor den Bildern vor und zurück gegangen, hat begonnen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu suchen. Und jetzt ist das Karl Ernst Osthaus Museum mit der Ausstellung nach Budapest und New York eingeladen. „Es hat sich also schon gelohnt“, freut sich Fehr.

Es gibt offenbar ein Publikum, das es honoriert, wenn ein Museumsdirektor eigene Wege geht. Dieses Publikum, das sind, zugegeben, nicht die Massen, aber „Massen“ muß ein Museum auch nicht locken. Die Massen aber lesen dann in der Zeitung davon, daß die Ausstellung *Rot hat mich* aus der deutschen Kleinstadt Hagen demnächst in New York zu sehen sein wird – und werden so vielleicht doch neugierig gemacht.

## Das Schiff der Phantasie legt ab

Wenn man ein Museum sucht, das sich konsequenter als irgendein anderes von der Kunst „infizieren“ lassen will, dann führt einen der Weg unweigerlich in den Süden von München, nach Bernried, an den Starnberger See. Dort steht, von den Architekten Behnisch & Partner entworfen, wie ein Schiff bereit zum Ablegen *das Museum der Phantasie*. Der bayerische Staat hat es eigens für die Sammlung des Malers, Autors und Verlegers Lothar-Günther Buchheim gebaut. Dessens Leidenschaft sind die deutschen Expressionisten, aber sein Credo lautet seit Jahren: „Hohe Kunst“ und „Volkskunst“ gehören zusammen, die Volkskunst sei, meint Buchheim, sozusagen der „Humus“, aus dem die Hohe Kunst entsteht. Und so hat der alte Sammler dafür gesorgt, daß einen in Bernried schon im lichten, luftigen Foyer keine akademisch geprägte Museumsstimmung umgibt, sondern eine gewisse – ja, tatsächlich – Heiterkeit. Eine Gruppe vornehm-runzeliger Menschen empfängt einen nämlich, sie gucken einem leicht indigniert entgegen, tragen Zylinder und Smoking und sitzen in einem weißen Schwan (der früher einmal in einem Kettenkarussell geflogen ist). So kommt es, daß, ehe wir's uns versehen, uns Buchheim schon hier das erste Schmunzeln entlockt hat.

Die Pappmaschee-Herrschaften und dazu andere Kuriositäten und Raritäten, von Laien geschaffen, stehen neben bedeutenden Werken des deutschen Expressionismus. Diese Kombination irritiert, und das hat Methode. „Gerade weil die Leute irritiert sind und nicht genau wissen, was sie mit diesen Dingen anfangen sollen“, sagt Clelia Segieth, die Kuratorin des Museums, „gerade deshalb sind sie gezwungen, sich ihre eigenen Gedanken zu machen. Das regt die Phantasie an.“

Im Erdgeschoß hängen die Expressionisten, im Untergeschoß findet sich die Abteilung *Zirkus Buffi*. Da sind Zirkus-Figuren aus Spanholz zu sehen, sie drehen sich zu Musik. Buchheim hat sie selbst mit der Laubsäge ausgesägt. Da sind aber auch *Dittis Blattbilder* ausgestellt, Phantasie-Tiere, aus Blättern gelegt und dann auf Papier geklebt, das Werk von

**Museen haben Angst vor den Kunstwerken. Aber wo, wenn nicht in den Museen, soll Kunst denn ernstgenommen werden.**

Buchheims Frau, Ditti. Wieder etwas zum Schmunzeln.

Aber es gibt natürlich auch viele Besucher (vor allem ernstzunehmende Kunstkritiker) die da gar nicht schmunzeln können. Was für ein Hohn, empört man sich, und so etwas im gleichen Museum mit Bildern von Kirchner, Heckel, Schmitt-Rottluf und Pechstein!

Das mögen die Kritiker gerne behaupten, aber es tut wenig zur Sache: Dieses Museum hat Erfolg. Seit Mai fanden 220.000 Besucher den Weg nach Bernried. Segiet sagt, das seien

sowohl Kunstfreunde, die in erster Linie kämen, um die Expressionisten zu sehen, aber auch Menschen, die noch nie in einem Museum waren. Und das freut sie natürlich besonders.

Die Menschen honorieren es wohl, daß man aus diesem Museum womöglich kreativer rausgeht, als man hineinging. Daß man hier vor allem auch heiterer

rausgeht, als man hineinging! Schon im Foyer wird klar: Hinter dieser Sammlung steht kein staubtrockener Kunsthistoriker, sondern jemand, der zusammengetragen hat, was ihm wirklich gefiel. Was ihm Spaß bringt. Das gibt diesem Museum der Phantasie eine Qualität, die besticht: Es ist tatsächlich lebendig!

### **Gefordert: Leidenschaft und eigenes Profil**

Schön und gut – aber was hat das mit dem Saarland zu tun? Schließlich haben wir hier keinen spektakulären, soeben neu errichteten Museumsbau, keine von der Kunst infizierte Sammlung wie die eines Lothar-Günther Buchheim. Stimmt, haben wir nicht.

Aber aus Bernried kann man vielleicht den einfachen Gedanken mitnehmen, daß Lachen im Museum nicht verboten sein muß, daß Kunst auch Spaß machen darf. Und dann – noch einmal: Eine Sammlung haben wir doch auch! Und die ist doch nicht vom Himmel gefallen! Wie kommt es denn z.B., daß das Saarlandmuseum so viele wunderbare Kirchner Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafiken besitzt, wie sie die Ausstellung gezeigt hat, die bis Februar dieses Jahres im Wechselpavillon zu sehen war? Im Katalog steht zu lesen,

daß die Kirchner-Blätter vor allem aus der Sammlung von Franz-Joseph Kohl-Weigand stammen, die 1979 in den Besitz des Saarlandmuseums übergang. Warum aber sammelte der gerade Kirchner? Anne Marie Werner, verantwortlich für die Grafische Sammlung, sagt, daß sie das nicht so ganz genau wisse. Aber es müsse wohl so gewesen sein, daß Kohl-Weigand eine Leidenschaft (!) für Kirchner hatte. Er habe überhaupt seine ganze Sammlung als Privatsammler aus Leidenschaft zusammengetragen. Rudolf Bornschein dagegen, der Direktor des Saarlandmuseums von 1951 bis 1978, sammelte als Kunstexperte aus historischem Interesse. Schade, daß Anne Marie Werner diese Leidenschaft Kohl-Weigands nicht thematisiert hat. Schade, daß dieses Museum immer so tut, als sei es eine ganz und gar objektive Anstalt, die Kunst nach rein wissenschaftlichen Kriterien lückenlos ordnen, katalogisiert in Schemata pressen könnte. Daher kommt es doch, daß es so wenig Lebendiges hat.

Nach dem „Dritten Reich“ mußte das saarländische wie alle deutschen Museen den Bestand an moderner Kunst wieder aufbauen. Vieles war als entartet gebrandmarkt und vernichtet worden. Wenn man also in den 50er und 60er Jahren nach kunsthistorischen Gesichtspunkten sammelte, dann konnte man das vertreten. Damals konnte es vielleicht das höchste Ziel sein, Werke von Picasso zu kaufen. So aber kam es dazu, daß heute in vielen Museen die gleichen Meister hängen.

Heute dagegen ist Profil gefragt. Was Kohl-Weigand sich schon in den 50er und 60er Jahren leisten konnte, nämlich nach ganz eigenen Gesichtspunkten zu sammeln, das können heute auch staatliche Museumsdirektoren wagen. Und darüber hinaus geht es darum, mit dem vorhandenen Bestand zu arbeiten. Das passiert in ganz Deutschland, warum nicht im Saarland? Natürlich ist Franz Marcs *Blaues Pferdchen* ein wunderbares Bild, aber warum glaubt man, sich ausgerechnet hier völlig passiv auf die Anziehungskraft der klassischen Moderne verlassen zu können?

Wer immer da kommt, als neue(r) Direktor(in) des Saarlandmuseums, sie oder er werden viel Raum vorfinden für neue Ideen, für neue Wege. Wünschen wir ihr oder ihm viel Phantasie, Neugierde, Mut, Selbstvertrauen und ganz besonders – ein Quentchen Humor.

## Zu kurz gesprungen, Ziel erreicht

### Das Dube-Gutachten aus der Sicht der Wirtschaftsjunoren

Ein Gespräch mit Mathias Beck\*

*SAARBRÜCKER HEFTE: Wie kommt es, daß eine Vereinigung wie die Ihre, die Wirtschaftsjunoren, deren Diskussionsfelder woanders zu vermuten sind, sich nun in eine kulturpolitische Diskussion einmischen will?*

MATHIAS BECK: Die *Wirtschaftsjunoren* sind mit einer Mitgliederstruktur von Unternehmern und Führungskräften unter 40 Jahre zwar vornehmlich ein Wirtschaftsverband, aber unsere Interessen und Aktivitäten sind auf alle gesellschaftsrelevanten Themen- und Politikfelder gerichtet. Und in einer so komplexen Gesellschaft wie der unseren lassen sich m.E. die meisten Gesellschaftsbereiche gar nicht mehr singular betrachten.

Vor wenigen Jahren trug es sich auf märchenhafte Weise zu, daß die Kultur wenigstens den Wohlmeinenden allmählich als weicher Standortfaktor galt. Um den Bereich der Bildenden Kunst, um den es hier ja geht, zu bemühen: Heute weiß sogar der Unternehmenschef, der vielleicht eher einen robusten Geschmack und zuhause behagliche Bilder vom „Enten-Müller“ hängen hat, daß Bildende Kunst als Teil der Standortkultur etwas anderes sein muß, wenn es für die Ehefrau der von ihm so heftig umworbenen Führungskraft dazu reichen soll, sich ins Saarland mitverpflichten zu lassen. Also haben auch die Desinteressierten gelernt, daß Kultur ein Standortfaktor ist ...

Die Wirtschaftsjunoren sind sich sicher, daß Kultur ein zunehmend wichtiger gewordener Standortfaktor ist, der aktive Bearbeitung verdient. Wir haben aus diesem Grund 1993 unsere erste große Podiumsdiskussion zum Thema gemacht und werden auch im kommenden Oktober eine Podiumsdiskussion unter dem Titel: *Aufsteigerland Saar – Gilt das auch für die Kultur?* veranstalten. Wir haben im übrigen in einer Vielzahl von Arbeitsveranstaltungen zu kulturellen Themen seit nunmehr nicht ganz zehn Jahren die saarländische Kulturszene begleitet.

Warum? Weil Kultur und Kulturpolitik mitten in der PISA- also Bildungsdiskussion, bei der

hängen Frage nach der Verantwortung für die Selbstverdummung unserer Gesellschaft, als zunehmend harte Währung im Spiel der Wirtschaft erscheint. Das kulturelle Umfeld prägt, fördert und fordert, es lockt uns immer wieder. In den 80er Jahren wurde festgestellt: Mehr Menschen wandern in Kulturtempel als in Stadien. Unter diesem Aspekt läge uns das Thema sogar dann am Herzen, wenn wir nur eng auf Standortentwicklung und andere reine Wirtschaftsinteressen abzielten.

*Seit einem dreiviertel Jahr wird jetzt auf der Grundlage des sogenannten Dube-Gutachtens heftig um die Neuordnung der saarländischen Museumslandschaft gestritten. Viel Porzellan ist zerschlagen und das Ansehen des Saarlandes in der kulturinteressierten bundesrepublikanischen Öffentlichkeit nach besten Kräften ruiniert worden. War es das wert? Muß überhaupt die saarländische Museumslandschaft neu geordnet werden?*

Wenn das reicht, unser Ansehen zu ruinieren, war nicht viel davon da. Und dann – Grund genug, etwas anderes, etwas Haltbares zu versuchen, oder? Das Bessere ist der Feind des Guten. Wir Wirtschaftsjunoren sind deshalb sehr an Veränderung interessiert, weil Veränderung ja bedeutet, daß die Dinge am Laufen gehalten werden, alles von Zeit zu Zeit neu zu befragen ist, und der einzige Hebel, der Verknöcherung verhindert, nun einmal der Wille zur beständigen Verbesserung ist. Und da es ein Optimum nur auf Zeit gibt, Verbesserung deshalb nur bezogen auf das heutige Schlechtere zu erreichen ist, ist Veränderung ein Lebenselixier unserer Gesellschaft.

Ich finde, zum ersten, daß aus dieser – wie Sie sagen – Porzellanzerdeppung in kulturinteressierten bundesrepublikanischen Haushalten eine für das Saarland weitaus interessantere Fragestellung geworden ist, nämlich die Frage nach Provinzialität und Provinzialismus. Ohne daß ich dem Lyonerfaschismus der Lafontaine-Zeit das Wort reden möchte, hinter dem sich ja doch nur ein latenter, wenn auch lautstarker Minderwertigkeitskomplex verbarg, so denke ich, daß Provinz überall ist, außer dort, wo man seiner selbst bewußt mit dem Fremden, dem Neuen, Erhofften wie Befürchteten umgeht. So finde ich das in dem kürzlich veröffentlichten Kommentar von Catrin Elss formulierte Selbstbewußtsein recht gesund. Wir sind geographisch Provinz, im Internet sind wir es sicherlich nicht, sondern da ist

es eher - Ohio? Wir sollten nicht provinziell denken, nur weil wir provinzialisiert werden. Und so, damit komme ich zum zweiten, finde ich etwa die Kommentare in der FAZ, die in diesem Zusammenhang gefahren wurden, verlogen und ihrer Absicht nach gemein. Und zwar dann, wenn ich den darin formulierten Enthusiasmus für die Arbeit des Museums unter Güse damit vergleiche, wie oft der FAZ diese Arbeit vorher überhaupt einen Artikel wert war. Auch eine Redaktion der FAZ versucht nur, ein Geschäft zu machen, also die Auflage verkaufter Zeitungen hoch zu halten oder höher zu treiben. Das ist so nachvollziehbar wie gerade hier ziemlich schäbig. Ich erinnere mich noch sehr gut, wie vor Jahren - gesteuert von einer anderen interessierten Landesregierung - versucht wurde, das Museum kaputt zu schreiben und zu senden, mit der Zielsetzung, den Direktor los zu werden. Wenn ich damit die Hysterie saarländischer Reaktionen der jüngsten Vergangenheit vergleiche, so kommt mir das insgesamt doch sehr stark politisch motiviert vor. Und darum geht es doch: Wir können in dieser Diskussion nicht so tun, als ob alles auf sachlicher Grundlage beruhte, was gefordert, angemahnt und befürchtet wird.

*Ein Argumentationsstrang des Dube-Gutachtens scheint auf unsolidem Fundament zu stehen. Um die saarländischen Museen als „Produkt“ auf dem „Markt“ zu positionieren, auf ein Zielpublikum hin auszurichten, werden Vergleichszahlen aus einer Studie zum Kulturverhalten im Main-Neckar-Dreieck herangezogen, weil keine Analyse der Besucherstruktur der saarländischen Museen vorliegt. Hätte man nicht erst einmal eine genaue Analyse dieser Besucherstruktur und ihrer Bedürfnisse vornehmen müssen, um Vorschläge zur Optimierung und Attraktivitätssteigerung der saarländischen Museen machen zu können?*

Wenn wir von der saarländischen Museumskultur als einem Marketingproblem sprechen wollten, so hätten Sie mit dieser Fragestellung absolut recht. Der Zwiespalt entsteht aus einer grundsätzlichen Schwäche der politischen Landschaft in der Bundesrepublik: Nämlich aus dem Zusammenkommen einmal der Bedingungen der Mediendemokratie und zweitens der latenten Wirtschaftskrise, in der sich unsere Gesellschaft befindet, seit wir angefangen haben, den breiten Mittelstand zwischen Großkapital- und Großsozialroman-

tik aufzureiben, eine unselige Konstante der letzten 35 Jahre. Die Politik und in vorauseilendem Gehorsam offensichtlich auch ihre Beauftragten bemühen sich aus beiden Gründen um ein immer kernigeres, zupackenderes, omnikompetenteres Wirtschaftssprech.

Ich wünsche mir, daß Kultur überall hingehört, wirklich überall, aber nicht so schutz- und wehrlos in die sprachlichen Mühlen des Marketings. Da halte ich mich an das, was Kunst immer war und immer sein wird: Kunst ist der ursprünglichste Ausdruck dafür, daß der Regelverstoß eine unumstößliche Regel ist, und damit haargenau dem Leben gleicht. Diesen Satz kann man gar nicht so sehr in Großbuchstaben denken, wie man es müßte! Kunst ist aus dem eben angeführten Grund der originäre Ausdruck für Innovation.

Und wenn Sie so mit dem Kopf nicken, dann folgen Sie mir doch bitte auch darin, daß nirgends Experimente so innovativ, so gewinnbringend und so seriös sind, wie in unserer bundesrepublikanischen, ÖTV-verknöcherten Kulturverwaltung, denn um die geht es ja auch bei der Neuordnung der Museumslandschaft. Es geht doch darum, daß aus dem, was wir in die Museen hineinpacken - an Geld, aber nicht nur -, eine größere Wertschöpfung erzielt wird.

Der ursprüngliche Ansatz vor drei Jahren war die Überlegung, die *Stiftung Saarländischer Kulturbesitz* und ihre Häuser zum ersten auf lange Frist mit eigenem Kapital auszustatten, deshalb zum zweiten eine Optimierung der Zusammenarbeit zwischen den Häusern, um nicht nur, aber in ganz besonderer Weise finanzielle und verwaltungstechnische Reibungsverluste abzumildern. Das war die Vision - die Stiftung politikferner zu gestalten und das geht meines Erachtens im Augenblick gründlich schief. Das Dube-Gutachten ist seriös, weil es zwar kurz gesprungen ist, um den vorgegebenen Auftrag zu erfüllen, aber Dinge einfordert oder vorstellt, die über Jahre eingelaufene Sieben-Zentimeter-Stiefel überhüpft.

*Hätte es nicht zur Pflichtaufgabe Dubes gehört, sich vor Ort über den Stand der Dinge zu informieren, das heißt, auch mit den Verantwortlichen in den Museen und Kulturkräften zu diskutieren, bevor er sein Gutachten abfaßte, anstatt sich Zahlen aus einer x-beliebigen Studie zu entleihen?*

Ich unterstelle hier frech, daß viele Saarländer, die die FAZ mit Genugtuung und Gewinn

gelesen haben, niemals wirklich sehenden Auges in Güses hervorragende Ausstellungen hineingeschaut haben. Sie waren bei den Eröffnungen anwesend und haben zahlreich im Vorraum schnatternd herumgestanden. Aber in Tübingen waren sie, in Frankfurt, München, Berlin, Paris. usw. Ein gutes kulturelles Angebot ist überall andersorts erreichbar. Das ist nun einmal ein Ergebnis unserer Mobilität. Und dann ist es von Dube doch nur konsequent, da nachzusehen, wo Besuchererfolge gefahren wurden, wenn es um Publikum geht – wenn es um Publikum geht ...

*Lauert hinter dem Dube-Gutachten nicht die Gefahr, durch hemmungslose Anbietung an ein großes „Zielpublikum“ Museen in „Eventfabriken“ umzuwandeln, in denen die Auseinandersetzung mit Kunst zu einem Zierat für Gute-Laune-Veranstaltungen degeneriert? Nebenbei: von Dube vorgeschlagene Abendessen in der Modernen Galerie sind ja wohl kaum für das große Publikum, sondern für teure Garderoben mit einem Bedürfnis nach ebenso teurem Ambiente gedacht?*

Die Abendessen im Katalog Dubes sind doch nur Teil einer Strategie der Kulturvermittlung. Zur Begrifflichkeit habe ich ja schon etwas gesagt. Ein Beispiel: Die Wirtschafts-Junoren haben im Frühsommer 1994 im Saarländemuseum eine Veranstaltung mit Herrn Dr. Güse durchgeführt. Der Ansatz – der Wunsch als Vater des Gedankens – war, potentielle Sponsoren im Kreis der ausreichend betuchten und ausreichend willigen anwesenden Unternehmer und Manager zu stimulieren. Die Veranstaltung endete nach 90 Minuten, weil sich die Anwesenden allmählich gelangweilt und zunehmend verärgert zeigten, angesichts der Konfrontation mit Vorwürfen ob ihrer Unbildung, ihrer mangelnden Intelligenz und mangelnden Kompetenz in ästhetischen oder museumsrelevanten Problemstellungen. Wohl gemerkt, da gab es noch gar keine Wortmeldung aus der Zuhörerschaft, wir erlebten immer noch den Vortrag ...

Ihre Frage impliziert eigentlich dieselbe Haltung. Das gefällt mir nicht. Darin liegt eine gefährliche Überheblichkeit. Unser Museum gehört der Gemeinschaft, denen, die besonders gut angezogen sind, und die auf Grund solcher Events ein bißchen über das übliche hinaus zur Finanzierung beitragen sollen, wie denen, die nicht so gut angezogen sind, die aber auch nicht in Massen strömen,

denen aber das Angebot bereitgestellt bleiben soll.

Was Ihren Verdacht der Freizeitanimation angeht. Ein Museum besucht jeder ausschließlich zur Freizeitgestaltung. Es gibt sinnlosere Möglichkeiten, die Zeit totzuschlagen? Ich sehe sonst wenig Gründe für einen Besuch.

*Ein weiterer Streitpunkt ist die von Dube geforderte Einsetzung eines Generaldirektors für die saarländischen Museen, der zugleich hauptamtlicher Vorstand der Stiftung werden soll. Ihm wären als Abteilungsleiter zugeordnet und weisungsgebunden die Leiter der Museen. Ist das nicht schädlich für eine eigenständige fruchtbare Arbeit der Museen? Welcher zukünftige Museumsmacher wird sich in eine Situation begeben, in der er im Extremfall als Weisungsempfänger agiert? Wäre es nicht sinnvoller, in einem neuen Stiftungsgesetz die inhaltliche Unabhängigkeit der einzelnen Museen strukturell zu gewährleisten, statt sie vom good-will einer einzigen Person abhängig zu machen?*

Zuerst einmal unterstelle ich lieber, daß das Gutachten in diesem Bereich eine Vorgabe erfüllen mochte. Wenn ich die vor der Wahl in der Opposition formulierten und gleich danach in die Diskussion geworfenen Visionen einer wirklich ersten saarländischen enthusiastisch um die Kultur bekümmerten Regierung zum Maßstab nehme, und die waren ja in ihren finanziellen Dimensionen auf Jahrzehnte gedacht, und diese vergleiche mit dem Mangel an Ernsthaftigkeit und Neugierde, mit der sie diskutiert werden, so muß ich feststellen, daß eine solche Regierung leider gut beraten ist, einen großen Wurf einzutauschen gegen ein kleineres, wahltaktisch klügeres Würfchen. Meiner Überzeugung nach wollte solange niemand die Ernsthaftigkeit und mögliche Nachhaltigkeit dieser Vision einer politikfernen und eigenständigen Stiftung Saarländischer Kulturbesitz mit ihren Museen wahrnehmen, bis daraus – wie sagten Sie vorhin – der kulturinteressierten Öffentlichkeit das in ein Gutachten gemünzt worden war, was sie bereit und in der Lage ist, mitzugehen.

Unabhängig von den Gefahren, die sicherlich greifbar sind, aber als Wagnis jeweils auf fünf Jahre, die Vertragslaufzeit, befristet wären, sind wir mit der Gesamtverantwortung eines Generaldirektors in der komfortablen Situation, daß die Museen Ausstellungsthemen parallel und konzertiert aufbereiten könnten –

eventuell nach dem Gusto eines Generaldirektors. Sei es drum. Es ist wie im richtigen Leben eine Chance, ein Risiko. Daneben verweise ich noch einmal auf die Absicht, Reibungsverluste im administrativen Bereich zu mindern. Ich möchte noch auf einen anderen Aspekt eingehen. Das Denkwürdige an den Verwirrungen der letzten Monate ist eine Unstetigkeit der Landesregierung, weil sie frisch und tapfer begann, indem sie die von Machtverlust Betroffenen, die Museumsdirektoren außen vor lassen wollte, und dann nach und nach in Anbetracht des vorformulierten Volkszorns kulturell interessierter Kreise einbrach. Und die zuletzt im November genau das Falsche getan hat, indem sie vier betroffenen Männern einen Konzeptauftrag erteilte – wohl aufgeschreckt durch die oben angesprochene Provinzdiskussion und in einer vollkommenen Kreisbewegung zum Nullpunkt zurück. In einem Bild: Man hat betroffene Kühe aufgefordert, zu untersuchen, warum der Schlachthof eine sinnvolle Einrichtung sei. Wenn es um sich selbst subjektiv und darum naturgemäß als heilig empfindende Kühe und ihre Existenz geht, so ist die gerade veröffentlichte konzeptionelle Ratlosigkeit der Betroffenen in sich auch schlüssig, aber nun einmal nicht wirklich befriedigend.

*Hätte es nicht mehr Sinn gemacht, Optimierungsvorschläge in anderen Bereichen zu erarbeiten, etwa einer – endlich einmal – schlagkräftigen, – endlich einmal – kompetenten Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, die für alle Museen verantwortlich arbeitet und für ein einheitliches Erscheinungsbild sorgt? Oder eine starke betriebswirtschaftliche Abteilung?*

Lieber Herr Loebens, was meinen Sie, wie schlagkräftig und kompetent, erstens, eine Öffentlichkeitsarbeit sein kann, die nicht zwischen Stiftung und grundsätzlich oppositioneller Museumsleitung aufgerieben wird und in aller Schönheit nutzlos verpufft, hämisch belächelt z.B. jetzt auch von Ihnen, während die Museumsleitung diese Häme als Sieg feiert ... Und das wäre schon ganz ohne Neuordnung möglich gewesen. Ich bin in der Lage festzustellen, daß die Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit Kompetenz besitzt. Wenn Sie aber hohe Kompetenz bei ihr im kunsthistorischen Bereich einfordern, dann stellt sich mir die Frage nach dem Nutzen einer Museumsleitung, denn dann hätte man die Öffentlichkeitsarbeit zur Direktion befördern sollen.

Darüber hinaus geht es ja um Wertschöpfung. Ich verspreche mir in diesem Zusammenhang viel von einer neuen administrativen Struktur, wenn der größte Kostenblock, die Verwaltung z.B. zentral organisiert werden könnte. Jetzt würde ich noch das Gegenargument Erhalt von Arbeitsplätzen im öffentlichen Dienst verstehen. Das aber ist nun wirklich keine kulturpolitische Aufgabe. Die deutsche öffentliche Kulturverwaltung macht in Kultur von neun bis fünf. Das ist eine Bedingung, die mit Kultur nichts zu tun hat.

*Dube schlägt eine klare, nachvollziehbare Zweiteilung vor zwischen Gegenwartskunst – um die Moderne Galerie gruppiert – und einer Zusammenfassung des regionalhistorischen Ausstellungsguts um das und im Saarbrücker Schloß. Scheinen die veraltungstechnischen Probleme einer Zusammenführung von Historischem Museum und der Alten Sammlung lösbar, so sind vielleicht die inhaltlichen Probleme von subtilerer Natur, aber für die Museumsarbeit gravierend. So heißt es, die Alte Sammlung sei längst über ein Haus regionalgeschichtlichen Kunsthandwerks und regionaler Kunst hinausgewachsen. Das kollidiert mit dem rein regionalgeschichtlichen Ausstellungsgut des derzeitigen Historischen Museums. Können Sie diesem Einwand folgen?*

Was die verwaltungsrechtlichen Probleme angeht, so unterliegen diese einer politischen Lösung. Es gibt jedoch sicherlich Aspekte einer Museumsarbeit, die sich nicht ändern lassen. Andererseits aber unterliegen unsere Vorstellungen von der Idee eines Museums ganz evident dem Wandel. Was gestern zentral war, kann in unserer Auffassung doch an den Rand rücken – und umgekehrt.

*Entgegen der geforderten Zusammenfassung der historischen Museen wollen Dube und die betroffenen Museumsdirektoren ausgerechnet das Museum für Vor- und Frühgeschichte am Schloßplatz zerschlagen und seine Exponate in dem Archäologiepark Borg unterbringen. Soll da etwa einem Kreispolitiker, der gerade Kulturminister ist, ein kleines Gastgeschenk für künftige Wahlkämpfe gemacht werden?*

Die römische Villa in Borg ist von ihrem Konzept her und von ihrem Potential her geeignet, auf Dauer innerhalb des Landes und im wichtigen Bereich des Dreiländerecks ein Alleinstellungsmerkmal zu schaffen, das für

das Land gerade unter touristischen Aspekten vital werden kann.

Ich finde als nicht Saarbrücker Saarländer, daß es mal ganz charmant wäre, wenn darüber nachgedacht wird, wo es auch auf dem platten Land im Wortsinne vorzügliche Stätten kultureller Prägung gibt, die eine Aufwertung erfahren dürfen. Daß sich die Saarbrücker damit traditionell schwertun, über Ihre Stadtgrenzen hinauszuschauen, ist sicher nicht die Schuld des Landkreises Merzig. Ebenso wie ja nach Homburg die Leihgaben aus München kommen sollen. Wenn sich also dahinter ein Verteilungskampf um kulturelle und damit touristische Angebote auftut, dann stehe ich nicht auf der Seite Saarbrückens.

*Dube fordert für den Standort der Gegenwartskunst um die Moderne Galerie den Neubau eines vierten Pavillons, in dem die Nachfolgeinstitution der Saarbrücker Stadtgalerie aktuelle zeitgenössische Kunst zeigen soll. Seit einer Generation wird von einem vierten Pavillon für die Moderne Galerie geträumt, aber finanzieren kann man nicht einmal die überfällige Sanierung der Außenfassade der Modernen Galerie. Wie geht das zusammen? Und wie will man bei einer räumlichen Engführung von Moderner Galerie mit einer Ausstellungstätigkeit von der Klassischen Moderne bis hin zur Gegenwartskunst und einer eigenständigen Galerie für Gegenwartskunst beide Häuser gleichermaßen profilieren?*

Wie schon gesagt, geht es bei der Neuordnung der Museen nicht zuletzt auch darum, Geld einzusparen, um Mittel freizusetzen z.B. für Wünsche und Maßnahmen, wie die, die Sie gerade angesprochen haben. Dem Plan der Neuordnung unterlegt wie ein Wasserzeichen ist die Vision einer vitalen, mit Eigenkapital ausgestatteten Stiftung. Zugleich sind Anlaß und Ansatz dieser Neuordnung die mangelnde Kapitalausstattung des Saarlandes. Wir können doch aber nicht hinnehmen, daß jetzt keine Mittel frei sind und deshalb zum Schluß kommen: Dann muß eben alles so bleiben, wie es ist. Das wäre ein Zirkelschluß. Und da die Landesregierung, die ja in der Verantwortung ist, nicht hingehen und Banken überfallen kann ... da finde ich es höchst ehrenwert und richtig, darüber nachzudenken, wie man, einmal, mit dem vorhandenen Kapital vernünftiger Umgehen kann, also das Bestehende so umgruppiert, daß das Ergebnis besser wird, und wie man, zum zweiten, mittel- bis

langfristig mehr Kapital schaffen kann, Stichwort also: eigenes Kapital der Stiftung. Daß es niemals ein Optimum gibt und daß in der Veränderung zwischen unterschiedlichen Interessen und Gütern abgewogen werden muß, ist doch eine banale Lebensweisheit.

Daß das Profil einer Nachfolgeinstitution der Stadtgalerie von der räumlichen Nähe bzw. Entfernung zur Modernen Galerie abhängen soll, ist für mich nicht ganz einleuchtend. Jetzt befinden sich Moderne Galerie und Stadtgalerie etwas über einen Kilometer Luftlinie voneinander entfernt. Sie sehen, wir fangen dann an, nach Metern zu rechnen, statt nach Ausstellungskonzepten.

*Weder die Stadt Saarbrücken, die der Stadtgalerie Räumlichkeiten sowie Finanzmittel bis 2007 zur Verfügung stellt, noch die Stiftung, der sie verwaltungstechnisch zugeordnet ist, noch das Kulturministerium signalisieren irgendeine ernstgemeinte Gesprächsbereitschaft zum Erhalt der Stadtgalerie. Zwar hat man jetzt Ernest W. Uthemann, Kustos der Modernen Galerie, zum Nachfolger des scheidenden Leiters Bernd Schulz befohlen. Das läßt nichts Gutes ahnen. Hätte die Stadtgalerie es nicht verdient, in einem regulären Ausschreibungsverfahren eine im Bereich der zeitgenössischen Kunst profilierte Persönlichkeit als Leitung zu erhalten? Will man also die von Stadt, Stiftung und Ministerium ungeliebte Institution der Lafontaine-Ära exekutieren?*

Ich weiß nicht, wie stark das Interesse der Stadt Saarbrücken an der Stadtgalerie ist. Ich vermute, schon ziemlich lange gering. Ich finde nur bemerkenswert, daß offensichtlich der Stadt diese Fragen selten gestellt werden bzw. erst so massiv, seitdem die CDU dort die Ratsmehrheit besitzt.

Um auf Ernest Uthemann einzugehen, den ich im übrigen für sehr befähigt halte, der Stadtgalerie in dieser oder jener Konstellation ein eigenes Profil zu erhalten, bzw. seine Berufung: Auf der einen Seite diskutieren wir hier die Klage, daß entweder Gutachter von außen und nicht im Saarland beauftragt wurden, daß es zu viele Gutachten gäbe usw. Jetzt beklagen wir, daß dieser kurze saarländische Weg beschritten wurde. Uthemann war da. Warum ihn nicht besetzen? Mir sind doch – nicht nur in der Kultur, aber gerade da – fähige Leute, die im Land gehalten werden, lieber als solche, die abwandern müssen, und die wir dadurch verloren geben.

Zum Schluß Ihrer Frage. Ich denke, daß man die Stadtgalerie nicht exekutiert, daß sich aber vieles ändern muß, um das Bewahrenswerte zu erhalten. Nach di Lampedusa: Es muß sich alles ändern, damit es bleibt, wie es ist.

*Letztlich bleibt die nach wie vor unbeantwortete Frage, wie man die angedachten Umstrukturierungen, Zusammenführungen bzw. Neueinrichtungen der Museen finanzieren will. Wäre es nicht effektiver, dieses Geld in die eigentliche Museumsarbeit, in den Erwerb von Exponaten, in Ausstellungen und in vernünftige museumspädagogische Konzepte zu investieren? Noch einmal: Ist die Kunst die große Verliererin dieser Debatte?*

Was mich an der Diskussion bisher sehr oft stört, ist die mangelnde intellektuelle Redlichkeit, mit der kulturpolitisch zu Werke gegangen wird. Kulturpolitisch wegen der Haltung, in der Behauptungen und Fragestellungen aufgeworfen werden, also Stellungnahmen mit politischer Ausrichtung abgegeben, nicht aber so rezipiert werden. Die Neuordnung zielt doch genauso auf eine zeitgemäße „eigentliche Museumsarbeit“. Das kann sich später als falsch herausstellen, natürlich. Aber in einer demokratischen Gesellschaft gilt der Wettbewerb der Ideen. Und dazu gehört auch die notwendige Lust am Neuen. Risiken geht der ein, der Neues wagt, wie der, der alles so belassen möchte.

Aber dieser in einer Frage versteckte Einwurf zielt doch eigentlich um das Problem herum. Der Erwerb von Exponaten, die Ausstellungstätigkeit, museumspädagogische Konzepte gehören nach wie vor zur Grundlage jedes Museums. Aber auch, daß Menschen gerne hineingehen, um dort Ihre Freizeit zu verbringen. Es gibt einen Grundsatz der Staatshaushaltung: Jeder Cent im Kulturretat ist zuviel, weil dieser Cent nicht in der Kultur steckt. Insofern wäre die Ausstattung der Stiftung mit eigenem Kapital logisch. Ich finde den Versuch, nach diesem Grundsatz vorzugehen, auch wenn lange Zeiträume zu überbrücken sind, höchst lobenswert. Die Kunst könnte am Ende als Gewinnerin dastehen, wenn die Regierung die Vision nicht klammheimlich unter den Tisch fallen läßt, weil der Weg zu steinig wird.

*Da in den letzten Monaten mehr Personenschach gespielt, als substantiell über inhaltliche Fragen zur Neuordnung der Museen diskutiert worden ist, ein letzter Zug. In der derzeiti-*

*gen Landesregierung ist überhaupt nicht auszumachen, wer für Kulturfragen zuständig ist. Mindestens drei Namen werden als Handlungsträger genannt: Michel Friedman als Kultur-Supervisor, Monika Beck als Beauftragte des Saarlandes beim Bund mit kulturpolitischen Ambitionen und – Minister Schreier! Bei letzterem muß man um jede Kulturinstitution fürchten, die zufälligerweise in sein Blickfeld gerät. Wäre es nicht an der Zeit, ihn abzulösen – weil nicht steuerbar, was im Saarland ja ein guter Kündigungsgrund ist – und durch eine Persönlichkeit zu ersetzen, die über genügend Kompetenz verfügt und sich als das behaupten kann, wozu sie bestellt wird, nämlich als Kulturminister?*

Können wir uns in aller Freundschaft und Sympathie darauf einigen, daß das eine ziemlich dumme, wenn auch absichtlich und kalkuliert dumme Frage ist. Sie vergessen die Stabsstelle für Kultur, sie müßten den Ministerpräsidenten selbst nennen, der sich z.B. ganz erheblich für die Musikfestspiele engagiert hat und engagiert ...

Schauen Sie doch einmal hin, welche lobenswerten Anstrengungen die SPD nach der verlorenen Wahl unternommen hat und unternimmt. Da wird eine Menge Geld in die Hand genommen, um ganz direkt kulturpolitische Landschaftspflege zu betreiben. Ausstellungen mit aufwendigen Katalogpublikationen etc. etc. Natürlich ist der Ansatz der, hier Terrain gutzumachen. Aber es bedeutet, daß es der Kultur und den Kulturschaffenden hier im Saarland durch die rundum stattfindende Bekümmerung so gut geht wie in der Mast. Natürlich ist es überlegenswert, wozu allseits gemästet wird ...

Früher haben wir doch gejammert, daß sich zu wenige im Saarland um die Kultur bekümmern, jetzt sollen es auf einmal zu viele Personen sein? Ein Generaldirektor wäre Ihnen zu stark, aber eine Gruppe von Engagierten ist Ihnen zu unübersichtlich? Mit Verlaub.

**\*Mathias Beck**, geb. 1964, Galerist, derzeit Vorstandssprecher der *Wirtschaftsjunioren Saarland*, Gründer *AG Wirtschaft und Kultur* der Wirtschaftsjunioren (1993), CDU-Mitglied seit 1994.

Für die saarbrücker **hefte** Uwe Loebens

## Leise rieselt der Sand ...

### Glaskunst in Meisenthal

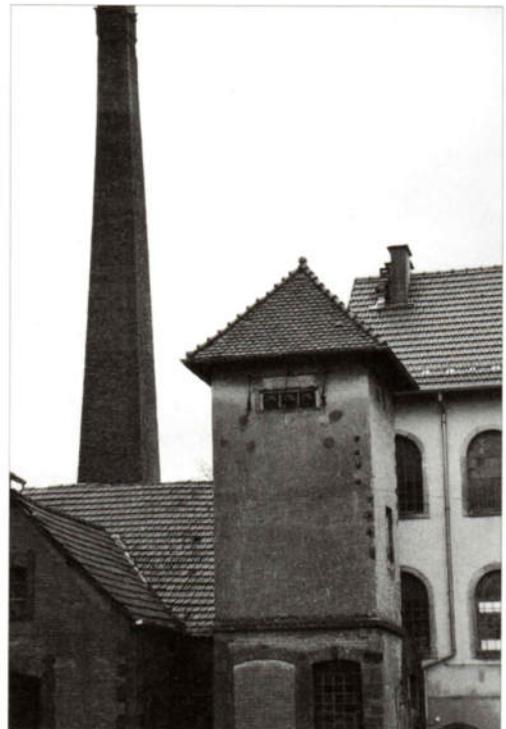
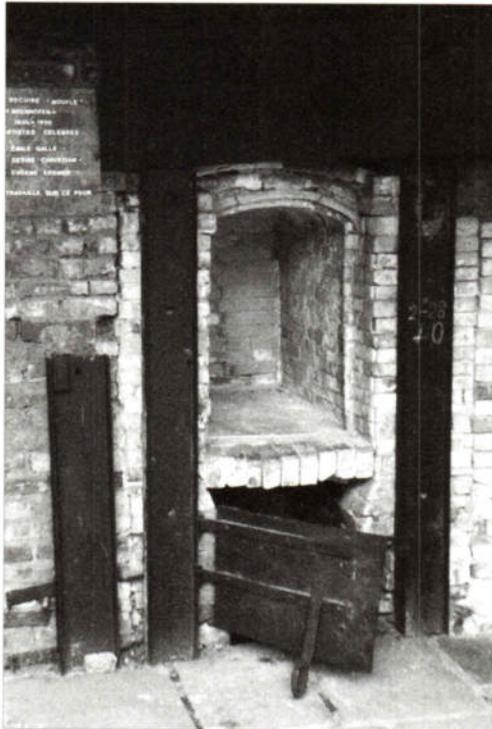
Von Wiebke Trapp

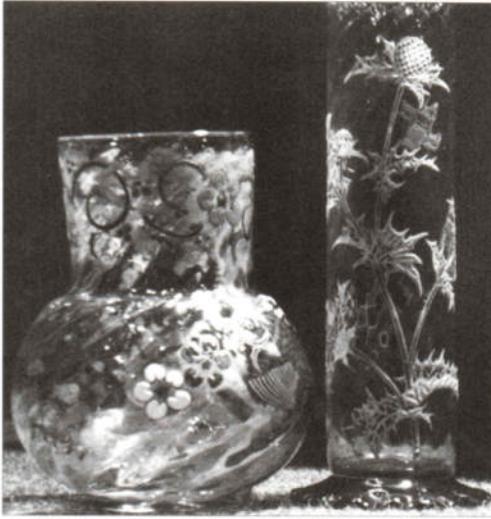
**D**enkt man sich die elektrischen Leitungen und die parkenden PKWs aus dem Blick, so hat man das Gefühl, hier sei die Zeit stehen geblieben. Auf den Kuppen der schmalen Landstraßen hüpfert das Auto, bevor es Anlauf für die nächste Höhe nimmt. Vorbei an kleinen Dörfern wie Bining und Soucht taucht man ein in den *Parc Regional des Vosges*. Verschlafen liegt das kleine Örtchen Meisenthal in der Ebene. Der hohe, rote Schornstein zeugt von der industriellen Vergangenheit des Ortes. Jahrzehnte der Erosion haben ihn gebeugt; leicht geneigt wacht er über die alte Glashütte in der Mitte des Ortes. Während der Zeit des Jugendstils war die Hütte eines der lothringischen Zentren des Glaskunsthandwerkes. Heute beherbergt das Gebäude ein Museum, das *Maison du Verre et du Cristal*. Gleich nebenan, auf demselben Gelände, befindet sich das *Centre International d'Art Verrier*, wo inzwischen wieder Gläser, für die Besucher miterlebbar, mundgeblasen werden.

Die Bedingungen zur Glasherstellung sind an diesem Ort ideal. Glas wird aus Sand ge-

wonnen, in der von Buntsandstein geprägten Landschaft gibt es genügend davon. Wasser reinigt den Sand und es kühlt die orange-glühende Rohmasse. Aus Farn wird Pottasche hergestellt, die man braucht, um den Schmelzpunkt des Sandes von ursprünglich 1800 Grad auf 1400 Grad herabzusetzen. Der rötliche Buntsandsteinsand der Vogesen färbt sich beim Schmelzen grün. Durch chemische Zusätze wie Arsen wurde ihm früher die Farbe entzogen, denn man trachtete das reinste aller Gläser herzustellen: Kristall. Damals wie heute ist es edles Accessoire bei jedem stilvollen Festschmaus.

Glas ist Gebrauchsgegenstand und Luxusgut zugleich. Circa 80 Stücke sind im ersten Stockwerk der Ausstellung in Meisenthal zu bewundern, teilweise sind sie über hundert Jahre alt. Ihren größten Ruhm erlangte die Glashütte zweifellos gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Emil Gallé (1846-1904) ist der wohl berühmteste aller Künstler, die in Meisenthal gearbeitet haben. Sein Name ist untrennbar mit der Glaskunst des Jugendstils verbunden: gefällige runde Formen mit üppigem Dekor. 27 Jahre lang ließ Gallé hier Glaskunstwerke nach seinen Entwürfen fertigen und emaillieren. In seinem Atelier in Nancy gab es keinen Ofen, um Glasrohmasse zu produzieren. Fast unbemerkt von der Öffentlichkeit, in der Ano-





nymität des Meisters, etablierten sich auch andere Glaskünstler in Meisenthal, deren Ruhm allerdings lange nicht an den Gallés heranreicht. Zwar haben sie ihre Werke zum Teil mit ihrem Namen gezeichnet, Désiree und Francois Christian oder Eugene Kremer, doch wer weiß schon so genau, auf wessen kreativen Einfallsreichtum die mit *Verrerie d'Art de Lorraine* gezeichneten Objekte zurückgehen? Ergänzt durch jüngst in Meisenthal entstandene Arbeiten gibt die Ausstellung einen Überblick über 150 Jahre Glaskunst, die unterschiedlichen Stilrichtungen und den Geschmack der jeweiligen Zeit.

Das Erdgeschloß ist der Fertigungstechnik gewidmet. „Hafen“ heißt der runde Schmelztiegel, in dem die Rohmasse für Glas gewonnen wird. Zwölf Stück davon, originalgetreu aufgebaut, umringen den Ofen, das Herz jeder Glashütte. Schon die Herstellung der runden Schmelztiegel ist eine Wissenschaft für sich. Auch sie werden von Hand geformt. Ihre Innenseite muß absolut glatt sein und darf keine rauen Stellen aufweisen. Ein Hafen ist etwa 3 Monate in Gebrauch, dann muß er ersetzt werden. Daneben sind hier auch die stählernen Werkformen ausgestellt, in denen die glühende Rohmasse stereotyp zu Gläsern oder Glasschmuck geformt wurde. Die Formhersteller von Meisenthal waren weit über die Grenzen des Landes berühmt. Ein Dokumentarfilm, der im kleinen Vorführsaal den Besuchern vorgeführt wird, gibt einen Einblick in die früheren Arbeitsweisen der Glasbläser.

Nebenan im Internationalen *Glaskunst Zentrum (Centre Internationale d'Art Verrier)* kann man den Glasbläsern bei der Glasher-

stellung und -verarbeitung über die Schulter sehen; ein seltenes und beeindruckendes Erlebnis zugleich. Es ist ein leises Handwerk, lediglich das Rauschen des maschinellen Ofens ist zu hören. Ansonsten fordert die Herstellung dem Handwerker hohe Konzentration, große Geschicklichkeit und sekunden-schnelles Handeln bei großer Hitze ab. Immer wieder wird zwischen den einzelnen Arbeitsschritten gekühlt oder erwärmt, um das Material geschmeidig zu halten, bis die endgültige Form entsteht.

Seit 1996 ist Andreas Brandolini, Professor für Produktdesign an der Saarbrücker HBK, künstlerischer Leiter des Centre. Basierend auf den alten Formen, die im Centre archiviert sind, entwirft er neue Formen. So geht altes Wissen eine Verbindung mit zeitgemäßem Design ein. Das Resultat sind dickwandige, bunte kleine Kunstwerke, die schwer in der Hand liegen und wegen der limitierten Auflage schon jetzt Raritäten sind. An einer CNC-Maschine setzen Studenten in Saarbrücken im Rahmen ihres Studiums die Entwürfe um.

Außerdem werden in Meisenthal Workshops für Studenten, Kinder und Jugendliche veranstaltet. Die Mittel für diese pädagogische Arbeit stammen aus interregionalen Förderprogrammen der EU. Auch die beiden Glasbläsermeister und ihre zwei Helfer werden hierüber finanziert. 20.000 Touristen im Jahr machen aus der Hütte mittlerweile eine Attraktion. Ein besonderer Höhepunkt sind alljährlich die Weihnachtsdekorationen, mundgeblasene Glaskugeln und Tannenzapfen, die im Centre hergestellt und auch verkauft werden. Kunst, wo Kunst hingehört. Die Meisenthaler Objekte werden in Saarbrücken exklusiv im Shop des Saarland Museums, *Wa(h)re Kunst*, verkauft.

*Maison de verre et du cristal*  
place Robert Schuman  
57960 Meisenthal France

*Öffnungszeiten:*  
Von Ostern bis zum 31. Oktober täglich  
von 14.00 bis 18.00 Uhr

*Öffnungszeiten Wa(h)re Kunst*  
Bismarckstraße 11-19  
66111 Saarbrücken  
Di., Do. bis So. 10.00 bis 18.00 Uhr,  
Mi. 10.00 bis 20.00 Uhr

## Arbeit am Glamour

### Ein Völklinger soll's richten

Von Achim Huber

**E**igentlich können wir es kurz machen. Wer heute noch, wie Sie nun gerade, Nachrichten über das Kino liest, gehört sowieso zur Infotainment-Elite und weiß genau, daß hier das *Ophüls-Festival* durchgenommen werden muß. Hat auch schon ziemlich alles rezipiert, was darüber in der Zeitung stand. Hat sich dazu eine Meinung gebildet.

Wahrscheinlich lieben Sie das Festival einfach, so wie die meisten das tun. Und das ist gut so. Neben den nur mehr tv-kompatibel aufgezogenen Großveranstaltungen und ihren gänzlich peinlichen Preisverleihungen, neben dem Ehrenbambi für Wim Wenders' Lebenswerk, neben dem *Lola-Sonderpreis* für Regisseur, Drehbuchautor, Hauptdarsteller in Personalunion des *Manitou*-Streifens muß es auch noch was anderes geben. Feiner, anspruchsvoller, notgedrungen etwas kleiner. Sie wissen das schon.

#### Viererlei

Erinnert sei also nur noch mal daran, was Saarbrücken mit dem *Wettbewerb um den Max-Ophüls-Preis* eigentlich vorzuweisen hat. Es ist mindestens viererlei. Das Festival dokumentiert, in dieser Form einmalig hierzulande, den Zustand der jüngeren Regiegeneration. Aus der aktuellen Produktion des deutschsprachigen Regienachwuchses wird jährlich ausgewählt, was annähernd vorzeigenswert erscheint. Drumherum gibt es ein Rahmenprogramm, denn sonst wäre es ja noch kein Festival. Also werden Reihen bestückt, meist mit neueren Filmen, die wir nicht an jeder Ecke zu sehen bekommen. So um die 100 Kinotermine sind es in den letzten Jahren regelmäßig, aus denen wir Zuschauer dann wieder wählen müssen.

Sodann prämiert das Festival. Das ist besonders heikel, weil dabei wie überall fragwürdige Entscheidungen herauskommen können, Belangloses bei entsprechender Tagesform überschätzt, Beachtliches aus unerfindlichen Gründen übersehen wird. Die Juryentscheidungen hängen vielleicht auch deshalb in der

Luft, weil es beim Nachwuchs noch kein Werk gibt, das Orientierung bietet. Anders als bei den A-Festivals kann eine Jury sich nicht auf große Namen verlassen, die es irgendwie schon verdient haben werden, kann aber auch nicht mutig gegen die Celebritäten das kleine, feine oder abseitige Werk herausstellen. Als Ausweg aus der Unentschiedenheit schwappt eine wachsende Zahl von Zusatzpreisen für diese und jene Leistung über die Teilnehmer; würde man noch die *Blaue Zitrone* auflegen, ließe sich am Ende jeder Wettbewerbsbeitrag für irgend etwas auszeichnen.

Für die Profession, wir sind bei drittens, ist das Festival erster wichtiger Treffpunkt im Jahr. Da hört man regelmäßig nur Gutes, im Gespräch wie aus der überregionalen Presse. Alle sind immer ganz besonders froh darüber, daß es in Saarbrücken so locker zugehe, so medienfamiliär und fußläufig, vor allem aber, heißt es, ohne jeden Glamour. Den kennen manche vielleicht schon und brauchen ihn nicht überall. Genauso kann es aber sein, daß von hier aus einfach der Glanz, der andernorts angeblich glitzert, überschätzt wird. In Saarbrücken jedenfalls kann man, wenn alles erledigt ist, vor der Preisverleihung wieder abfahren und trotzdem nächstes Jahr gerne wiederkommen. Man könnte glauben, die Branche genieße es, mal frei von Schnickschnack zu arbeiten und abzuhängen. So eine Art Arbeitsfestival.

Und schließlich ist *Ophüls* ein Markenzeichen für Saarbrücken. Es ist herausragendes kulturelles und gesellschaftliches Ereignis für die Stadt und die Region, für ihre filminteressierten Laien genauso wie für alle, die einfach die diversen Möglichkeiten nutzen wollen, mal unverbindlich in diese fremde Filmwelt hineinzuschauen, die sich hier freundlicher Weise so äußerst zugänglich gibt. Für die Politik ist das Festival damit ein Schmuckstück, mit dem sie sich schmücken kann, ein echtes Highlight eben.

#### Genug gelobt

Jahrelang lief das Festival deswegen oder trotzdem prächtig. Beinahe alle Beteiligten schienen prima miteinander auszukommen. Waren es mal ein paar Zuschauer weniger als sonst, dann gab es bißchen Schelte für die Festivalleitung. Hinterher war man schnell wieder ganz zufrieden mit sich und miteinander.

der, besonders, weil es von überall her nur gute Noten gab und die Politiker sich in dem selten-schönen Zustand sonnen konnten, daß sich überhaupt etwas ereignet, was auch noch wirklich von allen gemocht wurde.

Doch ausgerechnet als der diesjährige Wettbewerbstermin nahte, führte die Politik in Gestalt des Saarbrücker Kulturausschusses ein ganz neues Benotungssystem ein: „Sehr gut, gehen!“ hieß es auf einmal. Schon der Zeitpunkt sprach dafür, daß hier ernstgemacht werden sollte. Und, ja, selbstverständlich können die das, handelt es sich doch um Zeitverträge, ganz normal in der Kultur. Bloß über die Begründung rieb man sich die Augen. Kultur, lautete die, sei Wandel, Veränderung, Erneuerung oder so, man brauche Konzepte, neue konzeptionelle Ansätze auf der Grundlage des Bewährten, versteht sich, und überhaupt – dies hinter vorgehaltener Hand, so daß wirklich alle es hören konnten – sei das Festival (i.e. seine Leiterin) doch etwas arg unglamourös. Klar, daß dies nur vorgeschobener Unsinn sein konnte. Glamouröser hätten es die Herrschaften vielleicht gerne, aber sonst? Wann hätte je Politik etwas ändern wollen, wenn es gut läuft? Bekanntlich hat sie genug damit zu tun, an allem herum zu reparieren, was nicht gut läuft und wird den Teufel tun, anderes nur anzufassen.

Für kurze Zeit herrscht nun helle Aufregung. Die deutschsprachige Großpresse meldet sich, das unvermeidliche Stichwort von der Provinzposse fällt. Keck prangert auch die SAARBRÜCKER ZEITUNG Mißstände an, nennt Roß und Reiter. Enttarnt graue Eminenzen als graue Eminenzen. Fragt kritisch nach. Wieso, warum? Die Empörung wirkt leider etwas alarmistisch, so als wäre gerade keine andere Kultursau durchs Dorf zu treiben, man ahnt gleich, daß sie sich bald erschöpfen wird. Die Saarbrücker Politik könnte deshalb ganz entspannt sein, schließlich hat sie auch nur ordnungsgemäß entschieden, sie zeigt sich aber sicherheitshalber leicht beunruhigt.

### **Konzept, Konzentration und den Kultur-Staatsminister anrufen**

Jetzt müssen also schnell die Konzepte her, zumindest muß Bedarf für Konzeptbedarf entwickelt werden. Außerdem braucht es wenigstens ein paar Gründe, warum doch nicht alles so ganz in Ordnung war mit dem

bisherigen Festival, sachliche Gründe versteht sich. Das übernimmt Herr Stuby. Der macht schnell Schwächen und Versäumnisse aus, verlangt mehr Konzentration, das hat sich gewaschen. Vielleicht ein wenig zu oft; wer je fünf Minuten über das *Ophüls-Festival* nachgedacht hat, kanß absolut nichts Neues entdecken. Die Wiederholung kann getrost entfallen (fürs Archiv: SZ vom 23.1.02), x-mal ist solche Kritik bereits vorgebracht worden, vor langen Jahren schon in dieser Zeitschrift (Heft 69, 1993 u.ö.).

Letztlich sind es dann natürlich doch nur wieder die altbekannten „Animositäten“ (Herr Stuby), die hinter der Sache stecken. Für das Publikum gipfelt die Auseinandersetzung in einer denkwürdigen Veranstaltung Ende Januar, bei der die Parteien letztmals öffentlich aufeinandertreffen. Politiker können hier, wie immer in einem etwas beleidigten Ton, auf den ganz normalen Vorgang verweisen, der doch nur ganz normal abgewickelt werde. Ex-Politiker können feurig die Unabhängigkeit der Kultur gegenüber der Politik einfordern, Amtsleiter versäumte Anrufe in der Hauptstadt reklamieren, Pressesprecher sich um Kopf und Kragen reden, kritische Journalisten vor Vereinnahmung warnen. Die Festivalleiterin will immer noch, gegen alle Lebenserfahrung, mit Argumenten durchdringen; schließlich kommt sie sogar mit Zahlen daher, Leistungsnachweisen und – großer Fehler – mit Geld und Stellen, an denen es ja immer mangelt. Der Mitarbeiter spielt gar nicht mehr mit und nennt es einfach Mobbing. Manche Kulturverantwortliche brauchen bei solchen Veranstaltungen überhaupt nicht erst zu erscheinen – der Oberbürgermeister wird's schon richten.

Einmal noch klang es irgendwie so, als könne Frau Drawer mit dem ganzen Laden auch nach Dingsda auswandern, aber da waren die meisten Ohren schon auf Durchzug gestellt. So ein Festival hat noch keiner mitgenommen. Man muß schon Moritz de Hadeln heißen, um erst bei der *Berlinalde* abgelöst und dann trotzdem noch für Venedig gehandelt zu werden. Aber auch dann bleibt die *Berlinalde* in Berlin. Das weiß man selbst in Saarbrücken. Danach trat erst mal Ruhe ein.

### **Froh zu sein bedarf es wenig**

Die Zukunft fest im Blick kann die Stadt nun also eine neue Festivalleitung suchen, zügig

erfolgt die Auswahl, gleich präsentiert sich der Designierte einer nun betont kritischen Öffentlichkeit, bald soll alles wieder seinen geregelten Gang gehen.

Froh sein darf man immerhin darüber, daß die Beteiligten soviel Verstand besaßen, in der Festivalleitung nicht abgehalfterte Kommunal- oder LandespolitikerInnen wieder in Funktion bringen zu wollen.

### Madonna

Dafür geht es jetzt vielleicht zurück auf die Schulbank. Mit Boris Penth, das ist der Neue, der gleich richtig loslegt. Als Industriefilmer oder „Image-Mann“ (SZ) muß man ihn nicht bezeichnen, Herr Penth hat reichlich mehr zu bieten. Publikationen über Punk und Stil, Madonna und Alternativprojekte stehen auf seiner Liste, das ganze Repertoire der 80er also. Filme über den Postmoderne-Star Zaha Hadid, den Künstler Alfred Hrdlicka und die Architektur von Warenhäusern ebenso. Nun will er Saarbrücken ein konzentriertes Arbeitsprogramm verordnen, und es wirkt doch auch ein wenig so, als wäre sein Engagement vor allem Etappe für den Lebenslauf, in dem vor größeren Aufgaben eine solche Funktion genau noch fehlte.

### Danke, Anke

Auch der hiesigen Politik dürfte der neue Mann im Amt, pardon, im Management eines nun vielleicht doch in professionelle GmbH-Strukturen zu überführenden Festivalbüros durchaus gewachsen sein. Beherrscht er doch neben vielem anderen auch die Kunst der Wiederholung äußerst eingängiger Kurzstatements. So beeindruckt er gleich ungemein nicht nur durch agiles, fast nida-rümelinhaftes Auftreten, sondern vor allem durch genau diese, der Politikerriege nur zu gut vertrauten, einstudierten Sprüche, die morgens alle prima in die schmalen Zeitungsspalten passen. Sieht man ihn dann abends wieder auf dem roten Sofa im *Kulturspiegel* sitzen, weiß man deshalb schon, was er sagen wird, kann den Ton am Fernseher leiser drehen und halblaut mitbeten: *Talentschmiede* etwa, *Werkstatt-Festival* und *Arbeitsgespräche* (oder war's umgekehrt?), ein *Symposion ausrichten, zum Beispiel ... (Kunstpause) über Kreativität*. Ja, klasse, alles da. Nein, halt, es fehlt noch was, *die ...*

jetzt kommt's doch noch, *die ...* (ganz lässig) *alten Meister*, die den Jungs und Mädels von der Filmhochschule was erzählen, die hätten wir fast vergessen. Da graust es sichtlich auch der Moderatorin, die den smarten Macher sittemäßig drängt, mit unserem Festival, an dem wir sehr hängen, doch bitte manierlich umzugehen. Wird er aber sicher machen.

### Jetzt mal im Ernst

Der Herr Penth muß natürlich erst mal anfangen, man wird sehen, wie das so nach ein, zwei Festivaljahren wirklich ausschaut. Aber nur mal so gefragt: Ist nicht gerade das hiesige Festival regelmäßig genau das schon gewesen: eine Werkstatt, ein Arbeitsfestival, ohne daß man es noch mit so aufgeplusterten Begriffen versehen mußte? Oder läßt sich da wirklich noch eins drauf setzen, soll das Festival zur ausgelagerten Abteilung der Filmhochschulen werden, will man endgültig die verlängerte Werkbank der Fernsehanstalten sein? War es wirklich das, was den Teilnehmern am Wettbewerb bisher dringend fehlte? Sagen wir mal: Tom Tykwer, Andreas Dresen, Christian Petzold, Oskar Roehler, die in den letzten Jahren bejubelt und mit Preisen zugeworfen werden? Wobei gerade beim *Ophiüs*-Wettbewerb die Preisbilanz für sie eher mager ausfiel; vielleicht mangelt es also an einer Fortbildung für Jurymitglieder?

Wo wir gerade dabei sind: Hat's eigentlich nicht schon genug Symposien über Kreativität unter Beteiligung von Schriftstellern und Regisseuren, Filmkomponisten und Wissenschaftlern, Bergsteigern und Schauspielerinnen? Das klingt doch arg nach Peter Sloterdijk, wie der dann mit Norbert Bolz und mit Werner Herzog, oder auch Joseph von Westphalen und Hans Zimmer, na, besser gleich mit Reinhold Messner und Senta Berger ... mindestens mal die letzten zweihundert, wenn nicht zweitausend Jahre abendländischer Kultur-, Mentalitäts- respektive hier dann eben die Kreativitätsgeschichte durchdekliniert. Das kennen wir alles schon? Aber halt nur aus dem Fernsehen. Die *ZettDeEff*isierung auch der letzten, bisher nicht restlos kolonisierten Kulturprovinzen und Kunstnischen scheint aber noch längst nicht abgeschlossen. Vielleicht werden wir sie ja noch erleben.

Pfau-Verlag  
 Postfach 102314  
 D 66023 Saarbrücken  
 Fon +49 681 4163394  
 Fax +49 681 4163395  
 e-mail: info@pfau-verlag.de

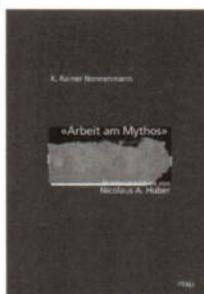
Rainer Nonnenmann

**«Arbeit am Mythos»**

Studien zur Musik von Nicolaus A. Huber

78 Seiten, Abbildungen, broschiert

ISBN 3-89727-179-6, EUR 15,00



*hin zu einer neuen welt*

**Notate zu Franco Evangelisti**

hrsg. von Harald Muenz

122 Seiten, broschiert

ISBN 3-89727-177-X, EUR 15,00

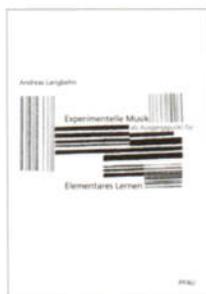


Andreas Langbehn

**Experimentelle Musik als Ausgangspunkt  
für Elementares Lernen**

226 Seiten, Notenbeispiele, broschiert

ISBN 3-89727-169-9, EUR 20,00



Gottfried Michael Koenig

Gottfried Michael Koenig

**Ästhetische Praxis**

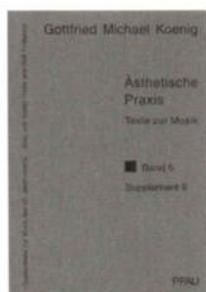
**Texte zur Musik**

Band 5: *Supplement II*

hrsg. von Stefan Fricke, Wolf Frobenius  
und Sigrid Konrad

330 Seiten, Abbildungen, broschiert

2 Bände, ISBN 3-89727-084-6, EUR 35,30



# Wie der Mensch schreiben lernte ...

## Die Entwicklung der Schrift im Alten Orient und im Mittelmeerraum

Von Rüdiger Schmitt

Unsere Zeit werde von einer Bilderflut überschwemmt. Schuld daran trügen das allgegenwärtige Fernsehen und die Unzahl der Photographien, mit denen man die Realitätserfahrung verstelle. Diejenigen, die dies behaupten, übersehen dabei nur zu gerne, daß sie ihre (geschriebenen) Worte in eine andere Sintflut gießen, die seit Menschengedenken über die Erde schwappt. Es zählt vermutlich zu den menschlichen Grundbedürfnissen, sich ein Bild zu machen – und dieses Bild parallel dazu dauerhaft in Sprache zu gießen. Was zuerst war, darüber streiten die Gelehrten. In den kommenden Ausgaben zeichnen die SAARBRÜCKER HEFTE in loser Folge die Geschichte ihres eigenen Metiers nach. Der Saarbrücker Sprachwissenschaftler Rüdiger Schmitt, der den Beginn unserer kleinen Serie bestreitet, beschreibt im Folgenden den Schritt vom selbstgemachten Bild zur konservierbaren Sprache – der Schrift.

„Im Anfang war das Wort“ heißt es in der Bibel (Johannes-Evangelium 1,1), – im Anfang war also die Sprache, die den Menschen bekanntlich von den anderen Lebewesen auf der Erde unterscheidet: Denn nur beim Menschen hat sich die Fähigkeit ausgebildet, die Sprechorgane zur Produktion von aufeinanderfolgenden Einheiten gesprochener Sprache (von „Lautketten“) und das Gehör zu deren Dekodierung einzusetzen. Ebenso bedeutsam ist die Errungenschaft des Menschen, jene *zeitlich* aufeinanderfolgenden sprachlichen Einheiten durch ein System *räumlich* aufeinanderfolgender Zeichen wiederzugeben, durch *Schrift*. Die Schrift dient insofern also wie die Sprache der menschlichen Kommunikation, und sie verwendet

dafür Zeichen, die auf festen Beschreibstoffen mit den unterschiedlichsten Schreibgeräten hervorgebracht werden. Vom Schrifträger, von den Schreibgeräten und Schreibmaterialien sind dann schließlich zum Teil auch die tatsächlich produzierten Formen der Schriftzeichen abhängig, die von sehr sorgfältiger, „kalligraphisch“ schöner Ausführung in Lapidar- oder Monumentalstil bis zu recht flüchtigen und kursiven Formen variieren können.

Dadurch daß die Zeichen auf dauerhaften (und gegebenenfalls leicht zu transportierenden) Beschreibstoffen angebracht werden, vermögen sie zeitliche und räumliche Grenzen zu überwinden. Die Schrift steht damit im Gegensatz zu allen anderen Formen menschlicher Kommunikation, die ausnahmslos auf den Moment der Hervorbringung und auf unmittelbare räumliche Nähe von *Sender* und *Empfänger* beschränkt sind, unabhängig davon ob sie zu visueller (außer Schrift etwa Gesten-, Mienen- und Gebärden„sprache“, Feuer-, Licht- und Rauchsignale), akustischer (außer Sprache etwa Pfeifen und Klatschen) oder taktiler Wahrnehmung (Blindenschrift, aber auch Küssen, Streicheln u.ä.) bestimmt sind. Die große weltgeschichtliche Bedeutung der Schrift liegt also darin, daß sie es ermöglicht, sich an einen Adressaten an anderem Ort und zu anderer Zeit, also etwa an die „Nachwelt“ zu wenden.

### Aufkommen der Schrift

Die ältesten heute bekannten Textzeugnisse, die als „Schrift“ zu verstehen sind, sind Tontafeln vom Ende des 4. Jahrtausends v. Chr., hauptsächlich aus Uruk im Süden Mesopotamiens. Ihnen voraus gehen aber Entwicklungsstufen, die als Vorstufen einer eigentlichen Schrift zu bezeichnen sind, da noch nicht bestimmte sprachliche Elemente wiedergegeben werden. Was „geschrieben“ werden soll, wird vielmehr in einfachen Bildern und Bildfolgen fixiert, weitgehend unabhängig von der *Lautung* der sprachlichen Mitteilung.

In diesen Zusammenhang gehören auch Zahlensymbole wie in Hölzer eingeritzte *Kerzbahlen* oder Zahlzeichen, die – gerade auch im Mesopotamien jener frühen Epoche – in Tonplättchen bzw. Tonkugeln oder Tonklümpchen eingedrückt sind. Prinzipiell nicht davon unterschieden ist die Begriffs-

oder Ideenschrift mittels Piktogrammen oder, wenn schon stärker durch Konvention geregelt, mittels Ideogrammen, die einen Begriff bzw. ein Objekt nicht mehr konkret und naturgetreu, sondern symbolisch abbilden (siehe Kästchen S. 105). Aber zwischen dem bloßen Schreiben von Zahlen beziehungsweise Zahlzeichen und dem Schreiben von Sprache gilt es genau zu unterscheiden.

### Älteste Schriftzeugnisse

Die ältesten Schriftzeugnisse kommen vor allem aus Uruk, aber auch von verschiedenen anderen Fundorten zwischen West-Iran und Nord-Syrien: Über 4000 Tontafeln, vollständig oder in Bruchstücken erhalten, sind größtenteils offenbar wirtschaftlichen Inhalts, wie die darauf enthaltenen Zahlzeichen nahelegen; teilweise handelt es sich aber auch um Zeichenlisten, die für die Ausbildung und die Praxis der Schreiber bestimmt sind und denen der späteren babylonisch-assyrischen Tradition recht genau gleichen, durch die sie einiges Licht erhalten. Die Tafeln werden zwei verschiedenen Entwicklungsstufen innerhalb des Zeitraumes von etwa 3200 bis 3000 v. Chr. zugeordnet.

Die Zeichen dieser ältesten Uruk-Texte haben oft noch recht deutlich bildhaften Charakter, weisen mitunter aber auch schon stärker abstrahierende Formen auf. Sie lassen sich, im ganzen gesehen, an solche der späteren mesopotamischen Keilschrift anschließen, so daß man also die konkreten Inhalte (*Bedeutungen*) der Zeichen feststellen kann. Dies bedeutet aber noch lange nicht, daß über den Charakter der mit diesen Zeichen geschriebenen Sprache etwas ausgesagt werden kann, da wir ja nur den Inhalt der als Ideogramme verwendeten Bildzeichen (Tier- und Gegenstandsbezeichnungen) anzugeben vermögen, aber nicht die tatsächliche Lautung der Wörter und der offenbar auch vorkommenden Personennamen kennen.

Die diesen Texten zugrundeliegende Sprache muß also nicht unbedingt, wie dies für die nachfolgende Periode der Schriftentwicklung der Fall ist, das Sumerische gewesen sein. Die weitverbreitete Anschauung, daß die Erfindung der eigentlichen Schrift das Werk eines Sumerers gewesen sei, ist demnach entsprechend zu relativieren.



oben:

Uruk-Täfelchen (gegen 3000 v. Chr.) mit Darstellung eines vierfüßigen Tiers und eines spitzen Gefäßes mit Tülle (links oben)

unten:

Sumerisches Wirtschaftstäfelchen (24. Jh.) mit der Aufzählung von Schafen und Ziegen

gegenüberliegende Seite:

Votiv-Axt (13. Jh.) mit elamischer Inschrift des Königs: „Ich, Untas-Napiriša“

Diese ältesten Schriftzeugnisse vermögen ganz offensichtlich nur einzelne Vorgänge im Bereich der Wirtschaftsverwaltung festzuhalten; sie sind aber nicht für die Mitteilung komplexer Inhalte geeignet, da sie noch auf der Stufe der *Logographie* mittels strichförmiger, teils auch schematisierter oder symbolisierender Ideogramme stehen und noch nicht die tatsächlichen Lautäußerungen bezeichnen.



Die piktographischen Zeichenformen sind im Laufe der Zeit – vor allem auch des schnelleren Schreibens wegen – mehr und mehr stilisiert worden, so daß die Ähnlichkeit mit dem anfangs möglichst getreu Dargestellten verlorenging. Dies steht im Zusammenhang mit einer Reihe von tiefgreifenden Veränderungen in der Schreibtechnik und der Schriftrichtung (nicht mehr von oben nach unten, sondern von links nach rechts, also um 90° zurückgedreht), die zu einer zunehmenden Standardisierung und Gleichförmigkeit der Zeichen führten: Anstelle von Bildsymbolen wurden fortan, unter Meidung von Bögen und Rundungen, nur noch (waagerechte, senkrechte und schräge) strichartige Keile und der sog. Winkelhaken eingedrückt bzw. eingeritzt.

Neben diesen Veränderungen im äußeren Erscheinungsbild kommt aber den inneren, funktional-strukturellen Änderungen zumindest ebenso große Bedeutung zu: In Texten aus Ur von etwa 2800 v. Chr. gibt es dann nämlich die ersten Indizien dafür, daß die Schrift nicht nur Begriffe bezeichnet hat, sondern auch lautliche und grammatische Elemente (hier der sumerischen Sprache). Bei diesem Übergang zur *Phonetisierung* der Schrift, zur Darstellung der Sprachlaute, eben zur *Pho-*

*nographie* (siehe Kästchen unten) spielt hauptsächlich das Prinzip des sog. *Lautrebus* eine Rolle. Aus den Ideogrammen, die zuvor ohne Rücksicht auf ihre Lautung nur als Begriffszeichen verwendet worden waren, werden gemäß deren Lautgestalt Zeichen für Silben gewonnen. Um einen bildlich nicht darzustellenden Begriff ausdrücken zu können, verwendet man (wie beim Rebus) das Bildzeichen für einen nur lautlich anklingenden, aber nicht in sachlichem Zusammenhang damit stehenden Begriff (Bildzeichen PFEIL = „Pfeil“ = sumer. *ti* und = „Leben“, weil dies auch = sumer. *ti*). Dadurch erhält dieses Zeichen einen Lautwert, der von dem ursprünglichen Zeicheninhalt, von der eigentlichen „Bedeutung“ des Zeichens ganz unabhängig ist. Systematisierung führt dann etwa zu einem Silbenschriftsystem: Da im Sumerischen „Gerste“ *še* heißt, erhält das Zeichen, das ursprünglich den Begriff „Gerste, Getreide“ bezeichnet hat, den Silbenwert *še*, so daß es bei jedem beliebigen Wort oder Namen zur Schreibung einer Silbe *še* benutzt werden kann.

In großem Maßstab hat man sich dieses Verfahrens anscheinend erst bedient, als man die sumerische Keilschrift Mitte des dritten Jahrtausends v. Chr. zur Schreibung einer

#### Arten von Schriftsystemen: Die Beziehung zwischen Schrift und Sprache

##### Inhaltsprinzip (Logographie),

schriftliche Bezeichnung von *Sprachinhalten*:  
Piktogramme (direkte Abbildungen der bezeichneten Begriffe),  
Ideogramme (konventionell-symbolische Bezeichnungen von Begriffen durch Bildzeichen)

##### Formprinzip (Phonographie),

schriftliche Bezeichnung von *Sprachformen*  
(sprachlichen Zeichen, Lautäußerungen) durch  
Silbenzeichen (Syllabogramme),  
Einzellautzeichen (Buchstaben)

fremden, nicht-verwandten Sprache ganz anderer Struktur anwenden wollte, nämlich des Babylonisch-Assyrischen, für das sie nicht geschaffen war und an dessen anderen Bau sie dann angepaßt werden mußte. Im Gegensatz zum Sumerischen, das als agglutinierende Sprache eine Abwandlung der Wörter allein durch daran angefügte Präfixe oder Suffixe kannte, wurden in den semitischen Sprachen wie dem Babylonisch-Assyrischen Wörter in viel komplexerer Weise gebildet: Ihnen liegen dreikonsonantische Wurzeln zugrunde, die durch unterschiedliche Vokale und andere Veränderungen in sich modifiziert werden und an die des weiteren Präfixe, Infixe oder Suffixe antreten konnten. Deshalb also, weil die von diesen Wurzeln abgeleiteten Wortstämme nicht unveränderlich sind, war das sumerische Schriftsystem nicht einfach auf die semitischen Sprachen zu übertragen und mußte man sich bemühen, die Lautgestalt der Wörter zu bezeichnen. Da die Zahl der Laute und auch der Silben, die in einer Sprache vorkommen, aber geringer ist als die der Wörter bzw. der bei Logographie benötigten Begriffszeichen, führt dies jedenfalls zu einer deutlich geringeren Zahl der benötigten Zeichen.

Das System der von Babyloniern, Assyriern und in der Folgezeit auch von weiteren Völkern (wie Elamern, Hethitern usw.) übernommenen Keilschrift ist allerdings von der Idealform einer Phonographie weit entfernt und stellt eher ein Mischsystem dar, da die einstigen (von den Sumerern als solche verwendeten) Ideogramme teilweise, aber nur fakultativ weiterhin als Wortzeichen (Logogramme) oder Klassenzeichen (sog. Determinative) verwendet wurden.

Die hier skizzierte Entwicklung von der Logographie zur Phonographie, von der Begriffsschrift zur Lautschrift vollzieht sich ausnahmslos in dieser Richtung, und wo einmal eine Silbenschrift oder gar eine Einzellaut-

Ursprüngliches Bild	Bilddarstellung der späteren Keilschrift	Frühbabylonisch	Assyrisch	Ursprüngliche oder abgeleitete Bedeutung
				Vogel
				Fisch
				Esel
				Ochse
				Sonne Tag
				Korn Getreide

Sumerische Zeichen in der Entwicklung vom Bildsymbol zum Keilschriftzeichen

schrift am Anfang der Entwicklung zu stehen scheint, haben wir immer mit Fremdeinfluß, also mit Entlehnung des Schriftsystems zu rechnen.

### Eigentliche Schrift: „geschriebene Sprache“

Erst als *Phonographie*, als ein Schriftsystem, das sprachliche Zeichen zum Ausdruck bringt und von der unmittelbaren Bezeichnung des Inhaltsbegriffes absieht, wird die Schrift zu einem „Gefäß“ für Sprache, zu „geschriebener Sprache“. Erst so wird die Schrift eigentlich Schrift. In solchen voll ausgebildeten Schriftsystemen sind feste Entsprechungen zwischen Sprachzeichen und Schriftzeichen in dem Sinne zu beobachten, daß man nach der Art der ausgedrückten Sprachzeichen (Wörter, Silben, Laute bzw. Phoneme) auch auf der Seite der Schrift zwischen Wort-, Silben- und Einzellautzeichen (traditionell: Buchstaben) zu unterscheiden hat.

Die nach den jeweils ausgedrückten sprachlichen Zeichen unterschiedenen Typen



Ton-Prisma des neuassyrischen Königs Assurbanipal (ca. 669-630 v. Chr.) aus Ninive

der Wort-, Silben- und (Einzel-)Lautschrift kommen in „reiner“ Form aber praktisch nirgends vor, da die tatsächlich bezeugten Schriftsysteme bekanntlich jeweils historisch gewachsen sind. Von einer Wortschrift in reiner Form wäre also zu fordern, daß sie eine Äußerung nicht nur ihrem allgemeinen Sinn nach, sondern „Wort für Wort“ bezeichnet und dabei jedes einzelne Wort durch ein besonderes Zeichen darstellt; hierbei ergeben sich jedoch Probleme insbesondere im Hinblick auf den Ausdruck von abstrakten Begriffen, von Tätigkeiten, Vorgängen usw. und in ganz besonderer Weise bei dem von Eigennamen aller Art, die anders als Konkreta („Sonne“ = SONNE), assoziierte verwandte Begriffe („Tag“ = SONNE) oder Tätigkeiten („sehen“ =

AUGE, „geben“ = HAND) durch Piktogramme oder Ideogramme nur sehr schwer oder überhaupt nicht darzustellen sind. Deshalb kann es nicht wundernehmen, daß es eine echte Wortschrift, d. h. Phonographie ausschließlich mittels Wortzeichen oder Logogrammen, praktisch nirgendwo gibt, auch nicht in der ägyptischen Hieroglyphenschrift.

Aber auch „reine“ Silbenschriften finden sich nur sehr selten, z. B. in vielen indischen Schriften, wo wiederum Fremdeinfluß (von iranischer Seite her) der Anlaß dafür ist. Am gewöhnlichsten treten dagegen „Mischformen“ auf, d. h. Silbenschriftsysteme, in denen noch Überreste des vorausliegenden logographischen Systems weiterleben. Solche *logo-syllabische* Schriftsysteme liegen in der mesopotamischen Keilschrift, aber auch in der ägyptischen Hieroglyphenschrift und in vielen anderen Schriften vor.

Die Silbenzeichen (*Syllabogramme*), die in solchen Schriftsystemen Verwendung finden, gehören zu verschiedenen Gruppen. Die Grundtypen mit mindestens einem Vokal (als Kern der Silbe) bezeichnen entweder nur einen Vokal (*a, i* usw.) oder einen Vokal mit vorangehendem (*ta, ke* usw.) oder folgendem Konsonanten (*at, en* usw.), gelegentlich auch einen Vokal mit vorangehendem und folgendem Konsonanten (*tam, men* usw.). Während in manchen Schriften diese Möglichkeiten nur teilweise ausgenutzt sind – in der Regel sind Konsonant-Vokal-Zeichen wie *ta, ke* usw. für sog. „offene“ Silben geläufiger –, gibt es in anderen auch Zeichen für Konsonanten mit beliebigem Folgevokal *ta/ti/tu...*, Zeichen mit Konsonantengruppen vor dem Vokal (*pte, two* usw.) oder Zweisilbenzeichen (*aka, bala* usw.).

Ein großer Nachteil der mesopotamischen Keilschrift ist darin zu sehen, daß viele Zeichen mehrdeutig waren: Zum einen sind Ambivalenzen hinsichtlich der Zeichenklasse festzustellen; dies heißt, daß manche Zeichen sowohl als Lautzeichen wie auch als Wortzeichen oder Determinative verwendet werden konnten. Zum anderen aber spielen die Erscheinungen der *Polyphonie* und *Homophonie* eine große Rolle: Von Polyphonie spricht man, wenn ein und dasselbe Zeichen mehrere Lautwerte hat (*kur* auch = *mad/t, šad/t, sad/t* usw.; *aš* auch = *rum, rù, dil* usw.), umgekehrt von Homophonie dort, wo es für einen und denselben Lautwert mehrere Zeichen gibt.

## Von der Silbenschrift zur Einzellautschrift

Wenn man auf die großen Linien in der Entwicklungsgeschichte der Schrift sieht, so erkennt man unschwer, daß die allgemeine Entwicklung in Richtung auf eine immer genauere Lautbezeichnung und damit auf eine stetige Vervollkommnung des Schriftsystems fortzuschreiten trachtet. Sie führt also von der noch sehr unvollkommenen Wortschrift über die Wortsilbenschrift und die (reine) Silbenschrift zur Einzellaut- oder Alphabetschrift. (Aber von diesem allgemeinen Trend gibt es durchaus auch Ausnahmen.)

Im Umkreis einerseits der Völker, die sich für die Aufzeichnung ihrer Sprache der von Mesopotamien aus verbreiteten Keilschrift bedienten, und andererseits der Ägypter, die mit der Hieroglyphenschrift über ein ähnlich funktionierendes Schriftsystem verfügten, sind im Laufe des 2. Jahrtausends v. Chr. die ersten Versuche zur Schaffung eines sehr viel einfacheren Schriftsystems zu beobachten, und zwar bei den westsemitischen Völkern des syrisch-palästinischen Raumes. Diese Versuche fußen ganz offenbar auf der Anregung durch die Schriften dieser Nachbarvölker.

Aber die an verschiedenen Orten zutage getretenen sog. *protokanaanischen* und *protosinaitischen* Inschriften, deren Tradition dann weiter zu den *altphoinikischen*, *altaramäischen* und *althebräischen* Texten führt, sind größtenteils zu wenig aufschlußreich, als daß sich die Entwicklung eindeutig nachzeichnen ließe. Offenbar sind die an den verschiedenen Orten jeweils unternommenen Versuche auch mehr oder weniger unabhängig voneinander angestellt worden. Vom 13. Jahrhundert v. Chr. an liegt dann aber in den sog. *altkanaanischen* Inschriften aus dem Raum zwischen Byblos im Norden und Gaza im Süden ein ganz einfaches System mit nur 22 Zeichen vor, das unzweifelhaft eine Lautschrift darstellt und offenbar das Konsonantengerüst der Wörter angibt, auf das allein es ankam. Auch wenn infolge dessen, daß die Vokale (die weitgehend nach festbestimmten Regeln in das Konsonantengerüst eingefügt werden) graphisch unbezeichnet bleiben, die Repräsentation der Wörter insgesamt noch ziemlich unvollkommen ist – die Schrift stellt nur das absolut Notwendige dar und bietet nicht die geringste Redundanz –, so bedeutet

dieses Schriftsystem gegenüber der älteren Silbenschrift doch eine ganz wesentliche Vereinfachung: das System mit diesem kleinen Zeichenbestand ist nämlich viel leichter zu erlernen, zu meistern und dann auch im Alltag zu benutzen. Der Verzicht auf die (auch in den meisten Silbenschriften noch verwendeten) Ideogramme stellt daher unzweifelhaft einen bahnbrechenden Fortschritt im Entwicklungsgang dar.

Ob dieser Schrifttypus als alphabetisch (nämlich als „reine“ Konsonantenschrift) oder als syllabisch zu bestimmen ist, wird in der Forschung noch immer diskutiert. Zum Teil muß man diese Diskussion wohl als einen Streit um Worte abtun. Ein wahrhaft salomonisches Urteil hat ein Gelehrter gesprochen, der diese altsemitische Schrift als *konsonantisch-syllabisch* bezeichnet hat: sie sei „konsonantisch“ aus paradigmatischer Sicht, d. h. vom System her, aber „syllabisch“ aus syntagmatischer Sicht, d. h. vom Text her.

Wie es zu der revolutionären Umwälzung gekommen ist, die dieser konsonantisch-syllabischen Schrift zugrunde liegt, läßt sich im einzelnen zwar nicht aufzeigen. Entscheidend waren aber ganz offensichtlich ägyptische Einflüsse, da die Schaffung und dann die Verwendung einer solchen Konsonantenschrift ja eine fortgeschrittene sprachliche Analyse voraussetzt, nicht nur die Zergliederung der gesprochenen Lautkette in Wörter und der Wörter in Silben, sondern auch eine (vielleicht unreflektierte) Kenntnis über die „kleinsten Lauteinheiten“ die Phoneme. Gerade die ägyptische Hieroglyphenschrift zeichnet sich aber dadurch aus, daß dort – abgesehen davon, daß logographische Bestandteile in der Schrift auch hier durchaus erhalten geblieben sind – der Übergang von der Logographie zur Phonographie anders als in Mesopotamien zu einer Bezeichnung allein der Konsonanten, nicht auch der Vokale und somit nicht der Silben der Wörter geführt hat.

## Reihenfolge und Namen der Schriftzeichen

Es ist selbstverständlich, daß gerade in dieser frühesten proto- und altkanaanischen Phase die Zeichen dieser Konsonantenschrift noch recht unterschiedliche Formen zeigen. Aber es läßt sich bereits eine feste Zeichenfolge erkennen, die im Grundsatz mit der aus späteren



Modellalphabet von Marsiliana (Nord-Etrurien) auf einem elfenbeinernen Schreibtäfelchen

hebräischen Quellen bekannten und letztlich auch mit der im griechischen Alphabet und im lateinischen Abecè widergespiegelten Buchstabenfolge übereinstimmt. Dies bedeutet, daß die für das Auswendiglernen und Memorieren der Schriftzeichen einst festgelegte Reihenfolge seit jenen ersten Zeugnissen dieser Schrift über alle Zeiten und Völker hinweg praktisch unverändert beibehalten worden ist. Funktionalen Änderungen wurde dabei aber natürlich dadurch Rechnung getragen, daß Zeichen gegebenenfalls ihren Platz auch bei verändertem Lautwert beibehielten, zusätzliche Zeichen jeweils am Ende der Reihe angefügt wurden usw. Die Beibehaltung bzw. bloß geringfügige Veränderung der Reihenfolge hängt zu einem wesentlichen Teil auch damit zusammen, daß die Schriftzeichen zugleich auch als Zahlzeichen fungierten.

Die Buchstabennamen für die einzelnen Zeichen dieser westsemitischen Konsonantenschrift sind uns von den Phoinikern zwar nicht überliefert; aber wir kennen die Namen aus jüngeren Texten in ihrer hebräischen Form als *'āleph*, *bēth*, *gīmel*, *dāleth*, *hē*, *wāw* usw. Daß diese Namen nun zumindest teilweise semitischen Wörtern wie *'āleph* „Rind“, *bēth* „Haus“ usw. entsprechen, Tier- und Gegenstandsbezeichnungen aus dem Alltagsbereich, macht deutlich, daß sie nach dem sog. akrophonischen Prinzip gewählt sind, d. h. daß durch ihren ersten Buchstaben der jeweilige Lautwert des Zeichens angegeben werden soll. Weil wir für diese semitischen Buchstabennamen im Griechischen relativ genaue Entsprechungen finden, dürfen wir auch als feststehend betrachten, daß die Reihenfolge der Buchstaben insgesamt mitübernommen worden ist und ihre Namen bloß zum Teil an das Griechische angeglichen worden sind (*alpha*, *bēta*, *gamma*, *delta* usw.).

Die Völker Alt-Italiens, die das Alphabet der Griechen entlehnten, haben dagegen nur die Zeichenfolge (nicht aber Zeichennamen und Zahlzeichenfunktion) übernommen; Modellalphabete wie etwa das etruskische auf dem Rand des Schreibtäfelchens von Marsiliana las-

sen dies ganz deutlich werden. Die Buchstabennamen lauten hier nun ganz anders: latein. *a*, *be*, *ce*, *de*, *e*, *ef* usw. sind bloße Lautwertbezeichnungen. Bei ihnen geht der „Stützvokal“, dessen man sich bediente, um die Buchstaben aussprechen zu können, nur im Fall der konsonantischen Dauerlaute diesen voraus: es heißt also *be*, aber *ef*, *em* usw. Wir erkennen darin die Unterscheidung zwischen Momentanlauten (Verschlußlauten) und Dauerlauten als bewußtes Einteilungskriterium.

### Der Übergang zum „Alphabet“

Von der altkanaanäischen Konsonantenschrift ist allem Anschein nach auch eines der eigenartigsten Schriftsysteme des Alten Orients abhängig, die in der alten levantinischen Handelsstadt Ugarit entstandene keilschriftliche Alphabetschrift, die aber wie manch anderes Schriftsystem weltgeschichtlich Episode geblieben ist.

Viel produktiver war demgegenüber die weitere Entwicklung, die von den Phoinikern ausging und der die etwa um 1100 v. Chr. wahrscheinlich in Byblos ausgebildete speziell phoinikische Variante dieser Konsonantenschrift mit bereits stärker abstrahierten Zeichenformen zugrunde liegt. In der Folgezeit hat diese sich zunächst über den gesamten syrisch-palästinischen Raum verbreitet, dann infolge der weitreichenden Handelsbeziehungen und der aktiven Kolonisierungstätigkeit der Phoiniker auch weit darüber hinaus. Solche Handelsbeziehungen sind es auch, die zu der Übernahme dieser Schrift durch die Griechen führten. Diese Übernahme steht angesichts der gleichzeitigen Entlehnung der Formen, Lautwerte, Namen und Reihenfolge der Zeichen sowie der Schriftrichtung außer Zweifel, zumal da dies den Griechen selbst noch bewußt war. Herodot berichtet nämlich, daß die Ioner die Zeichen von den Phoinikern lernten, einige Veränderungen vornahmen und sie billigerweise „phoinikische Zeichen“ nannten. Um so heftiger ist dagegen darüber

gestritten worden, an welchem Ort und wann diese Schriftentlehnung erfolgte und wie man sie sich im einzelnen vorzustellen habe.

Ein Zusammenhang zwischen der „Erfindung“ – vielleicht sollte man besser von „Findung“ sprechen – des griechischen Alphabets und der Niederschrift der homerischen Epen, wie er in jüngster Zeit hergestellt worden ist, erscheint schlecht vorstellbar, obwohl natürlich zuzugeben ist, daß eine reine Silbenschrift zur Aufzeichnung von Versen überhaupt nicht taugt. Überzeugend ist dagegen, daß eine neue Schrift, deren große Vorzüge schnell zu erkennen waren, sehr bald nicht mehr nur in Handel und Wirtschaft, sondern auch zur Niederschrift von Dichtungen verwendet worden ist und daß sich dann ein Dichter, eben Homer, auf der Grundlage des großen Schatzes mündlich überlieferter Gesänge zum ersten Mal daran gemacht hat, ein schriftlich konzi-

piertes und fixiertes Epos zu schaffen, die Ilias (und wenig später die Odyssee).

Der Ort der Übernahme dieser Schrift ist nicht mit Sicherheit auszumachen; er muß die Bedingung erfüllen, daß dort Phoiniker und Griechen in engeren, nicht nur gelegentlichen Kontakt miteinander gekommen sind. Durch neuere archäologische Ausgrabungen ist nun auch die Insel Euboia hierfür in die engere Wahl gekommen. Angesichts seiner offenbar ganz zentralen Stellung im Ost- und im Westhandel jener Epoche scheint Euboia in der Tat eine bedeutende Rolle zumindest bei der raschen weiteren Ausbreitung, wenn nicht auch schon bei der Übernahme der Alphabetschrift gespielt zu haben.

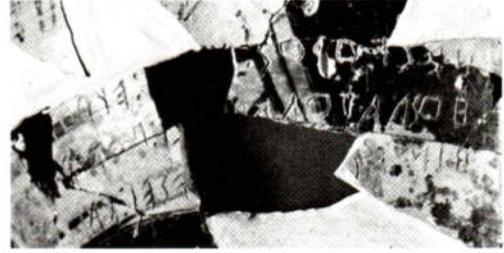
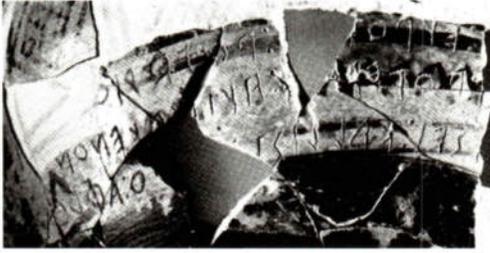
Um diesen Vorgang chronologisch fixieren zu können – dies ist der dritte Punkt –, fehlen entscheidende Hinweise: Den einzig sicheren Terminus ante quem bieten die ältesten grie-

1		a	16		m
2		e(i)	17		n
3		u	18		s
4		b	19		s <sub>2</sub>
5		g	20		r
6		d	21		g
7		h	22		n
8		w	23		s
9		z	24		z
10		h <sub>2</sub>	25		q
11		h <sub>3</sub>	26		n
12		t	27		s'
13		y	28		z'
14		k	29		t
15		l	30		t

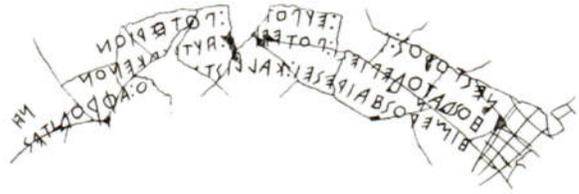
links: Die ugaritische Alphabetschrift

unten: Entwicklung der phoinikischen Konsonantenschrift

Lautwert	Ahīram 13. Jh.	Jeħimilk 12. Jh.	Meša' 9. Jh.	Mittel- phoinikisch 5.–3. Jh.
.	K	KK	K	K
b	9	9	9	9 9
g	1	1	1	1
d		∇	Δ	Δ Δ
h	≡	≡	≡	≡
w	ΥΥ	ΥΥ	Υ	ΥΥΥΥ
z	I	I	I I	z 4
b	II	II	H	IIII
t	⊕		⊗	⊕ ⊙
j	≡	≡	≡	≡ ≡ ≡
k	∇	∇	∇	∇ ∇ ∇
l	∟	∟	∟	∟ ∟
m	∫	∫	∫	∫ ∫ ∫
n	∫	∫	∫	∫ ∫
s	≡		≡	≡ ≡
.	○	○	○	○ ○
p	∩	∩	∩	∩
s		∫	∫	∫ ∫ ∫
q		∩ ∩	∩	∩ ∩
r	∩	∩	∩	∩ ∩ ∩
s	W	W	W	W ∩ ∩
t	+X	X	X	∩ ∩ ∩



Inscription des sogenannten Nestorbechers  
aus Ischia (kurz nach Mitte des 8. Jh.s)



chischen Inschriften in Alphabetschrift wie die der sog. Dipylon-Kanne aus Athen oder die des berühmten Nestorbechers und andere Vaseninschriften aus Ischia, die wohl in die Mitte und das dritte Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr. gehören. Daraus ergäbe sich als spätestes für die Entlehnung denkbare Datum die erste Hälfte dieses Jahrhunderts. Aber ob man von da aus um wenige Jahrzehnte oder um etliche Jahrhunderte zurückzugehen hat, muß auch heute noch offenbleiben. Die meisten Ansätze, die bisher vorgeschlagen wurden, berufen sich, soweit überhaupt mit einer nachvollziehbaren Begründung versehen, auf die größtmögliche festzustellende formale Ähnlichkeit zwischen den altphoinikischen und jenen ältesten griechischen Schriftzeichen. Nicht nur die ungenaue Datierung dieser Quellen selbst, sondern auch die Abhängigkeit der tatsächlichen Zeichenformen von den Schriftträgern und ähnliche Unwägbarkeiten lassen derartige Argumentationen aber als ganz unzureichend erscheinen. Für den Vorgang der Schriftübernahme dürften jedoch wohl eher kursive Zeichenformen, wie Händler und Kaufleute sie in Korrespondenz und Buchführung gebraucht haben, maßgebend gewesen sein; diese sind allerdings auf phoinikischer Seite kaum bekannt.

Bedeutsamer sind deshalb wohl Hinweise auf strukturelle Ähnlichkeiten: So wurde jüngst beobachtet, daß eine phoinikische Inschrift des neunten Jahrhunderts v. Chr. im Wortinnern vokalbezeichnende Lesehilfen in solcher Zahl verwendet, daß der Gedanke sich aufdrängen muß, die Griechen hätten zur Bezeichnung der Vokale nicht semitische Buch-

staben umfunktioniert, sondern auch diese Vokalzeichen mit übernommen und also nur stärker systematisiert, was ansatzweise schon vorhanden war. Aus einer solchen, erst im neunten Jahrhundert feststellbaren „inneren“ Beziehung läßt sich eine Datierung der Entlehnung in ebendieses Jahrhundert dann viel stärker untermauern.

### Das Besondere des griechischen Alphabets

Die Bezeichnung der Vokale *a, e, i, o, u* durch das griechische Alphabet gilt nach traditioneller Anschauung als die epochale grundlegende Verbesserung gegenüber dem semitischen Vorbild mit seinen 22 Konsonantenzeichen. Mit diesen nicht nur gelegentlich, sondern systematisch und konsequent gebrauchten Vokalzeichen ermöglicht das griechische Alphabet fast uneingeschränkt die lautgetreue Wiedergabe der gesprochenen Wörter. Zu diesem Zweck, zur graphischen Darstellung der Vokale werden die phoinikischen Zeichen für solche Laute verwendet, die dem griechischen Lautsystem fehlen: *ʾāleph* für [a], *hē* für [e], *jōdh* für [i], *ʾajin* für [o] und *wāw* für [u]. In neuester Zeit wird diese Umwertung, die traditionell als das Meisterstück des griechischen „Schrifterfinders“ verherrlicht wurde, weit nüchterner gesehen: Die Umdeutung der genannten phoinikischen Konsonanten zu den artikulatorisch jeweils verwandten Vokalen habe „keiner besonderen Genialität“ bedurft. Insgesamt hat sich das zugrundeliegende Prinzip nur wenig geändert: bei den Phoinikern hatte „ein Konsonant = ein Zei-

chen“ gegolten, bei den Griechen wurde daraus „ein Laut = ein Zeichen“. Zumindest erleichtert wurde dieser Übergang zur Einzellautschrift wohl auch dadurch, daß die (ionischen) Griechen manchen der phoinikischen silbenanlautenden Konsonanten wie den Hauchlaut [h-] oder den Kehlkopfverschluslaut [ʻ-], die ihrem Sprachsystem fremd waren, gar nicht wahrnahmen.

Dieses voll vokalisierte griechische Alphabet hat sich, einmal in Gebrauch genommen, sehr rasch über den gesamten griechischen Sprachraum verbreitet. Und der Vielfalt der griechischen Dialekte entspricht in archaischer und klassischer Zeit auf dem Gebiet der Schrift das Vorhandensein einer großen Vielzahl verschiedener, teilweise beträchtlich voneinander abweichender lokaler Alphabete in den einzelnen Stadtstaaten und Landschaften.

Diese Divergenzen betreffen zum einen die Zeichenformen mit mannigfachen Varianten. Zum anderen reflektieren sie eigenständige sprachliche Entwicklungen der Dialekte, etwa wenn das Zeichen H, ursprünglich *hēta* mit dem Lautwert [h], im ionischen Dialekt Kleinasiens, in dem wortanlautendes [h-] geschwunden ist, zu *ēta* und zum Ausdruck für [e:] umgewertet wurde. Zum dritten (und am augenfälligsten) betreffen diese Unterschiede die sog. Zusatzzeichen, die im Griechischen an das Ende der Alphabetreihe angefügt worden sind (ϕ = [p<sup>h</sup>], χ teils = [k<sup>h</sup>]), und eigene Zeichen für die Lautgruppen [ps] bzw. [ks].

Diese lokale Eigenbrötelei in der Schriftverwendung wurde im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. allmählich überwunden, als die griechischen Staaten sich Athens Vorbild angeschlossen, das das ionische Alphabet der wichtigen Handelsstadt Milet im Jahr 403/2 v. Chr. für den offiziellen Gebrauch eingeführt und damit gewissermaßen verbindlich gemacht hatte.

### **Vom griechischen Alphabet zum lateinischen Abec**

Dieses erste Alphabet mit vollständiger Vokalbezeichnung, das ohne grundlegenden Wandel der äußeren Form der westsemitischen Schrift entstanden ist und einstweilen den Endpunkt einer nicht geradlinig verlaufenen „inneren“ Entwicklung darstellte, war eine so revolutionäre und durchschlagende Erfin-

dung, daß sie ohne grundsätzliche Veränderung Bestand hatte und sich nach und nach in ihren verschiedenen, auch jüngeren Ableitungsformen wie der lateinischen oder der kyrillischen Schrift über Europa und in neuerer Zeit auch über die übrigen Kontinente verbreitete. Sprach- und Volkstumsgrenzen haben diesen Siegeszug nicht aufgehalten.

Zuerst haben die Völker Alt-Italiens spätestens in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr. diese Erfindung durch die Griechen selbst kennengelernt: Die Etrusker haben ein westgriechisches Alphabet, wohl das der unteritalischen Stadt Cumae, einer Kolonie des euboischen Chalkis übernommen. Im Gegensatz zu den auf den Inschriften selbst gebrauchten lokalen bzw. regionalen Varianten des Alphabets kommen auf den als Schreibvorlage und zum Memorieren der Zeichenreihe bestimmten Modellalphabeten auch jene (griechischen) Zeichen vor (insbesondere B, D, O), die im aktuellen Gebrauch nicht benötigt wurden, weil die durch sie bezeichneten Laute dem Sprachsystem fremd waren.

Die Etrusker ihrerseits spielten eine bedeutsame Rolle bei der Weitervermittlung der Schrift zu den italischen Stämmen; Osker und Umbrier, Falisker, Latiner und andere haben gleichfalls sehr früh und jeweils getrennt für sich diese Schrift samt den etruskischen Neuerungen übernommen. Die Schrift der Latiner, für die die westgriechische Grundlage durch den Lautwert [ks] des X-Zeichens erwiesen wird, hat schließlich bis zum Beginn der Kaiserzeit all diese anderen italischen Schriften vollständig verdrängt, indem sie sich zusammen mit der lateinischen Sprache von Rom und Latium aus über ganz Italien und die Westprovinzen des Römischen Reiches verbreitete.

Die Abbildungen sind folgenden Werken entnommen:

Naissance de l'écriture: cunéiformes et hiéroglyphes, Paris 1982.

J. Friedrich, Geschichte der Schrift, Heidelberg 1966.

L. H. Jeffrey, The Local Scripts of Archaic Greece, Oxford 1990.

## „Ist es möglich, daß wir uns kennen?“

Hinweise bei Georg Büchner.

Oder: „in die Lüge verliebt“?

Von Bert Lemmich

Der folgende Essay basiert auf einem Text, den Bert Lemmich anlässlich der Ausschreibung zum Saarbrücker *Hans Bernhard Schiff-Literaturförderpreis 2001* geschrieben hat. Das Motto des Wettbewerbs war eine Frage: Ist es möglich, daß wir uns kennen? Preisträger war seinerzeit Martin Bettinger; ausgezeichnet wurde seine Erzählung „Vater, komm erzähl vom Krieg“. Nicht, daß wir diese Entscheidung anzweifeln – daß wir hier einen nicht prämierten Wettbewerbsbeitrag vorstellen, hat einen anderen Grund bzw. Anlaß: die Staatstheater-Inszenierung von Georg Büchners *Dantons Tod* (Regisseur: Stephan Suschke; die Premiere fand statt am 1. März 2002). Ausgehend von der Fragestellung des Wettbewerbs – „Ist es möglich, daß wir uns kennen?“ – versammelt Bert Lemmich nämlich „Hinweise bei Georg Büchner“, wobei er, Büchners Revolutionsstück zitierend, jene Fragestellung hin zu einer anderen Frage verschiebt: „in die Lüge verliebt“?

Georg Büchner, Jahrgang 1813, geboren im hessischen Goddelau. Student der Medizin in Straßburg und Gießen. 1834 Mitbegründer der (hessischen) Gesellschaft der Menschenrechte und Mitautor des *Hessischen Landboten*: „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“ 1835 per Steckbrief gesucht: „Georg Büchner ... hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indizierten Teilnahme an staatsverräterischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen“. Folgt eine ausführliche „Personal-Beschreibung“ des Gesuchten:

„Alter:	21 Jahre
Größe:	6 Schuh, 9 Zoll neuen hessischen Maßes
Haare:	blond
Stirne:	sehr gewölbt
Augenbrauen:	blond
Augen:	grau
Nase:	stark
Mund:	klein
Bart:	blond
Kinn:	rund
Angesicht:	oval
Gesichtsfarbe:	frisch
Statur:	kräftig, schlank
Besondere Kennzeichen:	Kurzsichtigkeit“

Hat bzw. hätte man ihn erkannt? Andere Quellen bzw. Zeugen behaupten, seine Haare seien kastanienbraun gewesen, blaue Augen ...

Georg Büchner: Asylant zunächst in Straßburg (1835/36) und dann in Zürich (seit Herbst 1836). Mit einer empirisch fundierten *Studie zur Vergleichenden Anatomie* zum Dr. phil. promoviert und wenig später schon Privatdozent in der Schweiz: Beginn einer wissenschaftlichen Laufbahn zwischen Naturwissenschaft und Philosophie. Und nicht zuletzt war Georg Büchner Dichter: Als er 1837 im Alter von nur 23 Jahren starb, hinterließ er ein (mit Bezug auf politisches Engagement, Studien und Lebenszeit) relativ umfangreiches literarisches Werk, das in seiner Vielschichtigkeit auch Hinweise enthält zur Beantwortung der Frage: „Ist es möglich, daß wir uns kennen?“

\*

Zunächst, Anfang 1835, kurz vor seiner Flucht, hatte Büchner das kritische Revolutionsdrama *Dantons Tod* geschrieben – worauf später zurückzukommen ist. Bis Ende des Jahres entstand dann im Straßburger Exil (vermutlich erst nach der zügig abgewickelten Auftragsübersetzung zweier Dramen von Victor Hugo) die Erzählung über den, so Büchner, „unglücklichen“ Poeten Jakob Michael Reinhold Lenz, der sich, ein halbes Jahrhundert zuvor, nicht zurecht fand in dieser Welt, in der andere Karriere machten. Lenzens ehemaliger Freund zum Beispiel: der Geheime Rat Goethe. Und auch mit den Frauen klappte es nicht so recht bei Lenz. So war er ein ‚eigentümliches Wesen‘ (geworden) inmitten all der „Holz-



„Dantons Tod“ im Saarländischen Staatstheaters: im Vordergrund am Cello Dantons Gattin Julie (Barbara Troschka); Danton (Martin Leutgeb) in der Mitte des Hintergrunds

puppen“, „Marionetten“ und Automatenmenschen, von denen sich auch Büchner selbst umstellt sah.

Büchner schildert Lenzens Zusammenbruch im elsässischen Waldersbach, und in die Erzählung eingebaut hat er, ausgesprochen von Lenz, eine Art Leitmotiv: „Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen.“

Man sollte Büchner hier nicht allzu wörtlich nehmen – gerade sein *Lenz* beweist, daß es auch anders geht. Denn Büchner, der mit dem Seziermesser umgehen und über verborgene Bestandteile des Lebens dozieren konnte (z.B. über Schädelnerven), „dringt“ nicht „ein“ in jenes „Wesen“, das wäre ein Akt der Gewalt, sondern er verbleibt, im besten Wortsinn, auf der Oberfläche, indem er Lenzens Zustand einführend zwar, aber auch distanziert beschreibt – und eben nicht sezirt und analysiert: Er beläßt dem „Wesen“ die „Eigentümlichkeit“, seine Eigen-Art – eine Haltung, die mit einem anderen Grund-Satz Büchners korrespondiert: „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.“

Und so bleibt am Ende der Erzählung, wie ein Rezensent es formuliert, „ein Rest, eine Dunkelheit“; Büchner hat Lenzens Schmerz nicht erklärt, sondern: Er hat diesen Schmerz fort-, d.h. hinweggeschrieben, poetisiert – während ein sogenannter Doktor im *Woyzeck*, in Büchners letztem (überlieferten) Werk, wähnt, ein anderes ‚eigentümliches Wesen‘ Franz Woyzeck, exakt erkennen und benennen zu können; er schreibt es bzw. ihn fest, fixiert: „Er ist ein interessanter casus. Er hat die schönste aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt.“

\*

1836, noch immer in Straßburg, beteiligt sich Büchner auf der Suche nach einer Geldquelle an einem Literaturwettbewerb. Verlangt ist ein Lustspiel, und *Leonce und Lena* entsteht und – wird zu spät eingereicht. Büchners Stück ist sozusagen auch Holzpuppen- oder Marionettentheater; u.a. nämlich treten jene Automatenmenschen auf, die sich hier allerdings als sympathische Utopisten erweisen, die die Zeit und auch die Arbeit abschaffen wollen. Oder handelt es sich um Geschöpfe, die tödlich infi-

ziert sind – mit dem Virus der Erkenntnis, daß das Leben nichts anderes ist als ein Nichts, eine lange Zeit der Langeweile? Ein Verwirrspiel, dieses Lustspiel, in dem keiner den anderen (er)kennt, zeitweise zumindest.

Valerio, Diener und Gefährte des Prinzen Leonce – er ist maskiert. Man fragt ihn, wer er sei: „Weiß ich's?“ Er nimmt hintereinander mehrere Masken ab. „Bin ich das? Oder das? Oder das? Wahrhaftig, ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinanderschälen und -blättern.“ Und Valerio bittet, die Spiegel zur Wand zu drehen, damit er sich nicht sehen kann. Und auch in die ihn spiegelnden Augen der anderen will er nicht blicken. Hat er Angst, sich zu erkennen? Angst vor den Abgründen, die sich tief im Inneren verbergen (können)?

Es ist Büchner selbst, der in einem seiner Briefe fragt: „Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?“ – und schon der nächste Satz lautet: „Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen.“ Später, in Zürich, kurz bevor Büchner stirbt, wird sein *Woyzeck*, auch hierin der Lenz-Erzählung verwandt, eine poetische Antwort auf jene Frage sein – eine Antwort, die auf Existenzbedingungen wie Armut und Erniedrigung verweist, vieles aber erneut in „Dunkelheit“ beläßt.

Und auch Büchners Danton spricht jene Frage aus (ein Wort allein macht einen Unterschied): „Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?“ Und Dantons nächster Satz lautet so: „Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!“ Nicht wir selbst.

\*

*Dantons Tod*, das erste Büchner-Stück, 1. Akt, 1. Szene, im Spielsalon: am Tisch ein Mann und mehrere Frauen. Weiter entfernt Danton – im Gespräch mit seiner Frau, Julie. Nein, es handelt sich um einen Monolog, für den sie die Stichwörter gibt. Ein Stichwort lautet: „Du kennst mich.“

„Ja“, versichert Danton – und schon schränkt er ein, „was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieb Georg. Aber“, und Danton deutet auf Julies Stirn und ihre Augen, „da, da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einan-

der aus den Hirnfasern zerren.“

Das erste Stichwort Julies war eine Frage: „Glaubst Du an mich?“

„Was weiß ich?“ weicht Danton ihr aus: „Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab – wir sind sehr einsam.“

Ist es möglich, daß wir uns kennen? Die Oberfläche – ja. Wirklich kennen aber nicht. Die Konsequenz ist, daß wir einsam sind, „sehr einsam“. Und aus dieser Einsamkeit heraus wiederum führt nur dieser eine Weg: Wir müssen einander kennenlernen. Genau deshalb formuliert Julie ihr „Du kennst mich“, direkt nachdem Danton sein „Wir sind sehr einsam“ ausgesprochen hat: Sie tröstet ihn – mit einer Behauptung, der Danton mißtraut.

Einander kennen? Einander begreifen und verstehen? Eine vergebliche Liebesmüh! Es sei denn, wir „brechen uns die Schädeldecken auf und zerren einander die Gedanken aus den Hirnfasern“. Danton verzichtet auf diese Prozedur – und erklärt auch, warum: „Nein, Julie – ich liebe Dich.“

Ja, Danton, das wäre kontraproduktiv. Und das wäre Mord. Die Hirnfasern würden Dir aus den Fingern gleiten, und bevor auch nur ein Gedanke entschlüsselt wäre, hättest Du Dich entsetzt und angeekelt übergeben. Nebenbei bemerkt: Um entsetzt und angeekelt zu sein, muß man keine Schädeldecken aufbrechen; oft ist es so: Man erkennt einander allzu schnell. Insofern man – sich durchschaut. Dein Freund Camille hat das so formuliert (in Eurer Runde – Du warst dabei, Philippeau, Lacroix und Hérault, und fast klingt es, als habe Camille auch Valerio gemeint): „Wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann wie in einem Zimmer mit Spiegeln überall nur den einen uralten, zahllosen, unverwüstlichen Schafskopf, nichts mehr, nichts weniger. Die Unterschiede sind so groß nicht“, behauptete er und weiter dann: „Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen, wir kennen uns ja einander, spart euch die Mühe.“

\*

Auch Deine Windungen und Wendungen, Danton, d.h.: das Denken, hättest Du Dir spa-

ren können: Ja. Aber. Es sei denn. „Glaubst Du an mich?“, hatte Julie gefragt – und nicht: Kennst Du mich, meinst Du, daß wir uns wirklich kennen (können)? Ja, Danton, sezieren und analysiere sie nicht! Das tust Du doch auch Deinen Lieblingsgedichten nicht an. Begnüge Dich mit der Schönheit. Begnüge Dich also, Danton, mit ihren dunklen Augen, mit ihrem lockigen Haar und mit ihrer feinen Haut. Berühre diese Haut, wenn Du denn Julie selbst nicht begreifen kannst und darfst. Und laß auch Dich berühren – und rühren. Laß dich betören, also: Sei ein Tor! Und laß Dich, auch wenn Du so von Deiner Einsamkeit nicht geheilt werden kannst, laß Dich trösten. Denn getröstet zu werden, ist eine sehr angenehme Art, „sehr einsam“ zu sein. Übrigens, Du hast es vielleicht gar nicht bemerkt, tröstest Du auch Julie: Während sie Dir ihr „Du kennst mich“ sagt, denkt und empfindet sie, so stelle ich es mir vor: Ich bin froh, daß dieser Mann an meiner Seite ist; auch er hilft mir über meine Einsamkeit hinweg – ein wenig.

Aber wir dürfen nicht der Versuchung erliegen, begreifen zu wollen, wie Julie ‚funktioniert‘. Deshalb laß sie, Danton, belasse sie, wie sie ist! Und genieße ihr „lieb Georg!“ Und meine nicht, diese Anrede bzw. Julie sei naiv! Stattdessen schätze ihre Klugheit, denn was ist klüger als eine gut gestellte Frage: „Glaubst Du an mich?“ Und welch’ große Klugheit verlangt es, Dir zuzuhören, Danton?! Und welch’ große Weisheit, Dich wahrzunehmen?! Du selbst bist es doch, der auf ihre Augen zeigt, sie hervorhebt. Erst in zweiter Linie liebst Du sie mit Haut und Haar. Vor allem, daß sie Dich sieht, Dich für wahr nimmt, macht, daß Du sie liebst. Ja, Du kannst an sie glauben, Du kannst ihr glauben. Und vertrauen.

Du mußt es aber nicht: ihr glauben, vertrauen. Du selbst bist es doch (nochmals), der, zu Beginn der Szene, noch vor Eurem ‚Gespräch‘, sagt: „Ihr (Frauen) könntet einen noch in die Lüge verliebt machen.“ Das hört sich nach einer Sehnsucht an. Du sagst das mit Bezug auf eine Frau am Spieltisch, von der man erzählt, daß sie ihren Mann betrügt. Willst Du also betrogen sein?

Und ist es nicht so, daß Du, Du selbst, Julie betrügst? Du besuchst eine Grisette, eine Hure, die Du so gar nicht kennen, erkennen willst. Ihre Schönheit allein, sagst Du, Du hast dazugelernt, die willst Du „ganz in (Dich) fassen, sie ganz umschließen“. Tatsächlich jedoch

umschließt, erkennt sie, die Hure, Dich, wenn Du, sie auf diese Art „verstehend“, schließlich doch ‚in ihr eigentümliches Wesen eindringst‘, in das offene Geheimnis der Hure Marion.

\*

Einige Tage später, beim Spaziergang, in Begleitung seiner Frau: Marion kommt ihnen entgegen. Und diese spricht frei heraus, ganz direkt. Fragt nicht (das wäre vergleichsweise diskret): „Ist es möglich, daß wir uns kennen?“, sondern sagt, und Danton möchte im Boden versinken (weil auch Julie ihn nun erkennt): „Salut, Georges!“ Und dann, schon hinter seinem Rücken, ruft Marion ihm nach: „Kannst ja mal wieder vorbeikommen!“

Diese Begegnung aber ist erfunden. Und die Geschichte geht voran: Der Revolutionär Danton, der nicht mehr töten (lassen) wollte, der seine Revolution nicht mehr (er)kannte, wurde hingerichtet (durch die Guillotine, durch das wirkungsvollste Seziermesser sozusagen, durch das präziseste Erkenntnisinstrument), und in Büchners Stück (und nur dort) folgt ihm seine Frau, aber nein: Sie geht ihm voraus, tötet sich, bevor er stirbt: „Keinen Augenblick möchte ich ihn warten lassen.“

Und spätestens jetzt erkennen wir sie doch: in dem, was sie tut. Und auch Danton hat sie gekannt. „Nein, Julie“, hatte er gesagt, „ich liebe Dich. Ich liebe Dich wie das Grab“, und, als sie pikiert sich abwendet, erklärt er ihr die Liebe und auch, was sie selbst, Julie, denn sei: „Nein, höre! Die Leute sagen, im Grab sei Ruhe und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg’ ich in Deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, Deine Lippen sind Totenglocken, Deine Stimme ist mein Grabgeläute, Deine Brust mein Grabhügel und Dein Herz mein Sarg.“

Büchner selbst war übrigens verlobt, mit der Straßburgerin Luise Wilhelmine Jaeglé. Ihr hatte er jenen Brief geschrieben, in dem dieses eine Wort nicht stand: „hurt“. Daß Büchner seine Verlobte jemals betrog, ist nicht bekannt. Mademoiselle Jaeglé starb 1880, 43 Jahre nach Büchners Tod. Unverheiratet. War sie ihm ‚treu‘? Ist es möglich, daß wir uns kennen?

## Wenn Schillers Herz wie eine Glocke schlägt

Norbert Jacques, *Leidenschaft. Ein Schiller-Roman*, mit einem Nachwort von Günter Scholdt, Neuauflage im Gollenstein Verlag (Erstauflage Deutscher Verlag, Berlin 1939), Blieskastel 2001, 455 S.

„I hab moi Drama!“

So klingt das Heureka eines Dichters, der vorerst noch nicht auf dem Olymp, sondern in einer württembergischen Eliteschule zu Stuttgart wohnen muß und dort eigentlich auch nicht zum Dichter, sondern zum Militärarzt ausgebildet werden soll. Aber Friedrich Schiller kann das Schreiben nun mal nicht lassen. Und so arbeitet er statt an seiner medizinischen Examensarbeit lieber an einem Schauspiel über einen alten Edelmann namens Moor und seine beiden ungleichen Söhne namens Karl und Franz.

Es wird noch 22 Kapitel dauern, bis die *Räuber* in Mannheim uraufgeführt werden, und bis dahin läßt uns Norbert Jacques teilhaben an Schillers ersten literarischen Gehversuchen im engen Stuttgart von 1780. Norbert Jacques? Es ist noch nicht so lange her, da suchte man selbst im Computer der Saarbrücker Unibibliothek vergebens nach seinem Namen. Und doch ist er der Schöpfer einer Figur, die jeder kennt: Dr. Mabuse.

Als Norbert Jacques 1921 mit *Dr. Mabuse der Spieler* einen waschechten Kolportage-Roman vorlegte, da hob die versammelte Literaturkritik nur verächtlich die Augenbraue. Bis dato hatte der Luxemburger Autor nämlich als durchaus respektable Schriftsteller gegolten, als einer, dem feinnervige Psychogramme ebenso gut gelangen wie packende Schilderungen exotischer Schauplätze. Der S.-Fischer-Verlag kaufte ihm sogar ein Schiffsticket rund um die Welt, denn Norbert Jacques Reisereportagen waren Bestseller und somit auch im voraus bedenkenlos zu finanzieren. Und nun schrieb dieser Kerl einen einfachen, trivialen Krimi! Die Presse höhnte, aber Norbert Jacques kassierte. Fritz Lang machte aus dem Buch einen Film, noch ohne Ton, aber schon in Parallelmontage, was später in die Filmgeschichte eingehen sollte – und Norbert Jacques leistete sich einen Achtzylinder. *Mabuse* brachte ihm Millionen – und den Ruin. Es war ein Pakt wie mit dem Teufel. Denn

hinter dem Namen der Romanfigur verblaßte der des Autors – und er wäre heute vollends vergessen, hätte nicht ein Saarbrücker Literaturwissenschaftler ihn wieder ausgegraben. Günter Scholdt, Initiator und Leiter des *Saarbrücker Archivs für Regionalliteratur*, hat zunächst die Mabuse-Romane wieder hervorgekramt und neu herausgegeben und jetzt, im Blieskasteler Gollenstein-Verlag, das Werk, mit dem sich Norbert Jacques sein literarisches Renommee zurückerobern wollte: *Leidenschaft* ist 1939 erschienen, das muß man mitbedenken, wenn man den Roman heute liest.

Worum geht es? Wir sehen Schiller als jungen, heranwachsenden Menschen, der sich nicht in das vom Fürsten vorgegebene Schicksal fügen will. Dichten will er und nicht Knochenbrüche schienen. Norbert Jacques gelingt es, den Säulenheiligen der deutschen Literatur hinein ins volle Menschenleben zu stoßen – aber er bedient dann doch nur ein anderes Klischee: der geniale Künstler im Widerspruch zu seiner Umwelt. Äußerlich keine Schönheit, mit steckendürrer Oberleib, mageren stelzenartigen Beinen und einer starken, unvorteilhaften Nase, ein Anblick, so heißt es einmal, der „eine Mumie zum Leben erwecken könnte“. Allerdings: wenn man zum 25. Mal von den fliegenden roten Locken liest, die das Schillersche Haupt umgeben, dann mag man nicht mehr – und ist doch erst am Anfang des Buches. Auch das Dichten selbst beschreibt Norbert Jacques – der es doch eigentlich wissen müßte – äußerst klischeehaft als einen impulsiven Akt, bei dem die Worte dem Genie nur so in die Feder fliegen. Und wie geht es Schiller kurz vor der Uraufführung seiner *Räuber*? Rast sein Herz? Pocht es? Schlägt es bis zum Hals? Nein – wir haben es schließlich mit Schillern zu tun: „sein Herz schlug wie eine Glocke“!

Was hier noch unfreiwillig komisch ist, das ist über die weitesten Strecken des Buches einfach ermüdend, langweilig und ärgerlich. Die Bilder hängen schief, es hinken die Vergleiche, und der Ton, in dem die Dialoge vonstatten gehen, ist so steif und hölzern, daß sich der echte Schiller vermutlich im Grabe umgedreht hätte. Norbert Jacques, das muß man sagen, fehlt es schlicht an sprachlicher Kraft. Nicht umsonst ist sein Schiller-Roman in der Versenkung verschwunden, während der Goethe-Roman, der im gleichen Jahr erschien, in die Weltliteratur einging. Aber *Lotte in Weimar* ist nun mal von Thomas Mann ...

Warum also jetzt eine Neuauflage von *Leidenschaft*? Günther Scholdt erklärt es in seinem Nachwort, was man bei aufmerksamen Lesen auch selber merken kann: Der historische Stoff ist eigentlich ein Zeitroman der späten 30er Jahre. Wir sehen Schiller gegen den despotischen Herzog von Württemberg revoltieren und schließlich in einer Nacht-und-Nebel-Aktion das Land verlassen – trauriger Alltag für viele Schriftsteller im Nazi-Regime. Auch Norbert Jac-

ques war in Deutschland nicht sicher. Seine Frau war jüdischer Abstammung, sie und ihre beiden Töchter konnten sich gerade noch über Luxemburg in die USA retten, Norbert Jacques blieb in Deutschland. An seiner Stelle ließ er Schiller flüchten. Sein Roman ist darum auch und vor allem ein Dokument aus einer Zeit, in der auch Schiller-Dramen verboten waren.

Sven Rech

## Verzählches

Werner Klippert, *Also sprach der Orang-Utan*, Gollenstein Verlag, Blieskastel 2002, 232 S.

Werner Klipperts neues Buch *Also sprach der Orang-Utan* entzieht sich hartnäckig allen literarischen Einordnungsversuchen. Eine Autobiografie ist es nicht, eine Kurzgeschichtensammlung auch nicht und auch als Sammlung bisher unveröffentlichter Texte kann man es nicht bezeichnen, da die meisten Texte schon an anderer Stelle veröffentlicht worden sind. Klipperts neues Buch ist von allem etwas.

Den Anfang dieser Texte- und Geschichten-sammlung macht eine Serie autobiografischer Geschichten. In ihr erzählt Klippert Episoden und Begebenheiten aus Kindheit und Schulzeit und in einem längeren Aufsatz, „Ria und ich“, wann und wie er Ria, seine Frau, kennengelernt hat und was dann alles später daraus geworden ist. Im zweiten Kapitel des Buches folgen Geschichten über die Erlebnisse des Soldaten Klippert im zweiten Weltkrieg und während der Kriegsgefangenschaft. Das dritte Kapitel enthält unter der Überschrift „Zeitungsgeschichten“ Kurzgeschichten, die ursprünglich für Zeitungs-feuilletons geschrieben waren. Im vierten Abschnitt finden sich Erfahrungsberichte und theoretische Überlegungen des Rundfunkpraktikers und Hörspielfachmannes Klippert, der Autor war lange Jahre Leiter der Hörspielabteilung des SAARLÄNDISCHEN RUNDFUNKS. Den Abschluß des Bandes bildet der Text des bisher noch nicht veröffentlichten Hörspiels „Also sprach der Orang-Utan“, dessen Titel zur Überschrift für das ganze Buch geworden ist.

Der Autor, so scheint es angesichts dieser zeitlich und thematisch weitgefächerten Textpalette, hat wohl eines Tages seinen Schreibtisch aufgeräumt und da sind ihm allerlei Texte, die er im Laufe seines Lebens geschrieben und in großen Teilen auch schon publiziert hat, wieder in die Hände gefallen. Also hat er beschlossen, das Ganze, ergänzt und erweitert durch einige neue Texte, zu einem Sammelband zusammenzufassen und zu veröffentlichen.

Warum eigentlich nicht, denkt sich der unvoreingenommene Leser. Warum nicht eine Aufsatz- und Geschichtensammlung, in der unbekümmert und unkonventionell unterschiedliche Textsorten und ganz unterschiedliche Themen miteinander kombiniert werden, in der Autobiografisches mit Fiktionalem und Theoretischem gemixt wird? Erlaubt ist schließlich, was gefällt. Vielleicht ergibt sich ja aus diesen Teilen eine interessante neue Einheit. Und wenn der Klappentext nur annähernd das hält, was er verspricht, zeichnet dieser ungewöhnliche Textmix ja eine faszinierende und abwechslungsreiche lebensgeschichtliche Entwicklung nach und verspricht also eine interessante Lektüre. Im Klappentext heißt es schließlich: „Das Buch gewährt einen subjektiven und deshalb spannenden Einblick in die deutsche Geschichte aus Sicht eines Medienmenschen. Neben dem Zeitkolorit ist es die ehrlich geschilderte Entwicklung vom naiven über den erschütterten zum erkennenden Menschen, die fasziniert und Geschichte nach- und miterlebbar macht.“ Außerdem verspricht der Autor, daß seine Geschichten und Texte gut zu lesen sind. Der Leser „soll auch mit Lust lesen können“ (S. 329), heißt es im Nachwort.

Und tatsächlich: Gut zu lesen sind Klipperts Texte und Geschichten allemal. Sie sind, wie es sich für Texte eines „Medienmenschen“ gehört,

flott und leichtfüßig geschrieben. Einige wenige stilistische Unebenheiten stören den positiven Gesamteindruck nicht. Auch die Druckfehlerleutereien – z.B. steht auf Seite 237 „Hörspielrezession“ statt „Hörspielrezension“ – halten sich in Grenzen. Besonders die im Kapitel „Zeitungsgeschichten“ versammelten Kurzgeschichten sind amüsant und witzig geschrieben und alles in allem sehr gut gelungen. Auch das Kapitel über Kriegserlebnisse und Gefangenschaft bietet neben den persönlichen Erinnerungen durchaus zeitgeschichtliche Einblicke. Die Geschichten zeigen die Wandlung des begeisterten HJ-Führers und Kriegsfreiwilligen zum desillusionierten Landser und Kriegsgefangenen. Sie machen aber auch den Irrsinn und die Absurdität des Krieges deutlich. Allerdings ist der im Nachwort vom Autor formulierte Anspruch sicher um einiges zu hoch gegriffen. „Die Kriegsgeschichten“, so ist dort zu lesen, „habe ich mir verordnet, um mit dem Krieg und meiner und meiner Generation Verblendung abzurechnen.“ (S. 330) Da gibt es doch literarische „Abrechnungen“ mit dem Krieg von ganz anderem Kaliber!

Weniger überzeugt haben mich dagegen Klipperts autobiografische Erzählungen des ersten Kapitels. Beim Lesen dieser Berichte und Geschichten wird zwar einiges über die Lebensverhältnisse und Verhaltensweisen, die Moden und Macken von damals wieder lebendig, aber häufig wird auch reichlich Privates und oft auch allzu Banales ausgebreitet, sodaß der Eindruck entsteht, eigentlich privaten und für Außenstehende nicht sehr interessanten Erinnerungen beizuwohnen. So wird in der Geschichte „Ria und ich“ seitenlang über Theaterauftritte und Spielkunst der Jungschauspielerinnen, Freundin und späteren Ehefrau berichtet, nebst umfangreicher Präsentation der dazugehörigen Pressestimmen. Ähnlich verhält es sich mit den unter der Überschrift „Schülerstreiche und ihre Opfer“ versam-

melten Pennälergeschichten. In ihnen wird beinahe das komplette Lehrerkollegium – „De Tschupp, De Babbes, De Schorsch“ usw. – in klassischer Schülerzeitungsmanier porträtiert. Auch diese Geschichten sind, gelinde gesagt, nur von sehr begrenztem Informations- und Unterhaltungswert. Ebenso konnten die theoretischen Texte mich nur zum Teil überzeugen. In ihnen findet man durchaus bemerkenswerte Gedanken, Überlegungen und Beobachtungen des Medienpraktikers und Hörspielprofis. Hier macht sich aber auch, z.B. in den Aufsätzen „Wie ich Hörspielkritiker wurde“ und „Der tönende Hosenboden“, reichlich Leerlauf breit. Insgesamt wirken diese Texte disparat, sie fallen gegenüber den gelungenen „Zeitungsgeschichten“, die unmittelbar vor den theoretischen Aufsätzen stehen, stark ab und fügen sich nur mühsam in den Gesamtkontext des Buches.

Klipperts neuer Texte- und Geschichtenband hinterläßt, alles in allem genommen, einen zwiespältigen Eindruck. Die ehrliche und faszinierende „Entwicklung vom naiven über den erschütterten zum erkennenden Menschen“, die dem Leser in Klappentext und Nachwort versprochen wird, ist es jedenfalls nicht geworden. Ein bißchen Antikriegsprosa, ein bißchen Pennälerstreiche und Autobiografisches, ein bißchen was Kritisches und Essayistisches über Rundfunk und Hörspiel, daraus ergibt sich nicht automatisch eine Entwicklungs- und Lebensgeschichte, die diesen Namen verdient. Einzelne Texte und auch Kapitel des Bandes sind gelungen, aber der unbekümmerte Textemix des Buches ergibt unter dem Strich dann doch kein neues Ganzes, sondern eher einen Flickenteppich mit thematisch und qualitativ sehr inhomogenen Einzelstücken.

Dietmar Schmitz

*„Ich halte dir die Predigt vom Umgang mit den Resten. Leider ist die Kirche leer.“ (S. 419) – Wie konnte es nur kommen? Wer es wissen will, kann es in dem Ende letzten Jahres im PoCul Verlag, Saarbrücken erschienenen Buch „Der kahle Hut, Versammelte Werke 1“ von Chris Schrauff auf 594 Seiten nachschlagen. Vielleicht findet er die Antwort, denn „Der Tod kommt auch als Putzfrau vor, dann hat er einen Eimer.“ (ebd.)*

## Aus der Mitte entspringt ein Ketamin-Rausch – und eine Tram

Norman Ohler, Mitte, Rowohlt Berlin Verlag, Berlin 2001, 258 S.

„Ausgerechnet ein Pfälzer hat den aufregendsten Berlin-Roman der letzten Jahre geschrieben“, verkündet der Literaturkritiker Martin Lüdke in der RHEINPFALZ, als „ein Meisterstück“ bezeichnet ihn DER SPIEGEL. DIE WELT hält ihn für den möglichen, lange angemahnten „Vereinigungsroman“ und DIE ZEIT charakterisiert ihn schlichtweg als „fantastisch“ – und das in mehrfacher Hinsicht. Der Literaturbetrieb reagierte nahezu einhellig positiv, teilweise euphorisch auf Norman Ohlers zweiten Roman *Mitte* – wie häufiger in solchen Fällen hat sich dies allerdings (noch) nicht eins zu eins auf die Leserschaft, sprich die Verkaufszahlen, ausgewirkt.

Indes nicht erst für *Mitte* erntet der 1970 in Zweibrücken geborene und in Berlin lebende Ohler viel Applaus. Schon sein Debüt stieß beim Feuilleton auf sehr großes Interesse – die 1995 veröffentlichte *Quotenmaschine* war der erste (!) Online-Roman. *Mitte* ist dessen konsequente Fortschreibung, auch wenn beide Werke auf den ersten Blick wenig gemein haben.

Als ein zentrales Motiv hat Ohler – sein Vater ist der Zweibrücker Richter Wolfgang Ohler, der mit mehreren Romanveröffentlichungen (u.a. im Gollenstein-Verlag) regionale Erfolge verbuchen konnte – die Tram aus Döblins *Berlin Alexanderplatz* übernommen. Seine ähnlich lautmalende Straßenbahn fährt allerdings nicht am Alex, sondern am nicht weit davon entfernten Hackeschen Markt entlang, in Berlins Mitte.

Dort bewohnt des Autors Held Klinger ein Abbruchhaus, das bald entkernt werden soll. Klinger ist nach Deutschland zurückgekehrt, um sich von seinem Jobverlust zu erholen. In London war er bis kurz zuvor Content-Director. „Your Content is no longer needed“, teilte man ihm mit, nachdem er auf einen unliebsamen Kunden aus der *New Economy* losgegangen war und ihm eine transparente Designermouse in den Allerwertesten eingeführt hatte: mit den Worten „Click now, Asshole!“. Nicht nur an dieser Stelle nimmt der Autor die junge und inzwischen bereits alt aussehende IT-Branche gekonnt aufs Korn.

Klingers gerade erst bezogenes Zuhause beherbergt alte Geister. Sein Vormieter Igor war ein Musik- und Drogenfreak, der in seiner Wohnung verbrannte, als er sich auf einem Drogentrip befand: Seine Seele war während des Rausches außerhalb des Körpers getreten und fand nüchtern nur noch einen leblosen Körper vor, in den sie nicht zurückkehren konnte. Igors Geist lebt weiter, und bald hört der ehemalige IT-Spezialist auch dessen Stimme. Der Untote vermag den zunächst sehr ängstlichen Klinger zu einem Ketamin-Trip zu überreden. Dieser solle sich dem „anderen“ Leben hingeben und erlebt mit dem bei Operationen als Narkosemittel dargebrachten Ketamin einen „Bungeejump in den Tod“.

Währenddessen schlüpft DJ-Künstler Igor in Klingers Körper und ist außerordentlich aktiv. Der Wiedererwachte ist darüber gar nicht erfreut, da sein Körper zum ausgiebigen Flüssigkeitsaustausch mit einer Bekannten genutzt wurde. Zu eskalieren droht die Situation als Igor während Klingers zweitem Ketamin-Rausch mit der von diesem sehr geschätzten Prostituierten Sophia schläft. Sie ist eine „weltraumhaft aussehende Nutte in Plastik-Sex-Uniform“, wie sie im Bereich des Hackeschen Markts üblich sind, und Studentin.

Klinger macht sich nachfolgend auf die Suche nach Igors Identität, letztendlich wollen er und Sophia ihm helfen, endlich zur Ruhe zu kommen, unter anderem indem sie auf dem Friedhof sein Skelett vom verwesenen Fleisch befreien. Das Finale bahnt sich an, als Igor Klinger zu einer Tram-Terror-Aktion mit Musik-Tönen überredet und zugleich eine größere Sprengung vorbereitet.

Die Geschichte des ungleichen Paares, deren Beziehung von existentialistischen Gesprächen dominiert ist, wird durch allerlei eigentümliche Begebenheiten bereichert. Da sind unter anderem die Erlebnisse Klingers als erfolgloser Kaufhausdetektiv, die ihren Höhepunkt in einem grandiosen Sabotageakt Igors – in Klingers Körper – finden. Der von massiven Schlafproblemen geplagte Schnüffler ist ein Alter Ego Hinrich Lobeks aus Jens Sparschuhs Roman *Der Zimmerspringbrunnen*.

Eine Steigerung ins Mystische vollzieht sich mit der Beschreibung eines sich im Abbruchhaus befindenden Subkultur-Kellers. Dort lebten Drogen-Freaks, die sich dem Tageslicht entzogen haben und deren frappante Beschreibung an Fantasyfilme aber auch an Schauermärchen

für Kinder erinnert. Glanzvoll werden die im Roman auftretenden Elemente „unrealistischer“ Literatur nie auch nur annähernd in einer genre-typischen Absolutheit dargestellt.

Spätestens am Ende der Lektüre fragt sich der Leser, ob Igor vielleicht nur das Hirngespinnst eines völlig aus der „normalen“ Bahn geratenen Ex-IT-Yuppies ist. Die Schizophrenie-Thematik wird zwar von Igor angesprochen, die Beantwortung der Frage bleibt jedoch glücklicherweise aus. Der von Ohler gezeichnete Mikrokosmos zeigt den Einzelnen um die Jahrhundertwende, der sich seinen Lebenssinn zu verdeutlichen versucht. Eine Dramatisierung des Stoffes für die Bühne drängt sich geradezu auf.

Bemerkenswert ist Ohlers Sprache, die sich gekonnt an unterschiedliche Sprach-Milieus anlehnt. Häufig liegen einfach konstruierte Sätze vor, kommt er mit wenigen Verben aus, die Vielschichtiges transportieren: fortgesetzt Gefühle und Schmerzen. Man trifft auf eine ähnlich komplexe Erzählkonstruktion wie in Döblins Stadroman. Sehr dicht geraten die Beschrei-

bungen der Rauschzustände bzw. Traumvorstellungen, und die Dialoge wirken nie gekünstelt. So findet der Inhalt eine Kongruenz erzeugende Sprache, und der Roman sticht aus vielen fragwürdigen Werken hoch gelobter Jungautoren im Alter zwischen 20 und 35 Jahren hervor: Ohler schafft nicht nur intelligente Unterhaltung, sondern Kunst.

Man wünscht dem Autor als Leser nicht nur die ihn als großen Hoffnungsträger der jungen deutschen Literatur lobenden Kritiker und darf gespannt sein auf seinen bereits in diesem Jahr erscheinenden dritten Roman *Stadt des Goldes*, der in Südafrika angesiedelt ist.

Ob das Ketamin, das auf der mit Ohlers Homepage (höchst empfehlenswert: [www.sayheykey.de](http://www.sayheykey.de)) verlinkten Seite „[www.bonzshop.de](http://www.bonzshop.de)“ übrigens offeriert wird, tatsächlich von dort auch zu beziehen ist, müßte noch überprüft werden.

Gerhard Teuscher

## Was fällt ihm eigentlich ein?

Hans Arnfrid Astel, *Was ich dir sagen will, kann ich dir zeigen*, PoCul Verlag für Politik und Cultur, Saarbrücken 2001.

Hans Arnfrid Astel, *Sternbilder. West-östliche Konstellationen*, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1999.

„Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen. Man kann es nicht bemerken, – weil man es immer vor Augen hat. ... Denk nicht, sondern schau!“ (Ludwig Wittgenstein)

Hans Arnfrid Astel schreibt Gedichte für die Augen. Er läßt sich von seiner Wahrnehmung leiten und appelliert freundlich an seine LeserInnen, das Naheliegende, die Gegenstände, die uns tagtäglich umgeben, zu sehen und im wahrsten Sinne des Wortes zu begreifen. Griff – Greif – Begriff – begriffen: in dem Gedicht „Der Brieföffner“ zeigt er uns zunächst diesen Gegenstand selbst und über dessen „Griff“, bei dem es sich um einen „Greif“, also einen „Vogelfuß“ handelt, landet er bei dem „Begriff“,

den er davon geben will und „da hast du den Punkt begriffen“! Welches der Punkt ist, das sei zunächst dahingestellt.

Das Spiel mit Worten gefällt Astel nicht nur in diesem Gedicht. Humorvolle Wendungen, die verhindern, daß es pathetisch wird („da hast du / den Punkt begriffen / und leider / die Spitze mir / abgebrochen“), finden sich häufig. Der Humor – nicht selten ein schwarzgefärbter – ergibt sich oft gerade aus dem Spiel mit Worten: „Er sagte keinen Ton. Er war aus Ton. / Das predigte beredt der stumme Fisch.“ Manchmal erhalten Worte auch durch geringfügige Veränderungen einen verblüffenden neuen Kontext.

Den LeserInnen sei spontanes Lachen an einigen Stellen garantiert. Es mag sich zum Lachen auch so mancher „Aha-Augenblick“ gesellen, denn Astel entwirft Bilder ähnlich einem Photographen, der im richtigen Moment den Auslöser betätigt. Er scheint jedoch nicht allzulange auf diesen Moment gewartet zu haben, denn die Gedichte, vor allem die wenige Zeilen zählenden, wirken so, als seien sie spontan entstanden, auch wenn der Autor selbst behauptet, daß das, was ihm einfällt, ihm allmählich einfiele. Er ist sich sicherlich des darin enthaltenen Widerspruchs bewußt, denn wie kann etwas

langsam (ein)fallen? Die Auflösung dieses vermeintlichen Widerspruchs besteht womöglich darin festzustellen, daß der Auslöser für ein Gedicht, z.B. ein Gegenstand, der das Interesse des Autors weckt, spontan „einfällt“ und einen Recherche- und Arbeitsprozeß in Gang setzt, welcher sich im Textergebnis den LeserInnen nicht aufdrängt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Astels Bildern und denen eines Photographen besteht darin, daß jene nicht statisch sondern in Bewegung sind (PhotographInnen mögen mich an dieser Stelle richtig verstehen). „Tote“ Gegenstände, Personen und (mythologische) Figuren werden durch die Betrachtenden, in letzter Instanz die LeserInnen, (wieder)belebt, wodurch sich außer dem Spiel mit Worten eines mit Zeiten und Erinnerungen ergibt: „Argusäugige/ Schmetterlingsflügel liegen/ auf dem Dachboden./ Gehst du vorüber,/ bewegt wieder ein Lufthauch/ die Falterflügel./ Ach, Animula,/ meine Sehnsucht beseelt mir/ die Erinnerung.“

Bild – image – Imagismus: „Ein image ist etwas, das einen intellektuellen und emotionalen Komplex innerhalb eines Augenblicks darstellt ... Es ist besser, im Leben ein einziges image dargestellt zu haben, als dicke Bände zu verfassen.“ (Ezra Pound) So manches an den Gedichten von Arnfrid Astel erinnert an das Programm des Imagismus, der den Grundsätzen folgt: „die Sache selbst wiederzugeben, Sparsamkeit der Worte und Zeitfolge der musikalischen Phrase“ (Pound), die allerdings niemals als Dogmen betrachtet werden sollten. Astel reduziert seine Worte, es liegt ihm daran, kein überflüssiges Wort zu verwenden, keines, „das nicht irgendetwas enthüllt“ (Pound). Die Sparsamkeit der Worte führt nicht selten zu einer Verrätselung des Gesagten und Astel mag sich insgeheim darüber freuen, wenn es auf LeserInnenseite nicht immer gelingt, das Rätsel aufzulösen. Vor diesem Hintergrund stellt es möglicherweise einen Vorzug dar, daß in dem Buch *Was ich dir sagen, will kann ich dir zeigen*, bei dem es sich eigentlich um einen Ausstellungskatalog handelt, einige teilweise sehr persönliche Gegenstände zu den Texten abgebildet sind. Für die LeserInnen sind es die Gegenstände zu den Gedichten, für Astel die Gedichte zu den Gegenständen, die ausgestellt werden. Diese Kombination von Abbildung und Text hilft dem Verständnis der Gedichte.

Nicht nur die Reduktion der Worte, sondern auch der Rechercheprozeß selbst, führt zur Verrätselung. Es werden Worte verknüpft, die zu-

nächst in keinem Zusammenhang miteinander stehen, z.B. in den Gedichten über „Rapunzel“: der lateinische Name „Valerianella myosotis a./ x locusta l.“ und weiter „Mausohr – Vergißmeinnicht – Heuschrecke – Amönau – Winterweizen“. Astel betont, daß er diese Zusammenhänge nicht selbst erfunden hat, sondern er sich der Methoden eines Forschers bedient und jene, angeregt durch den „Einfall vor den Augen“ der Wurzel eines Feldsalatpflänzchens, recherchiert hat. Wer jetzt verwirrt ist, mag sich durch Astels „Rede“ zum Thema „Was fällt mir eigentlich ein?“, die als CD dem Ausstellungskatalog beigelegt ist, über die Zusammenhänge aufklären lassen.

Arnfrid Astel bevorzugt „Strukturen und Formen, denen es lieber ist, nicht bemerkt zu werden.“ Im Übrigen ist es ihm auch einerlei, ob die Silbenzahl einer gewählten Form aufgeht oder nicht. Eine beliebte Form, die er vor allem in den *Sternbildern* benutzt, ist die des Haiku. Es seien hier einige Bemerkungen zum Haiku zitiert, um deutlich zu machen, daß es Astel bei der Wahl des Haikus um mehr als um eine Form geht ohne tiefsinnig philosophisch sein zu wollen: „Das Haiku nimmt so viel wie möglich Worte zwischen dir und den Dingen weg. Es läßt die Dinge für sich sprechen; sie sagen sich; sie sprechen dich an ... Im Haiku geht es nicht um das Sichtbarmachen des Unsichtbaren, sondern um das Sichtbarmachen des Sichtbaren ... Das Haiku vermeidet Metaphern im herkömmlichen Sinne ... es ist ungekünstelt, es wird spontan, ganz natürlich ‚freiheraus‘ gesprochen ... Das geglückte Haiku ist ein Augenblick. Der Augenblick des Haiku ist ein Augenblick des Erwachens vor der Sache ... Der Augenblick des Erwachens ist ein Augenblick des Lachens ... Das große Haiku ist ‚todheiter‘ ... Mahnung an langnasige Silbenschiede: Kein Silbenschieden! Trick 17 hilft nicht immer! ... Man muß die Regeln lernen – und sie vergessen lernen.“ (Günther Wohlfahrt) Es wäre nun interessant zu erfahren, weshalb der Autor selbst seine silbenzählenden Gebilde nur ungern „Haikus“ nennt, denn es finden sich viele Beispiele in den *Sternbilder[n]*, die den oben zitierten Anforderungen entsprechen. Für die häufig verkürzt auftretende Form erfindet Astel den Begriff „Stutz-Haiku“, ein „Sawort“, für das er Ersatz sucht (Vorschläge bitte an die Redaktion!).

Astel fragt sich augenzwinkernd „Was fällt mir eigentlich ein?“ Damit kommt eine weitere Komponente ins Spiel, nämlich die des „Was

fällt dir eigentlich ein, mit Turnschuhen auf der Beerdigung deiner Großmutter aufzutauchen?“ – Astel will auch oder vor allem das Verbotene in Worte fassen, das was auszudrücken sich eigentlich nicht ziemt, und plädiert dafür, zuzulassen, was einem eigentlich einfällt.

Inakzeptabel an dem Buch *Was ich dir sagen will, kann ich dir zeigen* ist dessen liebevolle Gestaltung: beim Cover angefangen bis hin zum Satzbild der Gedichtstrophen, deren erstes Wort häufig in Versalien gesetzt ist, was nicht nur irritiert, sondern stört. Ganz anders verhält es sich da mit dem Layout von *Sternbilder*. Ich möchte bezweifeln, daß es sich bei der qualitativ unter-

schiedlichen Gestaltung um eine rein finanzielle Frage handelt.

Gelungen und wertvoll ist die zu *Was ich dir sagen will, kann ich dir zeigen* beigelegte CD, Arnfrid Astel redet zum Thema „Was fällt mir eigentlich ein?“. Der Schalk und eine gesunde Portion Selbstironie sind nicht zu überhören. Vermutlich fehlt demjenigen, der den unmittelbaren Eindrücken (Einfällen) seiner persönlichen wiederum Ausdruck (Ausfälle) verleiht, „fast nichts / zum Glück / fast nichts.“

Eva Risch

## Ein breiter, aber gleichmäßiger Strom

Markus Heitz, Schatten über Ulldart. Die dunkle Zeit. Erster Roman, Wilhelm Heyne Verlag, München 2002, 399 S., 2 Karten.

Zugegeben. Ich bin nicht gerade das, was man einen Freund von Fantasyliteratur oder –filmen nennen könnte. Dennoch habe ich mich an den ersten von insgesamt vier angekündigten Bänden herangewagt, den der gebürtige Homburger Markus Heitz, Jahrgang 1971, vorgelegt hat. Heitz hat laut dem auf seinen Internetseiten veröffentlichten Lebenslauf an der Universität des Saarlandes Germanistik und Geschichte im Rahmen eines Lehramtsstudienganges studiert und arbeitet u.a. für die SAARBRÜCKER ZEITUNG.

Unter dem Reihentitel *Die dunkle Zeit – Panorama einer neuen Weltordnung* wird dem Leser die Geschichte des Kontinents Ulldart nahegebracht, dort, wo der einmal bereits ausgefochtene Kampf zwischen der bösen Gottheit Tzulan und seinem guten Gegenspieler Ulldrael wiederum aufbricht. Dort in Ulldart gibt es verschiedene Königreiche; im Zentrum dieses Romanes steht das Reich Tarpol. Wie alle Gottheiten, so bedürfen auch die beiden Ulldrael und Tzulan der Stellvertreter auf ihrer Erde, um zu agieren.

Und damit beginnt die Story: Ein Visionär des Gottes Ulldrael, Mönch des gleichnamigen Ordens, stirbt beim Empfang einer göttlichen Botschaft, die er nur noch bruchstückhaft überliefern kann. Die Ordenshöchsten sehen eine

Warnung darin: Wenn der Tadc (der Erbprinz, Anm. Rez.) getötet wird, bricht die Dunkle Zeit wieder an.

Der komische Held des Romanes ist Prinz Lodrik, der zukünftige Inhaber des Thrones. Er ist zu Beginn des Romanes ein etwas feister, verfressener, fauler und zudem wenig auf seine spätere Aufgabe vorbereiteter Jüngling von fünfzehn Jahren. Um dies schnellstmöglichst zu erlernen, wird er incognito in die abgelegene Provinzhauptstadt Granburg geschickt, wo er das Amt des Gouverneurs übernehmen und das Regieren – sozusagen im Schnellkochkurs – lernen soll. Ihm an die Seite gestellt sind Stoiko, sein listiger Erzieher und Berater, sowie Waljakov, ein erfahrener aber in seinen Intentionen undurchsichtiger Kämpfer. Hürden finden sich schnell, damit Prinz Lodrik es auch schafft, dem Auftrag seines Vaters – entgegen allen Erwartungen – zu genügen. Da ist der noch amtierende Gouverneur Jukolenko, ein Ränkeschmied, Amtsmißbrauch ist bei ihm an der Tagesordnung. Da sind die alteingesessenen Großgrundbesitzer, Brojaken genannt, mit verbrieften Rechten, die sich gegen alle Einschränkungen zur Wehr setzen: offen oder heimtückisch und vor Mord und dem Einsatz von Sumpfungheuern nicht zurückschreckend. Aber mit viel Glück und Dusel, entwickelt sich aus dem Beinahe-Nichtsnutz Lodrik innerhalb von sechs Zeiteinheiten, die wohl Jahren gleichgesetzt werden können, zu einem jungen Erwachsenen, geschult in allen Künsten des Kämpfens, Regierens und der Minne, um einen adäquaten Ausdruck für Lodriks fortgeschrittene Bemühungen zu nehmen.

Ein zweiter Erzählstrang rankt sich um die Figur des Rogogarder Freibeuters Torben, der auf Beute ausgehend mehrfach mit einem Unbekannten den Weg kreuzt, der sich als Killer herausstellt. Dieser soll Lodrik töten. Heitz führt diese beiden Erzählstränge zusammen, in dem er in einem geschickten Spiel Lodrik bei einer öffentlichen Veranstaltung von einer Figur bedroht sein läßt, die sich dann doch als Torben herausstellt, der Lodrik nur vor dem gedungenen Mörder warnen wollte.

Ein dritter Erzählstrang greift die Prophezeiung wieder auf. Den Ordenshöchsten scheint es plötzlich so, als könnten sie sich auch getäuscht haben und als seien die wenigen Worte des Mönches vielleicht eher dahingehend zu verstehen, daß ihnen die Tötung des Tadc ans Herz gelegt werde sollte. Der Mönch Matuc wird beauftragt, Lodrik zu töten und macht sich auf die Reise nach Granburg. Dem Leser fällt es nicht schwer, hier das Wirken von Tzulan, der bösen Gottheit, zu erkennen.

Am Ende des Romans ist Lodrik fähig, die Provinz zu regieren, hat sich als Sozialreformer beim Volk beliebt gemacht und muß nun auch ran an die große Aufgabe. Sein Vater, der Kabcar, ist tot.

Markus Heitz hat einen Roman geschrieben, in dem Sumpfungescheuer und fliegende Wesen auftauchen, die an Goya (*Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*) erinnern. Die Schau-

plätze muten östlich an, d.h. sie könnten auch zwischen Hoher Tatra, der Taiga und in der Tundra spielen – etwa im 19. Jahrhundert unserer Geschichte.

Wenig überzeugend ist Lodriks Entwicklung à la Prinz Friedrich von Preußen (hier fehlt allerdings ein Katte und damit auch die Möglichkeit von der Komik in die Tragik einzuschwenken.) Die pädagogische Roßkur, die mit der Feststellung des Vaters beginnt: „Mein Sohn ist ein Versager“ (Heitz läßt die Sätze unheilvoll im Raum schweben, allerdings nicht allein, sondern Gewürz- und Tabakgeruch gesellen sich hinzu.) und deren ausgemachtes Ziel er mit den Worten, „Irgendwie muß ich den Bengel doch zu einem Mann erziehen.“, formuliert, bringt auch keinen vermeintlichen Vater-Sohn-Konflikt ins Rollen, denn der Junge entpuppt sich innerhalb von Romanesfrist als eigensinniger Kopf und übererfüllt die ihm gesetzten Normen. Was will man mehr.

Letztlich hat Heitz einen flüssig lesbaren Roman geschaffen, in dem irrealen Figuren auftauchen, die beschriebene menschliche Personage sich überwiegend menschlich verhält, dem es aber insgesamt daran gebricht, einzelne Episoden spannender und überraschender einzusetzen: Zu gleichmäßig ist die Tonlage, zu wenig ändert er die Tempi.

Herbert Temmes

## Auf der Suche nach dem Saarland-Krimi

Axel Herzog, Rauch kommt nicht nur aus Revolvern. Der Drei-Euro-Roman, Saarland Krimis 1. Band, Lilo Häfner Verlag, Saarbrücken-Dudweiler 2002, 77 S.

Tilo Morgen, Grubenhunde. Eine kriminelle Erzählung, mit Bildern von Hajo Müller, Gollenstein Verlag, Blieskastel 2002, 149 S.

Das Saarland hat den Krimi entdeckt! Nachdem unser guter alter Palü seit Jahren mit dem Rad in Sachen Tatort und saarländischer *corporate identity* unterwegs ist, meinen nun auch andere, daß sich Lokalkolorit und kriminalistische Verwicklungen zu einem schmackhaften Lesevergnügen verbinden ließen.

Axel Herzog hat sich nach jahrelanger Tätigkeit beim *Dudweiler Stadt-Theater* dem Genre des Kriminalromans zugewandt und beabsichtigt, mit der von ihm gegründeten Reihe *Der Drei-Euro-Roman* die Tradition des Drei-Groschen-Romans wieder aufleben zu lassen.

Der erste seiner *Saarland Krimis* liegt nun vor: *Rauch kommt nicht nur aus Revolvern*. Wie bei seiner Projektidee setzt Herzog auch hier auf Tradition: Für die Aufklärung des Falles sorgt ein Privatdetektiv, der sich selbst als die auf 1,88 Meter angewachsene Verkörperung von Humphrey Bogart beschreibt und auch in anderen Punkten an Dashiell Hammetts Figur Sam Spade erinnern soll. Seinen Unterhalt verdient das Bogart-Double damit, das geheime Privatleben ihm zufällig begegnender Männer auszuspiionieren und – falls fündig – sich ihren Ehefrauen als Privatdetektiv anzudienen. Doch bei dem Mann,

dessen Verfolgung er zu Beginn der Handlung aufnimmt, ist zunächst nichts zu holen. Dafür entpuppt der sich als Vorstandschef einer saarländischen Großbank, der erstaunlicherweise seine beiden Geldtransportfahrer persönlich kennt. Was sich aus solch ein Konstellation entwickelt, läßt sich denken. Aber anstatt Motive, Tat und Konsequenzen auf Täterseite oder die Arbeit des Detektivs eingehend zu beleuchten, behilft sich Herzog bei der Aufklärung des Tricks eines gefundenen Aufzeichnungsgeräts und meint seine ohne Spannung dahin dümpelnde Story mit einem konfusen Geschäft um embryonale Stammzellen würzen zu müssen.

Spätestens jetzt merkt man, daß die Orientierung am großen Vorbild Hammett Fassade bleibt. Wo dieser scharfblickenden Realismus in den Kriminalroman einbringt, verliert sich jener in detailgetreuen Wegbeschreibungen durch Saarbrücken und Umgebung und in die simple Sozialkritik eines „Ja, ja, die da oben, denen darf man eh nicht trauen“. Passend dazu zeichnet sich Herzogs Personal allein durch Farblosigkeit aus. Unser Detektiv, der zugleich der Erzähler ist, ist zwar um Charakterisierung bemüht und vergleicht hierzu nicht nur sich selbst mit den Größen des Films: Der Vorstandschef erinnert ihn an John Wayne und einer der Geldtransportfahrer an Terence Hill. Aber was Ausdruck der lakonischen Distanziertheit unseres Erzählers sein soll, entpuppt sich letztlich als Hilfsmittel, um sich jeder tiefer gehenden Charakterzeichnung zu entziehen. Da schaffen es nicht mal die drei Euro, aus einem Drei-Groschen-Roman einen Roman zu machen.

Mit *Grubenhunde* wartet Tilo Mörgen ebenfalls mit einem „Saarbrücken-Krimi, spannend und voller Lokalkolorit“ – wie es auf dem Buchrücken heißt – auf. Er selbst bezeichnet sein Werk schlicht als kriminelle Erzählung, was die Situation genauer trifft. Denn sein Detektiv Silcher ist in Wirklichkeit freier Journalist für die Lokalredaktion der „Saarzeitung“ und verheddert sich bloß bei einer Recherche über einen getöteten Hund in einem Dickicht von Umweltskandal, korrupter Stadtpolitik und Sozi-Filz. Bei dieser Suche läßt Mörgen seinen „Detektiv“ zu einem „Informanten“ aus dem Umweltamt sagen: „Du konstruierst einen Krimi, Jürgen.“ Es hätte dem Text gut getan, wenn der Autor seine eigenen Worte ernst genommen hätte. Denn daß Stadtväter – entgegen ihres politischen Auftrags – auch mal zur Korruption neigen, das weiß man nicht erst nach den jetzigen Skanda-

len in Nordrhein-Westfalen. Aber das etwas in der Welt vorkommt, macht noch kein gutes Skript. Zu verwickelt ist die ganze Story und die Details bleiben letztlich im Dunkeln, obwohl am Ende einer der Beteiligten redet.

Ähnlich wie Herzog bedient sich auch Mörgen einer großen Geschichte, um Tiefenschärfe zu vermeiden. Doch das rächt sich, die Figuren bleiben konturlos, verlassen kaum die Ebene des Klischees. Nur unser Hobbydetektiv Silcher läßt an Linienführung erkennen, hat er mit seinem Verfasser doch manches gemeinsam – wie Aussehen, die Tätigkeit als Stadtteilautor von Alt-Saarbrücken, Erfahrungen als freier Journalist und WG-Bewohner. In solcher Oberflächlichkeit können jedoch weder die Täter kriminelle Energien noch der Detektiv kriminalistische Aufklärungsarbeit entfalten.

Da unter solchen Bedingungen die Handlung die vom Autor gewollte Sozialkritik nicht aus sich selbst heraus generieren kann, läßt er sie in Verkündigungen einfließen, so z.B. in einer Beschreibung Völklingens: „Hupen und Gebrüll: Klein-Italien. Pizzas neben den Hochöfen. Straßenlärm rings um eine Lichtspielinsel. Samstags, der Kinderfilm: Aschenputtel. Das Abendprogramm: Feierabendlich. Sonntags der Godzilla-Film mit King-Kongs Sohn. Die Macht der Technologie: Japanische Phantasien. Mal sehn. Knopfdruckträume, die Arbeitsplätze verschaffen. Rentabilitätswucher. Erste Entlassungswellen. Produktivität statt Produktion. Fernseh wiederholungen im Videorecorder. Verpaßte Erfahrungen. [...] Es sieht nicht so aus, als ob hier eine Gemeinschaft singender Christen mit Juhu und Jubel Willkommen der Herr ist wieder da skandierte. Er ist ausgegangen. Der Herr ritt allenfalls früher durch seine Siedlung. Oben am Hügel gegenüber. Graue Apotheose. Zu Fuße das Volk, nicht ganz auf der Höhe.

Einen Sinn für Feinheiten – da läßt der Stadtteilautor grüßen – entwickelt Mörgen allein für die Saarbrücker Geographie, so kann der Leser den Erzähler durch die verschiedenen Stadtteile begleiten und sogar seine Nostalgie befriedigen – wenn er Silcher in die alte Kollektivkneipe *Bingert* folgt und einen kurzen Moment lang Mosen hinter der Theke sehen kann.

Saarbrücken und das Saarland haben nun endlich ihren Krimi. Aber man will ihnen nicht wünschen, daß es bei diesen Krimis bleibt.

Angela Fitz

## Ein nationalsozialistischer Täter ohne Prädestination

Bruno Kartheuser, *Die 30er Jahre in Eupen-Malmedy. Einblick in das Netzwerk der reichsdeutschen Subversion*, Neundorf 2001.

Die Erkenntnis, daß der Blick auf die Mikroebene gesellschaftlichen Zusammenlebens – das heißt auf dörfliche Lebenswelten und kleinere soziale Einheiten – auch für Historiker zur Entschlüsselung individueller Handlungsdispositionen und zur Analyse von Vergemeinschaftungsprozessen durchaus lohnend sein kann, hat sich seit Aufkommen der Alltagsgeschichte in den 80er Jahren durchgesetzt. In Anlehnung an die Biographieforschung folgt Bruno Kartheuser mit seiner Studie partiell diesem Weg. Um die Hintergründe der tragischen Vorfälle von Tulle zu beleuchten, wo am 9. Juni 1944 im Zuge einer gemeinsamen Aktion von Sicherheitsdienst (SD), Schutzstaffel (SS) und Wehrmacht gegen den französischen Widerstand 99 Personen erhängt und tags darauf weitere 500 deportiert wurden, fragt der Autor nach der federführend in Erscheinung getretenen Person Walter Schmal, zum Zeitpunkt der ‚Säuberungsaktion‘ Mitglied des SD, geboren am 21. August 1917 und am 22. August 1944 von einem Trupp der Armée Secrète (AS) hingerichtet. Ziel der Arbeit soll es sein, „anhand der Person des Walter Schmal zu einer möglichst umfassenden Darlegung der komplexen Realität des Juni-Geschehens in Tulle zu gelangen“ (S. 8). Die Quellenbasis bildet insbesondere archivalisches Material aus französischen, belgischen und deutschen Archiven (unter anderem *Nationalarchiv Paris*, verschiedene Departementalarchive, *Gendameriearchiv* in Le Blanc, *Bundesarchiv*, *Landesarchiv Rheinland*, *Centre d'Etudes d'Histoire et de Société Contemporaine* Brüssel, *Staatsarchiv Eupen*). Einige der herangezogenen Schriftstücke werden in einem über 40 Seiten umfassenden Dokumentationsteil zugänglich gemacht. Des weiteren zieht Kartheuser für den vorab publizierten ersten Teil zu den 30er Jahren in Eupen-Malmedy persönlich geführte Gespräche mit noch lebenden Zeitzeugen heran.

Der Band ruht gleichsam auf zwei Pfeilern. In einem ersten Durchgang wird auf die Kindheit Walter Schmal, seine Schulzeit in St. Vith und am Athenäum Malmedy sowie auf seine Univer-

sitätsjahre in Löwen und Köln eingegangen. Kartheuser bleibt in der Darbietung der biographischen Fakten deskriptiv, eine Interpretation überläßt er ausdrücklich dem Leser (S. 15). Lediglich Indizien weisen auf eine prodeutsche Überzeugung Walter Schmal hin. So behielt er die deutsche Staatsangehörigkeit auch nach der Angliederung Eupen-Malmedys an Belgien und war während seines Studiums zeitweise Mitglied der studentischen Verbindung *Eumavia Lovaniensis*, die sich ausdrücklich der Pflege der deutschen Kultur verschrieben hatte. Allerdings berichten Zeitzeugen, daß er 1940 wohl zur Erlangung eines universitären Abschlusses die belgische Staatsbürgerschaft beantragt hat. Die Stellung Walter Schmal zum reichsdeutschen Netzwerk, dem sich ein zweiter Durchgang widmet, bleibt also offen. Kartheuser legt dar: „Entweder war Walter Schmal von allen Deutsch-Antennen vollständig unberührt, oder er gehörte frühzeitig aufgrund vieler Kontaktmöglichkeiten [...] zu einem besonders engen Kreis von Mitwirkenden unter der Steuerung der Abwehr bzw. des Geheim- oder Nachrichtendienstes (wie wenigstens ein befragter Zeitzeuge vielsagend und allusiv mutmaßte).“ (S. 21)

Der Autor zeigt im Folgenden, wie sich reichsdeutsche Institutionen während und nach der durch den *Versailler Vertrag* verfügten Befragung der Bevölkerung nach der territorialen Zugehörigkeit Eupen-Malmedys um die Stärkung der dortigen prodeutschen Kräfte bemühten. Als Schaltstelle fungierte ein gewisser Franz Thedieck (1900-1995), der im Nachkriegsdeutschland als Staatssekretär im Ministerium für gesamtdeutsche Fragen in der Regierung Adenauer und als Intendant des DEUTSCHLAND-FUNKS Karriere machen sollte. Ab Anfang der 20er Jahre koordinierte Thedieck von Köln aus die materielle und insbesondere finanzielle Unterstützung der ‚Heimattreuen‘ in Ostbelgien durch offizielle Regierungsstellen und den *Volksbund für das Deutschtum im Ausland* (VDA). Deutschland blieb – wie die Ausführungen Kartheusers beweisen – in Belgien präsent. Den ideologischen Überbau für das Engagement lieferte letztlich die Westforschung bzw. Grenzlandarbeit. Auf vermeintlich wissenschaftlichen Erkenntnissen ruhend proklamierten sie die völkische und rassistische Zusammengehörigkeit Belgiens, der Niederlande, Nordfrankreichs und des Rheinlands. Schon vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde so der Boden für eine zukünftige Rückgliederung be-

reitet. Sogar die weit darüber hinaus gehenden Eroberungen des Westfeldzugs vom Mai 1940 konnten ‚wissenschaftlich‘ legitimiert werden.

Die deutsche Unterwanderung im Raum Eupen-Malmedy brach sich in fast allen Bereichen des öffentlichen Lebens Bahn. Im Bereich der Wirtschaft wurde frühzeitig der im agrarisch geprägten Landstrich bedeutende *Landwirtschaftliche Verband* (LV) unter Kontrolle gebracht. Auf der politischen Ebene bündelten sich die deutschen Kräfte 1929 in der *Christlichen Volkspartei* (CVP), die sich 1936 in *Heimattreue Front* (HF) umbenennen sollte. Im Vereinswesen institutionalisierten sich vom Nationalsozialismus inspirierte Gruppierungen unter wenig auffälligen Namen wie der *Verein für Natur- und Heimatkunde*, der spätere *Eupener Segelfliegerverein*. Konspiratives Vorgehen wurde von deutschen Stellen gewünscht. Schließlich indoktrinierte man die Jugend über die Schulen, zum Beispiel konnte man am Athenäum in Malmedy einige Lehrkräfte für die ‚deutsche Sache‘ gewinnen, oder über national ausgerichtete Vereine, wie den *St. Vither Turnverein*, der Freizeiten ins Reich mit entsprechender ‚Wertvermittlung‘ anbot. Nicht nur das zum Teil prodeutsch ausgerichtete Lehrerkollegium am Athenäum in Malmedy verweist auf Berührungspunkte des deutschen Netzwerks mit Walter Schmalds Lebensweg, sondern auch die bereits erwähnte studentische Korporation. Sie war ebenfalls von Deutschnationalen durchsetzt.

## Saarlandgeschichte authentisch

Eva Labouvie (Hrsg.), *Saarländische Geschichte. Ein Quellenlesebuch* (Saarland Bibliothek; Bd. 15), Blieskastel 2001.

Geschichte in ihrer Multidimensionalität zu erfassen und als vergegenwärtigte Vergangenheit zum Sprechen zu bringen, hängt jeweils von der Interpretation des einzelnen Forschers, aber auch von seinen spezifischen Interessen und methodischen Vorlieben ab. Gegen mögliche Engführungen hilft lediglich der Rückgriff auf die entsprechenden Quellen. Zum vorliegenden Band der Saarbrücker Historikerin Eva Labouvie würde insofern der Ausruf *Ad fontes!* durchaus passen. Authentische Eindrücke der saarländischen Geschichte will die Autorin ei-

Bezeichnend für die Biographie Walter Schmalds ist, so Kartheuser, daß mit Hilfe der Dokumente keine echte Verbindung zwischen dem späteren SD-Mann und der deutschen Subversion beweisbar ist. Dies bestätigt die These des Autors, die schon zu Beginn des Buches geäußert wird: „Was die Einzeltäter angeht, so hatte wohl kaum einer, der in Verbrechen des Nationalsozialismus verstrickt wurde, dazu eine Prädestination.“ (S. 10) Auf dem Hintergrund der vorliegenden Ergebnisse lassen sich für die 30er Jahre höchstens Spekulationen über eventuelle Kontakte Walter Schmalds mit deutschen Stellen anstellen. Daß indes deutsche Stellen an Kooperationen mit nationalen Kreisen – auch während der Weimarer Republik – interessiert waren, weitreichende personelle Geflechte aufbauten und keines der durch den Versailler Vertrag abgetretenen Gebiete ‚verloren‘ gaben, beweisen Kartheusers Ausführungen. Drei weitere Teile sind in Planung und sollen die biographische Rekonstruktion komplettieren.

Sie werden sich mit dem militärischen Werdegang Walter Schmalds, der Situation in Corréze 1944 und der Bewältigung der Ereignisse von Tulle in den verschiedenen Kriegsverbrecherprozessen beschäftigen. Man darf in Anbetracht der Tatsache, daß deutsches und französisches Quellenmaterial verarbeitet werden soll, auf die Ergebnisse gespannt sein.

Alexander König

nem breiten Adressatenkreis vermitteln. Sowohl dem Fachmann als auch dem vollkommenen Laien soll die Möglichkeit eröffnet werden, verschiedene Vergangenheiten in der eigentümlichen Überlappung der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch) mit Hilfe von Schriftzeugnissen zu erschließen. Auf aussagekräftiges Bildmaterial wurde leider verzichtet.

Zum Teil wurden die Quellen bereits in diversen Veröffentlichungen zur Regional- und Landesgeschichte des Saarlandes publiziert, zum Teil aber nun erstmals zugänglich gemacht. Aus circa 4000 Schriftstücken wurden gut 430 hinsichtlich ihres Gehalts ausgewählt und gegebenenfalls übersetzt. Der Blick ist auf die Vielfalt gesellschaftlichen Lebens sowie die unterschiedlichen von Individuen einst eingenommenen sozialen Rollen gerichtet: Herrschende kommen ebenso zu Wort wie Untergebene. So erschei-

nen Grafen neben Bauern, Rittern und Pfaffen, steht die Sicht des Arbeiters neben der des Unternehmers. Dabei beschränkt sich der Band nicht ausschließlich auf Quellen, die, wie der augenscheinliche Schwerpunkt auf die Mikroebene des gesellschaftlichen Lebens nahelegt, ihren wissenschaftssystematischen Ort eher in der Alltags-, Mentalitäts-, Kultur- oder Sozialgeschichte finden würden. Hinzu treten Materialien zur Ereignis- und Wirtschaftsgeschichte. Ziel der Herausgeberin ist es nämlich, die sozio-ökonomischen Bezüge ausreichend zu berücksichtigen. Dem Leser sollen sich aus der Perspektive einer „histoire totale“ bzw. einer „Historischen Anthropologie“, Einblicke in verschiedene Lebenswelten und deren eigentümliche Praxis eröffnen, die sich z.B. in symbolischer Art und Weise in Festen, volkstümlichen Bräuchen oder im alltäglichen Lebensvollzug artikulieren. Der Mensch steht in der Geschichte, gestaltet sie in jedem Moment seines Lebens als Individuum oder formt sie als Mitglied eines Kollektivs mit. Auf einer übergeordneten Ebene partizipiert er zugleich an verschiedenen strukturell faßbaren Ebenen, die sich seinem unmittelbaren Handlungsbereich entziehen, aber konstitutiv für sein Empfinden, seine Wahrnehmung usw. sind.

Insgesamt bietet der Band sechs Großkapitel: beginnend mit dem Mittelalter (9. Jahrhundert bis 1520), über die Frühe Neuzeit (1520-1789), das Zeitalter der Französischen Revolution und

der Napoleonischen Herrschaft (1789-1814/15), das bürgerliche Zeitalter (1815/16-1890), der Zeit des Wilhelminischen Kaiserreichs bis hin zum Ersten Weltkrieg (1890-1918) und der Völkerbundszeit an der Saar. Insgesamt liefert der Band Textbeispiele bis zur Saarabstimmung im Jahre 1935.

Die Quellen werden weitestgehend unkommentiert dargeboten. Ein Regest gibt eine knappe Einführung in den Inhalt des jeweiligen Schriftstücks. Gerade was quellenkritische Bemerkungen und editorische Notizen zu den Materialien betrifft, fällt die Hilfestellung für den Leser etwas mager aus. Ab und an hätte man sich mehr zusätzliche Hinweise bzw. Ausführungen zur Terminologie, wie etwa in den Schriftstücken vorkommende Titel, Institutionen usw., gewünscht. Auch eine kurze Einführung in die einzelnen Kapitel wäre sinnvoll gewesen, um notwendiges Hintergrundwissen zu vermitteln. Es obliegt dagegen dem Leser, sich über die im Anhang gebotene Bibliographie in die Fachliteratur einzulesen, wozu die Auswahl der Quellen durchaus einlädt. Die in dieser Zusammenstellung einmalige Quellensammlung unterstreicht die Bedeutung der Regional- und Landesgeschichte und impliziert eine ganzheitliche, ja existentielle Auffassung von Geschichte und Geschichtsschreibung.

Alexander König

## Autorinnen und Autoren

**Bernhard Dahm**, geb. 1953, Rechtsanwalt mit Schwerpunkt Asyl- und Ausländerrecht.

**Angela Fitz**, Dr., geb. 1963, seit Januar 2001 Fachbereichsleiterin an der VHS Oldenburg, verantwortlich u.a. für die Bereiche Deutsch als Fremdsprache und Literatur, davor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität des Saarlandes im Fachbereich Germanistik und Dozentin im Bereich „Deutsch als Fremdsprache“ an der VHS Stadtverband Saarbrücken.

**Stefan Fricke**, geb. 1966, Musikwissenschaftler, lebt in Köln und Berlin.

**Achim Huber**, geb. 1956, Studium der Soziologie und Philosophie, arbeitet als Sozialwissenschaftler in Saarbrücken.

**Alexander Jansen**, geb. 1967, Theaterarbeit seit 1988, Engagements als Dramaturg in Eisenach und Hildesheim, seit 1996 Dramaturg für Musiktheater und Konzert am Saarländischen Staatstheater, Mitwirkung bei Festivals, Ausstellungsbeteiligungen, schriftstellerische Tätigkeit für das Theater, zahlreiche Aufsätze und Rundfunksendungen.

**Werner Klumpp**, geb. 1928, ehemaliger Wirtschaftsminister und stellvertretender Ministerpräsident des Saarlandes (1977–1982), Präsident des Sparkassen und Giroverbandes Saar, Mitglied des Kuratoriums der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz seit der Gründung 1977 bis 1987, 1987 bis 1997 Vorsitzender des Vorstandes der Stiftung, Ehrengesandter der Universität des Saarlandes und der Hochschule der Bildenden Künste.

**Alexander König**, geb. 1974, Studium der Geschichte, Katholischen Theologie, Germanistik, studentische Hilfskraft am Historischen Institut / Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte.

**Bert Lemmich**, geb. 1955, arbeitet, wohnt und lebt in Saarbrücken, beim Saarländischen Rundfunk beschäftigt.

**Uwe Loebens**, geb. 1958, Bildender Künstler, journalistische Tätigkeit.

**Sven Rech**, geb. 1965, Studium der Literaturwissenschaft in Saarbrücken, seit 1991 als Hörfunk- und Fernsehjournalist beim Saarländischen Rundfunk tätig.

**Eva Risch**, geb. 1974, Studium der Germanistik an der Universität des Saarlandes und der Schulmusik an der Hochschule für Musik und Theater des Saarlandes, anschließend Aufbaustudium im Fach Klavier, zur Zeit Referendarin (Deutsch und Musik) im Studienseminar Neunkirchen.

**Anke Schaefer**, geb. 1970, Studium Diplomstudiengang Kulturwirt, Sprachen-, Wirtschafts- und Kulturraumstudien an der Universität Passau, Schwerpunkt französischer Kulturraum, Volontariat beim Bayerischen Rundfunk, seit 1998 als Rundfunkjournalistin und Moderatorin beim Saarländischen Rundfunk tätig.

**Rüdiger Schmitt**, Prof. Dr., geb. 1939, Professor für Vergleichende Indogermanische Sprachwissenschaft und Indo-Iranistik an der Universität des Saarlandes, Mitglied der Österreichischen, Dänischen, Lombardischen und Georgischen Akademie der Wissenschaften.

**Dietmar Schmitz**, Dr., Studium der Politikwissenschaft und Germanistik u.a. in Wien, Bern und Berlin, tätig als Gymnasiallehrer, in der Privatwirtschaft, im saarländischen Umweltministerium, seit 1988 in der kommunalen Kultur- und Umweltverwaltung beschäftigt, journalistische Tätigkeit.

**Herbert Temmes**, geb. 1969, Studium der Geschichte und Germanistik, Geschäftsführer der Multiple Sklerose Gesellschaft Saarbrücken.

**Gerhard Teuscher**, geb. 1969, bis 1998 Studium der Germanistik und Sozialkunde an der Universität des Saarlandes, arbeitet in Berlin als Lehrer an einem Oberstufenzentrum und als freier Autor.

**Elisabeth Thallofer**, geb. 1976, Studium der Geschichte sowie der Neueren deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte an der Universität des Saarlandes.

**Wibke Trapp**, Politologin und Historikerin, lebt und arbeitet als Werbetexterin und freie Journalistin in Saarbrücken.

**Reinhard Wilhelm**, Prof. Dr., Studium der Mathematik und Informatik in München, Münster und Stanford/USA, seit 1978 Hochschullehrer für Informatik an der Universität des Saarlandes, seit 1990 wissenschaftlicher Direktor des Internationalen Begegnungs- und Forschungszentrums für Informatik in Schloß Dagstuhl/Wadern.

# „MACHT MUSIK!“

Saarländisches Staatsorchester • Konzertsaison 2002/2003

## 1. Sinfoniekonzert

16. und 17. September 2002, 20.00 Uhr,  
Congresshalle

### CHARISMA

mit Werken von

**Andrzej Panufnik, Wolfgang Amadeus Mozart und Johannes Brahms**

Solisten: Justus Frantz und Christopher Tainton, Klavier  
Leitung: Leonid Grin

## 2. Sinfoniekonzert

4. und 5. November 2002, 20.00 Uhr,  
Congresshalle

### TRIUMPH

mit Werken von

**Carl Maria von Weber, Richard Strauss und Ludwig van Beethoven**

Solistin: Marie Luise Neunecker, Horn  
Leitung: Dietrich Fischer-Dieskau

## 3. Sinfoniekonzert

16. und 17. Dezember 2002, 20.00 Uhr,  
Congresshalle

### WELTBlick

mit Werken von

**Ludwig van Beethoven und Gustav Mahler**

Solisten:

Trio Rivinius:  
Gustav Rivinius, Violoncello  
Siegfried Rivinius, Violine  
Paul Rivinius, Klavier  
Leitung: Leonid Grin

## 4. Sinfoniekonzert

10. und 11. Februar 2003, 20.00 Uhr,  
Congresshalle

### POÈME

mit Werken von

**Manfred Trojahn, Ernest Chausson und Florent Schmitt**

Damen des Opernchors des Saarländischen Staatstheaters

Solisten: Wolfgang Mertes, Violine;  
Rudolf Schasching, Tenor

Leitung: Manfred Trojahn

## 5. Sinfoniekonzert

24. und 25. März 2003, 20.00 Uhr  
Congresshalle

### AUFBRUCH

mit Werken von

**Johannes Brahms und Anton Bruckner**

Solist: Kirill Gerstein, Klavier  
Leitung: Leonid Grin

## 6. Sinfoniekonzert

12. und 13. Mai 2003, 20.00 Uhr,  
Congresshalle

### WANDERER

mit Werken von

**Robert Schumann, Franz Schubert und Hector Berlioz**

Solist: Ekkehart Fritsch, Viola  
Leitung: Philippe Bender

## 7. Sinfoniekonzert

2. und 3. Juni 2003, 20.00 Uhr, Congresshalle

### STIMME DER FREUDE

mit Werken von

**Felix Mendelssohn Bartholdy und Kol Simcha**

Solisten:

Kol Simcha:  
Michael Heitzler, Klarinette  
Olivier Truan, Klavier  
Roman Glaser, Flöte  
Fabian Gisler, Kontrabass  
David Klein, Schlagzeug

## 8. Sinfoniekonzert

14. und 15. Juli 2003, 20.00 Uhr,  
Congresshalle

– in Kooperation mit den  
Musikfestspielen Saar –

### SEELE

mit Werken von

**Georgii Vasilyevich Sviridov,  
Peter Tschaikowsky und  
Dimitri Schostakowitsch**

Solist: Vadim Repin, Violine  
Leitung: Leonid Grin

## SPIELZEIT-ERÖFFNUNGSKONZERT

31. August 2002, 20.00 Uhr,  
Platz vor dem Staatstheater

Ein musikalischer Querschnitt durch  
die Spielzeit 2002/2003 mit Highlights  
aus „Les Misérables“

Musiktheater-Solisten,  
Opernchor des Saarländischen Staatstheaters  
Leitung: Leonid Grin

## Filmkonzert

16. März 2003 und 20. April 2003,  
jeweils 18.00 Uhr, Staatstheater

– in Zusammenarbeit mit dem

CineStar-Filmpalast Saarbrücken –

**Charles Chaplin: „CITY LIGHTS“**  
Stummfilm mit der originalen Filmmusik

## 1. Kinderkonzert

ab 8. September 2002, 17.00 Uhr, Staatstheater  
„PETER UND DER WOLF“

Ein musikalisches Märchen für Orchester und Erzähler  
von **Sergej Prokofjew**

Leitung: Martin Straubel / Constantin Trinks  
Sprecher: Guido Baehr / Rupprecht Braun

## 2. Kinderkonzert

ab 17. November 2002, 17.00 Uhr, Staatstheater  
„DIE ARCHE NOAH“

Eine Geschichte für Orchester und Erzähler  
von **Stanley Weiner**

Leitung: Constantin Trinks

Sprecher: Alexander Jansen / Martin Leutgeb

**Karten:** Vorverkauf und Abonnementbüro:

Schillerplatz 2 · 66111 Saarbrücken  
Telefon 06 81/3 22 04 · Telefax 06 81/30 92-416  
[www.theater-saarbruecken.de](http://www.theater-saarbruecken.de)

**Abendkasse Congresshalle:**

ab 19.00 Uhr vor dem Konzert

SAAR  
LÄNDISCHES  
STAATS  
Orchester

Spielzeit 2002/2003

