

saarbrücker hefte

Die saarländische Zeitschrift
für Kultur und Gesellschaft **105** Sommer 2011
EUR 7,80



Ruiniert

Kulturpolitik der Landesregierung – eine Bilanz

Geschmiert

Wilfried Voigt über die Jamaika-Clique

Blamiert

Diskussion um die »Hermann-Röchling-Höhe«

Perpetuiert

Stadtgalerie Saarbrücken – Neustart mit altem Konzept

Propagiert

»Sarre, pleins feux« – Filmdokument aus den fünfziger Jahren

Renommiert

Philippe Claudel – Autor und Filmemacher aus Lothringen

Galerie

Fotographien von Calin Kruse

Literatur

Gedichte von Jean Krier
Das Bücherdorf Fontenoy-la-Joute

Kunst

Die Pfalzgalerie in Kaiserslautern
Zum Tode von J.A. Schmoll

Rezensionen

saarbrücker hefte Nr. 105, Sommer 2011

Herausgeber:

Verein Saarbrücker Hefte e. V.

Redaktion:

Georg Bense, Julian Bernstein, Mirka Borchardt, Bernhard Dahm, Achim Huber,
Dietmar Schmitz, Herbert Temmes, Herbert Wender (v. i. S. d. P.)

Redaktionsadresse:

Hohe Wacht 21, 66119 Saarbrücken, Telefon/Fax: (0681) 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
Telefon: (0681) 416 33 94, Fax: -95, e-mail: info@pfau-verlag.de

Herstellung:

Druckerei und Verlag Steinmeier, Deiningen

Layout:

Sigrid Konrad

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.

Einsendungen von Manuskripten an die Postfachadresse der Redaktion.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Gewähr übernommen.

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:

Georg Bense, Julian Bernstein, Mirka Borchardt, Michael Braun, Hans Emmerling,
Christoph Flamm, Hermann Gätje, Sabine Graf, Joachim Heinz, Ulrich Herb, Gerhild Krebs,
Jean Krier, Uwe Loebens, Eva Mendgen, Erich Später, Herbert Temmes, Andreas Trabusch

Abbildungen:

David Balicki (Claudel), Georg Bense (Stadtgalerie), Mirka Borchardt (Röchling), Conte-Verlag
(Voigt), mpk – Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, Musée des Beaux Arts Nancy (Claudel),
Herbert Temmes (Kulturpolitik, Bücherdorf)

Titelabbildung:

© DM7 – Fotolia.com

ISSN 0036-2115

ISBN 978-3-89727-464-8

Für freundliche Unterstützung danken wir
der Oberbürgermeisterin der Landeshauptstadt Saarbrücken, Saarland Sporttoto GmbH
und unseren Werbepartnern

saarbrücker
hefte

*Die saarländische Zeitschrift
für Kultur und Gesellschaft*

105

Inhalt

Editorial	5	Esse est percipi
Landeskunde	7	<i>Uwe Loebens</i> Die Stunde der Dilettanten Wie die saarländische Kulturpolitik sich selbst sabotiert
	20	»Hier herrscht Polit-Inzest« Ein Gespräch mit dem Buchautor Wilfried Voigt
	24	<i>Mirka Borchardt</i> »Treue übers Grab hinaus« Völklingens Problem mit dem kollektiven Gedächtnis
	28	<i>Erich Später</i> Ewiges Saarland Eine neuere Arbeit zur saarländischen Geschichte datiert deren Beginn auf die Zeit vor Christi Geburt
Kunst:	31	<i>Ulrich Herb</i> Open Source, Open Access, Open Review, Open Data Initiativen zu mehr Offenheit in der digitalen Welt
	35	Nicht nur für Bastler Ein Gespräch mit Klaus Knopper über Bedeutung und Anwendungsmöglichkeiten von Open-Source-Software
Bildende Kunst	40	<i>Sabine Graf</i> Die Saarbrücker Simulation Zur Diskussion um die Stadtgalerie Saarbrücken
	48	<i>Eva Mendgen</i> Hochkultur in Kaiserslautern Ein Besuch in der Pfalzgalerie
Galerie	52	Fotographien von Calin Kruse
Bildende Kunst	57	<i>Hans Emmerling</i> Kunst ist ... Zum Tod von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth
	59	Gedichte von Jean Krier
Literatur	63	<i>Georg Bense</i> Was haben dir die Worte getan? Der französische Autor Philippe Claudel und Lothringen

- 69 *Herbert Temmes*
Vom Verschwinden und Wiederfinden der Bücher
Lothringens Bücherdorf Fontenoy-la-Joute
- 72 *Hermann Gätje*
Aus dem Leben eines »TV-Fritzen«
- 74 *Ludwig Harig*
»Mein Vater las die Saarbrücker Zeitung«
Zum 250. Geburtstag der SZ ein Ausschnitt aus dem Vaterroman
Ordnung ist das ganze Leben
- Film 76 *Gerhild Krebs*
Das Saarland im propagandistischen Spiegel 1945–1955
Dokumentarfilme französisch-saarländischer Provenienz, Teil 1
- Rezensionen 90 Arnfrid Astel, Das Spektrum gibt dem Augenblick die Spuren
(*Michael Braun*)
- 91 Guy Helminger, Neubrasilien (*Andreas Trabusch*)
- 92 Marcus Imbsweiler, Frontsignale (*Christoph Flamm*)
- 93 Horst Bernard, Neue Bremm... Einst eine höllische Adresse
(*Joachim Heinz*)
- Replik 94 Noch einmal: Saarländische Polizeigeschichte
Zu W. Busemanns Rezension in Heft 104 (*Ulrike Kunz*)

Esse est percipi

Die prägnante Formel des Bischofs Berkeley, die ich als junger Mann in einem Essay Samuel Becketts aufgeschnappt habe: *esse est percipi – sein ist wahrgenommen werden*, hat bereits im 18. Jahrhundert ebensoviel Spott auf sich gezogen wie Leibniz' These von der besten aller Welten. Ist es nicht Wahnsinn zu behaupten, dem Laternenpfahl, mit dem mein Kopf kollidiert, sei Existenz nur zuzusprechen, weil er wahrgenommen wird? Wenn man indessen von der Welt der wohl doch eher selbstgenügsamen Dinge absieht und sich den Menschen und ihren Werken zuwendet, gewinnt Berkeleys Statement, das von Beckett auch als Motto zu *Film* verwendet wurde, erheblich an Plausibilität. Richtig patent aber wird der Satz vom Sein als Wahrgenommenwerden erst bei strikter Säkularisierung, das heißt, wenn man die verrückte Seinsgewißheit des frommen Bischofs in aller Gemütsruhe zum Teufel gehen läßt. Dem *esse est percipi* lagert sich dann ein Hof von Bedeutungen an, in dem manches Platz findet, von Kommunikationsparadoxien, wie sie Watzlawick analysiert hat, über ästhetische Positionen wie bei Duchamp oder bei Warhol und Beuys bis hin zu medialen Chimären wie dem Ex-Verteidigungsminister.

Wer in diesem Meer von Mimikry und Mummenschanz nach dem festen Ufer absoluter Gewißheit Ausschau hält, ist ein Träumer. Ein Zyniker ist dagegen, wer nur noch das Lügen für gewiß hält. In der Grauzone dazwischen bewegen sich Menschen, welche nach Antworten suchen, die zumindest vorläufig als Wahrheiten zustimmungsfähig sein könnten. Als Medium für solche Antworten – jedenfalls soweit sie Kultur und Gesellschaft hierzulande betreffen – verstehen sich die *Saarbrücker Hefte*, deren Überleben nicht nur vom anhaltenden Interesse unserer Leserinnen und Leser sowie von der Unterstützung durch unsere Förderer abhängt, sondern fast mehr noch von Autorinnen, Autoren und Interviewpartnern, die öffentlich Stellung beziehen. Ausschlaggebend erscheint mir, daß dieses Blatt von allen Beteiligten als das wahrgenommen wird, was es im besten Fall sein kann: als ein Werk nicht von Dienstleistern, sondern von Überzeugungstätern.

Seit mehr als 15 Jahren nehme ich an den Sitzungen der *Hefte*-Redaktion teil, und ich bin immer davon ausgegangen, unsere Zeitschrift zeichne sich gerade dadurch aus, daß sie bewußt am Rande der Professionalität angesiedelt ist, sich zwar äußerlich von vergleichbaren Printmedien kaum unterscheidet, wohl aber in ihren Inhalten, internen Abläufen und nicht zuletzt auch in der Finanzierung. Am Redaktionstisch saßen über viele Jah-

re fast ausschließlich Leute, die man im besten Wortsinn als *dilettanti* bezeichnen kann. Die Redaktion der *Saarbrücker Hefte* arbeitet auch heute noch ehrenamtlich, das Machen der *Hefte* ist also eine – außerordentlich zeitaufwendige – Freizeitbeschäftigung engagierter Bürgerinnen und Bürger. Aber nicht jeder in der Redaktion teilt meine Skepsis gegenüber Forderungen nach stärkerer Orientierung an Standards des ›Professionellen‹. Ich räume ein, daß für jemanden, der professionelles Arbeiten gewohnt ist, der Umgang mit Amateuren sehr anstrengend sein kann. Dennoch bin ich der Meinung, daß sich in vielen, wenn nicht den meisten Fällen die Anstrengung lohnt.

Es war mir ein Anliegen, beim Ausscheiden aus der Redaktion meine Sicht der Dinge darzulegen, und ich bin dankbar, daß ich dies an dieser prominenten Stelle tun kann. Ich erhoffe mir, daß die *Saarbrücker Hefte* auch in Zukunft wahrgenommen werden können als eine Zeitschrift, die jedermann (und jeder Frau) Anlaß gibt, Anstoß zu nehmen, denn darin sehe ich die fruchtbarste Art der Ausgewogenheit eines kritischen Mediums. Und ich bitte die Leserinnen und Leser ebenso wie die Förderinnen und Förderer, den *Heften* gewogen zu bleiben. Sie unterstützen damit eine gute Sache.

Herbert Wender



Die Stunde der Dilettanten

Wie die saarländische Kulturpolitik sich selbst sabotiert

Von Uwe Loebens

Gleichgültig, zu welchem Ergebnis das auf den Weg gebrachte juristische Verfahren wegen des Verdachts der Untreue kommen wird: Der Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Ralph Melcher, muß gekündigt werden, ihr Kuratorium muß entlassen und die Institution personell auf Neuanfang gestellt werden. Die in den letzten Monaten ruchbar gewordenen Vorgänge innerhalb der Stiftung markieren zusammen mit der abenteuerlichen Finanzierung des Gondwana-Parks auf dem Industriedenkmalgelände Grube Reden vorläufige Höhepunkte einer Kulturpolitik, in der die Umsetzung der gesetzten Zielvorgaben die Ziele selbst bedroht. Sie beschädigen zwei Eckpfeiler christdemokratischer Kulturpolitik der vergangenen elf Jahre, die auch kulturpolitische Kernelemente der seit der Landtagswahl 2009 inthronisierten »Jamaika«-Koalition darstellen.

Rückblick mit Konsequenzen

Bei der Regierungsübernahme 1999 stand die damalige CDU-Regierung vor einem Dilemma. Das kulturelle Feld war bereits bestellt. Stadtgalerie Saarbrücken, Saarländisches Künstlerhaus, Hochschule der Bildenden Künste Saar, Weltkulturerbe Völklinger Hütte, das Staatstheater mit der Alten Feuerwache und dem Theater St. Arnual, das Filmfestival Max Ophüls Preis, das Festival Perspectives – fast nichts, was nicht während sozialdemokratischer Regentschaft initiiert oder installiert worden war.

Daß die neue Regierung zugleich im Laufe der Jahre mit dem zunehmenden Widerstand eines – wie es ein unabhängiger Beobachter der Kulturszene formulierte – vorwiegend als städtisch empfundenen, sozialdemokratischen Kulturmilieus konfrontiert wurde und wird, das es bis heute nicht verwinden konnte, seinen kulturellen Einfluß an katholisch-ländlich geprägte Entscheidungsträger verloren

zu haben, verkompliziert die Gemengelage. Der früher in kulturpolitischen Fragen auch über Parteigrenzen hinweg herstellbare Konsens, der einen Teil der Kulturbüchse der achtziger Jahre ermöglichte, ist spätestens mit dem Ausscheiden von Zentralfiguren wie Werner Klumpp (FDP) und Kurt Bohr (SPD) aus ihren jeweiligen Ämtern weitestgehend aufgebraucht. Den Aufstieg in die Kulturbundesliga hatten sich schon die Sozialdemokraten vom Import auswärtiger Scheingrößen wie Franz Zeithammer oder Ernst-Gerhard Güse erhofft. Auch in anderer Hinsicht sind die Ähnlichkeiten eklatant: Zeithammer, der erste Direktor des Weltkulturerbes Völklinger Hütte, wurde später wegen Bereicherung verurteilt. Und seinen Nachfolger, Meinrad Maria Grewenig, lockte man mit einem aberwitzigen Vertrag ins Saarland. In der CDU glaubte man und glaubt es bis heute, daß mit dem Einkauf eines vermeintlich klangvollen Namens die substantielle Arbeit bereits erledigt sei. Damit steht sie nicht allein – es ist ein auch gern von den beiden saarländischen Leitmedien verbreiteter Aberglaube.

Sollte die neue CDU-Regierung die Situation gelassen nehmen und das bestellte Feld unaufgeregter weiterpflegen? In ihren ersten Jahren startete sie – trotz der Watzlawick'schen Warnung vor einer nur vermeintlichen Qualitätssteigerung durch Vervielfachung – mit gleich drei Kulturverantwortlichen: dem nominellen Minister Jürgen Schreier als Mann fürs Grobe, der Ständigen Vertreterin des Saarlandes beim Bund, Monika Beck, die mit ganz eigenen kulturellen Aktivitäten in Berlin ihr Selbstverständnis als eigentliche und einzig wahre Kulturministerin unterstrich, und dem Allrounder Michel Friedman als Kultursupervisor. Friedmans Berufung stellte sich schnell als medienwirksamer Gag heraus, der mit dessen Kokainaffäre ein jähes Ende fand. Die als Schattenministerium bei der Staatskanzlei angesiedelte Stabsstelle Kultur, deren einzige greifbare Leistung es war, Konzepte für den

Umgang mit den Industriedenkmälern auf den Weg gebracht zu haben, fand ein laues Ende.

Dort, wo die Landesregierung – und zwar bis heute – mehr oder weniger geräuschlos die bereits vorhandenen Einrichtungen wie das Max-Ophüls- oder das Perspectives-Festival unterstützt, kann sie sich rühmen, übrigens auch über die zwischen Stadt Saarbrücken und Land besonders heftig tobenden Partei-grabenkämpfe hinweg, am Erstarken der Festivals und im Fall der totesagten Perspectives an dessen erstaunlicher Blüte mitgewirkt zu haben. Das Künstlerhaus verdankt ihr endlich vernünftige Galerieräume. Auch die von der CDU gestartete Initiative, Kunst und Kino in die Schule zu bringen, erscheint prinzipiell sinnvoll. Kläglich gescheitert ist dagegen der in der Staatskanzlei ausgeheckte Plan, mit dem Electricity-Festival, für das 2002 in Zeiten dringlichster Sparzwänge mehr als 25 000 Euro Zuschuß bereitgestellt wurden, in der Jugendkultur zu punkten.

Ansonsten legte Kulturminister Schreier erst einmal die Axt an: Die Schließung der Schauspielschule, geschenkt und inzwischen so gut wie vergessen. Als veritables Drama erschien seinerzeit dagegen der Streit um die Etatkürzungen beim Staatstheater, bei denen der damalige Intendant Kurt-Josef Schildknecht sich zu fein war, das Kleingedruckte seines Verlängerungsvertrags vor dem Hintergrund der saarländischen Haushaltsnotlage zu lesen – und bereitwillig ins mutmaßlich noch nicht einmal geöffnete Messer lief. Im Rückblick wirkt das, nachdem der Theateretat wieder aufgestockt wurde und sich trotz Sparvorgaben in selbst für Schildknechts Vorstellungen akzeptablen Dimensionen bewegt, wie ein schlechter Witz. Passend dazu gab die Entlassung des damaligen Direktors des Saarländischen Museums Ernst-Gerhard Güse das Schauerstück. Kurzum: Es wurde ordentlich Porzellan zertrümmert.

Die damalige CDU-Regierung setzte in ihrer ersten Legislaturperiode zwei Ausrufezeichen, die zu ihren kulturpolitischen Eckpfeilern wurden: die Neuordnung der Museumslandschaft und die Industriekultur. Sie sind auch für die Vorstellungen der gegenwärtigen »Jamaika«-Koalition bestimmend. Auf opulenten drei der Kultur gewidmeten Seiten des insgesamt 93 Seiten starken Koalitionsvertrags von 2009 werden ansonsten wohlfeile Formulierungen ausgebreitet.

Mit dem Ausscheiden von Monika Beck und Jürgen Schreier aus der aktiven Politik sind die letzten, wenn auch umstrittenen Persönlichkeiten von der landespolitischen Bühne abgetreten, die konturiert für die kulturellen Belange standen. Der Landtag ist zur kulturfreien Zone degeneriert. Man braucht nur an den Fraktionsvorsitzenden der SPD, Heiko Maas, zu erinnern, der kurz vor der Landtagswahl 2009 mit der Entdeckung hochschreckte, daß er der kulturpolitische Sprecher seiner Partei ist. Oder an die intellektuelle Großleistung des derzeitigen Wirtschaftsministers Christoph Hartmann, der die gefeierte Aufführung der Luigi-Nono-Oper *Intolleranza 1960* mit den Worten kommentierte, man solle künftig auf solche Aufführungen zugunsten von Publikumsmagneten wie den Nimsgerm-Musicals verzichten. Und von den Grünen hat man bis heute noch kein verwertbares Wort zu Kulturfragen vernommen.

Es hat daher Konsequenz, wenn in der »Jamaika«-Koalition mit Karl Rauber jemand Minister wurde, der bislang nicht durch außerordentliches Kultur-Engagement auffällig geworden ist und der offensichtlich bis vor kurzem glaubte, neben seinen Funktionen als Chef der Staatskanzlei und Minister für Bundesangelegenheiten sozusagen das kulturelle Gedöns auf einer Pobacke absitzen zu können. Macht nichts, kommentierten die Medienvertreter, besser ein starker Minister, der mit professioneller Haltung seinen Amtsbereich vor Sparattacken abzuschirmen weiß, als ein Schöngest, der im Kabinett nichts zu melden hat. Das kommt Rauber gerade recht, der seinem Selbstverständnis nach der eigentlich starke Mann im Land und der Ministerpräsident seine telegenere Marionette ist. Aber dieser Minister ist inzwischen fast schon Episode. Es



gilt als ausgemacht, daß mit der Marionette, die sich angeblich zu verfassungsgerichtlichen Aufgaben berufen fühlt, auch der Puppenspieler im Sommer seinen Abschied nimmt. Da ist es um so unangenehmer, daß den scheidenden Minister sein vom Rechnungshof beanstandeter laxer Umgang mit Geldern zur Finanzierung des Gondwana-Parks und sein Mißmanagement in der Melcher-Affäre eingeholt haben. Im Gegensatz zum Minister Rauber ist der Flurschaden, den er angerichtet hat, alles andere als episodisch, vielmehr von einmaliger Nachhaltigkeit für die CDU-geführte Regierung.

Tyrannosaurus rex

Das Anfang des Jahrtausends heftig diskutierte und in seinen Vorschlägen selbst von der Opposition begrüßte Ganser-Gutachten entwarf der CDU-Regierung einen Masterplan für den Umgang mit den saarländischen Industriedenkmälern. Es definierte die Aufgaben der einzelnen Denkmäler neu. Drei Standorten wurde eine besondere Bedeutung zugemessen: der Völklinger Hütte als kulturwissenschaftliches und touristisches Zentrum, Göttelborn als saarländisches Bauhaus und Zukunftswerkstatt und – besonders hübsch – dem Grubengelände Reden als »Dornröschen«, das »in seinem Dialog aus natürlicher und moderner ökologisch-technischer Orientierung« (Internetseite IKS) »zum außergewöhnlichen Investitionsstandort [werde]. Denn es gibt immer mal wieder Unternehmen, die suchen den besonderen Standort mit ausgefallenem Ambiente« (Ganser-Gutachten), Prinzen, die das Dornröschen wachküssen werden.



Mit einigem guten Willen lassen sich Indizien einer Umsetzung der jenseits der blumigen Experten-Lyrik ja gar nicht so schlechten Ganser-Ideen aufspüren, etwa den Saarkohlwald als Naherholungsgebiet und die Route der Industriekultur, die auch die Industriedenkmäler jenseits der Grenze einschließt.

Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte erfüllt seinen Auftrag als touristisches Zentrum, das heißt, Industriedenkmalgeneral Meinrad Maria Grewenig hat einfach dort weitergemacht, wo er schon vor dem Ganser-Gutachten fuhrwerkte. Da die Hütte, wie Grewenig erkannte, die einzigen Ausstellungsflächen im Saarland für megalomane Ausstellungs-Events bietet, setzt er auf Monster-Ausstellungen wie aktuell *Die Kelten*. Die thematische Ausrichtung dieser Events ist ziemlich schnuppe, irgendwie läßt sich immer eine Verbindung zu Stahl und Eisen und damit zur Hütte als Ausstellungsort konstruieren. Aber ist das bereits die Einlösung des kulturwissenschaftlichen Auftrags? Mit ICOMOS, dem internationalen Rat für Denkmalpflege, hat der erfolgsverwöhnte Grewenig jetzt Ärger bekommen. Der Rat sieht den Bestand des Weltkulturerbes gefährdet: Anlagen wie die Trockengasreinigung und Kraftwerk 1 seien einsturzgefährdet und die Gasgebläsehalle als ein spektakuläres Monument nicht mehr erkennbar, weil die Aufbauten der Großausstellungen während der eventfreien Zeiten erst gar nicht mehr aus der Halle geräumt würden. Nach einem kurzen beleidigten Maulen hat Grewenig kürzlich eingelenkt und die Beseitigung der von ICOMOS beanstandeten Mißstände versprochen.

Mit einigem guten Willen kann man für die »Zukunftsstandorte« Göttelborn und Reden ins Feld führen, daß für die Umsetzung der großen Ganser-Pläne zehn Jahre doch ein kurzer Zeitraum sind und man sich in Geduld üben müsse. Aber von einem Zukunftsstandort Göttelborn als saarländisches »Kreativzentrum« ist schon lange keine Rede mehr. Die dort entfaltenen Aktivitätchen wirken wie schmalbrüstige Alibiveranstaltungen. Karl Kleineberg, einer der Geschäftsführer der IKS (Industriekultur Saar) und ein Meister der sinnleeren Politphrase à la »Wir müssen die Zukunft gewinnen«, der mit kostspieligen non-publikum Kulturveranstaltungen Göttelborn als Kreativzentrum positionieren wollte, wurde inzwischen zurückgepfiffen und darf sich in Konkurrenz zu den kommunalen



Entwicklungsgesellschaften der LEG an flächenentwicklungstechnischem Kleinkram verlustieren. Der Kulturtratsch geht sogar davon aus, daß die IKS in absehbarer Zeit abgewickelt wird.

Alles Quatsch, dementiert Kleineberg und verweist auf seine Erfolgsbilanz von fünfzehn angesiedelten Betrieben mit insgesamt 500 Arbeitsplätzen. Er verschweigt allerdings, daß dazu auch der Landesfeuerwehrverband und ausgelagerte Behörden oder Dependancen der HTW zählen – und die Kantine. Bei der Ansiedlung der handverlesenen Betriebe, so munkelt man in den Gängen des Landtags, sollen außerdem für Unternehmer besonders vorteilhafte Konditionen nachgeholfen haben.

Auf dem Grubengelände Reden wird fleißig Erde hin und her geschoben. Inzwischen sieht das Gelände *in the middle of nowhere* auf seine trostlose Weise ganz adrett aus. Das Landesdenkmalamt hat sich zähneknirschend im Verwaltungsgebäude der Grube eingerichtet. Es gibt ein Biodokumentationszentrum mit der Sammlung des von der SPD-Regierung eliminierten Studiengangs Biogeographie der saarländischen Universität – und das Praehistorium. Karl Kleineberg sieht darin in einer merkwürdigen Sinnverdrehung die wortgetreue Umsetzung der Ganser-Vision eines botanischen Gartens des 21. Jahrhunderts.

Ob es nun an der insgesamt eher miesen Bilanz der für die Umsetzung der Ganser-Ideen betrauten IKS lag, die die Landesregierung nervös werden ließ, oder ob die Gutachten-Formulierung von der »außergewöhnliche(n) Freiheit des Denkens und Wirtschaftens« zu

sehr inspirierte – die Finanzierung des Gondwana-Parks ist ein Lehrstück des enthemmten politischen Dilettantismus und inzwischen ja auch Gegenstand eines parlamentarischen Untersuchungsausschusses gewesen, dessen Abschlußbericht Anfang Juni erschienen ist. In der verzweifelten Freude, endlich, endlich mit Michael Kuhl, dem Erfinder des Gondwana-Parks, einen Investor für das Grubengelände in Reden gefunden zu haben, hat man ihn mit abenteuerlichen Finanzierungsmodellen geködert. Der Gondwana-Sonderbericht des Rechnungshofs, der sie öffentlich gemacht hat, ist in seiner bürokratisch-technischen Tonlage und Argumentation ein satirisches Glanzstück von Behördenprosa, deren Lektüre lohnt. Kurzgefaßt geht die Geschichte so: Man überläßt dem Investor Gelände und Halle zum symbolischen Preis. Dafür setzt er in einer Art Kompensationsgeschäft das Verwaltungsgebäude der Grube in stand, in das das Landesdenkmalamt für 25 Jahre als Mieter einziehen soll, bevor das Gebäude wieder in den Besitz des Landes übergeht. Daß man Kuhl eine zweite (als Lager genutzte) Halle in dem Wahn schenkte, sie sei abbruchreif, obwohl sie von der IKS mit Landesmitteln gerade renoviert worden war, beeindruckte die Verantwortlichen ebenso wenig wie die Tatsache, daß der Mietzins für das renovierte Gebäude insgesamt zu hoch angesetzt wurde. Nach Vertragsabschluß stellte sich sogar heraus, daß das Gebäude größer als vermutet, die Gesamtmiete damit höher als zuerst kalkuliert war. Als sei der Verlust für das Saarland noch nicht hoch genug, bastelte die Landesregierung eine Klausel in den Vertrag, der eine Verlängerung des Mietvertrags um insgesamt weitere acht Jahre ermöglicht, obwohl das Gebäude dann eigentlich wieder dem Land gehört. Kuhl sah's gelassen, nahm mit den zu erwartenden Mieteinnahmen einen Bankkredit auf, der ihm abzüglich der anfallenden Zinslasten 16,6 Mio. Euro in die Kassen spülte, mit denen er nicht nur die Renovierung des Gebäudes finanzierte, sondern überwiegend auch die Kosten zur Errichtung seines Dinosaurier-Parks deckte. Nach Rechnungshofberechnung wird das Land bis zum Ende der Vertragslaufzeit auf dem Gelände Reden insgesamt mal eben 44 Mio. Euro Steuergelder pulverisieren.

Es verwundert nicht, daß die Opposition im Landtag schäumte, sogar von verbrecherischem Vorgehen sprach. Und es ist andererseits psychologisch sogar nachvollziehbar, daß der bislang als Investitionsheroe gefeierte Kuhl nach Veröffentlichung des Rechnungshofberichts und der aufkommenden Kritik beleidigt damit drohte, den Gondwana-Park sofort zu schließen. Der sanfte Nachdruck zeigte bei der Landesregierung unmittelbar Wirkung. Panisch geworden sicherte sie Kuhl zu, eine verabredete Brücke vom Bahnhof zu den Dinosauriern jetzt endlich zu realisieren und die Nutzungsrechte für eine zweite Show-Halle vorläufig in Aussicht zu stellen, bis sie nach Abschluß des Untersuchungsausschusses eine Kehrtwende und die Kehrtwende von der Kehrtwende vollzog.

Der Gondwana-Park selbst ist ein gelungener Freizeitspaß, für Erwachsene informativ, für Kinder ein Spektakel. Aber was geschieht, wenn sich die Effekte mit den animierten Sauriern überlebt haben; woher sollen auf Dauer die avisierten und seit Bestehen noch nie angelockten 245 000 Besucher jährlich kommen, die für seine Rentabilität notwendig sind? Kaum ist die Arbeit des Untersuchungsausschusses beendet, durch dessen Abschlußbericht sich die CDU (gemeinsam mit den ehemals das Praehistorium ablehnenden Grünen und der FDP) in ihrem Geschäftsgebaren als korrekt bestätigt sieht, aber für künftige Investitionsvorhaben ein geschickteres Vorgehen in Aussicht stellt, während die Opposition im wesentlichen die Haltung des Rechnungshofs einnimmt – zuzüglich Hinweis auf einige neue absurde Finanzierungsdetails –, verfällt Minister Rauber in hektische Betriebsamkeit, um die bereits in den Sand gesetzten Investitionen durch neue Geldspritzen zu retten. Für 7,7 Mio. Euro soll eine zweite Dinohalle her, für deren Realisierung jetzt der ehemals so gefeierte Kuhl nur noch als ein Bewerber unter vielen geduldet wird. Saarländische Privatinvestoren steuern eine Sommerrutsche bei, ein Jugendhotel soll gebaut werden. Zusätzlich motzt die IKS das Gelände botanisch weiter auf. Aber auch dies ist schon wieder Schnee von gestern. Inzwischen kostet das Vergnügen, die neue Show-Halle plus ein Kletterdino für die lieben Kleinen, 8,2 Mio. Euro. Die Halle wird von der IKS gebaut und ihr zukünftiger Mieter wird ein alter Bekannter sein – Michael Kuhl. Soviel zu den Lerneffekten für die

Landesregierung aus dem Untersuchungsausschuß. Landsweiler-Reden werde der größte Vergnügungspark im Südwesten, tönt derweil Karl Kleineberg. Da ist sie wieder, die Phrasendreschmaschine. Aber von einer industriekulturellen Zielsetzung redet niemand mehr.

Außer Spesen nichts gewesen

Der zweite Eckpfeiler, mit dem die damals neue CDU-Regierung – darin mit der heutigen »Jamaika«-Koalition einig – sich in der kulturpolitischen Landschaft zu verewigen beabsichtigt(e), die Neuordnung der Museumslandschaft, fußt auf dem Dube-Gutachten. Das Dube-Papier, das im Gegensatz zum bejubelten Ganser-Gutachten in der Öffentlichkeit als ein Gefälligkeitelaborat kritisiert wurde, sah vor, die Museen nach regionalen und internationalen Aspekten neu zu gliedern. Am Schloßplatz war die Alte Sammlung im Zusammenspiel mit dem regionalgeschichtlichen Museum als eine Art Zentrum auf die Region fokussierter Präsentationen vorgesehen. Dafür sollten das Museum für Vor- und Frühgeschichte, das im Kreisständehaus vor sich hin döste, aufgelöst, seine Ausstellungsstücke zur gefakten Römervilla in Perl-Borg verfrachtet werden. Für die gegenüberliegende Saarseite wurde vorgeschlagen, die um eine Galerie der Gegenwart erweiterte Moderne Galerie ausschließlich auf die klassische Moderne und die zeitgenössische Kunst zu fokussieren. Für das Zeitungsmuseum und das Museum für Drucktechnik wurde Wadgasen ins Auge gefaßt. Aber vor allem sollte die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz statt der



bisherigen zwei ehrenamtlichen Vorsitzenden einen hauptamtlichen Vorstand als gleichzeitigen Leiter der Modernen Galerie erhalten. Die bis dahin unabhängigen Direktoren der anderen Museen wurden zu Abteilungsleitern »degradiert«.

Damit war der Zündstoff für heftige Auseinandersetzungen gegeben. Bernd Schulz, der damalige Leiter der Stadtgalerie, schäumte, sollte sein Haus zugunsten der Galerie der Gegenwart geopfert werden. Der Stifter des zu gründenden Zeitungsmuseums und dessen designierter Leiter, Martin Welke, echauffierte sich über die Standortwahl für sein Museum und zusammen mit Ernst-Gerhard Güse waren alle drei beleidigt, daß sie nicht gehört worden waren. Letztendlich verabschiedete sich Schulz in den vorzeitigen Ruhestand, Welke warf zornentbrannt den Bettel hin. Der als »nicht steuerbar« titulierte Güse wurde gefeuert und

Wieder führt ein Rechnungshofbericht vor Augen, was man schon die ganze Zeit ahnte: politischer Dilettantismus trifft auf Unfähigkeit. Dabei bilden Melchers zum Skandal hochgepuschten Spesenabrechnungen von Luxusreisen und -völlereien gegenüber der Stiftung zwar den juristisch relevanten, aber nur den geringeren Teil eines Komplettdesasters. Es ist schon hinlänglich darüber diskutiert und richtig festgestellt worden, daß man mit Leihgebern, Sammlern, Künstlern, Sponsoren usw. natürlich nicht an die nächstbeste Frittenbude gehen kann, sondern ihnen auf Stiftungskosten etwas bieten muß, um sie bei Laune zu halten. Daß das Museumsrestaurant, das der Stiftung immerhin die von Melcher zu verantwortenden 300 000 Euro Entschädigung für seine Schließung wegen der Baumaßnahme des 4. Pavillons wert gewesen ist, für solche Gönnerspeisungen als unzulänglich erachtet



aufgrund haltloser Verdächtigungen aus Stiftungskreisen mit staatsanwaltlichen Untersuchungen überzogen. Womit aber niemand rechnen konnte, war, daß es nach dem Abgang der renitenten Museumsleiter noch schlimmer kommen würde.

Nach der Blamage mit dem als Güse-Nachfolger erkorenen Moritz Wullen aus Berlin, der schneller wieder weg war, als eine Unterschrift unter einen Arbeitsvertrag hätte geleistet werden können, und der verzweifelten Suche nach einem Nachfolgernachfolger wurde mit Ralph Melcher der jetzt hauptamtlich suspendierte, neue Vorstand der Stiftung mit dem Auftrag präsentiert, die Umstrukturierung der Museumslandschaft durchzuführen. Was sich nun entspannt, lieferte alle Ingredienzien, aus denen ein russischer Romanschriftsteller des 19. Jahrhunderts eine opulente Gesellschaftsatire gebraut hätte: Hochstapelei, Blendwerk, Heuchelei, Provinzdünkel, Großmannssucht, Selbstüberschätzung und Ignoranz.

wurde, ist nur eine von vielen Pointen in dieser Selbstbedienungsgeschichte.

Mit beeindruckender Chuzpe ignorierte Melcher konsequent die auch für ihn als Vorstand einer den Landesbehörden rechtlich gleichgestellten Stiftung gültigen Richtlinien für Reisekosten und Spesen. Weder der Kultusminister als Kurator der Stiftung noch die Landesregierung schienen je etwas vom Besserstellungsverbot der Landesbediensteten gehört zu haben. Melcher überschritt die Richtlinien regelmäßig um ein Mehrfaches. Wer will, kann auf der Internetseite des Rechnungshofs die Details nachlesen – sowohl die Prüfungsmitteilung des Rechnungshofs vom 10. 6. 2010 als auch dessen Sonderbericht vom 19. 1. 2011, in dem die Stellungnahmen Melchers und des Kultusministers berücksichtigt sind. Leider findet sich Ralph Melchers Rechtfertigungssuade im Ton eines ertappten Internatszöglings nicht mehr im Netz, sie mußte aus datenschutzrechtlichen Gründen entfernt

werden. Die Art und Weise seiner Stellungnahme – so der Rechnungshof –, »in der der Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz den RH [Rechnungshof, Anm. des Verf.] insgesamt, aber auch für diesen handelnde Personen in seiner Stellungnahme angegriffen hat, ist ein bislang einmaliger Vorgang.« Einige Zeilen später merkt der Rechnungshof an: »Der Vorstand [Melcher, Anm. des Verf.] bezieht dennoch *nabezu alle* [Hervorhebung des RH] Feststellungen des RH auf seine eigene Person, auch wenn der RH dies nicht einmal andeutungsweise so dargestellt hat. Dies hat letztlich wohl zu der [...] an der Sache und an einem angemessenen Stil vorbeigehenden Stellungnahme des SSK- [Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Anm. des Verf.] Vorstands geführt.« (Sonderbericht »Stiftung Saarländischer Kulturbesitz«, Rechnungshof des Saarlandes, 19. 1. 2011, S. 178) Ein Indiz für Melchers Persönlichkeitsstruktur, die ihn zu Fall gebracht hat? Die in der Prüfungsmitteilung des Rechnungshofs aufgelisteten Verfehlungen Melchers sind eine Mixtur aus Unwissen, Ignoranz und kleinen Gaunereien, wie sie wohl schon jeder einmal in seinem Leben, zum Beispiel gegenüber dem Finanzamt, versucht hat. Ob und wieviel kriminelle Energie dabei auch am Werk war, muß das jetzt eröffnete juristische Verfahren feststellen. Ein Beispiel für die Denkweise Ralph Melchers: Seite 180 der Prüfungsmitteilung listet den von Melcher zur Wiedererstattung vorgelegten Beleg eines bereits publizierten Luxusessens auf, weswegen die Namen nicht unkenntlich gemacht werden müssen: »Restaurant »Auberge St. Walfried« in Sarreguemines (F) (13. 08. 2008; Melcher, Marx [Projektleiter 4. Pavillon, Anm. des Verf.], Schreier; »Besprechung 4. Pavillon und Kulturrufer«) i. H. v. 453,00 € [Hervorhebung des RH] (Menues zu je 82,00 €, eine Flasche Wein zu 150,00 €, Champagner). Die Besprechung hätte bei der SSK abgehalten werden können. Die 453,00 € sind dienstlich nicht notwendig.« Melcher rechtfertigte sich folgendermaßen: »Sarreguemines: Die Bewirtung verlängerte eine Besprechung seit 10 Uhr in der Stiftung und diente der Diskussion des weiteren Vorgehens hinsichtlich der Kulturmeile und des 4. Pavillons sowie der Unterrichtung des stv. Kurators [Schreier, Anm. des Verf.] über den aktuellen Stand der Diskussion und Umsetzung der NML [Neue Museumslandschaft, Anm. des Verf.]. Darüber hinaus

wurde eine abendliche Sitzung in der Stiftung mit Landtagsabgeordneten vorbesprochen. Das Treffen in einem Restaurant war vorher verabredet worden.« (Ralph Melcher, Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Stellungnahme zur Prüfungsmitteilung des Rechnungshofs an das Kuratorium der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Teil Reisekosten und Spesen des Vorstands, S. 47) Mit anderen Worten: Die Instruktion eines Kuratoriumsmitglieds, Beratungen über den Neubau sowie die Vorbereitung einer Sitzung und eine längst terminierte Verabredung rechtfertigen den Konsum von ausgesuchten Rauschmitteln auf Staatskosten zur Steigerung der intellektuellen Leistungsfähigkeit. Mit einer gewissen unfreiwilligen Komik versucht Melcher die Luxusvöllerei mit seinem treuen Spesenschatten Marx, dem Projektleiter, im Edelrestaurant Ritz-Carlton in Wolfsburg in Höhe von 590,50 Euro zu verteidigen. Nicht nur, daß irrtümlich zwei Flaschen Wein zu je 138,00 Euro auf der Rechnung gestanden hätten, was Melcher auf das dringlichste beim zuständigen Obermoniert habe, aus Versehen habe er, Melcher, statt mit seiner privaten, mit der Kreditkarte der Stiftung bezahlt. Diesen Kartenfehlgriff hat er allerdings erst korrigiert, nachdem die Prüfungsmitteilung des Rechnungshofs, der die Ritz-Carlton-Häppchen moniert, zwei Jahre später vorlag. Wie unzufrieden Melcher mit den Diensten des Kellners war, wird durch das gewährte Trinkgeld in Höhe von nur 39,50 Euro deutlich – auf Kosten der Stiftung, also des Steuerzahlers, der sie finanziert.

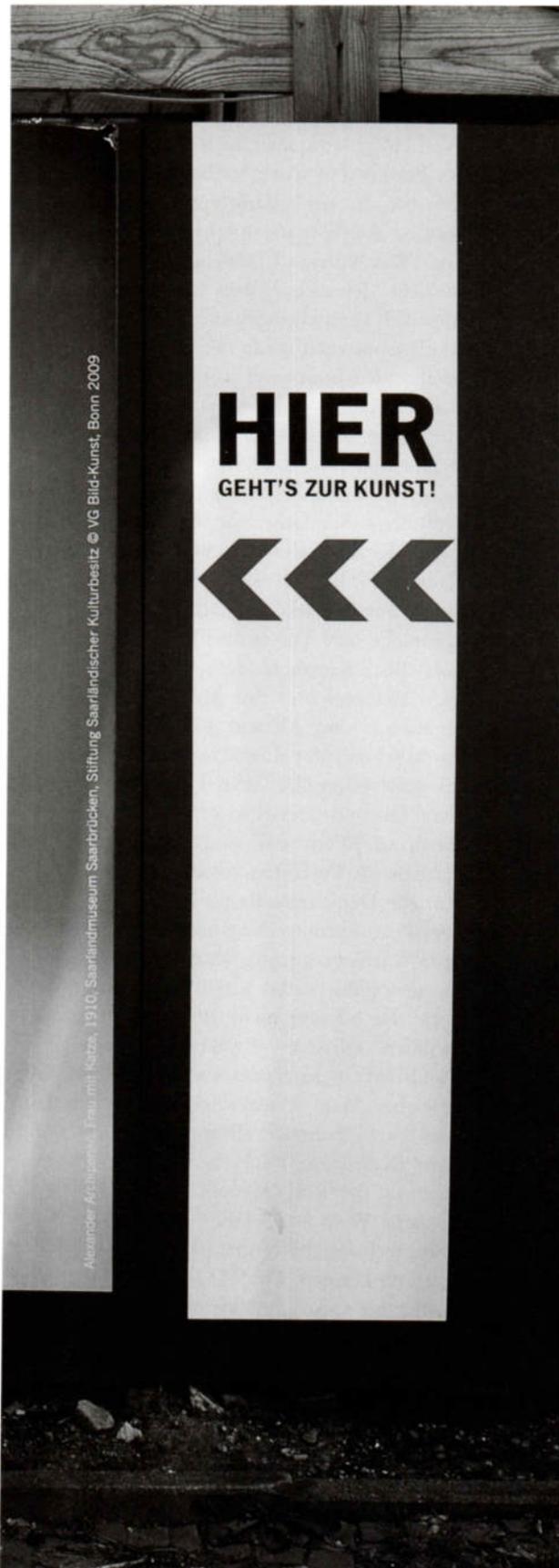
Was Melcher angetrieben hat, ob er sich von der gutsherrenartigen Großzügigkeit seines ersten Dienstherrn Jürgen Schreier hat verleiten lassen oder ob ein in Melchers Charakterstruktur verankerter, im Laufe seiner Saarbrücker Dienstzeit galoppierender Verlust einer realistischen Selbsteinschätzung, ob gar pathologische Großmannssucht dazu geführt haben, Stiftungsgelder aus dem Fenster zu werfen, mag man beurteilen, wie man will. Der Streitwert der Anklage wegen Untreue, die jetzt gegen ihn erhoben wurde, beläuft sich auf rund 10 000 Euro. Ob der Verdacht der Bestechung, wegen dem die Staatsanwaltschaft zur Zeit ermittelt, sich erhärtet und ob sie beweisbar sein wird, ist noch offen. Die Folgekosten aber, die der Steuerzahler letztlich für Gutachten und Gegengutachten, für Rechtsanwälte, möglicherweise gar Abfindun-

gen bezahlen werden muß, übersteigen diesen Betrag erheblich.

Blenden und sich blenden lassen

Auf Seite 183 der Prüfmitteilung hält der Rechnungshof resigniert fest: »Restaurantbesuch ›osteria i latini‹ in Saarbrücken (27. 11. 2008, *mittags* [Hervorhebung von RH]; Melcher, B. von der SZ [Kürzel aus datenschutzrechtlichen Gründen, Name ist dem Verf. bekannt]; ›Gespräch Saarbrücker Zeitung‹) i. H. v. 106,40 €. Da es sich hier um ein Pressegespräch handelt, und es im Sinne der SSK ist, dass letztlich positiv berichtet wird, kann nachvollzogen werden, dass ein angenehmes Ambiente geschaffen werden soll. Daher wird dieses Essen nicht beanstandet.« Derlei kulinarische Aufmunterung benötigt die SZ-Kulturreporterin Cathrin Elss-Seringhaus beim Abfassen ihrer Artikel nicht. Seit Jahr und Tag veröffentlicht sie in ihrem Blatt Bewerbungsschreiben für höhere Aufgaben in der Kulturverwaltung. In ihrem Reinwaschungsartikel, der einen Tag nach den ersten, von einem Kollegen in der SZ veröffentlichten Hinweisen auf das Spesenritertum Melchers erschien, läßt sie Industriedenkmalsgeneral Meinrad Maria Grewenig von seinen eisigen olympischen Höhen derart laut herabdonnern, so wie der Rechnungshof könne man mit Museumsdirektoren nicht umspringen, daß man unwillkürlich in Grübeln kommt.

Der »Freispruch« des Kuratoriums der Stiftung, das Melcher auf der Grundlage ministeriell bestellter Gegengutachten Ende des vergangenen Jahres einstimmig entlastete, setzt als spiegelverkehrte Version zu den Vorgängen um Güse dem Ganzen die Krone auf. Kulturminister Rauber als Kurator, also quasi Aufsichtsratsvorsitzender, der das Melcher-Problem von seinen Amtsvorgängern geerbt hat, konnte man keine Verletzung der Aufsichtspflicht vorwerfen. Aber er muß sich den politischen Fehler vorwerfen lassen, statt einer allgemeingehaltenen Erklärung über den positiven Ausgang der Angelegenheit in der Öffentlichkeit den falschen Eindruck eines korrekten Verhaltens von Melcher erweckt zu haben. Was bis dahin noch nicht erwiesen war. Zudem ignorierte der Minister das Ergebnis eines der Gegengutachten, das zum Schluß kam, Melcher müsse zu Unrecht erstattete



Spesen und Reisekosten in Höhe von rund 9000 Euro zurückzahlen. Statt dessen versprach Rauber großzügig, die Stiftung werde die Anwaltskosten Melchers übernehmen. Eine Zusage, die er nach der Anklageerhebung im April 2011 anlässlich der Pressekonferenz, in der Meinrad Maria Grewenig als Interimsvorstand der Stiftung vorgestellt wurde, erneuerte und darauf verwies, dies sei gesetzlich für alle Landesangestellte so vorgeschrieben. Wieso Noch-Ministerpräsident, -Justizminister und Ex-Verfassungsrichteranerwärter in spe Peter Müller seinen Kollegen Rauber nicht in den Gängen der Staatskanzlei einmal beiseite gezogen hat, um ihn zum einen aufzuklären, daß die Stiftung mit allen Konsequenzen rechtlich Landesbehörden gleichgestellt ist, und zum andern (nach Auskunft der Staatsanwaltschaft) kein Gesetz bekannt ist, wonach die Anwaltskosten übernommen werden müßten – vor allem nicht, wenn die geschädigte Partei ihrem Schädiger den Rechtsbeistand bezahlen würde – bleibt sein Geheimnis. Statt dessen polterte Müller während einer CDU-Veranstaltung gegen den Rechnungshof und bezichtigte ihn der Erbsenzählerei, in Verkennung der Tatsache, daß der verfassungsrechtlich verbrieft Auftrag dieses unabhängigen obersten Organs der Finanzbehörde genau dies beinhaltet – das Erbsenzählen.

Von dem Kuratorium selbst war nichts anderes als wohlfeiles Abnicken zu erwarten, rekrutiert es sich doch neben Ex-Minister Schreier unter anderem aus direkt oder indirekt vom Kulturminister und damit von der Landesregierung abhängigen Persönlichkeiten, etwa die für Eitelkeiten anfälligen Volker Linneweber, Präsident der Universität, und Thomas Duis, Direktor der Musikhochschule sowie dem Direktor der HBK Saar, Ivica Maksimovic, dessen Werbeagentur tüchtig an den Wahlkämpfen der CDU, im übrigen auch an der Universität verdient. Man fragt sich, wie das Kuratoriumsmitglied und Sponsor der Stiftung, der Unternehmer Edwin Kohl von Kohlpharma, der gerade wieder die Entlassung von Mitarbeitern angekündigt hat, diesen erklärt, daß er gleichzeitig sein Geld in eine Institution steckt, die aufgrund ihres großzügigen Finanzgebarens gerade zu zweifelhaftem Ruhm gekommen ist. Unternehmer Walter Loch läßt sich einige Tage nach Anklageerhebung von Cathrin Elss-Seringhaus in penetranter Verdrehung der Sachlage mit den Worten zi-

tieren, selbst wenn Melcher freigesprochen würde, würde er seine Arbeit als Vorstand der Stiftung nicht mehr aufnehmen, dafür sei er, Melcher, zu sehr mit Schmutz beworfen worden. Das Nest sei nicht mehr bewohnbar. (SZ vom 30.4./1.5.2011) Möglicherweise hat das Kuratorium das auf den Satz vom Mitmachen statt Miesmachen zusammengeschrumpfte politische Programm Peter Müllers herzlich mißverstanden. Dagegen wird der erheblich kompetenter besetzte Beirat der Stiftung in deren wesentliche Entscheidungen grundsätzlich nicht eingebunden und, wenn überhaupt, dann viel zu spät über Vorgänge informiert. Daß als Vorsitzende der Fördergesellschaft der Stiftung Inge Weber ein Schreckensregiment aus Ahnungslosigkeit und Anmaßung ausübt, vereinfacht die Situation auch nicht gerade. Immerhin: die aufgestörten Mitglieder der Fördergesellschaft laufen in Scharen davon – zumindest eine Reaktion. Im übrigen ließ sich ein dem Guttenberg-Effekt ähnlicher Reflex beobachten, der in der Bekanntmachung von Melchers Fehlverhalten den Skandal sah, nicht im Fehlverhalten selbst. Und die saarländische Kulturverwaltung glaubt bis heute, bei der Affäre handele es sich um ein riesengroßes Mißverständnis, das sich alsbald aufklären lassen würde.

In der Schwenkerseligkeit, mit der die saarländische Öffentlichkeit diese Vorgänge betrachtet, kam bisher kein einziges Mal der Ruf nach politischen Konsequenzen auf. Ob Ex-Minister Schreier die Affäre Melcher als Saartoto-Chef überstehen wird, ist offen. Wurden doch im Rahmen der Ermittlungen rund um die Stiftung die Selbstbedienungsverträge seines Spezis Gerd Marx als Projektleiter des 4. Pavillons – mit einem ungewöhnlich hohen Stundensatz von 138 Euro – offenbar, die nur noch von den Stundensätzen getoppt werden, die Marx als Projektleiter für Neubaumaßnahmen von Saartoto kassiert. Insgesamt soll der im Museumsneubau gänzlich unerfahrene Marx bislang rund eine Mio. Euro von der Stiftung erhalten haben, wie in diesen Tagen behauptet wird. Es interessiert sich auch niemand für das Wirken der als Hoffnungsträgerin der politischen Erneuerung landauf, landab gefeierten, designierten Ministerpräsidentin Kramp-Karrenbauer während ihrer Zeit als Kulturministerin von 2007 bis 2009. In mindestens zwei Fällen genehmigte sie Melchers Luxusreisen persönlich und stockte

im vorzeitig verlängerten Vertrag mit Melcher dessen Gehalt ordentlich auf. Daß sie sich weder etwas dabei dachte, noch skeptisch wurde, noch irgendeine Veranlassung sah, diesem kostspieligen Treiben ein Ende zu setzen, spielt in der Diskussion um Melcher keine Rolle. War's Wurschtigkeit der Ministerin oder Naivität – beides läßt schlimmes für die saarländische Zukunft befürchten. Karl Raubers politische Karriere ist sowieso im August zu Ende. Er hat alles daran gesetzt, in schlechter Erinnerung zu bleiben.

Bruch und Dalles

Interessanterweise wurde die Qualifikation von Ralph Melcher für den Posten des hauptamtlichen Stiftungsvorstands nie in Frage gestellt. Im Gegenteil durfte Ex-Minister und Kuratoriumsmitglied Jürgen Schreier in einer Art verbalen Blutauschuss vor der Reinwaschungs-Kuratoriumssitzung vergangenen Jahres unwiderrprochen in die bereitstehenden Mikrophone bellen, die Leistungen Melchers für die Neuordnung der Museumslandschaft seien einmalig in der Republik – wohl wahr, aber anders als gemeint. »Wir stellen Melcher ein, weil es heißt, er sei gut« hat sich zu »Er muß gut sein, schließlich haben wir ihn eingestellt« gewandelt.

Für die vom Rechnungshofbericht konstatierten Versäumnisse und Konstruktionsfehler der Stiftung ist Melcher nicht verantwortlich. Etwa die Tatsache, daß mit dem Kulturminister als Kurator der Geldgeber, Empfänger und Kontrolleur der Stiftungsfinanzen in Personalunion dem Aufsichtsgremium der Stiftung vorsteht. Das kann bei der geschilderten Zusammensetzung des Kuratoriums nicht gutgehen. Aufgrund der nicht an die neue Situation eines hauptamtlichen Vorstands angepaßten Stiftungssatzung agierte Melcher in einem rechtlich ungesicherten Raum. Aber irgendwo in die Satzung muß ein Gesetz mit unsichtbarer Tinte hineingeschrieben worden sein, daß bei Fehlern grundsätzlich alle anderen, aber nicht die Stiftung und schon gar nicht ihr Vorstand die Schuld tragen.

Der Rechnungshofbericht, der sich streckenweise wie eine Einführung für Unbedarfte in die ersten Schritte der Betriebswirtschaft liest, macht deutlich, daß ein Arbeitsfeld Melchers als hauptamtlicher Vorstand unzureichend be-

stellt war; er war offensichtlich damit überfordert. Von einem ausgewiesenen Kunsthistoriker muß man nicht unbedingt betriebswirtschaftliche Brillanz erwarten. Um so fataler wirkte es sich dann aus, daß man den für diesen Bereich verantwortlichen ehemaligen Geschäftsführer der Stiftung geschwächt und ihn dem hauptamtlichen Vorstand weisungsgebunden unterstellt hat.

Melcher, der als autistisch, choleric und vor allem beratungsresistent gilt, zeigt eine Neigung zum Verfolgungswahn. Nicht umsonst hat sich die Belegschaft eine Zeitlang geweigert, den vakanten Personalrat zu besetzen und ihn einer Atmosphäre der gemutmaßten Verdächtigungen und Bespitzelungen auszusetzen. Wegen ihrer Fachkompetenz als Konkurrenz angesehene Mitarbeiter wurden nach Amtsantritt Melchers gemobbt – wie etwa der für seine regionalhistorischen Kenntnisse als kommender Chef der Alten Sammlung gehandelte Christof Trepesch (der es seit seinem Aufstieg zum leitenden Direktor der Augsburger Kunstmuseen verschmerzt haben dürfte) – oder entmachtet – wie der Leiter des ehemaligen Museums für Vor- und Frühgeschichte, Franz-Josef Schumacher, der jetzt als wissenschaftlicher Mitarbeiter firmiert. Andererseits hat Melcher junge Mitarbeiter verpflichtet, die gelegentlich Extraveranstaltungen wie die erfolgreiche *Lange Nacht des Museums* durchführen. Bei so viel Engagement läßt sich Melcher nicht lumpen. Als er etwa zur Vorbereitung einer Sonderausstellung mit der Volontärin, die sie betreute, in Berlin weilte, ließ er diese gegen alle Vorschriften so luxuriös wie sich selbst nächtigen.

Sollte Melchers Ausstellungsprogramm, das sich, soweit es sich nicht um klassische Moderne handelt, in Kunstmarktbeliebig- und -erbärmlichkeiten erschöpft, repräsentativ sein für die Kunst, die dereinst im 4. Pavillon zu erwarten ist, dann wäre die Stiftung gut beraten, den Rohbau schnell wieder abzureißen und mit dem verbliebenen Geld in einem Luxusrestaurant das Ende einer Baumaßnahme zu feiern. Selbst die mit angeblich rund 45 000 Besuchern erfolgreichste Kunstaussstellung, die das Saarland je gesehen hat, bewies in erster Linie, daß auch Jahrhundertgenies ganz schlechte Tage haben können. Wer wirklich erfahren wollte, was Picasso in den fünfziger Jahren (das Thema der Saarbrücker Ausstellung) künstlerisch zu leisten imstande war,

wäre besser nach Paris gefahren und hätte sich im dortigen Picasso-Museum umgeschaut. Als ein Indiz für die mangelnde Qualität der Ausstellungen mag der Hinweis darauf gelten, daß sich in den Kellerräumen der Stiftung die unverkäuflichen Ausstellungskataloge stapeln, die, wie der Rechnungshof moniert, auch noch viel zu teuer produziert wurden. Von manchen Auflagen wurden noch nicht einmal 50 Exemplare verkauft.

Nicht alles, was Melcher in den letzten sechs Jahren angepackt hat, ist schiefgelaufen. Die jetzt zusammen mit der Sammlung Vor- und Frühgeschichte (auf ihre Auslagerung nach Perl hat man aus Kostengründen und wegen fehlender Sicherheitstechnik verzichtet) im Kreisständehaus untergebrachte Alte Sammlung hat sich zu einem angenehmen Museum gemausert, in dem neue elektronische Informationsmittel klug eingesetzt werden. Und die für den allgemeinen Besucherverkehr geöffnete Schloßkirche hat sich zu einem Publikumsmagneten entwickelt. Ihre Besucherzahl rettet regelmäßig die Statistik der Stiftung. Bedauerlicherweise wurde hier die Stiftung durch Zahlenakrobatik auffällig. So hatte ihren umgerechneten Angaben zufolge die Schloßkirche in der ersten Zeit eine täglich höhere Besucherfrequenz als die zugegebenermaßen erheblich unbedeutendere Sixtinische Kapelle zu Rom ausgewiesen. Die Statistik für das Jahr 2010 verkündet einen neuen Rekord von 254816 Besuchern. Schwer überprüfbare Zahlen, da die Stiftung an Tagen der offenen Tür ihren Besucheransturm erlebt, die Alte Sammlung und die Schloßkirche ohnehin eintrittsfrei sind. Auffällig ist aber, daß als vertraute Stilübung Besucher des Kreisständehauses doppelt gezählt wurden. Damit

es nicht zu sehr ins Auge springt, wurde ein wenig an den Zahlen geschraubt. In die Sammlung Vor- und Frühgeschichte (Erdgeschloß Kreisständehaus) kamen laut Stiftungstatistik 41 666 Besucher. Die Alte Sammlung (1. Stock Kreisständehaus) besuchten 41 747. Bei gerundeten 41 700 Besuchern in jeweils beiden Sammlungen, sollen also an etwa 300 Öffnungstagen und bei täglich acht Stunden Öffnungszeit stündlich jeweils 17 Besucher die Sammlungen des Kreisständehauses besichtigt haben. Angesicht der regelmäßig waltenden ozeanischen Leere erscheint diese Zahl unglaubwürdig. Und wenn man ganz böse will, zählen zu den 43 913 Besuchern der Schloßkirche auch Besucher des Kreisständehauses, denn es ist es doch wahrscheinlich, daß diese noch einen Schlenker in die direkt nebenanliegende Kirche gemacht haben und umgekehrt. Dem Rechnungshof scheinen die in den vergangenen Jahren vorgelegten Besucherstatistiken ebenfalls verdächtig. Er merkt süffisant und sinngemäß an, da lägen Möglichkeiten einer Einnahmesteigerung der Stiftung. Denn trotz Besucherrekorden stagnierten die Stiftungseinnahmen bedenklich. Davon unbeeindruckt mutmaßt die selbsternannte Jubelfeder der Stiftung, Cathrin Elss-Seringhaus, gerade die Melcher-Affäre hätte die neugierig gewordenen Besucher ins Saarlandmuseum getrieben. Ein versehentlich vernichtenderes Urteil über die kunsthistorischen Qualitäten des Stiftungsvorstands kann man kaum abgeben.

Bei der Restitution von zwei Gemälden Albert Weisgerbers, dem wohl berühmtesten saarländischen Maler, an die Erben der ehemaligen, von den Nazis beraubten jüdischen Besitzer zeigte Melcher wenig Neigung, der vornehmsten Aufgabe der Stiftung, nämlich der Wahrung und Mehrung des saarländischen Kulturbesitzes, nachzukommen. (Und das Werk Weisgerbers gehört zu dessen Kernbestand.) Er hätte die Bilder einfach aufgegeben – die Rückgabe war bereits beschlossene Sache –, wenn er nicht durch den Druck der Berichterstattung im Fernsehen endlich den Versuch gemacht hätte, bei den Erben auszuloten, ob sie am Verkauf der Werke Interesse hätten. Immerhin ein Gemälde konnte so im Saarland gehalten werden, worauf Melcher sich als Restitutionsexperte zu Vorträgen an die Saarbrücker Universität einladen und feiern ließ. Was die Universität jedoch dazu trieb, den zumindest chronisch überforderten Melcher auch



noch mit einer Professur beglücken zu wollen (wovon sie vorerst wieder Abstand nahm), bleibt ihr Geheimnis (oder ist Ergebnis einer Kuratoriumskungelei).

Ein letztes Highlight von Melchers Amtsführung ist die inzwischen vollzogene Kündigung des Vertrags mit der Stiftung durch die Stadt Saarbrücken, die der Stiftung immerhin 485 000 Euro jährlich für den Betrieb der Stadtgalerie überwies. In den vergangenen Jahren wollte sich Melcher nicht dazu herablassen, der Stadt seine Vorstellungen über die Zukunft der Stadtgalerie in Konkurrenz zu der thematisch ähnlich ausgerichteten Galerie der Gegenwart im entstehenden 4. Pavillon zu erläutern. Neben der als Alibiveranstaltung ungeliebten Landesgalerie ist dies die zweite Museumsabteilung, die von Melcher ohne großen Widerstand geopfert wurde.

Von Leuchttürmen und Heulbojen

Die Galerie der Gegenwart stellt Anfang und Ende einer seit längerem so getauften Kulturmeile dar (in Wirklichkeit etwa 600 Meter, klingt aber nicht so gut). Mit diesem »Leuchtturm« würde, so die Hoffnung, das Kulturangebot der Landeshauptstadt und des Saarlandes aufgewertet, die touristische Attraktivität gesteigert, auch angesichts des erhöhten Konkurrenzdrucks in der Großregion, etwa durch die neu gebauten Museen und die Philharmonie in Luxemburg und das neu eröffnete Centre Pompidou in Metz. (Dort hätte man im übrigen auch gegen verhältnismäßig geringe Reise- und Spesenaufwendungen studieren können, wie man es richtig macht.) Zur Kulturmeile zählten in einem zweiten konzeptionellen Schritt ein aus dem Konjunkturpaket II der Bundesregierung zu finanzierender, sinnvoller neuer Anbau der Musikhochschule und eine sinnlose Kulturbibliothek als Erweiterung der Stiftungsverwaltungsgebäude. Letztere wurde, kaum daß Melcher in die Schußlinie geraten war, trotz eines bereits durchgeführten, kostenverursachenden Architekturwettbewerbs wieder einkassiert.

Mit dem Beschluß, den seit rund dreißig Jahren diskutierten 4. Pavillon zu verwirklichen, hätte der damalige Kulturminister Jürgen Schreier ungeteilten Respekt ernten können, wenn er erstens erst nachgedacht und dann gehandelt, zweitens auf seinen Drang,

sich zu verewigen, zugunsten eines kostengünstigeren – mit dem Argument, man könne den künftigen Museumsbesuchern nicht den Anblick auf das Altenstift zumuten, wieder weggewischten – Baus verzichtet und drittens seine Spezl-Wirtschaft gelassen hätte. Außer den altvorderen Kulturaktivisten, die auf die leere Staatskasse und die erst vor einer Dekade durchgeführten Renovierungsmaßnahmen an den Stiftungsmuseen verwiesen, konnte kaum jemand aus der kulturinteressierten Öffentlichkeit etwas gegen diesen Erweiterungsbau einwenden, wäre die Entscheidung auch um den Standort des Neubaus moderiert statt verordnet worden. Die absurde Diskussion, die um ein Stück Wiese entbrannte und bei der sich restlos alle Parteien bis auf die Knochen blamierten, hat in der Geschichte der saarländischen Kulturpolitik wahrscheinlich kaum ihresgleichen. Und wäre es nicht gescheiter gewesen, mit ein paar Beispielen von Kunstwerken, die wegen fehlender Ausstellungsflächen in den Stiftungsdeposits lagern und in der Galerie der Gegenwart eine neue Heimat finden würden, für den Neubau zu werben? Statt dessen gilt es bis heute als Sakrileg nachzufragen, was denn in der Galerie der Gegenwart gezeigt werden wird: Die Stiftung weiß nicht, was sie mit dem Neubau will, sondern nur, daß sie ihn will.

Der Architekturwettbewerb für den 4. Pavillon hätte sich fast zu einer Blamage mit gerichtlichem Nachspiel ausgeweitet, weil ausgerechnet der Siegerentwurf das von Melcher immer wieder als absolut verbindlich postulierte Baufeld ignorierte. Im letzten Moment konnte man sich auf die Realisierung des 5. Preisträgerentwurfs einigen. Sein inzwischen zu bewundernder Rohbau läßt die zunächst überkandidelt wirkenden Mahnrufe der Denkmalschützer, die Moderne Galerie würde als denkmalgeschützter Bau beschädigt, berechtigt erscheinen. Die Finanzierung dieses Neubaus trägt eigenwillige Züge. Während die ursprünglich auf rund 10 Mio. Euro veranschlagten, inzwischen auf weit über 20 Mio. Euro explodierten Baukosten über die unterschiedlichsten Haushaltstitel verteilt – in ihnen verschleiert? – werden sollten, die Stiftung laut Rechnungshofbericht auf nicht rechtmäßig erwirtschaftete Rücklagen zurückgreift, übernimmt Edwin Kohl von Kohlpharma die Zinslast für ein 10-Mio.-Euro-Darlehen. Ein Vertrag darüber wurde aber nicht

abgeschlossen. Was also, wenn sich Kohl aus seiner Verpflichtung windet? Die Kostenexplosion erklärt sich damit, wie Melchers Interimsnachfolger Meinrad Maria Grewenig mit klammheimlicher Häme in der Öffentlichkeit ausbreitet, daß in den ursprünglichen Kalkulationen von Melcher, dem Projektleiter Marx und den anderen Beteiligten Posten wie Außenwandgestaltung, Innenausstattung des 4. Pavillons sowie fällige Umbaumaßnahmen in der Modernen Galerie gar nicht oder nur bruchstückhaft berücksichtigt worden waren. Doch unbekümmert um solche Anfängerfehler gewährte die Stiftung Melcher, der als Vorstand ein für bundesrepublikanische Museumsverhältnisse – wieso eigentlich? – unüblich hohes Gehalt von 9500 Euro erhält, eine Sonderzahlung von 15 000 Euro jährlich dafür, daß er seinen Bauherrenpflichten nachkommt. Die Bauleitung, für die er diese Sonderzulage erhält, besteht darin, den eigentlichen Bauleiter, den hier aber als Projektleiter titulierten Architekten Gerd Marx auf Stiftungskosten bei Bildungsreisen durch die Republik zu begleiten.

Alles wurscht?

Als hätte Minister Rauber nichts gelernt, präsentierte er Anfang Mai als Ersatz für den suspendierten Melcher mit Meinrad Maria Grewenig den Interimsvorstand der Stiftung. Was sich zunächst wegen Grewenigs in früherer Tätigkeit für die Stiftung gewonnenen Kenntnissen der Stiftungsinterna als eine logische und kostengünstige Lösung darstellt, wird bei genauer Betrachtung zu einem Bumerang. Nicht nur, daß der jetzt von Rauber als Retter gepriesene Generaldirektor der Völklinger Hütte von ihm selbst einst aus seinem hochdotierten Vertrag rausgedrängt werden sollte, bis man feststellte, daß dies das Land teuer zu stehen käme. Grewenig wurde nun als Melcher-Vertreter präsentiert, ohne daß in einem Vorvertrag die finanziellen Rahmenbedingungen seines Stiftungsengagements abgeklärt waren, womit der Minister und die Stiftung sich theoretisch erpreßbar machen. Möglicherweise dachte Rauber, solche Marginalien ließen sich bei einem angemessenen Essen im verhandlungsfördernden Ambiente eines Edelrestaurants klären – selbstverständlich auf Stiftungskosten. Auch heute noch (Anfang

Juni) beantwortet die Staatskanzlei Anfragen über Grewenigs Zusatzgehalt nicht. Laut Dritter soll Grewenig nur eine Aufwandsentschädigung für diese Zusatztätigkeit erhalten. Aber so langsam dämmert einem, wie es zu Melchers ungewöhnlich hohem Gehalt hatte kommen können. Es steht zu befürchten, daß nach einer möglichen Verurteilung Melchers Grewenig seinen langgehegten Traum vom allumfassenden Generaldirektor über Stiftung und Weltkulturerbe realisieren wird.

Mag sein, daß aus größerer zeitlicher Distanz betrachtet sich die heutigen Streitpunkte der Kulturpolitik marginal erscheinen werden. Auch ein Scherbenhaufen, wie der in der saarländischen Kulturpolitik angerichtete, gewinnt in der Rückschau Züge einer nostalgischen Ruinenromantik. Vorläufig aber haben Gestalten wie Ralph Melcher oder die dilettierenden Kulturministerriege, die vorbeigezogen ist, größten Schaden verursacht. Und alle Träumer, die mit dem Ministerpräsidentenwechsel im August die Hoffnung verknüpfen, es könne nicht mehr schlimmer kommen, seien gewarnt. Man braucht kein Prophet zu sein, um zu wissen, daß es schlimmer kommen wird. Melcher und Konsorten haben jene saarländischen Einrichtungen in die Bredouille gebracht, die mit bescheidenen Etats Kulturarbeit zu stemmen versuchen. Denn sie stehen jetzt auf der Suche nach Sponsoren aufgrund des Stiftungsfinanzgebarens gegenüber potentiellen und unwillig gewordenen Geldgebern unter verstärktem Rechtfertigungsdruck. Ganz zu schweigen von jenen, die erst die Arbeitsgrundlage für Museumsvorstände unter zum Teil erbärmlichen Rahmenbedingungen schaffen – den Künstlern, für die die Verschwendungssucht der Stiftung ein Schlag ins Gesicht ist. Nicht nur deshalb muß, falls ich das noch nicht erwähnt haben sollte, Ralph Melcher unabhängig vom Ausgang des Gerichtsverfahrens fristlos gekündigt werden. Koste es, was es wolle – es ist eh schon wurscht.



HIER
GEHT'S ZUR KUNST!

»Hier herrscht Polit-Inzest«

Ein Gespräch mit dem Buchautor Wilfried Voigt

In dem von Transparency International veröffentlichten Korruptionsindex liegt Deutschland immerhin auf Platz 15, hinter Irland und vor dem Antillenstaat Barbados. Daß sich das Saarland, würde es separat geprüft, ebenfalls einen Platz im oberen Zehntel der Liste erkämpfen könnte, ist eher unwahrscheinlich. Neben Daniel Cohn-Bendit, der das Saarland in einem taz-Interview vor knapp zwei Jahren mit Sizilien verglichen hat – Italien liegt auf Platz 67 –, legt diesen Zweifel auch das neue Buch des Journalisten Wilfried Voigt nahe. In *Die Jamaika-Clique – Machtspiele an der Saar* geht Voigt den sonderbaren Geschehnissen um die Koalitionsbildung im Saarland nach, deren Ergebnis nicht nur hierzulande, sondern bundesweit für großes Aufsehen gesorgt hat – und unter Linken oft für Entsetzen. Es ist bereits das dritte Enthüllungsbuch des Wächter-Preisträgers von 1986, der die hiesigen politischen Zustände in der Vergangenheit mehr als einmal zum Leidwesen prominenter Politiker öffentlich gemacht hat. Mehr als 18 Jahre berichtete er für den *Spiegel*, davor neun Jahre für die *Frankfurter Rundschau*.

Voigt empfängt mich in seiner Wohnung in St. Arnual. Bei schönem Wetter setzen wir uns in den Garten. Wir unterhalten uns über die Recherchen zu seinem Buch, über Journalismus, über saarländische Zustände ...

Herr Voigt, wie kamen Sie darauf, über »Jamaika« und die politischen Verhältnisse im Saarland ein Buch zu schreiben?

Es war eigentlich die Idee von Bekannten und Freunden. Die meinten, ich sei hier doch mehr als 25 Jahre als Journalist unterwegs gewesen und wisse um die Zusammenhänge – bis ich schließlich, auch motiviert durch Roland Buhles und Stefan Wirtz vom Conte-Verlag, ja gesagt habe. Eigentlich hatte ich das nicht vor, denn ich war gerade von Wiesbaden nach Saarbrücken gezogen und wollte es etwas gemächlicher angehen lassen.

Aber eine persönliche Motivation bestand doch auch?

Natürlich, sonst hätte ich nicht zugesagt. Es hat mich inhaltlich gereizt, da ich schon zur Zeit von Lafontaines Alleinregierung bis zur Machtübernahme der CDU 1999 viele Zusammenhänge für den *Spiegel* und gelegentlich für die *Frankfurter Rundschau* aufgegriffen hatte. Ohne diese Erfahrung und ohne die wichtigsten Namen bereits gekannt zu haben, hätte ich es vermutlich auch nicht in der Zeit von acht bis neun Monaten geschafft.

Ihr Buch ist bereits in der dritten Auflage erschienen und damit das erfolgreichste, das der Conte-Verlag bislang veröffentlicht hat. Hat Sie dieser Erfolg überrascht?

Alles ist ja sehr relativ. Man muß immer die Größenordnung sehen. Aber daß innerhalb so kurzer Zeit doch etliche Exemplare verkauft worden sind, ist schon erfreulich. Was mir vor allem gut gefällt, ist, daß tatsächlich über das Buch gesprochen wird.

Wie sind denn die Reaktionen der Leser?

Ich kann das vor allem an Lesungen festmachen, und da ist die Resonanz positiv. Natürlich gibt es zwischendurch auch immer jemanden, der sagt: Das haben wir doch alle schon seit hundert Jahren gewußt, da steht ja überhaupt nichts Neues drin. Und klar, diejenigen, die im Buch negativ vorkommen, finden das natürlich nicht so toll.

Sind Sie während Ihrer Recherche auf Widerstände gestoßen?

Nein, im Gegenteil. Es gab erstaunlicherweise vor allem aus der zweitgrößten Partei dieser »Jamaika«-Koalition etliche Leute, die mit mir inoffiziell geredet haben. FDP-intern

scheint es eine starke Gruppe zu geben, die ein großes Problem mit Herrn Ostermann hat und damit, wie sehr er über seine Wirtschaftskraft die Partei dominiert. Das gleiche bei den Grünen – bezogen auf die Dominanz von Hubert Ulrich. Bei denen gibt es übrigens viele Leute, die alte Parteidokumente aufbewahrt haben, die mir sehr hilfreich waren. Da habe ich richtig Akten »gefressen«. Leute von SPD und Linkspartei haben mir bei meiner Recherche besonders gerne geholfen.

Wie sind Sie an Ihre Informanten denn herangekommen? Läuft es so, daß Sie die Personen direkt ansprechen, oder werden Sie einfach von einem zum anderen verwiesen?

Sowohl als auch. Ich habe mit denen angefangen, die ich noch von früher persönlich kannte. Da waren schon viele relativ schnell bereit, sich mit mir zu unterhalten. Und dann gab es Leute, die mir gesagt haben: Ruf doch mal Karl-Heinz oder Maria an, die wissen auch noch was!

Gab es denn die Befürchtung, daß Ostermann, Ulrich und Co. das Buch mit einer einstweiligen Verfügung stoppen könnten?

Wir haben viel Sorgfalt darauf verwendet, das zu verhindern. Wir sind auch gut bestückt, können alle wesentlichen Punkte dokumentieren. Wir haben uns nicht nur auf mündliche Aussagen gestützt, sondern auch auf Dokumente, die wir zum Teil faksimiliert haben. Zum Schluß wurde alles noch einmal von einem Medienanwalt geprüft.

Einstweilige Verfügungen gab es ja schon wegen Kleinigkeiten.

Sicher, es können schon formale Kleinigkeiten genügen, ein Buch erst mal zu blockieren. Einige der Protagonisten hätten das vielleicht auch gerne gemacht. Es gab jedoch keinerlei Versuch, juristisch gegen die Veröffentlichung vorzugehen.

Was hat Sie während Ihrer Recherche am meisten überrascht?

Komplett neu für mich waren die Beziehungen zwischen der schlagenden Burschenschaft Ghibellinia zu Prag in Saarbrücken und aktiven »Jamaika«-Spitzenpolitikern. Das Regierungsbündnis geriert sich ja als Projekt einer neuen bürgerlichen Mitte, die sich mit den vermeintlich progressiven Grünen als weltof-

fen und weniger betonköpfig darstellen möchte. Wenn man sich aber anschaut, daß mit CDU und FDP zwei Drittel dieses Bündnisses beste Kontakte zu dieser Organisation unterhält, die in der Kaiserzeit 1880 als deutschnationale und antisemitische Kampfeinheit gegründet wurde, dann ist für mich eine Grenze überschritten. Der Gründer dieser Organisation, Karl Hermann Wolf,

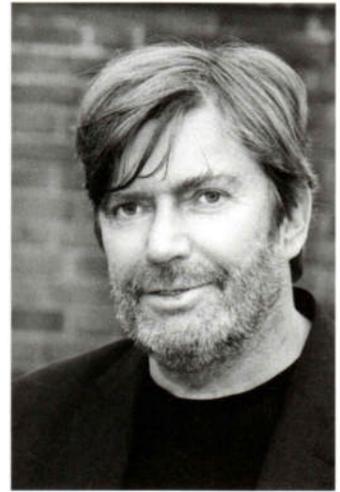
war ein fanatischer Rassist und wurde von Hitler und dem Kriegsverbrecher Karl Hermann Frank – dem Prager NS-Reichsprotektor und Lidice-Massenmörder – sehr bewundert. Mir ist kein Beitrag bekannt, in dem sich Mitglieder der Ghibellinia kritisch mit diesem Teil ihrer Geschichte auseinandergesetzt hätten. Bis zum Erscheinen meines Buchs war das Gründer-Konterfei im Internet übrigens noch im Umfeld der Ghibellinia-Seiten abgebildet. Und in einer Publikation der Burschenschaft wurde Wolf sogar noch 2009 als der »unvergessene« Gründervater gewürdigt. Daß diese Organisation zu ihrem 130. Geburtstag vom Ministerpräsidenten, der die Schirmherrschaft übernommen hatte, hofiert wurde und vom Fraktionsführer der CDU sogar eine Spende überreicht bekam und die Grünen das mit keiner Silbe kritisieren, finde ich inakzeptabel. Hubert Ulrich meinte nur, es sei nicht seine Sache zu kommentieren, was seine Koalitionspartner in diesem Zusammenhang machen. Antirassismus und Antifaschismus dürften aus meiner Sicht für die Grünen in einer solchen Koalition jedoch nicht weniger wichtig sein als die ablehnende Haltung zur Atomindustrie.

Wie waren denn die Reaktionen von SPD und Linkspartei auf ihr Buch?

Nett, freundlich (*lacht*).

Zur SPD hatten Sie ja nicht immer das beste Verhältnis.

Ja, viele saarländische Sozialdemokraten konnten mich vor zwanzig Jahren überhaupt nicht leiden, weil ich im *Spiegel* ein paar kritische Sachen über Oskar Lafontaine geschrie-



ben hatte, über diese Rotlicht-Geschichte und Lafontaines Pensionsaffäre zum Beispiel. Auch über Reinhard Klimmt und einige Parteispendedenaffären habe ich berichtet – und das mochte die SPD natürlich überhaupt nicht. Die CDU hingegen spendete damals dankbaren Beifall.

Das hat sich heute ja geändert.

Ja, das Leben ist doch bunt (*lacht*). Das macht mich auch ein Stück unabhängiger. Ich versuche, nicht so zu selektieren, daß ich sage: Die lasse ich jetzt in Frieden, weil sie mir politisch nahestehen. Ich versuche, meinen Job einigermaßen ernst zu nehmen.

Denken Sie, daß dieser von Ihnen beschriebene Klüngel etwas Saarlandspezifisches ist?

Der berühmteste Klüngel heißt ja Kölscher Klüngel. Nein, das gibt es wirklich überall. Was im Saarland aber möglicherweise einen Unterschied macht, ist diese extreme Dichte. Hier ist alles so nah beieinander, auch physisch, man berührt sich im wahrsten Sinne. Jeder mit jedem, hier herrscht so ein bißchen Polit-Inzest. Die Politiker sind ja auch total nett zueinander. Es ist durchaus so, daß, wenn Abgeordnete der Oppositionsparteien dem Hartmut Ostermann irgendwo in der Stadt begegnen, sie dann mal zusammen einen trinken. So etwas gibt es natürlich auch in Berlin. Aber dieses Fünfe-gerade-sein-Lassen und diese Dichte ist vielleicht schon etwas Saarländisches. Vor allem ist die Bereitschaft sich einzulassen groß. Ostermann zeichnet sich ja dadurch aus, daß er es geschafft hat, wirklich alle – außer bisher die Linke – eingebunden zu haben.

Sind die saarländischen Zustände auch Ausdruck eines Versagens der lokalen Medien?

Als ich Anfang der neunziger Jahre beispielsweise über die Rotlicht-Affäre berichtete, haben mir etliche Kollegen gesagt, daß sie das auch gewußt hätten. Ähnlich ist es jetzt bei dem Buch. Dann frage ich: Wo kann ich denn ihre Beiträge dazu lesen? – Hier gibt es eine große Diskrepanz zwischen dem, was man weiß, und dem, worüber man tatsächlich berichtet. Man drückt aufgrund der Nähe einfach zu häufig die Augen zu. Das Umgekehrte gibt es übrigens auch: Wenn mal ein Politiker nicht so richtig mitspielt oder er vielleicht in der Linkspartei ist, dann kommt

er schlechter weg, als wenn er »dazugehört«. Das kann man punktuell schon Versagen nennen. Ein Problem habe ich außerdem damit, daß sich hier zwei Leitmedien – das eine im Print-, das andere im Rundfunkbereich – zusammentun, um gemeinsam Politiker zu interviewen. Ich fände es viel spannender, wenn die in einen Wettstreit eintreten würden, wer denn das bessere Interview macht. Man will sich hier im Saarland einfach nicht wehtun. Dieses Problem kenne ich natürlich auch. Es gibt durchaus Politiker, die ich gut und sympathisch finde. Wenn ich nun gerade über die etwas erfahre, was nicht so nett ist, und dann darüber schreibe – was ich mehrfach getan habe –, ist das nicht sehr angenehm. Ich bin niemand, der Kerben schnitzt oder dem es darauf ankommt, daß jemand zurücktritt oder von der Justiz verfolgt wird. Meine Intention liegt vor allem darin, daß Vorgänge bekannt werden, so daß jeder selbst sagen kann, ob er das okay findet oder nicht.

Liegt dieses Nicht-Berichten an fehlendem Mut, an der Angst vor der Konfrontation?

Anderswo – zum Beispiel in Osteuropa oder Mexiko – müssen Kollegen um ihr Leben fürchten. Was gehört hier schon für ein Mut dazu, über einen Politiker oder Unternehmer etwas Kritisches zu schreiben? Klar, angenehmer ist es, man trifft sich samstags beim 1. FC, geht anschließend in die Kneipe und schwadroniert. Das ist sicherlich weniger anstrengend – aber auch langweilig.

Wie beurteilen Sie denn die Regierungspolitik bis jetzt? Es gibt ja einige, die behaupten, daß von den Grünen, zum Beispiel mit der Abschaffung der Studiengebühren und dem Nichtraucherschutz, doch einiges durchgesetzt wurde.

Das Ergebnis halte ich bislang nicht für be rauschend. Ich finde es zwar ganz angenehm, wenn ich mich in ein Lokal setze und nicht alles zugeräuchert ist, aber das als herausragende Leistung grüner Politik darzustellen, finde ich doch etwas mickrig. Was die Studiengebühren angeht: Die hätte man mit Rot-Rot-Grün viel leichter abschaffen können. Wenn ich mir die Regierungsbilanz anschau, fällt mir kein relevantes Thema ein, das man mit SPD und Linkspartei nicht genauso gut, wenn nicht inhaltlich besser und schneller hätte umsetzen können. In der Sozial- und Wirtschaftspolitik bedeutet die aktuelle Re-

gierungspolitik sogar einen Rückschritt hinter fundamentale grüne Positionen, zum Beispiel beim Mindestlohn. So haben die Grünen mit CDU und FDP im Landtag gegen einen gesetzlichen Mindestlohn gestimmt. Das hat übrigens hinter den Kulissen bei den Grünen im Bund zu großen Irritationen geführt.

Denken Sie, daß Ihr Buch etwas verändern kann?

Das weiß ich nicht. Es ist einfach der Versuch, Zusammenhänge sichtbarer zu machen. Viel mehr kann das ja gar nicht sein.

Woran arbeiten Sie zur Zeit?

Ich arbeite an der vierten Auflage, die ich eventuell um einige Seiten erweitern werde. Ich beobachte weiterhin die Vermischung von Wirtschaft und Politik. Da bahnen sich möglicherweise einige Sachen an, über die ich aber noch nichts Genaues sagen möchte.

Für die Saarbrücker Hefte: Julian Bernstein

Hommage à Mauricio Kagel

Festival für hinterhältige Musik

18. September – 24. Dezember 2011

Konzerte
instrumentales Theater
Hörspiel
Film

mit

Giesecking-Klaviertrio
Ensemble Grenzpunkt
ensemble hors-du-cadre
InZeit Ensemble
KammerChor Saarbrücken
Liquid Penguin & ADFC Saarbrücken
Los Poseidos
Les Quatuors d'Aurore
Ensemble la rosa dei venti
Johannes S. Sistermanns
Hochschule für Musik Saar
Deutsche Radio Philharmonie
Saarbrücken Kaiserslautern

Foto: © Astrid Karger

von
Pandoras Box

in Zusammenarbeit mit
Hochschule für Musik Saar
kino achteinhalb
KuBa – Kulturzentrum im EuroBahnhof
Stadtarchiv Saarbrücken
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
SR2 KulturRadio
und
strukturwandel – neues hören und sehen
von Netzwerk Musik Saar
gefördert von Netzwerk Neue Musik
einem Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes

»Treue übers Grab hinaus«

Völklingens Problem mit dem kollektiven Gedächtnis

Von Mirka Borchardt

Hermann Röchling, »so sagen die einen, war ein verurteilter Kriegsverbrecher und einer der ersten Nazis zu Beginn der Hitler-Ära. Außerdem habe er tausende Zwangsarbeiter ausgebeutet und deren Tod in Kauf genommen, wenn nicht sogar verschuldet. Für die anderen ist er ein Mann, der vielen Menschen aus Völklingen und Umgebung Brot und Arbeit gegeben habe und durch den die Stadt erst habe werden können, was sie heute ist.« So schrieb die *Saarbrücker Zeitung* am 5. April 2011 in einem Artikel über die Bürgerinitiative Bouser Höhe, die die Umbenennung des Völklinger Stadtteils Hermann-Röchling-Höhe durch den Stadtrat fordert.

Gegründet wurde die Bürgerinitiative Anfang 2010 von drei Anwohnern der Hermann-Röchling-Höhe: Günther Danninger, Georg Jungfleisch und Christoph Gottschalk. Die beiden letztgenannten sind durch weit mehr mit der Person Röchling verbunden als nur durch den Wohnort: Jungfleisch war eines der zehn Kinder, für die Hermann Röchling anlässlich der Gründung der Siedlung die Patenschaft übernahm, Gottschalk konnte dank eines Röchling-Stipendiums studieren. Gerade deswegen werfen ihnen viele – vor allem ältere – Nachbarn Nestbeschmutzung vor. Danninger gehört zu den Völklingern, die selbst nicht »auf der Hütte geschafft« haben. Doch auch er kam schon früh in Kontakt mit Röchling: Auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz in der Volksbank ging er jeden Tag am Lager Schulzenfeld vorbei, in dem Zwangsarbeiter untergebracht waren. »Die Gleichgültigkeit und Voreingenommenheit in Völklingen ärgern mich. Und Voreingenommenheit ist schlimmer als Dummheit«, sagte er im Gespräch mit den *Saarbrücker Heften*. Deswegen versucht er nun, dem Stadtteil seinen ursprünglichen Namen Bouser Höhe zurückzugeben. Momentan sammelt die Initiative Unterschriften, um den Stadtrat dazu zu zwingen, über die Namensänderung zu entscheiden. Keine der Parteien im Stadtrat will das Thema selbst auf die

Tagesordnung setzen, aus Angst vor Stimmenverlusten, wie Danninger ihnen – berechtigterweise – vorwirft. Denn die Bürgerinitiative ist unter den Völklingern stark umstritten, wie das Zitat aus der *Saarbrücker Zeitung* verdeutlicht. Allein die Vorsicht und Zurückhaltung der Zeitung, mit der die gegensätzlichen Positionen in ungefährlicher indirekter Rede wiedergegeben werden, sind bezeichnend. Die Meinung, er habe viel für die Stadt geleistet, die damit Röchlings Kriegsverbrechen und die »Verbrechen gegen die Menschlichkeit« außen vor läßt, scheint für die *Saarbrücker Zeitung* kurioserweise ebensoviel Berechtigung zu haben wie die Meinung derer, die nicht wollen, daß ein Völklinger Stadtteil nach einem Verbrecher benannt ist. Die Strittigkeit der Umbenennung zeigt sich auch darin, wie Lokalpolitiker mit der Angelegenheit umgehen: Kein einziger wagt es, eindeutig Stellung zu beziehen, sie berufen sich auf Volkes Wille, der ja auch nicht eindeutig sei. Die jetzige Diskussion wird selten inhaltsleer geführt: Es geht nicht darum, welche Rolle Hermann Röchling im NS-Staat gespielt hat und ob die Würdigung seiner Person gerechtfertigt ist oder nicht; in der Rhetorik der Lokalpolitiker zeigt sich ausschließlich die Angst vor Stimmenverlust, und das parteiübergreifend. »Der Streit um den Namen geht den Bürgern langsam auf die Nerven«, lautet das Argument der CDU gegen die Umbenennung, nachzulesen in einem Artikel der beiden CDU-Ortsverbandsmitglieder Birgit Becker und Hermann Chandoni in der *Saarbrücker Zeitung* vom 10. Februar 2010. Das der SPD klingt ähnlich: »Wir haben weitaus wichtigere Probleme in Völklingen als das«, sagt der SPD-Stadtratsfraktionsvorsitzende Erik Kuhn im Gespräch mit den *Saarbrücker Heften*. Und: »Die Bürger haben die Nase langsam voll.« Deswegen wollen SPD und CDU die Debatte endlich beendet sehen.

Der Stadtteil Hermann-Röchling-Höhe war Ende der dreißiger Jahre als Werkssiedlung der Röchling-Werke unter dem Namen »Bou-

ser Höhe« entstanden. Erst 1942 erfolgte auf Beschluß des Stadtrats die Umbenennung in Hermann-Röchling-Höhe, die von den Alliierten nach Kriegsende wieder rückgängig gemacht wurde. 1956, ein Jahr nach dem Tod Hermann Röchlings, beschloß der Stadtrat, zum Gedenken an den Ehrenbürger Völklingen die Siedlung wieder nach ihm zu benennen. Der Name ist also nicht bloß ein Relikt aus der NS-Zeit, sondern beruht auf einer demokratisch legitimierten Entscheidung, die elf Jahre nach Kriegsende getroffen wurde. Welche politische Atmosphäre damals in Völklingen herrschte, veranschaulicht folgende Flugschrift aus dem Jahr 1955, die von den Gegnern des Saarstatuts im damaligen Abstimmungskampf verteilt wurde:

Arbeiter, Angestellte, Pensionäre der Röchling-Werke! Bürger von Völklingen und Umgebung! Was wir sind, verdanken wir Hermann Röchling und seinem Lebenswerk! Er war und bleibt für alle Zeit Symbol des saarländischen Freiheitskampfes um unsere deutsche Saar. Sein Name wird unauslöschlich mit unserer deutschen Saarheimat verbunden bleiben. Am 23. Oktober 1955, 8 Wochen nach seinem Tode, treten wir zur Wahlurne, um ein klares »Nein« zum Kolonialstatut zu sagen. Unser »Nein« gilt auch dem Röchling-Vertrag der unserem Kommerzienrat das Herz gebrochen hat. (...) Die Arbeiter, Angestellten u. Pensionäre der Röchling-Werke, sowie die Bürger von Völklingen u. Umgebung halten ihrem Kommerzienrat die Treue übers Grab hinaus und sagen zum Kolonialstatut NEIN.¹

Heute, 56 Jahre später, geht die Argumentation der Gegner der Bürgerinitiative in eine erschreckend ähnliche Richtung: Er habe die Stadt unwiderruflich geprägt und viel Gutes getan für seine Arbeiter, letztlich hätten die Völklinger ihm Lohn und Brot und also ihre Existenz zu verdanken. Eine Anwohnerin der Hermann-Röchling-Höhe, selbst Zeitzeugin, erwidert auf die Frage der *Saarbrücker Hefte*, was sie von der Initiative halte: »Ohne den Röchling gäbe es diese Siedlung nicht.

Die wohnen doch auch alle in den Siedlungsbauten, die haben die Grundstücke umsonst bekommen und das Baumaterial verbilligt, und nun machen die sowas.« Ein anderer Anwohner ist stolz darauf, »in einem Stadtteil zu wohnen, der den Namen eines aufrechten deutschen Patrioten trägt«, wie er in einem Leserbrief an die *Saarbrücker Zeitung* vom 2. Februar 2010 schrieb, und hält die Verurteilung Röchlings bei den Rastatter Prozessen für reine »Siegerjustiz«, die allein das Ziel verfolgt habe, sich die Röchling-Werke unter den Nagel zu reißen. Weniger offen nationalistische Gegner werfen der Bürgerinitiative immerhin Nestbeschmutzung vor, weil sie den Namen der Stadt in Verruf bringe – so auch der SPD-Stadtratsfraktionsvorsitzende Erik Kuhn:

Es sei ein Unding, daß Völklingen immer nur in solchen Zusammenhängen in den Schlagzeilen erscheine. Andere relativieren die Taten Hermann Röchlings, so wie der Vorsitzende des SV Hermann-Röchling-Höhe, Stellmanzik, gegenüber den *Heften*: »Das mit diesem Kriegsverbrecher-Gedöns, da müßten noch manch andere in Deutschland die Hände heben. Das ist unnötige Stimmungsmache. Ich habe mich mit den geschichtlichen Hintergründen zwar nicht genau befaßt, aber ich denke, diese Leute wissen einfach nicht, was sie machen sollen, die haben Langeweile und dann kommen sie auf solche Ideen.«

Der Kern der Argumente für den jetzigen Namen sind die angeblichen Verdienste Röchlings um die Stadt – womit behauptet wird, daß das Verhalten Röchlings unter NS-Herrschaft mit seinen »guten Taten« aufgewogen werden könne. Oberbürgermeister Klaus Lorig (CDU) war 1987 einer der Verantwortlichen für die Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Stadtteils, die den Namensgeber als aufopferungsvollen Patrioten ehrte: Unter einem großen Foto Röchlings auf Seite drei steht ein Satz, den er angeblich bei den Rastatter Prozessen von sich gegeben haben soll: »Die Sorge um mein Vaterland hat mir immer höher ge-



standen als meine persönlichen Sorgen.«² Lorig ist übrigens Geschichtslehrer gewesen; als solchem sollte ihm die Rolle Röchlings im NS-Staat bekannt sein. Die ist in keiner Weise vergleichbar mit der Haltung anderer Großindustrieller, und sie allein mit Opportunismus zu erklären, ist eine nicht zu entschuldigende Relativierung seiner Taten. Er kooperierte nicht aus pragmatischen Gründen mit den Nationalsozialisten, sondern weil er mit der nationalsozialistischen Weltanschauung völlig übereinstimmte.³

Wie können angebliche Verdienste um die Stadt und ihre Arbeiter – deren Menschenfreundlichkeit selbst höchst fraglich ist, zumal sozialpolitische Maßnahmen zu seiner Zeit gang und gäbe waren und einzig und allein den Zweck verfolgten, die Arbeiter an das Werk zu binden – ernsthaft als schwerwiegenderes Argument gewertet werden als die Indoktrination durch die menschenverachtende nationalsozialistische Ideologie? Im Falle Lorigs kann es nicht schlichte Unwissenheit sein – und wenn, dann wäre das ein Armutszeugnis ohnegleichen. Vielleicht ist es das aber bei vielen Bürgern: Völklingen ist nicht eben ein Musterbeispiel für die so gepriesene deutsche »Vergangenheitsbewältigung«. Auf der



Webseite der Völklinger Hütte wird immerhin erwähnt, daß 1944 70 000 »Fremdarbeiter (sic!) unter schwersten Bedingungen« für die Hütte arbeiteten.⁴ Die Gedenkstätte für die Zwangsarbeiter auf dem Völklinger Waldfriedhof nennt sich »Ausländergedenkstätte« und ist für Nicht-Eingeweihte ein Rätsel, zumal der erklärende Text sich mit folgenden Worten begnügt: »Hier sind begraben die sowjetischen Arbeiter, die durch den faschistischen Terror und Hunger gestorben sind.« Man muß schon ausreichend Hintergrundwissen mitbringen, um erraten zu können, wem hier gedacht werden soll. Auch den Straßennamen ist ein unreflektierter Umgang mit der Vergangenheit abzulesen: Gleich vier Straßen erinnern an die Röchling-Familie, während es kaum solche gibt, die der Widerstandskämpfer gedenken. Auch eine »Straße des 13. Januar« gibt es noch. Es ist nicht anzunehmen, daß Völklinger Schüler mit der Vergangenheit ihrer Stadt und insbesondere der Geschichte der Hütte während der NS-Zeit vertraut sind. Statt dessen ist die Berufung auf die Röchling-Familie als Patronin der Stadt noch immer überall präsent: In der evangelischen Versöhnungskirche prangt ein großes Relief mit den Mitgliedern der Familie an der Decke, während an der äußeren Fassade eine Statue von einem Soldaten zu sehen ist, der gerade im Begriff ist, eine Handgranate zu werfen. Ältere Anwohner der Stadt erinnern sich noch gerne an den Paten Röchling, der die Kinder bei seinen Besuchen in der Siedlung auf seinem Pferd mitreiten ließ und Geschenke verteilte, ganz im Stile eines großzügigen Landesherrn des 18. Jahrhunderts.⁵

Vielleicht ist es gar nicht so verwunderlich, wie schwer es den Vöcklingern fällt, zu einer sachlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte ihrer Stadt zu kommen. Immerhin ist diese Stadt aufs engste verzahnt mit der Geschichte der Hütte und der Familie Röchling. Vielleicht läßt sich die Geschichtsverdrossenheit vieler Bürger mit der von den Mitscherlichs postulierten »Unfähigkeit zu Trauern« erklären: Zu groß ist die so empfundene Verbundenheit mit der Familie Röchling. Der Initiator der Bürgerinitiative, Günther Danninger, hatte deswegen auch die Hoffnung, daß eine Umbenennung nun endlich möglich sei, weil Röchlings Zeitgenossen langsam aussterben und mit ihnen das Verbundenheitsgefühl. Statt dessen werden noch immer dieselben

Argumente pro Röchling in die Diskussion eingebracht, »die Bürger von Völklingen u. Umgebung halten ihrem Kommerzienrat die Treue übers Grab hinaus«, das gilt heute ebenso wie damals im Abstimmungskampf. Wieso ist dem so, fünfundsechzig Jahre nach Kriegsende? Der Lokalhistoriker Hubert Kesternich sieht hier kein »biologisches« Problem, wie er es nennt, sondern ein »ideologisches«: Nicht die persönlichen Erinnerungen an einen wohlwollenden Patriarchen seien ausschlaggebend, sondern die Geschichtsinterpretationen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden.

Völklingen hat ein Problem mit dem kollektiv-kommunikativen Gedächtnis. Nach dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs ist dieses kaum unterscheidbar vom individuellen Gedächtnis, weil der Einzelne in seiner Erinnerung auf Anhaltspunkte Bezug nehmen muß, »die außerhalb seiner selbst liegen und von der Gesellschaft festgelegt worden sind.«⁶ Danningers Hoffnung darauf, daß die Vöcklinger nun zu einem anderen Umgang mit ihrer Geschichte kommen können, ist solange unrealistisch, wie keine anderen Anhaltspunkte in den öffentlichen Diskurs eingebracht werden. Solches kann aber nur durch Geschichtspolitik erfolgen, durch Aufklärungsarbeit in den Schulen beispielsweise. Durch eine öffentliche Diskussion, die von der Politik angestoßen werden müßte, wenn die Zivilgesellschaft so offensichtlich versagt wie in Vöcklingen. Doch keine einzige Partei hat das Thema in den Stadtrat eingebracht – weil sie wissen, daß ein großer Teil ihrer Wähler der Umbenennung ablehnend gegenübersteht. Vermutlich tun diese das aus denselben Gründen wie der SPD-Stadtratsfraktionsvorsitzende Kuhn: Der hat sich zwar »nicht im Detail damit befaßt, was Röchling im einzelnen getan hat«, meint aber trotzdem, daß eine Umbenennung überflüssig sei. CDU-Stadtratsfraktionsvorsitzender Stefan Rabel sieht in der Bürgerinitiative »den ebenso ideologisch motivierten wie rückwärtsgewandten Versuch, nachträglich die politischen Katastrophen der Vergangenheit in Scheinkriegen zu bekämpfen«, wie er in seiner offiziellen Stellungnahme schreibt.⁷ Beide stellen sich aber nicht kategorisch gegen eine Umbenennung, sondern machen sie von einer Bürgerbefragung abhängig; das ist politisch geschickter als eine klare Positionierung. Klaus Degen, Mitglied der Stadtratsfraktion

der Linken, sieht schlicht keinen Sinn in einem eigenen Antrag, weil die nötige Mehrheit fehle, wie er den *Saarbrücker Heften* sagt; eine ähnliche Position vertreten die Grünen und sind damit ebenso fein raus wie die Linken. Ansätze zur Aufklärungsarbeit gibt es so gut wie keine in Vöcklingen. Obwohl beispielsweise Kuhn selbst weiß, daß »viele Jugendlichen keine Ahnung haben, wer Hermann Röchling eigentlich war.« Nur: »Die Geschichte einer Stadt wie Vöcklingen ist ja so umfangreich, das kann man in der Schule nicht vermitteln.«

Ein Vertreter der Stadt, der ungenannt bleiben will, bescheinigt Vöcklingen treffend »Dürrenmattsche Komik« im Umgang mit seiner Vergangenheit. Da hat er Recht. Die Stadt kommt von ihrer schlechten Reputation einfach nicht weg, trotz Weltkulturerbe und Ausländerbeirat erscheint sie immer wieder negativ in den Schlagzeilen – NPD, das Minarettverbot, Angriffe auf ausländische Mitbürger und jetzt wieder einmal die Nazivergangenheit des Patrons. Armes Vöcklingen. Selbst seine letzte Hoffnung ist dahin: Normalerweise überdauert das kommunikative Gedächtnis nur drei Generationen. Es sei denn, das kommunikative wird zum kulturellen Gedächtnis, zur offiziellen Geschichtspolitik also – in Form von Straßennamen und Denkmälern.

Anmerkungen

- 1 <http://www.voelklingen-im-wandel.de/gebaeude-huette-1941-1970.php>, abgerufen am 7. 5. 2011.
- 2 Vgl. den Artikel von Becker/Chandoni in der *Saarbrücker Zeitung* vom 10. 2. 2010.
- 3 Zur Rolle Hermann Röchlings in der NS-Kriegswirtschaft und insbesondere bei dem massenweisen Einsatz von Zwangsarbeitern siehe Hans Horch, *Röchlings Verbrechen oder: Der deutsche Imperialismus vor Gericht*, in: *Saarbrücker Hefte* 92, Herbst 2004.
- 4 <http://www.voelklinger-huette.org/de/faszination-weltkulturerbe/die-geschichte>.
- 5 Zur Präsenz der Familie Röchling vgl. Bernhard Dahm, *Vöcklingen – ein Mythos lebt*, in: *Saarbrücker Hefte* 77, Frühjahr 1997.
- 6 Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967, S. 35.
- 7 http://www.cdu-fraktion-voelklingen.de/news_hrh.html, abgerufen am 14. 5. 2011.

Ewiges Saarland

Eine neuere Arbeit zur saarländischen Geschichte datiert deren Beginn auf die Zeit vor Christi Geburt

Von Erich Später

»Am Anfang war Caesar«, so beginnt Paul Burgard, der als wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Landesarchiv tätig ist, seine im Jahr 2010 erschienene *Kleine Geschichte des Saarlands*. Die Arbeit enthält keinerlei Begründungen, warum der Autor gerade den römischen Imperator zum Ahnherrn des Saarlandes erklärt. In der Einleitung erfahren wir vielmehr etwas über die persönlichen Beweggründe des Autors, eine solche Arbeit zu verfassen: Wichtig ist ihm der Erhalt des Saarlandes als eigenständiges Bundesland. Die Bevölkerung habe dies verdient, da sich doch im Verlauf der Geschichte ein landsmannschaftliches saarländisches Bewußtsein aus den erlittenen Kriegen und Krisen entwickelt habe. Diese läßt der Autor bei Römern und Kelten beginnen. Es folgen die »Völkerwanderung«, Merowinger, Karolinger, das Mittelalter, die frühe Neuzeit, der Dreißigjährige Krieg, Franzosen, Spanier, Preußen und Deutsche, Revolutionen, Weltkriege, Adolf Hitler und Franz-Josef Röder. Am Ende der Geschichte steht im Jahr 1957 der erfolgreiche und lange ersehnte Beitritt des Saarlandes als eigenständiges Land in die Bundesrepublik Deutschland.

Der Anspruch, diese Geschichte in chronologischer Folge zu erzählen und dabei alle historischen Teile des 1957 entstandenen Bundeslandes Saarland einzubeziehen, machen die Lektüre der ersten 150 Seiten zu einer Qual. Die Absicht des Autors, große Geschichte, die er als Personen- und Ereignisgeschichte versteht, in ihrer Bedeutung auch für regionale und lokale Territorien der Saargegend zu erzählen, ist nicht einzulösen. Er selbst schreibt: »Das Land zu beiden Seiten der Saar entwickelte sich zu einem politischen Flickenteppich mit einer Vielzahl benachbarter Kleinstherrschaften und einer Fülle sich teilweise überlappender Rechtsansprüche.« Die seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts publizierten neueren Forschungen zur Geschichte der Saarregion kamen zu dem übereinstimmenden Ergebnis, daß vor der Gründung des

deutschen Reiches 1870/71 von einem einheitlichen territorial-politischen Bewußtsein in der Region nicht die Rede sein konnte. Die kleinräumigen lokalen Traditionen Kurtriers, Nassaus oder Lothringens waren bestimmend, und es waren die radikalen ökonomischen und sozialen Umwälzungen der Agrarrevolution und der Industrialisierung, die zur Entstehung des Saarreviers führten. Hans Horch hat in seiner wichtigen Studie über den Wandel der Gesellschafts- und Herrschaftsstrukturen in der Saarregion zwischen 1740 und 1914 diesen Prozeß analysiert.

Umwelt- und Agrargeschichte, Beschreibung der materiellen Lebenswelten der Menschen und der Mentalitäten werden von Burgard als historische Forschungsfelder kaum behandelt. Zentrale Forschungen über die Entstehung des saarländischen Industriedespotismus und die Unterdrückung der Arbeiterbewegung werden nur in wenigen Zeilen referiert und bleiben für den weiteren Fortgang der Geschichte ohne Bedeutung.

Die Niederlage des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg hatte für die Saarregion weitreichende politische Folgen. Das Industriegebiet und die Siedlungsräume der Arbeiterschaft wurden vom Deutschen Reich abgetrennt und der Verwaltung des neugegründeten Völkerbunds unterstellt. Die Saargruben wurden in das Eigentum des französischen Staates überführt. Das »Saargebiet« umfaßte 1920 fast 2000 km²; seine rund 800 000 Einwohner erhielten das Recht, nach 15 Jahren über die Zugehörigkeit des Gebietes abzustimmen. Burgard erwähnt als Grund für diese einschneidenden Bestimmungen lediglich die Zerstörung lothringischer Kohlegruben durch die deutsche Besatzungspolitik in den Jahren 1914 bis 1918 und geht mit keinem Wort auf die fast vollständige Vernichtung großer Teile Nordfrankreichs während der Kampfhandlungen, der deutschen Besatzung und durch den deutschen Rückzug ein. 1,35 Millionen französische Männer waren im Krieg gegen

Deutschland gefallen, 2,8 Millionen verwundet worden. Tausende von Dörfern und Städten, weite Teile des Schienen-, Straßen- und Kanalnetzes sowie Hunderttausende Hektar landwirtschaftlicher Nutzfläche waren zerstört worden. Beim Rückzug auf die sogenannte Siegfriedlinie im März 1917 hatten die deutschen Besatzungstruppen unter der Mithilfe Tausender Zwangsarbeiter und Kriegsgefangener ein Gebiet von mehr als 1000 km² in Wüste verwandelt. Die Zone totaler Zerstörung erstreckte sich von Arras bis Vailly. Hunderte von Dörfern und Kleinstädten wurden mitsamt jeder Infrastruktur, Brunnen, Felder und Gärten zerstört. Die Stadt Bapaume zum Beispiel wurde innerhalb von 45 Minuten durch Sprengladungen und 400 gelegte Brände fast vollständig vernichtet. Etwa 150 000 französische Bewohner wurden nach Nordfrankreich und Belgien umgesiedelt. Diese hierzulande bislang kaum bekannte systematische Barbarei bleibt bei Burgard unerwähnt, und so erscheinen die Franzosen oft als nachtragend und rachsüchtig.

Auch die saarländische Bevölkerung wollte von diesen Verwüstungen und dem Leiden der französischen Zivilbevölkerung nichts wissen. Man sah sich wie die große Mehrheit der Deutschen als Opfer französischer Machtpolitik. Besonders empört war man 1919 über die Anwesenheit farbiger französischer Truppen im Saarland und den linksrheinischen Gebieten.

Es begann eine Kampagne, die von großen Teilen der saarländischen Bevölkerung unterstützt wurde, und die an Rassismus und Menschenverachtung nicht zu übertreffen war. Auch Teile der Gewerkschaften und der Sozialdemokratie beteiligten sich am nationalistisch-rassistischen Furor. Hunderte Kinder, die aus den Beziehungen zwischen farbigen Soldaten und deutschen Frauen stammten, wurden nach der Machtübernahme der NS-Bewegung als sogenannte »Rheinlandbastarde« zwangssterilisiert. Burgard, der im Verlauf der Darstellung das Bild von der saarländischen Bevölkerung als Spielball zwischen den großen Mächten Frankreich und Deutschland entwickelt, hat für diese rassistische Mobilisierung eine schöne Erklärung: »Vor allem die von den Deutschen als ungerecht empfundene Festschreibung einer eindeutigen Kriegsschuld bekamen die Saarländer unmittelbar zu spüren. So etwa, wenn ein französischer General

vor Saarbrücker Politikern den vergangenen Krieg ausschließlich als Akt deutscher Barbarei definierte oder mit den Besatzungstruppen auch farbige Soldaten eingesetzt wurden, was von den Saarländern als bewusste Provokation und Demütigung kritisiert wurde, denn das Saargebiet war in dieser Perspektive zur französischen Kolonie geworden.«

In Burgards Perspektive fehlt auch jeder Hinweis auf die massenhafte Beteiligung saarländischer Nazi-Kader an der Errichtung der deutschen Terror- und Ausplünderungsherrschaft im 1940 gebildeten Gau Westmark, der auch die Pfalz und Lothringen umfaßte. Das französische Volk als Opfer deutscher Kriegs- und Unterdrückungspolitik ist in Burgards saarländischer Geschichte nicht vorgesehen. Sein historisches Interesse endet an der deutsch-französischen Grenze.

Der deutsche Nationalismus an der Saar war anschlussfähig an die extreme Rechte und konnte sich mit allen seinen politischen Ausprägungen nach 1933 mit der NS-Massenbewegung zur »Deutschen Front« vereinigen. Diese politische und kulturelle Barbarisierung war eng verknüpft mit der »geistigen Mobilmachung« gegen die Niederlage im Ersten Weltkrieg (Versailles) und die politischen Traditionen der französischen Revolution. Die Bedeutung dieser nationalistischen Formierung für den Sieg der Nazis in der Volksabstimmung 1935 wird von Burgard kaum erwähnt oder problematisiert. Die Verfolgung aller Gegner des Regimes ist für Burgard ein Werk pfälzischer Nazis, denen es gelingt, auch die saarländischen Nazi-Kader und ihre Bündnispartner auszuschalten: »Als die SA-Verbände am 1. März auf dem Saarbrücker Rathausplatz an ihrem Führer vorbei marschierten, saßen diejenigen, die diesen nationalsozialistischen Erfolg an der Saar ermöglicht hatten, freilich schon nicht mehr in der ersten Reihe. Sowohl die alten Kämpfer [...] aus der NSDAP als auch die bürgerlichen Protagonisten der Deutschen Front hatten da ausgedient«. Dieser Gedanke wird einige Seiten später wieder aufgenommen und vertieft: »Es ist eine Ironie dieser saarländischen ›Frühgeschichte‹, dass es ausgerechnet die so gern verspotteten Pfälzer waren, die die Geschichte des Landes in diesen Jahren maßgeblich bestimmten. Denn der machtbewusste Gauleiter Bürckel hatte eine ganze Reihe von Männern aus dem Umkreis seiner Neustädter Zentrale mitgebracht, die in

den wichtigsten Saarbrücker Verwaltungspositionen installiert wurden. Uff die Bääm, die Pfälzer kommen, hieß es deshalb schon bald an der Saar, wo man sich mit diesen und ähnlichen Wortspielen zumindest mundartlich gegen die ›Fremdherrschaft‹ wehrte.«

Das Kapitel über die NS-Herrschaft an der Saar ist der negative Höhepunkt des ganzen Buches. Der Autor bedient sich aus vielfältigen Arbeiten (die Episode mit den Pfälzern stammt aus Mallmann/Paul, *Herrschaft und Alltag*, S. 87), ohne auf Inhalte, Forschungsstand oder Logik bei der Darstellung der nationalsozialistischen Herrschaft Wert zu legen. Die Strukturen des Terrors, die Akteure des großen Mordens und ihre Opfer bleiben anonym. Die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung, mit 4000 Menschen die größte saarländische Opfergruppe, wird von Burgard auf zwei Seiten abgehandelt. Die Verfolgung beginnt für ihn sowieso erst mit dem Pogrom am 9. November 1938. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits über 80 Prozent der jüdischen Saarländer geflüchtet. Einen Versuch, die Opferzahl zu ermitteln, macht er nicht. Die radikale Entrechtung, Ausplünderung und Verfolgung durch die saarländische Volksgemeinschaft findet in seiner *Kleinen Geschichte des Saarlands* keine Erwähnung. Dem NS-Gauleiter Bürckel, der im Saarland – und später in den Jahren 1938 bis 1940 in Wien – für die Ermordung Hunderter Menschen verantwortlich war, wird attestiert, als »Roter Gauleiter« die Grundlagen für die Eigenständigkeit des Saarlandes gelegt zu haben.

Ebenfalls keine Erwähnung finden in Burgards Geschichte die saarländischen NS-Kader und Mörder, die den Krieg überlebt haben. Ihnen gelang nach 1955 die Reintegration in den saarländischen Verwaltungs- und Staatsapparat und der Sprung in die Führungsebenen von CDU und FDP/DPS. Darüber verliert Burgard kein Wort. Um so verwunderter ist man über das eingeschobene Porträt des langjährigen Ministerpräsidenten Franz-Josef Röder, den Burgard als Mitbegründer des Bundeslandes feiert. Dabei unterschlägt er Röders zwölfjährige Vergangenheit als NS-Aktivist. Dieser war seit 1933 Mitglied der NSDAP, des NS-Lehrerbundes und des NSKK (Nationalsozialistisches Kraftfahrerkorps) in Neunkirchen/Saar. Als Funktionär der deutschen Besatzungsmacht in den Niederlanden prüfte er holländische Studenten auf ihre völkische

Gesinnung und Studienwürdigkeit an NS-Universitäten in Deutschland. Röder belog bis zu seinem Tod 1979 die saarländische Öffentlichkeit über seine braune Vergangenheit.

Obwohl diese Tatsachen 2003 in den *Saarbrücker Heften* (Nr. 89, S. 95 ff.) publiziert wurden und heute selbst auf *Wikipedia* nachzulesen sind, erwähnt der Historiker Burgard die Vergangenheit des braunen Landesvaters mit keinem Wort. Er zeigt sich darin als guter Saarländer und treuer Gefolgsmann der saarländischen CDU. Deren Ministerpräsident Müller, der über saarländische Geschichte so spricht wie Burgard schreibt, ehrte den NS-Aktivisten im Juli 2010 mit der Einweihung der Franz-Josef-Röder-Brücke in Dillingen/Saar.

Literatur

- Paul Burgard, *Kleine Geschichte des Saarlands*, Karlsruhe: G. Braun 2010.
- Hans Horch, *Der Wandel der Gesellschafts- und Herrschaftsstrukturen in der Saarregion während der Industrialisierung (1740–1914)*, St. Ingbert: Röhrig 1985.
- Klaus-Michael Mallmann, Gerhard Paul, unter Mitarbeit von Hans-Henning Krämer, *Herrschaft und Alltag: ein Industrieviertel im Dritten Reich* Bonn: Dietz 1991 (= *Widerstand und Verweigerung im Saarland 1935–1945*, hrsg. von Hans-Walter Herrmann, Bd. 2).
- Erich Später, *Das Wort des Führers ist unser Befehl. Heinrich Schneider, ein deutscher Patriot*, in: *Saarbrücker Hefte*, Nr. 89, Frühjahr 2003, S. 95–103.



Open Source, Open Access, Open Review, Open Data

Initiativen zu mehr Offenheit in der digitalen Welt

Von Ulrich Herb

Wikipedia-Gründer James Walsh nannte im Jahr 2005 zehn Dinge, die befreit werden müssen: Die Enzyklopädie (die Walsh und Mitstreiter mit Wikipedia befreit haben), das Wörterbuch (dem sich der Wikipedia-Ableger Wiktionary widmet), die Ausbildung von den Kindergärten bis zur Universität, die Musik, die Kunst, die Dateiformate, Landkarten, Online-Communities – aber unerwarteterweise auch TV-Programminformationen, die nach Walsh in US-amerikanischen Zeitschriften manipulativ eingesetzt werden, und Produktcodes, die offen sein müßten, um Chancengleichheit der Warenproduzenten zu garantieren. Walsh mischt in seiner Liste verschiedene Konzepte der Freiheit respektive Offenheit, die man, um des besseren Verständnisses willen, spezifizieren sollte.

Freie Nutzung kann sich zunächst auf das Kostenmoment beziehen und *entgeltfreie Nutzung* bedeuten. Einen Schritt weiter geht die Forderung nach Freiheit im Sinne des politisch-philosophischen Konzepts Freiheit, welches das Element der Autonomie in sich trägt und das neben der entgeltfreien Nutzung auch die Freiheit, Informationen weiterzuverwenden, einschließt. Die Unschärfe des englischen Adjektivs *free*, das beide genannten Bedeutungen umfaßt, führte in den programmatischen Diskussionen der *Free-Software-Community* dazu, daß diese ihren Namen zur *Open-Source-Community* wandelte: Schließlich gehen ihre Ansprüche weit über die Kostenfreiheit hinaus und sie betont plakativ, die von ihr anvisierte Freiheit sei die der *free speech*, nicht des *free beer*.

Offenheit der Software: Open Source

Die Geburt des Open-Source-Konzepts wird unterschiedlich datiert. Vielleicht sollte man sich am Jahr 1984 orientieren, als Richard Stallman das GNU-Projekt (General Public License) ins Leben rief mit dem Ziel, ein Betriebssystem zu schaffen, das ausschließlich aus

freien und offenen Softwarequellen besteht. Das Open Source Modell, das konzeptionell und ideologisch vielen anderen Initiativen Pate stand, fordert folgendes:

a) der Quelltext der Software (der in einer Programmiersprache geschriebene Text eines Computerprogrammes, der erst durch einen Compiler in ein lauffähiges Programm übersetzt wird) liegt in einer für Menschen lesbaren und verständlichen Form vor,

b) die Software kann entgeltfrei kopiert, verbreitet und genutzt werden,

c) die Software kann verändert und in veränderter Form weitergegeben werden.

Heute kann Open Source als die erfolgreichste und etablierteste Initiative gelten, die offenen Zugang zu Informationen oder Daten fordert und gewährt. Auch wenn das Open-Source-Paradigma oft als Referenz anderer Initiativen angesehen wurde, gilt es, innerhalb des Panoptikums der Offenheitsinitiativen, von denen einige hier vorgestellt werden, Unterschiede zu konstatieren.

Offenheit in der Wissenschaft: Open Access zu Texten und Daten, Open Review

Genau wie Open Source ist *Open Access*, die Forderung nach entgeltfreiem Zugang zu wissenschaftlichen Dokumenten, in der öffentlichen Diskussion und den Feuilletons angekommen. Maßgeblich für das Verständnis von Open Access ist immer noch die Erklärung der Budapest Open Access Initiative (BOAI) aus dem Jahr 2001, die formulierte: »Frei zugänglich im Internet sollte all jene Literatur sein, die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ohne Erwartung, hierfür bezahlt zu werden, veröffentlichen.« Um die Tragweite dieser Forderung zu erfassen, muß man wissen, daß Wissenschaftler in aller Regel keine finanzielle Vergütung für ihre Publikationen in wissenschaftlichen Zeitschriften erhalten

– mehr noch: Sie produzieren nicht nur Texte, die in diesen Zeitschriften publiziert werden, meist kostenlos, sondern sie stellen sich auch genauso vergütungsfrei als Gutachter bereit, um die Articleinreichungen ihrer Kollegen für die Zeitschriften zu begutachten. In der Wissenschaftswelt ist, wie der französische Soziologe Pierre Bourdieu treffend formulierte, wissenschaftliches Kapital (fachliche Reputation) vordergründig wichtiger als ökonomisches Kapital. Wissenschaftliches Kapital läßt sich im besten Fall ökonomisieren (durch Berufungen, Mittelvergabe oder Projektbewilligungen) – erworben wird es aber maßgeblich durch aktive und meist nicht entlohnte Teilnahme am wissenschaftlichen Publikationswesen. Die ökonomischen Gewinner des wissenschaftlichen Publikationssystems sind die Wissenschaftsverlage und deren Aktionäre: Gehälter und Ausstattung der Wissenschaftler werden von der öffentlichen Hand bezahlt, das mittels Forschung produzierte Wissen wird von der Wissenschaftlern ohne Vergütung als Artikel in wissenschaftlichen Zeitschriften publiziert. Diese Zeitschriften werden von Hochschulbibliotheken abonniert, um sie den Wissen-

schaftlern und anderen Angehörigen ihrer Hochschule zur Nutzung bereitzustellen.

Dieser Zyklus ist nicht nur für die öffentliche Hand ärgerlich, schließlich zahlt sie die Produktion wissenschaftlicher Information und kauft sie anschließend über die von ihr unterhaltenen Bibliotheken wieder zurück. Auch die Wissenschaftler zeigten sich unzufrieden mit dieser Situation, denn in Zeiten sinkender Bibliotheksetats und stark steigender Preise wissenschaftlicher Zeitschriften können sich die Bibliotheken immer weniger Zeitschriftenabonnements leisten und den Forschern wird die Nutzung wissenschaftlicher Dokumente spürbar erschwert. Bis zur flächendeckenden Akzeptanz des World Wide Web waren Wissenschaftler zwar noch auf die Distributionsleistung der Wissenschaftsverlage (kurzum: das Versenden der Zeitschriften) angewiesen, in der Internet-Ära kann die Distribution aber in Eigenregie der Wissenschaftler online erfolgen. Auch im Open-Access-Kontext findet sich die Unterscheidung zwischen der rein entgeltfreien Nutzung wissenschaftlicher Dokumente (Gratis Open Access) und der Einräumung weitergehender Freiheiten, die Nutzern der Dokumente offenstehen (Libre Open Access): etwa Übersetzungen oder andere Bearbeitungen der Dokumente zu erstellen oder diese sogar kommerziell zu verwerten – selbstverständlich immer nur mit Erlaubnis des Urhebers und unter der unerläßlichen Bedingung der Nennung des ursprünglichen Urhebers. Um eine anarchische Nutzung ihrer Dokumente zu verhindern, können Autoren ihre eigenen Rechte sichern und zugleich verbindlich und rechtssicher anderen Personen definierte Nutzungsoptionen ihrer Werke einräumen, indem sie diese Werke unter Lizenzen, wie zum Beispiel die Creative Commons, stellen. Keinesfalls, und dies sei aufgrund fortlaufender Verunglimpfungen von Open Access betont, verliert ein Autor sein Urheberrecht im Open-Access-Modell.

Offenheitsforderungen im Wissenschaftsbereich existieren aber nicht nur auf der Zugangsebene: Die Begutachtung wissenschaftlicher Dokumente, die zur Publikation in Zeitschriften eingereicht werden, erfolgt meist geschlossen und intransparent: Den einreichenden Autoren sind die Gutachter ihrer Texte in aller Regel unbekannt. Diese Intransparenz schützt zwar die Gutachter im Fall der Ablehnung eines eingereichten Artikels vor



Soviel Auto wie ich will

www.cambio-CarSharing.de/saarbruecken
0681-59 59 522

cambio
CARSHARING

der akademischen Rache des einreichenden Autors, allerdings begünstigt sie auch akademische Seilschaften, systematische Bevorzugung oder Benachteiligung unabhängig von der wissenschaftlichen Qualität der eingereichten Texte und Günstlingswirtschaft sowie wissenschaftlichen Theoriekonservatismus. Der Wissenschaftsforscher Gerhard Fröhlich attestiert der traditionellen wissenschaftlichen Begutachtung geheimbündlerische Eigenschaften und bezeichnet sie gar als *Arkanpraxis*. So überrascht es nicht, daß sich Verfahren der offenen Begutachtung wissenschaftlicher Dokumente (*Open Review*) ausbilden, die sich allerdings stark unterscheiden können: Die Spannweite reicht von der öffentlichen Zugänglichmachung der Gutachten zum Zeitpunkt der Publikation der Artikel bis hin zur Herstellung von Öffentlichkeit schon während des Begutachtungsprozesses. Letztlich stellte auch das wikibasierte Projekt GuttenPlag, bei dem Nutzer im Text der Dissertation Karl-Theodor zu Guttenbergs nicht als Zitat ausgewiesene, aber aus anderen Arbeiten übernommene Textpassagen dokumentierten, eine Art offener Begutachtung dar.

Offenheitsforderungen im Wissenschaftskontext beziehen sich nicht nur auf Textobjekte, sondern auch auf die den Publikationen zugrundeliegenden Forschungsdaten – wenn man so will den Quelltext der wissenschaftlichen Artikel. Vom offenen Zugang zu Forschungsdaten (*Open Access to Research Data*) verspricht man sich nicht nur Kostenersparnis, Effizienzsteigerung und Beschleunigung der Forschung, denn die offen zugänglichen Daten erlauben Sekundäranalysen und helfen gegebenenfalls zeit- und kostenintensive neue Datenerhebungen zu verhindern, sondern auch eine Qualitätssicherung wissenschaftlicher Ergebnisse. Offen zugängliche Forschungsdaten können überprüft werden und helfen, wissenschaftlichen Betrug durch manipulierte Testergebnisse aufzudecken.

Open Data: Open Government Data und Open Street Map

Die weitreichendste Forderung nach offenem Zugang zu Information geht weit über den Wissenschaftsbereich hinaus und firmiert unter der globalen Bezeichnung *Open Data*. Offen im Sinne des Open-Data-Ansatzes bedeutet

nach Rufus Pollock von der Open Knowledge Foundation, daß Daten frei (sprich: ohne eine Erlaubnis einholen zu müssen)

- benutzt (z. B. gelesen, analysiert),
- weiterverwendet (z. B. neu ausgewertet und mit anderen Daten kombiniert) sowie
- weiterverteilt und kopiert, also zur Nutzung durch andere angeboten

werden können. Open Data bezeichnet folglich Datenbestände, die im Interesse der Allgemeinheit ohne irgendeine Einschränkung zur freien Nutzung, zur Weiterverbreitung und zur freien Weiterverwendung zugänglich gemacht werden. Solche Datenbestände können in sehr unterschiedlichen Manifestationen zu finden sein: als Lehrmaterialien, Geodaten, amtliche und nicht-amtliche Statistiken, Fahrpläne oder Hörfunk- und Fernsehsendungen. Die Geschichte des Open-Data-Ansatzes reicht zurück bis ans Ende der fünfziger Jahre. Damals wurden die ersten Word Data Center eingerichtet, um Standards zur Beschreibung und zum Austausch von Daten festzulegen.

Für Open Data tabu sind, und das ist eine eminent wichtige Grenze, persönliche Daten wie etwa Gesundheits- und private Steuerinformationen oder Informationen, die Rückschlüsse auf das Verhalten einzelner Personen zulassen. Unter anderem aus diesem Grund darf Open Data auf keinen Fall mit Angeboten, Vorhaben oder Unternehmen verwechselt werden, die Geschäftsmodelle auf der Verwertung personenbezogener Informationen (z. B. Bewegungs- oder Nutzungsdaten) aufbauen, wie etwa dem in diesem Zusammenhang immer wieder gescholtenen Dienstleister Google.

Besonders interessant ist der Open-Data-Zweig, der sich mit dem offenen Zugang zu Verwaltungsdaten befaßt: *Open Government Data*. Im *Offenen Haushalt* (<http://bund.offenerhaushalt.de>) kann sich jeder sehr detailliert über die Budgets der Bundesministerien informieren. Der *Bundestagger* (<http://www.bundestagger.de>) wiederum macht Bundestagprotokolle öffentlich zugänglich, *Farmsubsidy* (<http://farmsubsidy.org/DE>) bringt Transparenz in die Verwendung von EU-Agrarsubventionen und *AbgeordnetenWatch* (<http://www.abgeordnetenwatch.de>) macht berufliche Qualifikationen, Mitgliedschaft in Ausschüssen, anzeigepflichtige Nebentätigkeiten von Abgeordneten und ihr Abstimmungsverhalten bei wichtigen Parlamentsentscheidungen öffentlich einseh-

bar. Eine Vielzahl anderer, höchst interessanter Quellen kann im *Open Data Showroom* (<http://www.opendata-showroom.org>) bewundert werden. Die Beispiele zeigen auch, daß zwischen der reinen Verfügbarkeit der Informationen und deren Visualisierung und niedrigschwelliger Verwendbarkeit eine große Diskrepanz liegt: Von der Verarbeitung technisch schwierig zu handhabender Informationen als PDF-Datei oder in anderen proprietären Formaten (die Verwendung offener Dateiformate ist in der Verwaltung noch eher fremd) bis hin zur schicken und intuitiv nutzbaren Website ist es ein steiniger Weg. In echter Open-Data-Manier können diese aufbereiteten Informationen dann aber nicht nur von jedem Nutzer gelesen, sondern auch in offenen Dateiformaten, etwa aus dem *Offenen Haushalt*, heruntergeladen und weiterverarbeitet werden.

Am Open-Data-Projekt *Open Street Map* (OSM) läßt sich nochmals die Unterscheidung *free* versus *open* darstellen. OSM sammelt frei nutzbare Geodaten, mit deren Hilfe Karten erstellt werden können oder Navigation ermöglicht wird. Die Daten werden teils von freiwilligen OSM-Teilnehmern (den Mappern) mittels GPS-Geräten gesammelt, teils werden sie von externen Einrichtungen (z. B. Ämtern) für OSM freigegeben oder sind urheberrechtsfrei nutzbar. Zwar existieren frei (im Sinne von kostenlos) nutzbare Kartendienste im Internet, z. B. GoogleMaps, aber OSM geht einen Schritt weiter: Nicht die Benutzung der Karten ist kostenlos, sondern die Nutzung der den Karten zugrundeliegenden Daten. Diese können in offenen Dateiformaten von der OSM-Internetseite heruntergeladen werden und in eigenen Werken, wie in Drucken, Websites, Navigationssystemen oder eigenen Karten verwendet werden, sie können sogar ergänzt oder umgearbeitet werden, ohne daß sie restriktiven Lizenzen unterworfen wären und ohne daß Entgelte gezahlt werden müßten. Das Prinzip der eigenen Datensammlung mit GPS-Empfängern macht die OSM-Geodaten den Daten kommerzieller Anbieter teils sogar überlegen, z. B. wenn Geoinformationen geringerer wirtschaftlicher Verwertbarkeit benötigt werden, wie aus sozialen Krisengebieten oder Slums, oder wenn dringend aktuelle Geo-Informationen etwa in Katastrophengebieten gebraucht werden, um die Versorgung der Bevölkerung zu gewährleisten, ohne das zerstörte Straßen-

system oder sonstige Infrastruktur nutzen zu können.

So unterschiedlich die in diesem Parforceritt vorgestellten Offenheitsinitiativen im Detail auch sein mögen: Sie beziehen, wie vom bereits erwähnten Rufus Pollock auf den Punkt gebracht, ihre Rechtfertigung und Attraktivität aus der Verbindung und Förderung von Innovation, Effizienz und Transparenz.

Nicht nur für Bastler

Ein Gespräch mit Klaus Knopper über die Bedeutung und Anwendungsmöglichkeiten von Open-Source-Software

Mit dem bereits im Jahr 2003 erfolgten und ab dem Jahr 2006 umgesetzten Beschluß, innerhalb der Stadtverwaltung nur noch quelloffene Software einzusetzen, hat die Stadt München Open-Source-Software mit einem Schlag bekannt gemacht. Inzwischen sind in der Stadtverwaltung und im zugehörigen Schulnetz fast achtzig Prozent der Rechner auf Open-Source-Systeme umgestellt. Die *Saarbrücker Hefte* haben Klaus Knopper zur Bedeutung dieser als kostenlos geltenden Software befragt. Klaus Knopper ist Diplom-Ingenieur der Elektrotechnik und arbeitet als selbständiger IT-Berater und Software-Entwickler mit dem Schwerpunkt Open-Source-Speziallösungen. Er ist zudem Dozent für Softwaretechnik, Software Engineering und Anwendungsorientierte Informatik im Fachbereich Betriebswirtschaft an der Fachhochschule Kaiserslautern, Standort Zweibrücken.

Herr Knopper, was verbirgt sich hinter Open Source?

Open Source wird oft in den Medien ausschließlich als »kostenlose Software« oder »quelloffene Software« dargestellt, was nicht ganz den Punkt trifft. Open Source ist eher ein Software-Entwicklungs- und -Nutzungsmodell, das den Herstellern und Nutzern von Software bestimmte Freiheiten gewährt, nämlich die uneingeschränkte Nutzung, Weiterentwicklung und Weitergabe von Software, was sich in der Tat ebenfalls auf die »Baupläne« bezieht. Jeder, der Open-Source-Software erhält, darf diese sowohl privat wie auch kommerziell nutzen, kopieren, verändern und weiterentwickeln und auch weitergeben, so lange die Empfänger wieder die gleichen Rechte erhalten.

Die Kriterien, wann eine Software als Open Source qualifiziert ist, sind von der Open-Source-Initiative zusammengefaßt und können unter der Internetadresse www.opensource.org eingesehen werden. Zu den Open-Source-Lizenzen gehören die *GNU GENERAL PUBLIC LICENSE*, zu denen insbesondere der überwiegende Teil des Linux-Betriebssystems und der unter Linux laufenden Anwendungen gehören. Es hat weniger mit dem Preis für die Software-Erstellung oder dem Wettbewerb zwischen Linux und Windows zu tun, als mit den Rechten, die die Empfänger an der Software erhalten, d. h. ob sie »Mieter« sind (bei der proprietären Software), die die Software

zwar gegen Entgelt nutzen dürfen, oder ob sie – wie bei Open Source – Eigentümer sind und damit viel weitergehende Rechte haben. Einige Software-Produkte der Firma Microsoft haben sogar eine Open-Source-Lizenz, leider trifft das aber auf das Betriebssystem Windows, das klassische Gegenbeispiel, nicht zu.

Also ist Open-Source-Software immer auch kostenlose Software?

Eine reine Nutzungsgebühr darf bei Open Source nicht erhoben werden, das ist richtig, aber jede Software kostet für Einarbeitung und das Erlernen der Features Zeit, unabhängig davon, ob es sich um Open-Source- oder proprietäre Software handelt. Letztendlich ist Open-Source-Software nicht kostenlos. Wer sich mit Rechner und Software gut auskennt, kann sich aber mit wenig Aufwand und ohne Zuhilfenahme kostenpflichtiger Angebote aus dem riesigen Open-Source-Pool frei bedienen und sich sein System selbst zusammenstellen. Bei Open Source im kommerziellen Umfeld wird nicht für die Nutzung der Software »pro User« bezahlt, sondern für die Entwicklung, Anpassung und Schulung der Nutzer sowie den Support. Dies ist ein durchaus lukratives Geschäft, und die größten bekannten Softwarefirmen generieren heute schon mit Dienstleistungen rund um die Software mehr Umsatz als mit dem Verkauf von Nutzungslizenzen.

Was hat Sie bewogen, statt kommerzieller Software Produkte auf Open-Source-Basis zu entwickeln?

Sie meinen, keine proprietäre Software zu entwickeln, denn ich lebe davon, kommerzielle Software auf Open-Source-Basis herzustellen, arbeite also nicht ausschließlich mit Open Source, weil es damit mehr Spaß macht, sondern werde auch für meine Arbeit bezahlt.

Mit proprietärer Software kann ich weder effizient arbeiten, noch bietet sie mir die Möglichkeit, meine Ideen und Lösungsansätze ohne Genehmigung der Rechteinhaber einzuarbeiten. Mit Open Source habe ich hingegen die Möglichkeit, mich aus dem größten denkbaren »Baumarkt« im Internet frei zu bedienen, also vorhandene Software unter Open-Source-Lizenz neu zu kombinieren und durch eigene Erweiterungen zu verbessern, und das Ergebnis dem jeweiligen Kunden oder der Allgemeinheit, je nach Einsatzzweck, ohne weitere Einschränkungen übergeben zu können. Der Empfänger freut sich über die weitgehenden Rechte, die er durch die Open-Source-Lizenz am Produkt erhält, und ich selbst kann auf viele professionelle Tools und die Vorarbeit anderer Open-Source-Entwickler zurückgreifen und schneller umfangreichere Ergebnisse liefern, als das mit Closed-Source-Software möglich wäre. Die Open-Source-Lizenz hat also für alle Seiten eigentlich nur Vorteile. Zusätzlich muß ich mir keine Gedanken um Raubkopien machen, da ich ja nicht pro Kopie abrechnen muß, sondern einfach für die Arbeit als Ganzes bezahlt werde, unabhängig davon, wie oft die Software später von den Empfängern kopiert und verbreitet wird.

Die kostenfreie, auch FOSS (Free and Open Source Software) genannte Software, hat den Ruf, nur etwas für Bastler oder fortgeschrittene Programmierer oder IT-Spezialisten zu sein?

Open Source ist keineswegs »nur etwas für Bastler«, denn Firmen wie Google verdienen offenbar ganz gut Geld damit.

Tatsächlich ist es aber ein großer Vorteil von Open Source, daß man mit solchen Lizenzen legal ein Programm auseinandernehmen und neu zusammensetzen, also basteln kann, und auch etwas komplett Neues daraus entwickeln darf, ohne sich dafür erst Nutzungslizenzen kaufen oder freischalten zu müssen. Sicher gibt es auch einige Hobby-Programmierer, aber die Mehrheit der Open-Source-Entwickler, die ich kenne, haben neben ihrem Hobby – was nicht

unbedingt immer mit Computern zu tun hat – einen ganz normalen Job, in dem sie für Geld Open-Source-Software entwickeln oder Dienstleistungen dazu anbieten.

Darf man mit dieser Software Geld verdienen?

Ja, und in Zukunft muß man wohl eher die Frage stellen, ob man überhaupt noch ohne FOSS Geld verdienen kann, denn das Preis-Leistungs-Verhältnis und die Qualität der Software sind in den meisten Fällen einfach nicht zu übertreffen, was nicht nur an der größeren Zahl von Entwicklern liegt, die an freier und Open-Source-Software kooperativ arbeiten.

Die Geschäftsfelder rund um das Open-Source-Dienstleistungsmodell sind meiner Ansicht nach noch gar nicht richtig erschlossen. So können heute Online-Dienste, die auf Open-Source-Servern und -Clients basieren, eine viel größere Verbreitung erfahren, und ein entsprechendes Dienstleistungsangebot generieren. Die momentan so medienwirksam gehypte »Cloud«, deren Konzept nicht einmal neu ist, ist erst der Anfang.

Proprietäre Insellösungen selbst großer Softwarehäuser, die jedoch alle zueinander und oft auch von Version zu Version inkompatibel sind, von Schadsoftware ganz abgesehen, führen in der Industrie immer wieder zu Problemen, die sich nur durch offene Standards lösen lassen, und hierfür ist Open Source optimal.

Welche Geschäftsmodelle sehen Sie für diese Software?

Die klassische Art, um mit Open-Source-Geld zu verdienen, ist die Dienstleistung rund um die Software, mit den schon zuvor genannten Betätigungsfeldern zwischen Technik, Betreuung und nachhaltigem Know how. Wir müssen also weg vom Denken in Preis pro Kopie beziehungsweise je Nutzer eines Produkts, hin zu dem Gedanken, daß die Dienstleistung das Produkt ist und nicht die Software. Beim Bäcker bezahlen Sie nicht dafür, daß Sie die Zutaten für ein Brot und eine Gebrauchsanweisung erhalten, sondern für die Dienstleistung, ein handwerklich und ernährungstechnisch perfektes Brot gebacken zu bekommen.

Wann wird Ihrer Erfahrung nach der Umstieg von, wie Sie sagen, proprietärer Software, also von Software, die einem Nutzer nicht selbst gehört, auf Open Source basierter Software gesucht?

Eine »Migration«, das ist der Fachbegriff, von einem bestehenden auf ein neues Software-System findet statt, wenn man mit dem bisher eingesetzten System nicht weiter kommt, oder im schlimmsten Fall, wenn das alte System bereits ausgefallen ist, der Hersteller keine Lösung mehr anbieten kann oder möchte, die Kosten für eine neue Version zu hoch sind, und durch den Stillstand der IT-Infrastruktur die wirtschaftliche Existenz des Unternehmens gefährdet ist. Im zuletzt genannten Worst-case-Szenario ist es leider auch sehr schwer, kurzfristig alle Geschäftsprozesse umzustellen, zumal bei proprietärer Software oft keine Schnittstellen zur Übernahme von Daten oder selbsterstellten Prozeduren in Fremdprogramme existieren, und sehr viel von Grund auf neu programmiert werden muß. Wenn Migrationen scheitern, liegt dies oft an einer erfolgreichen Bindung des Kunden an den proprietären Hersteller, der mit allen Mitteln verhindern will, daß der Kunde zu einem anderen Anbieter oder gar zu einer offenen Lösung wechselt. Wenn der Aufwand nicht unterschätzt wird und die Nutzer einer neuen Lösung gegenüber nicht voreingenommen sind und durch passiven Widerstand die Einführung verhindern, sind Migrationsprojekte aber durchaus erfolgreich.

Anreize zu einer Migration gehen leider nach meiner Erfahrung noch viel zu selten von der Erkenntnis aus, daß Open Source durch die damit verbundenen Freiheiten und die Herstellerunabhängigkeit einen nachhaltigen Vorteil bietet, sondern oft durch kleine oder große Katastrophen, ausgelöst durch Schadsoftware, Industriespionage oder Datenverlust.

In seltenen, aber um so erfreulicheren Fällen wird von der Geschäftsleitung eine strategische Entscheidung in Richtung Open Source getroffen, um langfristig Interoperabilität und Nachhaltigkeit zu sichern. Dies sind dann die populären Fälle wie die Migration der Stadt München, die von der Idee her wenig spektakulär sind, aber zu einem Politikum werden können. Auch hier ist es wichtig, daß die Nutzer dort abgeholt werden, wo sie sind, das heißt, auf den neuen Systemen mit ihren gewohnten Abläufen weiterarbeiten können, und keine gewohnten Arbeitserleichterungen und Komfort verlieren, auch wenn die neuen Systeme ansonsten schneller, zuverlässiger und besser sind. Dazu muß nicht nur die Software migriert werden – das ist der einfachste Teil



**Zum Glück
gibt's LOTTO**



LOTTO
Saartoto

–, sondern auch alle vorhandenen Abläufe und Makros. Es müssen Vereinfachungen implementiert werden, was bei den Kosten und der Zeitplanung für die Migration unbedingt berücksichtigt werden muß. Erst dann sind am Ende alle zufrieden, und das neue System kann tatsächlich, wie geplant, dauerhaft produktiv arbeiten und bleibt auch auf sehr lange Zeit update- und wartungsfähig.

Sie haben das bundesweit bekanntgewordene Beispiel der Stadt München genannt. Auch Schwäbisch Hall hat sich von großen kommerziellen Herstellern getrennt. Warum kann es für öffentliche Institutionen sinnvoll sein, auf Open-Source-Produkte umzustellen?

Bei öffentlichen Einrichtungen spielt sehr viel mehr als in der Industrie eine Rolle, daß Daten langzeitarchiviert und von möglichst vielen Anwendungen verarbeitet werden können. Hier führt kein Weg an offenen Standards wie dem ISO-standardisierten OASIS-Dokumentenformat vorbei, das OpenOffice und LibreOffice verwenden, und das sogar ganz ohne Textverarbeitung dank der XML-Basis lesbar bleibt. Digitale Signaturen in Dokumenten sowie Layout-Treue bei Formularen spielen ebenfalls eine große Rolle. Sie haben vielleicht gesehen, daß bis vor ein paar Jahren einzelne Behörden ihre offiziellen Formulare noch in bis zu fünf verschiedenen Dateien für die verschiedenen Word-Versionen angeboten haben, mittlerweile aber auf das standardisierte PDF (Portable Document Format) und ODF (Open Document Format) umgestiegen sind, oder vielleicht auch schon das PDF-Hybridformat (PDF mit eingebettetem editierfähigen ODT) entdeckt haben.

Der Schutz vor Vandalismus, Manipulation und Ausspähen, das ganze Thema der IT-Sicherheit, spielt in der Verwaltung eine zunehmend große Rolle. Open-Source-Systeme können mit offenen Bauplänen besser »gehärtet« und vor Attacken geschützt werden als proprietäre Systeme, bei denen der Hersteller die Analyse und Veränderung des Systems untersagt.

Welche Gründe gibt es für die Wirtschaft oder private Anwender, sich auf Open-Source-Software einzulassen?

Als Privatanwender oder kleines Unternehmen hat man es einfacher: Die wichtigsten Anwendungen für die Nutzung des Internets,

für den E-Mail-Verkehr, um zu chatten oder für den Office-Bereich sind alle als leistungsfähige, plattformunabhängige Open-Source-Programme verfügbar (z. B. Chrome oder Firefox, Thunderbird, LibreOffice oder OpenOffice), und ob man nun Windows oder Linux für diese Anwendungen als Betriebssystem nutzt, hängt eher davon ab, mit welcher Lizenz man besser leben kann, als von überlegener Technik. Dank Virtualisierung und Emulatoren laufen viele Windows-Programme auch unter Linux und umgekehrt, wobei es natürlich für eine Migration eher interessant ist, freie Alternativen für die proprietären Programme zu finden, als sich in die nächste Abhängigkeit eines proprietären Anbieters zu begeben, der seine Closed-source-Software einfach nur in einer Linux-Version anbietet.

Viele Unternehmen sind mit Standard-Lösungen zufrieden, ob Open Source oder nicht, aber für einige ist es sehr wichtig, daß die Software auf die eigenen Geschäftsprozesse angepaßt und optimiert wird, was mit proprietärer Software kaum nachhaltig durchführbar ist.

Hat die Free-and-open-Software neben der ökonomischen Dimension auch eine gesellschaftspolitische Dimension?

Selbstverständlich sind aus den Open-Source-Lizenzen auch gesellschaftliche Bewegungen entstanden, die in die gleiche Richtung gehen, nicht nur das Produkt, sondern das Drumherum im Vordergrund zu sehen. So bieten die Creative-Commons-Lizenzen, unter denen bereits professionelle Animationsfilme und Dokumentationen zur freien Verbreitung angeboten werden, Kreativen die Möglichkeit, ihr Werk mit einem individuell gestaltbaren Urheberrechtsschutz zu versehen, der ähnlich wie bei den Open-Source-Lizenzen für Software funktioniert, sich aber auch auf Musik, Filme, Bilder und Texte beziehen kann.

Die Frage, wie man generell immaterielle Werke angemessen vergüten kann, ohne auf das von der Medienindustrie favorisierte Konzept des Monopols mit generellem Kopierverbot zurückzugreifen, stellt sich auch bei Creative Commons. Hierfür gibt es Ansätze ähnlich wie bei den Open-Source-Geschäftsmodellen, aber auch Überlegungen wie eine Kulturflatrate oder regelmäßige Spenden werden diskutiert – Stichwort flattr.com.

Wer sich mit Open Source und Creative Commons eine Weile beschäftigt, und mög-

licherweise zu dem Schluß kommt, daß die Konzepte dahinter trotz ihrer oft angedichteten Nichtkommerzialität in der Praxis gut funktionieren und nebenbei durch ihre Offenheit auch nachhaltiges Know how schaffen und die Kreativität fördern, kann im Internet viele Blogs, Foren und Vereine finden mit Menschen, die zu ähnlichen Erkenntnissen gelangt sind, und er kann seine eigenen Ideen einbringen. Das ist der Spaßfaktor an der Sache, der ebenfalls für den großen Erfolg von Open Source verantwortlich ist: Man hat irgendwie das Gefühl, etwas richtig zu machen.

Sie haben mit ADRIANE ein kostenloses Programm für Blinde geschrieben. Wie funktioniert es? Wie kamen Sie dazu?

Anders als bei proprietärer Software, deren Geschäftsmodell eine kritische Anzahl von zahlenden Anwendern voraussetzt, wird Open Source am Bedarf des Einzelnen entwickelt. Auch wenn meine heutige Frau damals noch gar nicht so überzeugt war, daß sie eines Tages die Internet-Dienste wie sehende Menschen produktiv und mit Spaß täglich nutzen würde, haben wir zusammen einen sprechenden Desktop mit einer flachen Menüstruktur entwickelt, mit dem bereits vorhandene Programme unter Linux mit Sprachausgabe sowie Anbindung an Braille-Displays für Einsteiger leicht start- und bedienbar werden, ohne daß man sich mit dem Betriebssystem auseinandersetzen oder irgendwelche Kommandos tippen muß. ADRIANE steht für *Audio Desktop Referenz Implementation and Network Environment*, ist also kein Programm, sondern eine Sammlung verschiedener nützlicher Programme unter einer einheitlichen Bedienoberfläche. Es soll ein Beispiel dafür sein, wie man ein System so entwerfen kann, daß blinde Menschen effizient damit arbeiten können, anstatt mit Hilfe von teurer Zusatzsoftware für graphische Oberflächen, die für sehende Menschen entworfen sind, einen mehr oder weniger akzeptablen Zugang nachträglich zu installieren.

ADRIANE kann als Open-Source-System alles, was proprietäre Systeme mit Lizenzkosten von mehr als 7000 Euro auch tun: gedruckte Texte scannen und vorlesen, verschiedene Internet-Dienste wie E-Mail, Chat und Internet-Telefonie nutzen, sowie SMS über das eigene Handy, gesteuert durch den Computer senden und empfangen bzw. vorlesen lassen. Es existieren keine künstlichen Einschränkun-

gen. Es muß weder ein Kopierschutz noch ein bestimmter Verwendungszweck beachtet werden. ADRIANE ist frei verteilbar und kann individuell angepaßt und erweitert werden, was wiederum für kommerzielle Anbieter blindenfreundlicher Computersysteme interessant sein dürfte. Das System ist auf der KNOPPIX Live CD und DVD mit der Bootoption »adriane« startbar, wird aber auch in einer speziellen ADRIANE-CD-Version mit Direktstart angeboten.

Die Fragen stellten Manfred Reiter und Herbert Temmes

Anzeige

Peter Kraut
Club Tracks, Kunstmusik und Popkultur
Zugänge zur zeitgenössischen Musik

Sie interessieren sich für zeitgenössische Musik, wollen sich aber nicht um Stile, Namen und Daten kümmern? Sie möchten wissen, was John Cage und Marcel Duchamp verbindet? Was zentral ist in der Konzertsaalakustik und im Instrumentendesign? Wie man Strategien der Popmusik beschreiben kann? Warum John Coltrane Legende wurde, wie sich das Musiktheater von der Oper befreit hat und warum Techno eine doppelte Verneinung ist?

Wenn ja, dann lesen Sie hier in knappen Kapiteln über die Entwicklungen in Kunstmusik, Pop, Jazz, Rock, Musiktheater oder Klangkunst und erfahren Sie Wissenswertes über deren Verbindungen zu anderen Künsten, zur Medientheorie oder zur Sozial- und Technikgeschichte. Das Buch ist ideal für alle Musik- und Kunstinteressierten, die einen schnellen und präzisen Zugriff suchen zu Phänomenen und Fragen der aktuellen Musikpraxis.

PFAU-Verlag, ISBN 978-3-89727-463-1
www.pfau-verlag.de



Die Saarbrücker Simulation

Zur Diskussion um die Stadtgalerie Saarbrücken

Von Sabine Graf

Die Aufgabe, die Bernd Schulz 1983 in seinem »neuen Nutzungskonzept für das ehemalige Saarlandmuseum« für ein »Kulturcafé und eine Stadtgalerie« der Kultur in der Gesellschaft zuwies, gilt immer noch: »Kulturinstitutionen werden als sinn- und kommunikationsvermittelnde Einrichtungen an Bedeutung gewinnen. Die Kunst wird nach der Forschung – gesellschaftlich gesehen – zu einem wichtigen Produktivfaktor werden. Ästhetische Erziehung wird dabei mehr und mehr alle Bereiche umfassen, die früher als »Zivilisation« eingestuft wurden (Umwelt, Stadt, Wohnung...).«

Die Industriegesellschaft ist im Wandel, auch in Saarbrücken. Ein Großprojekt wie »Stadtmitte am Fluss« ist sein Ausdruck. Diese Veränderung, ihre Motive und gesellschaftlichen Hintergründe zu vertiefen, wäre das Programm einer Stadtgalerie. Sie hätte dafür eigene Bilder und Formen zu finden und in Ausstellungen auf den Punkt zu bringen. Kunst, Natur, Technik, Gesellschaft stehen in einem Spannungsfeld. Darauf hatte die Stadtgalerie Saarbrücken in den achtziger Jahren erstmals hingewiesen. Auch das ist unvermindert aktuell geblieben und müßte weiterhin in diesem Haus gelten. Oberbürgermeisterin Charlotte Britz wünscht sich, wie sie öffentlich bekannte, ein »experimentelles Museum« oder einen Ort für die Bildende Kunst in Saarbrücken, der das ist, was die »Sparte 4« für die darstellende Kunst ist. Dieser Begriff läßt sich interpretieren und übersetzen. Warum nicht als ein Ort, an dem aktuelle Themen aufgegriffen und auf ungewöhnliche Art umgesetzt werden?

Jetzt wäre dies möglich, nachdem die Stadt – als Eigentümerin des Gebäudes – der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, zu der die Stadtgalerie gehört, aufgrund eines Stadtratsbeschlusses am 7. Dezember 2010 den noch 2007 verlängerten Kooperationsvertrag zum 31. Dezember 2011 gekündigt hat. Es kommt

Bewegung in die seit mehr als zehn Jahren verschleppte Angelegenheit der Stadtgalerie und deren programmatische Ausrichtung. Einen Neustart zu wagen, hieße endlich einmal mit dem beginnen, was man vor 26 Jahren vollmundig erklärte. Damals wollte man eine sinn- und kommunikationsvermittelnde Einrichtung sein und nicht aufgrund eines unausgegorenen Konzepts bloß deren Simulation, eingenebelt von der heißen Luft parteipolitischer Scharmützel. Jetzt bietet es sich an, den alten Gedanken eines stadtgeschichtlichen Museums aufzugreifen und ihn nach den ästhetischen Bedürfnissen der Gegenwart zu gestalten: Dieser Aspekt, den man bei der Gründung der Stadtgalerie so großzügig übersah, wäre die Basis für das Neue. Man ergriffe damit die Chance, etwas zu schaffen, das Identität stiftet. Vor allem wäre dann einmal etwas getan, was bislang immer gefordert, aber nie wahr wurde: den Menschen ein Angebot zur Kommunikation zu machen.

Wer darauf hofft, sitzt einem Trugbild auf. Dieses der Zeit und der Kunstsituation im Land gemäße Konzept ist reine Utopie und wird es bleiben.

Die Realität ist eine andere, und die Zukunft der Stadtgalerie ist längst, und darauf deutet derzeit alles hin, eine beschlossene Sache. Die nochmalige Verlängerung des Vertrages, der den Verbleib der Stadtgalerie in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz regelt, scheint kein Thema mehr: »Zum jetzigen Zeitpunkt sehe ich ab 2012 eher die städtische Beteiligung als die der Stiftung«, erklärte der Saarbrücker Kulturdezernent Erik Schrader Ende März im Gespräch. Er selbst favorisierte bekanntlich eher den Verbleib der Stadtgalerie in der Stiftung. Denn klar ist, daß eine von der Stadt in Eigenregie betriebene Galerie mehr Geld kostet als die 485 000 Euro, welche die Stadt der Stiftung jährlich zuschießt. Doch die Signale des Kulturministers ließen bei ihm nicht »auf ein gesteigertes Interesse an der Stadtgalerie« schließen. Das, sage man sich als



Schauen Sie
doch mal rein!

Stiftung Saarländischer
Kulturbesitz
Stadtgalerie Saarbrücken

Stadt, so Schrader, »ist nicht die Basis einer Zusammenarbeit.«

Die Stadt jedoch sieht sich dabei »in der Pflicht, Bildende Kunst aktiv selbst zu fördern.« Von nun an wieder auf eigene Rechnung, wobei dieser Beschluß noch nicht offiziell verkündet ist, doch hört man Schrader, dann scheint die Entscheidung eine Art Formalität zu sein. Dann ist der Weg für eine Stadtgalerie in kommunaler Verwaltung frei. Das heißt zugleich, es muß ein neuer Chef der Stadtgalerie gefunden werden. Denn als Teil der Stiftung stellte diese bislang den Leiter: »Ich gehe davon aus, daß spätestens im Sommer die Stelle ausgeschrieben wird.«

Was den Umfang der Stelle, deren Ausrichtung und Ausstattung betrifft, diese Entscheidung obliegt der Stadtverwaltung. Die geeigneten Bewerber ermittelt ein »vorgeschaltetes Verfahren«, so Schrader, eine größtenteils mit auswärtigen Fachleuten besetzte Kommission. Sie wird eine Auswahl treffen und dem Stadtrat einen Vorschlag machen. Das könnte bis zum 18. August getan sein, wenn der Kulturausschuß nach der Sommerpause wieder zusammentritt. Daß diese Auswahl ein Gremium übernimmt, solle die Qualität der Entscheidung sichern, läßt der Kulturdezernent wissen. Schließlich solle es ein »hochkarätiger, kompetenter« Kunstvermittler sein, der die Stadtgalerie übernimmt und für 200 000 Euro Jahresetat, was dem der Stiftung entspricht, Ausstellungen macht, »die Saarbrücker und die Bewohner des Regionalverbandes ansprechen und im Einzelfall überregionale Bedeutung hätten.« Dazu müßte der Kunstvermittler zugleich ein Zauberer sein, denn mit der von Schrader erwähnten Summe – die Stadtgalerie unter Bernd Schulz hatte in den neunziger Jahren in etwa

die Hälfte – ist dieser Anspruch nicht ohne weiteres zu erfüllen. »Das haben weder die HBK, noch das Kulturzentrum KuBa oder das Künstlerhaus zur Verfügung«, hält Schrader dagegen.

Sie alle verfolgen jedoch ein Konzept, das der Stadtgalerie zugrunde lag, und geht es nach Schrader, ihr weiter zugrunde liegen wird: Nämlich, »aktuelle, nicht-museale Bildende Kunst zu zeigen.« Trotz eines ähnlichen Angebots ziehe man daraus nicht den Schluß, daß die Stadtgalerie nun »etwas völlig anderes« werden müsse. Es bestehe immer noch »eine Nische« im Angebot, welche die Stadtgalerie füllen könne. Zumindest steht für Schrader fest, was die Stadtgalerie nicht sein soll: kein Ort, an dem heimatkundliche Themen behandelt werden. Keiner, an dem populäre Kunst im Stile einer Elvira Bach oder Otmar Alt gezeigt wird. »Dazwischen soll sich die Stadtgalerie bewegen.« Was durchaus eine »Quadratur des Kreises« sei, gibt Erik Schrader zu. Wie diese aussieht, hängt vom künftigen Leiter des Hauses ab. Damit ist diese Verantwortung einem anderen auferlegt. Das ist konsequent, denn Inhalte sind in der Politik zweitrangig. Es solle wieder so sein wie früher, in den achtziger und neunziger Jahren, als man in New York, so eine von Jochen Gerz verbreitete Schnurre, Saarbrücken kannte und entzückt »Oh, the Stadtgalerie« ausrief und die Legende von der Stadtgalerie unterfütterte.

Wer die Legende der Stadtgalerie und deren Bedeutung für die Politik verstehen will, muß die Situation kennen, in der sie entstand.

Die Stadtgalerie als Instrument der Politik

Zehn Jahre bevor die Stadtgalerie Saarbrücken am 22. Februar 1985 offiziell eröffnet wurde, bereiteten zwei Ereignisse ihre Gründung vor. 1975 wurde Oskar Lafontaine Saarbrücker Oberbürgermeister. 1976 gründete der spätere Leiter der Stadtgalerie, Bernd Schulz, in Saarbrücken den Saarländischen Kunstverein. Diese Institution bestand nur wenige Jahre, nicht zuletzt weil sie, so Schulz 1996 in einem Interview mit der Kunsthistorikerin Monika Bugs »nicht die politische und damit auch die finanzielle Unterstützung gefunden hat, die wir uns erhofft hatten.«

Doch politische Mehrheiten ändern sich. Davon profitierte das Konzept von Bernd Schulz. Regierungswechsel in Stadt und Land griffen immer wieder in die Geschicke der Stadtgalerie ein. Mit einem SPD-Oberbürgermeister in Saarbrücken kam es zu Verschiebungen in der politischen Tektonik, die sich direkt auf das damalige Saarlandmuseum auswirkten. Bisher teilten sich der Oberbürgermeister der Landeshauptstadt und der Kultusminister das Amt des Kurators im jährlichen Wechsel. Solange die jeweiligen Amtsinhaber der gleichen Partei angehörten, verlief dieser Wechsel problemlos. Die Spannung wuchs, als ein SPD-Oberbürgermeister und ein CDU-Kultusminister das Amt des Kurators übernahmen. Oskar Lafontaine erkannte schnell, welches vorzügliches Instrument er mit dem Museum aufgrund dieser politischen Konstellation zur Hand hatte, um dem politischen Gegner Druck zu machen.

Erste Pläne kamen auf, das Haus anders als bisher zu nutzen. Doch dazu mußte das Museum ausziehen, und die Stadt allein über das Gebäude am St. Johanner Markt 24 verfügen. Es traf sich, daß auf Initiative des damaligen Ministerpräsidenten Franz-Josef Röder das Land die Gemäldesammlung des St. Ingberter Kaufmanns Franz-Josef Kohl-Weigand als Landesbürgerschaft angenommen hatte. Zu deren Erhalt gründete das Saarland am 1. Januar 1980 die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Dazu gehörten die Moderne Galerie, der in der Alten Sammlung in der ehemaligen Schillerschule zusammengefaßte kunst- und kulturhistorische Bestand des Saarlandmuseums, das Museum für Vor- und Frühgeschichte und das römische Mosaik in Perl-Nennig. Damit schied die Stadt Saarbrücken aus der Trägerschaft des Saarlandmuseums aus. Am St. Johanner Markt war die stadt- und landesgeschichtliche Sammlung zurückgeblieben. Die Vertreter des Historischen Vereins für die Saargegend, dem ein Großteil der historischen Exponate des Saarlandmuseums gehörte, und der Saarländische Kulturkreis plädierten dafür, hier ein Landes- oder Stadtmuseum einzurichten. Politisch gewollt war jedoch ein Kultur- und Kommunikationszentrum. Das entsprach den Bedürfnissen der Zeit und des Zeitgeistes, der unter dem sozialdemokratischen Schlachtruf »Kultur für alle« sich Bahn brach.

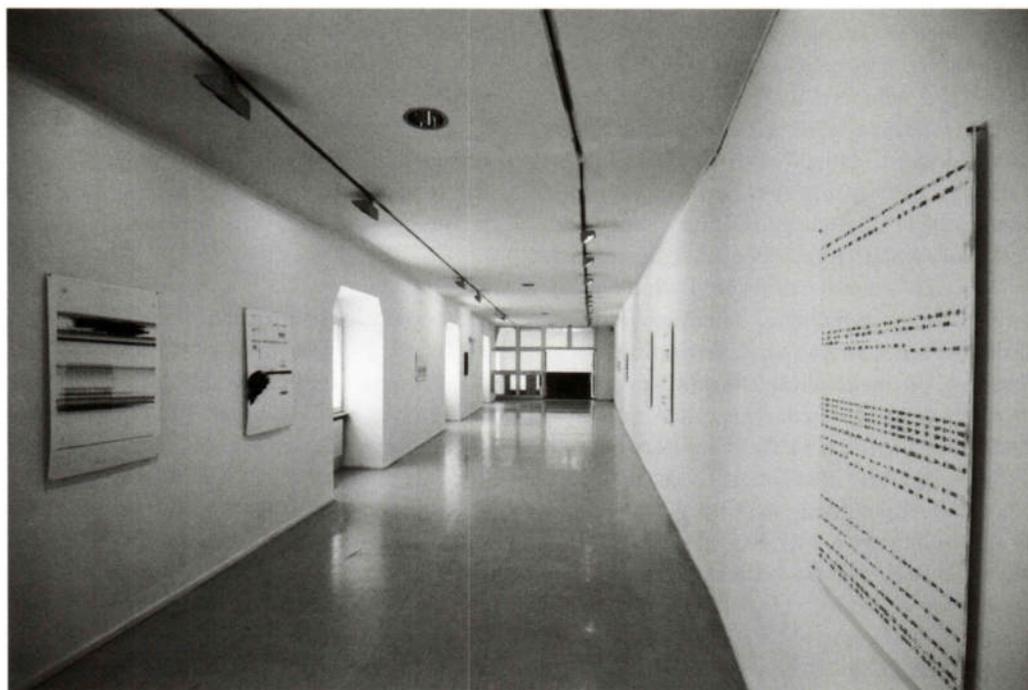
Die nach der Kommunalwahl 1984 im Stadtrat die Mehrheit stellende SPD beschloß

das Konzept, das Bernd Schulz im Juli des gleichen Jahres der Öffentlichkeit präsentiert hatte. Damit brachen für die aktuelle Kunst in Saarbrücken zuerst fruchtbare Jahre an, aus denen nach einiger Zeit furchtbare wurden. Das lag daran, daß das Konzept einer Stadtgalerie und Kulturcafé verbindenden Institution der Alltagspraxis nicht lange standhielt. Wie jeden auf dem Papier entwickelten Plan, mußte man ihn nun den Gegebenheiten des Alltags anpassen. Doch die dafür notwendigen Eigenschaften, Flexibilität und Pragmatismus, fehlten dem künstlerischen Leiter der Stadtgalerie. Bernd Schulz erwies sich weniger als Teil der Lösung, sondern als Teil des Problems, das bis heute das Haus am St. Johanner Markt 24 bestimmt und dessen Existenz dauerhaft gefährdet.

Die Legende von der Stadtgalerie

»Das zentral gelegene Kulturcafé als kommunikativer Ort wird diesen Eindruck (von der Geschlossenheit der Architektur und daran gekoppelt, den das Nutzungskonzept bestimmenden Gedanken der Einheit; Anm. d. Verf.) für die Besucher verstärken«, hatte Schulz im Konzept formuliert. Das Café, das laut Konzept mehr als eine Museums-Cafeteria sein sollte, galt ihm »als eine Art Schleuse« und übernahm eine »Steuerungsfunktion für die Galerie«. Das klang gut, erwies sich aber als Ansatz mit hohem Konfliktpotential zwischen dem Betreiber des Cafés und Galerieleiter Schulz, worüber die *Saarbrücker Zeitung* bereits Anfang Mai 1985 berichtete. Man müsse und könne mit dem Konflikt zwischen künstlerischem und kommerziellem Interesse, zwischen Galerie und Café leben, beschied der damalige Oberbürgermeister Hans-Jürgen Koebnick.

Dabei gerät leicht in Vergessenheit, daß die Stadtgalerie der Kunst- und Kulturszene der Stadt wichtige Impulse gab. Man lud zu Kabarett, aber auch zum Seniorentanz. Hier lebte die vielzitierte Soziokultur, befördert durch Ausstellungen auch über regionalgeschichtliche Themen wie *Die Saar 33–35* oder *Saarbrücken – Stationen auf dem Weg zur Großstadt*. *Hexenwelten* oder *Der Baum* hießen andere Ausstellungen, die sich nicht nur rein künstlerischer, sondern allgemein kultureller Themen zwischen Ökologie und Geschichte annahmen, wie es Schulz mit seinem Kunstverein



zehn Jahre zuvor bereits vorgemacht hatte. Das war eine hohe Dosis Kultur und Leben, die das Publikum gerne akzeptierte, was die steigenden Zahlen der beiden ersten Jahre belegen. 32 000 Besucher kamen 1985 in die Stadtgalerie, 3800 in das Kulturcafé. Doch in den folgenden Jahren schrumpften die Zahlen, und 1998 verkündete Bernd Schulz in einem Interview, mit 8000 bis 10 000 Besuchern im Jahr sei das Ende der Fahnenstange erreicht, wobei diese Zahl noch hochgegriffen war. Die Besucherzahlen waren im Sinkflug begriffen. Sein Nachfolger Ernest W. Uthemann feierte im Jahr 2005 schon 7500 Besucher als Erfolg, der er tatsächlich war. Denn seit 1993 hatte sich die Zahl derer, die in der Stadtgalerie übers Jahr zu Gast waren, auf rund 4000 eingependelt.

Die Gründe dafür hatte Schulz stets bei anderen gesucht, vorzugsweise beim breiten Publikum und den Eliten, die sein Angebot nicht zu schätzen wußten, und bei der Stadt, die seine Arbeit mit Schikanen torpedierte. Es entstand eine Legende, an die sich mancher bis heute verzweifelt klammert, wenn es darum geht, die Stadtgalerie wieder mit dem vermeintlichen Glanz der frühen Jahre zu überziehen. Doch es gibt kein Zurück in die heile Welt der achtziger Jahre, wenn auch die in dieser Zeit erbrachten Leistungen bis heute

beachtlich sind. Doch auch die Fehlleistungen sind unübersehbar.

Leistungen, Fehlleistungen der Stadtgalerie

Das Miteinander von Kulturcafé und Stadtgalerie konnte nur auf dem Papier existieren. Dagegen war die Kunst, die Bernd Schulz nach Saarbrücken holte, auf der Höhe der Zeit und entsprach seinem für die Stadtgalerie erhobenen Anspruch, sich mit neuen Wahrnehmungsformen auseinanderzusetzen und »Hilfen zur Erkundung des Realen, das heißt einer immer komplexer werdenden Wirklichkeit« zu bieten. Das bleibt das große Verdienst von Schulz, Kunst mit Technik und Natur in einen Zusammenhang zu stellen, Ausstellungen zu zeigen, die politische und gesellschaftliche Themen aufgriffen und sie mit den Mitteln der Kunst verarbeiteten. Er hatte die neuen künstlerischen Medien von der Fotografie über Video bis Performance eingeführt und damit vier Jahre vor der Gründung der Hochschule der Bildenden Künste Saar den Boden dafür bereitet. Dazu dienten auch die immer wieder sonntags im Veranstaltungsraum im 1. Stock gehaltenen Videocafés, wo man in Saarbrücken erstmals Videos von Ulrike Rosenbach, der späteren Professorin für

Neue Medien an der Kunsthochschule, Joseph Beuys, Jochen Gerz, Marcel Odenbach oder Klaus vom Bruch sehen konnte. Gerhard Rühm rezitierte seine Gedichte und Bazon Brock dozierte damals noch weithin ernstzunehmend über Kunst zwischen Tradition und Avantgarde. Hoimar von Ditfurth und andere Wissenschaftler sprachen über das damals gerade den gesellschaftlichen Diskurs erfassende Thema Ökologie. Gleichstellungspolitik, Stadtgeschichte, Industriekultur, alles Themen, die heute alltäglich sind, kamen hier erstmals in Zusammenarbeit mit dem Werkbund Saar oder dem Saarbrücker Bürgerforum auf die Agenda. Performance, damals noch ein verstörendes Medium, und vor allem die in diesen Jahren in der Kunstszene sich etablierende Klangkunst fanden hier statt. Die Improvisierte Musik, gespielt von der ersten Garde des Metiers, von Peter Brötzmann bis Albert Mangelsdorff kam ins Haus. In der Stadtgalerie hatte die Kunst der Gegenwart ihren Platz jenseits musealer Enge gefunden.

Der Raum schien diesem Faible fürs Improvisierte und Situationsbezogene zu entsprechen. Das unter Denkmalschutz stehende Gebäude war alles andere als ein weißer Würfel. Es durfte in seiner Struktur nicht verändert werden. Es bleibt eine Leistung von Bernd Schulz, aus der Notlage einer schier unmöglichen Ausstellungssituation, welche ihm die Architektur des Hauses bescherte, einen Vorteil gemacht zu haben. Er bespielte diese schwierigen Räume und meisterte die Herausforderung, weil er neue Formen, wie Installationen, themenbezogene Projekte und Gruppenausstellungen nutzte, anstatt traditionelle Formen an einem dafür ungeeigneten Ort zu etablieren. Das Haus wurde zum Markenzeichen, und die »Kammer«, den engen schlauchartigen Raum im 2. Stock, in Szene zu setzen, wurde zur Königsdisziplin für Kurator und Künstler.

Zugleich hatten die Verantwortlichen in ihrem Konzept auch die Ursachen für dessen Scheitern eingebaut. Um die Kosten zu senken, entstanden in den Gebäuden zum St. Johanner Markt und der Katholisch-Kirch-Straße jeweils zwei Eigentumswohnungen. Dazwischen lag der Innenhof, in dem das Städtische Filmbüro im Sommer 1986 die Reihe *Kino unterm Sternenhimmel* startete. Haken und Ösen wurden an den Fassaden zum Innenhof angebracht, um einer großen Plane Halt zu

geben. Auf diese Weise sollte der Innenhof als vom Wetter unabhängige Spielstätte etabliert werden. Der Konflikt mit den Bewohnern der Eigentumswohnungen ließ nicht auf sich warten. Gerichtsentscheide folgten, und 1991 war der *Saarbrücker Kinossommer* im Innenhof der Stadtgalerie endgültig vorüber.

Die Legende institutionalisiert sich

Die Tektonik verschob sich abermals, als die Stadtgalerie am 1. Januar 1994 nach jahrelangen Querelen zwischen Schulz und der Stadt in die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz übergang. Die Stadtgalerie erhielt einen eigenen Eingang. Das als »Schleuse« für den Galeriebetrieb dienende Café wurde abgekoppelt. Die Stadtgalerie definierte sich neu. Sie war nicht länger eine kommunale Galerie, deren Aktivitäten einem weitgefaßten Kulturbegriff folgten. Sie verstand sich nun, wie Bernd Schulz 1998 in einem Gespräch mit der *Saarbrücker Zeitung* bekannte, als »ein Institut, das – vergleichbar mit einem wissenschaftlichen Institut – ästhetische Forschungsarbeit leistet.« Derart spezialisiert, entfernte sich das Programm von den ehemals anvisierten »größeren Bevölkerungskreisen«, was die stetig fallenden Besucherzahlen widerspiegeln. Das Konzept einer Stadtgalerie mit Kulturcafé war gescheitert. Die bittere Pointe war, daß die Kommunikation an einem Ort versagte, der diese gründlich verändern und verbessern wollte.

Derlei Kapriolen waren möglich, weil Schulz immer Rückhalt in der SPD-Landesregierung hatte. Dadurch war der Wechsel der Stadtgalerie in die Stiftung möglich. Die Legende von der Stadtgalerie als Labor der Wahrnehmung wurde gepflegt und gegen ihre Feinde verteidigt. Die saßen nun für Schulz in den Reihen der Stadt. Mit ihnen stritt er sich über den Innenhof, der für ihn zur Galerie gehörte und auf den die Stadt ebenfalls Ansprüche erhob. An 40 Tagen darf ihn die Stadt nutzen. Dabei hat sie auf den Ausstellungsbetrieb der Stadtgalerie Rücksicht zu nehmen. Das gab genug Zündstoff, die Tektonik ein weiteres Mal zu verschieben. 1997 kündigte daher die Stadt Saarbrücken den Mietvertrag mit der Stiftung mit einer Kündigungsfrist von zehn Jahren. Als offiziellen Grund gab man an, daß die Frage, wem der Innenhof gehört, geklärt und

der städtische Beitrag von 485 000 Euro neu verhandelt werden sollte.

Es folgten zehn Jahre, in denen geredet, aber nichts getan wurde. In der Zwischenzeit änderten sich die politischen Verhältnisse im Land. Der Direktor des Saarlandmuseums wurde entlassen, nach einigen Fehlversuchen fand sich 2004 ein Nachfolger. Die Museumslandschaft wurde neu sortiert, wobei die Stadtgalerie nebenher lief und im 2001 vorgelegten *Gutachten über die Museen der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz* gar nicht mehr vorkam. Das war konsequent, sollte es doch nach 2007 keine Stadtgalerie mehr im bislang bekannten Rahmen geben. Um die Zeit zu überbrücken, setzte man Ernest W. Uthemann auf den Posten des Leiters der Stadtgalerie. Als letzter Repräsentant der Ära Güse blieb der ehemalige Kustos der Modernen Galerie ohne Rückhalt in der Stiftung und in der Politik, auf die sein Vorgänger Schulz stets hatte vertrauen können. Fällt die Stadtgalerie an die Stadt zurück, bleibt er im Dienst der Stiftung.

Die Stadtgalerie: Die Simulation von Realität

Die Zeit der Stadtgalerie als »Versuchslabor aktueller Kunst« ist vorbei. Die Labore sind längst anderswo aufgebaut: im Museum Gosz

oder dem Neuen Saarbrücker Kunstverein und in den Künstlerateliers. Die Stadtgalerie hat dafür den Boden bereitet. Auf ihm wuchs die Hochschule der Bildenden Künste Saar, an der Performance, Installation, Video- und Klangkunst unterrichtet werden. Medien, für welche die Stadtgalerie einsprang. Heute sind sie aus dem Ausstellungsbetrieb nicht mehr wegzudenken. Es entstanden neue Kunstorte, angefangen von der jüngst eröffneten Galerie der HBK Saar über das Künstlerhaus, in dem die einst in der Stadtgalerie gefeierte Improvisierte Musik Aufnahme fand, bis zum Atelierhaus KuBa am EuroBahnhof, in dem Künstler direkt von Staffelei und Schneidetisch ihre Arbeit zeigen. Das Historische Museum Saar übernahm die regionalgeschichtlichen Themen.

Nicht zu reden von den öffentlichen Galerien und Museen in St. Wendel, Merzig, Saarlouis und Neunkirchen, die seit 1985 entstanden sind oder gerade in der Alten Baumwollspinnerei in St. Ingbert auf Betreiben des Saarbrücker Galeristen Werner Deller entstehen. Auch das Saarlandmuseum ist nicht mehr der Gegenpol zur aufs Aktuelle abonnierten Stadtgalerie. Aus diesem Gegensatz heraus läßt sich die Existenz des Hauses am St. Johanner Markt 24 nicht mehr begründen seit Ralph Melcher die Geschäfte der Modernen Galerie leitet. Immer wieder hat er seitdem



junge Positionen der Malerei ins Haus geholt und ihnen oft zum ersten Mal überhaupt eine Museumsschau ausgerichtet. Die Analyse von Schulz aus den frühen achtziger Jahren läuft daher heute ins Leere. Mochte er damals privaten Galerien außerhalb der Metropolen Mittelmaß und Gefälligkeit attestieren und den Kunstmuseen, daß sie einer kunstgeschichtlich abgeseigneten Kunst verhaftet sind. Die Front zwischen musealer Kunst und aktueller Kunst ist in Saarbrücken längst eingeebnet.

Daß man dennoch an der Stadtgalerie von einst festhält, verweist auf ein anderes Feld. Es geht um Macht und Politik, nicht um Inhalte und die Frage, was eine Stadt für ihr kulturelles Leben wirklich braucht. Die Stadtgalerie ist nur ein Mittel zum Zweck des politischen Schlagabtauschs zwischen der in der Landeshauptstadt regierenden SPD und der im Land regierenden CDU. Mit der Stadtgalerie überläßt die Stiftung ihren Kritikern, vor allem denen von Stiftungschef Ralph Melcher, eine Bastion, von der aus man sie angreifen kann. Wobei die Attacke nicht das Problem ist, sondern die Motive der Befürworter einer an die Stadt zurückfallenden Stadtgalerie. Diese sind, anders als behauptet, nicht inhaltlich, sondern allein von politischer Taktik bestimmt. Unter dem Dach einer kommunalen Galerie kann man nun alle versammeln, die mit Melchers Arbeit aus den unterschiedlichsten Gründen unzufrieden sind.

Man könnte die Unterstützer des Modells einer erneut kommunal verwalteten Stadtgalerie auch nützliche Idioten derer nennen, die, durchaus verständlich, ihre heute veralteten kulturpolitischen Ideen retten wollen. Niemand stellt die Frage, ob sie noch heute auf die Stadtgalerie passen. Wohl auch deshalb, weil unter aktiven Politikern das Thema Kultur wenig gilt, so daß man dieses Feld gerne denen überläßt, die längst aus ihren Machtpositionen ausgeschieden sind. Anstatt, daß die hiesigen Künstler etwas für die eigene Zukunft tun und zum Beispiel Jo Enzweilers Idee eines in der Stadtgalerie zu etablierenden Lebenswerk museums unterstützen, wird mit ihrer Deckung nur wieder einer ins Land geholt werden, der, jede Wette, als erstes erklärt, daß ihn das Regionale sowieso nicht interessiert. Spätestens dann wird die geschlossene Allianz zwischen Politik und Künstlerverbänden zerbrechen und das Gejammer erneut beginnen.

Denn es solle, so hört man, »ein junger, hungriger« Ausstellungsmacher und Kurator her, der vor Ehrgeiz brenne. Angesichts des damit zu erwartenden Reinfalls stellt sich die Frage, warum die Lösung für das Saarland immer nur darin besteht, irgendwelchen nach Aufmerksamkeit und Karrieren in den Metropolen gierenden Kulturvermittlern, die alles andere, nur nicht der Ort interessiert, einen lukrativen Zwischenstopp zu bieten. Derlei krause Logik hat das Saarland zur Bad Bank der Nation gemacht, in der sich die Überflüssigen und Unfähigen im Kulturbereich sammeln.

Auch das mehrfach ventilierte Wort von der »überregionalen Bedeutung« der Stadtgalerie läßt wenig hoffen. Wo Panik und Eitelkeit regieren, richtet der Verstand nichts aus. Das Lokale scheint etwas zu sein, das weder Politik, noch Kuratoren ertragen wollen. Die Lokal- und Landespolitik verspürt den Makel der Hiergebliebenen, der nur durch überregionale, am besten internationale Wahrnehmung behebbar scheint. Die ins Land Geholten hingegen verspüren das Stigma der in der Provinz Gestrandeten. Daher muß vermeintliche Weltkunst her, um diesen Makel zu überdecken. Beide Seiten hassen das Lokale und Regionale, was sich als ideale Voraussetzung für eine kommunal verwaltete Stadtgalerie erweist, die von der heißen Luft der Legenden lebt, was den Verantwortlichen offenkundig genügt.

Nachtrag: Kommando zurück?

Mit dem Interimschef der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Prof. Dr. Meinrad Maria Grewenig, scheint sich die Tektonik der Saarbrücker Kunstinstitutionen erneut zu verschieben. Das Saarlandmuseum soll, so der Tenor der seit dessen Amtsübernahme am 3. Mai gemachten Aussagen, wieder in seine alte Rolle als Museum zurückfinden, das seine Sammlung aufarbeitet. Damit erhält die nun kommunal betriebene Stadtgalerie unerwartet die Chance, sich erneut als ein Ort für nicht-museale Kunst zu profilieren.

Saison 2011/12

Musiques d'aujourd'hui

L'Instant Donné: Gadenstätter, Pattar | Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Peter Rundel | United Instruments of Lucilin: Aperghis, Eötvös, Marcel Reuter, Xenakis | Les solistes du Luxembourg Sinfonietta: Walter Civitareale, Edmond Cigrang | Ensemble Resonanz, Enno Poppe: Poppe, Xenakis, Scelsi, Oliver Schneller | Swiss Chamber Soloists, Heinz Holliger: Holliger, Kurtág, Dusapin, Carter, ...

On the border

Steve Kaspar, Camille Kerger, Gottfried Sembdner, Chœur – INECC, Liedertafel Irsch | «Hauschka's Ghost Piano» | Knut Reiersrud, Iver Kleive: «Ship of heaven» | Reinhold Friedl: «Inside Piano»

talk to each other rainy days 2011 (25.11.–04.12.2011)

Orchestre Philharmonique du Luxembourg | Klangforum Wien, Patrick Corillon: «Oskar Serti va au concert. Pourquoi?» | United Instruments of Lucilin, Johannes Kreidler: «Giving talks» | Zwerm: «Modes of interference» | asamisimasa, Trond Reinholdtsen: Reinholdtsen, Gadenstätter, Nikolaus A. Huber | Ensemble Noise Watchers Unlimited: George Crumb | ensemble recherche: «Sprechstunde»

 **Ticketing (+352) 26 32 26 32 – www.philharmonie.lu**
1, Place de l'Europe, L-1499 Luxembourg

Hochkultur in Kaiserslautern

Ein Besuch in der Pfalzgalerie

Von Eva Mendgen

Kaiserslautern – von Saarbrücken aus gesehen ist man schnell dort und auch schnell wieder weg, am Samstagnachmittag einmal Betzenberg hin und zurück, ein Muß für jeden Fußballfan. Die Verbindung zur Welt: die Autobahn Paris-Mannheim und der TGV-Est. Paris – Frankfurt – Paris im Schnellzug via Kaiserslautern und Saarbrücken funktioniert seit 2007 mehr oder weniger gut. Etwa 100 000 Menschen wohnen in der Stadt, die im Laufe ihrer Geschichte wegen ihrer strategisch wichtigen Lage immer wieder zerstört worden ist, zuletzt im Zweiten Weltkrieg. Wiederaufgebaut wurde sie als amerikanischer Truppenstützpunkt, Ramstein liegt gleich nebenan, knapp 50 000 Amerikaner sind in und um »K-Town« stationiert. Die breiten Durchgangsstraßen beschleunigen den Verkehrsfluß in der Stadtmitte, um hier zu bleiben, muß man schon ein konkretes Ziel haben.

Immerhin war schon Kaiser Friedrich I. Barbarossa gerne in Kaiserslautern. Hier, in seiner verkehrsgünstig gelegenen Lieblingspfalz, ruhte er sich aus, von weiten Reisen, vom Regieren und Krieg führen. Übrig geblieben ist aus jener Zeit die Barbarossaburg, eine zwar mächtige, aber dennoch kaum wahrgenommene Ruine im Zentrum der Stadt. Sehenswert seien das ehemalige Landesgartenschau Gelände, der zum Ausflugsziel umgebaute Westbahnhof, die Kneipenmeile, höre ich vor Ort, außerdem komme bald »die Stadtgalerie« hinzu mit »20 900 Quadratmeter Verkaufsfläche zuzüglich 2 500 Quadratmeter Gastronomie- und Dienstleistungsflächen und etwa 490 Stellplätzen«. So zu lesen in einer Pressemeldung der Stadt vom April diesen Jahres. In diese »neue Stadtmitte« investiert die schon aus Saarbrücken bekannte ECE (Europa-Galerie).

Und sonst? Was findet man hier, was es anderswo nicht auch gibt?

Zum Beispiel das Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern (mpk), ein Kunstmuseum, sehr viel älter als das Saarlandmuseum oder die Saarbrücker Stadtgalerie. Ein wohlorganisierter Ort der Ruhe, die Fassade Neorenaissance in rotem Sandstein, stilistisch angesiedelt zwischen München und Saarbrücken, Metz und Berlin, preußisch kontrolliert die Parkplätze davor.

Vier Jahre nach dem Preußisch-Französischen Krieg 1870/71 wurde der Bau in Angriff genommen und 1880 als erstes und einziges Pfälzisches Gewerbemuseum mit der daran angeschlossenen königlichen Kreisbaugewerkschule eröffnet. Monumentalität und exponierte Lage – heute auf gleicher Augenhöhe mit dem Betzenberg – sprechen für die überragende Bedeutung dieser Institution (den 1. FCK gibt es erst seit 1929). Das Museum geht auf einen 1874 gegründeten Verein zurück, finanziert wurde es aus den Erlösen der

3. Pfälzischen Industrieausstellung von 1871 und aus Mitteln der Stadt. Hier gab es eine Fachbibliothek für Handwerker, Gewerbetreibende, Kunsthandwerker und Künstler mit Vorlagen, Abbildungen von Objekten und Fachperiodika. Am Studium von Originalen und Kopien lernten außerdem die Auszubildenden der angeschlossenen Kreisbaugewerkschule (heute Meisterschule für

Handwerker Kaiserslautern). Die französischen Reparationszahlungen, die nach 1871 fällig wurden, beschleunigten die Industrialisierung in Deutschland, parallel dazu aber auch den Niedergang des traditionellen Handwerks. Hinzu kam die Konkurrenz aus dem Ausland, vor allem

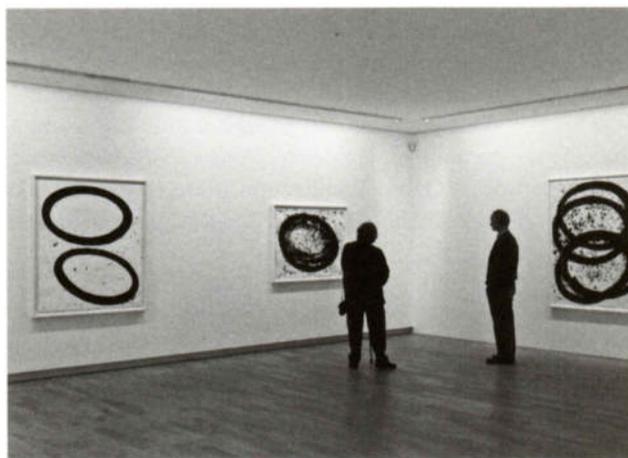


aus Frankreich und England. Museum und Bibliothek dienten in Kaiserslautern – wie vergleichbare Bildungseinrichtungen in Berlin, Frankfurt, München, Wien, Paris oder London – vor allem auch dazu, Qualitätsmaßstäbe für das heimische Handwerk zu setzen und dieses wettbewerbsfähig zu machen.

Der Architekt und Direktor des Gewerbemuseums in Personalunion Karl Spatz bestimmte die Geschicke der Institution mehr als zwei Jahrzehnte lang. Er baute die Muster-sammlung kunstgewerblicher Objekte unterschiedlicher Herkunft und Entstehungszeit auf, die zum Teil aus Stiftungen König Ludwigs II. von Bayern stammten. Die Sammlung wuchs bis 1914 auf 4635 Stücke an. Zu den Beständen gehörten antike und mittelalterliche Textilien ebenso wie Glasmalerei, Steinzeug, Porzellan, Möbel und vieles mehr, unter anderem auch die Sammlung des bekannten Münchner Architekten Lorenz Gedon. (Gedon hatte den deutschen Salon auf der Weltausstellung 1878 im Stil der Neorenaissance ausgestattet.) Nach einer wechselvollen und von Verlusten geprägten Geschichte ist sie nur noch in Teilen erhalten, einen Überblick gibt das *Handbuch der kunstgewerblichen Sammlung*. Einen besonderen Sammlungsschwerpunkt bilden auch heute noch Schmiede- und Schlosserarbeiten. Der Problemstellung ihrer Restaurierung widmete sich zuletzt die Ausstellung *Wenn Eisen errötet* (2010/11).

1903 begann mit der Stiftung der Sammlung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts des Industriellen Benzino schließlich eine neue Ära, der Sammlungsschwerpunkt verlagerte sich nach und nach auf Gemälde und Skulpturen. Spitzweg, Slevogt, Corinth, Weisgerber, Feuerbach, Böcklin oder Stuck gehörten zu den ersten Künstlern der Pfalzgalerie. Sie sind noch immer aktuell, und Max Slevogt stand zuletzt im Mittelpunkt der Ausstellung *Noble Gäste*: Neun herausragende Werke des deutschen Impressionisten aus der Kunsthalle Bremen ergänzten temporär die zwanzig Slevogts der Pfalzgalerie (bis 17. Juli 2011) – während die Kunsthalle in Bremen komplett renoviert wird. Auch das Saarlandmuseum beherbergt eine mehr als namhafte Slevogt-Sammlung, es liegt am Publikum, die Möglichkeit des Vergleichs wahrzunehmen und sich auf den Weg zu machen.

Die Dauerausstellung in Kaiserslautern konzentriert sich heute auf Werke des 19. bis 21.

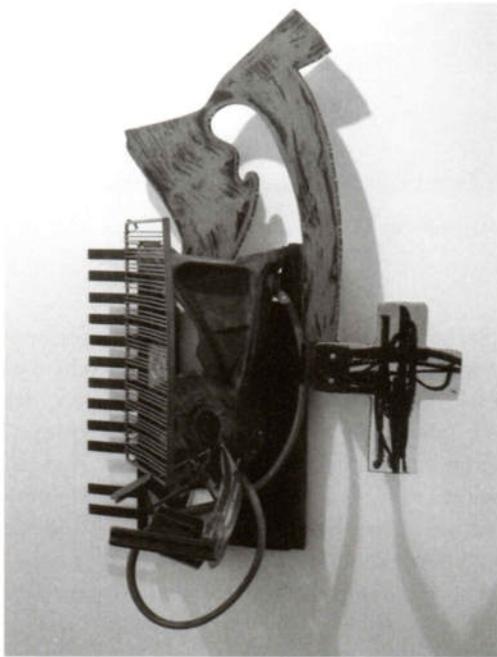


Ausstellung Richard Serra, *Paperworks*

Jahrhunderts, dazwischen immer wieder ausgesuchtes Kunstgewerbe, zum Teil sehr viel älter. Symbolismus, Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, deutscher Impressionismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit sind zu sehen, vertreten durch die schon genannten Künstler und viele andere, darunter Wilhelm Lehmbruck, Erich Heckel, Max Pechstein, Hans Purrmann, Albert Carrier-Belleuse, Otto Dix oder Max Beckmann; für die zeitgenössische Kunst und einen weiteren Sammlungsschwerpunkt – das Informel – wären Bernard Schultze oder Karl Georg Pfahler zu nennen.

Überwiegt im 19. und frühen 20. Jahrhundert die deutsche Kunst mit Parallelen zu anderen Sammlungen, zum Beispiel der des Saarlandmuseums, so ist das in den letzten fünfzehn Jahren aufgebaute Spektrum amerikanischer Gegenwartskunst von Jackson Pollock bis Kiki Smith, vom abstrakten Expressionismus bis zur zeitgenössischen Skulptur, eine Besonderheit. Als Höhepunkt darf in diesem Zusammenhang die Ausstellung des graphischen Werks eines der wichtigsten amerikanischen Bildhauer der Gegenwart, Richard Serra, gelten. *Paperworks* bot bis Mitte Mai diesen Jahres mit rund vierzig Leihgaben, großformatigen Papierarbeiten, den seltenen Einblick in Serras Interpretationen der Kunst der Graphik. Die amerikanischer Kunst gewidmete Ausstellungsserie hat 2010 schon einmal mit der Retrospektive der in Kuba geborenen und in New York lebenden – und hierzulande kaum bekannten – Künstlerin Carmen Herrera einen Höhepunkt erfahren (89-jährig verkaufte sie ihr erstes Werk). Es

handelte sich um die erste Präsentation dieser maßgeblichen Vertreterin Konkreter Kunst in Europa. Ergänzt wurde diese Ausstellung mit Werkbeispielen der Europäer Max Bill, Aurélie Nemours, Friedrich Vordemberg-Gildewart, Karl Georg Pfahler und Marcel Wyss. – Das Graphische Kabinett der Pfalzgalerie ist mit



Frank Stella, *Untitled (Play School Hose)*, 1984, 2/3, Relief aus Metallteilen, z. T. bemalt, Gartenschlauch, 138,5 x 91,4 x 48,3 cm
© VG Bildkunst Bonn, 2010

seinen gut 20 000 Blättern übrigens eine der bedeutendsten graphischen Sammlungen in Südwestdeutschland, gut vertreten ist hier die New Yorker Schule, darunter Arbeiten von Sol LeWitt, Robert Mangold und Leon Polk Smith – ein enger Freund Carmen Herreras.

Und es gibt noch mehr zu sehen, bis August 2011 zum Beispiel *nos amis*: Abstrakte amerikanische Kunst aus französischem Privatbesitz, mit Frank Stella, Leon Polk Smith, Charles Hinman, Theodoros Stamos und Mary Heilmann, die die neueren Sammlungsbestände, ähnlich wie Serra, auf Zeit ergänzen und ins rechte Licht rücken. Man gibt sich von Museumsseite also viel Mühe, dem Publikum auf 2250 m² Ausstellungsfläche und darüber hinaus etwas zu bieten, auch via Kunstvermittlung die Bürger ins Museum zu locken. Die Ausstellungsräume sind nach heutigen

Standards renoviert, besonders schön der neue alte Oberlichtsaal.

Am Donnerstag(vor)mittag meines Besuchs war das Haus nahezu menschenleer, weder Schulklassen, noch Angehörige der US-Army und Betriebsausflügler, Butterfahrten oder Bürger der Stadt waren in Sicht, die Räume hell und angenehm, andächtige Stille. Eine Wohltat, vor allem nach dem Rummel, der an den angesagtesten Kunstorten herrscht, zum Beispiel dem neuen Centre Pompidou Metz (CPM), das im ersten Jahr seines Bestehens mehr als 600 000 Besucher zu verzeichnen hatte – und das in Lothringen und bei Eintrittspreisen von sieben Euro.

Im vergangenen Jahr verdoppelte allerdings auch die Pfalzgalerie ihre Besucherzahlen, und wer Gesellschaft beim Museumsbesuch mag, der sollte am Wochenende den Fußballtest machen oder zum Beispiel am Dienstagabend kommen (bis 20 Uhr geöffnet). Das Beispiel des in der ehemaligen Garnisonsstadt Metz angesiedelten CPM zeigt, welche Potentiale Kunst und Kultur mit aktiver Unterstützung von Politik, Wirtschaft, Bürgern und Presse in sich bergen, um maßgeblich zur Renaissance einer Provinzstadt, zu ihrer Unterscheidbarkeit, beizutragen. Und wenn nur ein Bruchteil der Museumsbesucher aus Metz den Zug von der ehemaligen Garnisonsstadt nach Kaiserslautern via Saarbrücken nehmen würde, wäre schon viel gewonnen.

Kaiserslautern liegt dem mpk buchstäblich zu Füßen, wie schön wäre es für den Besucher, das Gebäude im Rücken, eine Tasse Kaffee in der Hand, den herrlichen Blick zu genießen, Aug in Aug mit dem Betzenberg vis-à-vis über die gewonnenen Eindrücke zu sinnieren. Aber da sind ja die – durchaus praktischen – Parkplätze. In Kaiserslautern sind jetzt erstmal die Schülertrupps zur Bushaltestelle unterwegs, wie jeden Nachmittag, eine Glatze beschallt den Barbarossaturm aus dem Kofferraum seiner getunten Karre. Immer wieder brummt ein schwerer Militärtransporter über das Museumsdach. Könnte fast als Klanginstallation durchgehen. K-Town ist ein rauhes Pflaster.

mpk – Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern
Museumsplatz 1, 67657 Kaiserslautern
Telefon 0631-3647-201, Fax -202
www.pfalzgalerie.de

Für helle Köpfe:



www.sparlampen-katalog.de

Hier finden Sie eine komplette Übersicht über alle wichtigen Energiesparlampen. Einfach online bestellen – und sparen!

energis

Calin Kruse

Fotographien

- 1982 geboren in Timisoara/Rumänien
- 2002 Abitur in Buchen/Odenwald
- 2006 Macher des *rough*-Artzines
- 2007 Macher (Herausgeber, Graphic-Designer, Redaktion) des Magazins *dienacht* für Fotografie, Design und Subkultur. 9 Ausgaben sind bislang erschienen
- 2008 Initiator, Kurator und Mitorganisator der Ausstellung *dienacht – 1st photography exhibition* in Mönchengladbach-Rheydt
Mitinitiator und Organisator des Kurzzeitprojektes *Edeltrude und* in Trier, ein Design-Shop, Cafe, Ausstellungsraum und Veranstaltungsort
- 2009 Diplom in Graphic-Design an der FH Trier
Kurator von Maya Rochats Ausstellung in der Blotablota Galerie in Mainz
- 2010 Organisator und Kurator der zweiten *dienacht*-Ausstellung in der ehemaligen Tuchfabrik (TUFA) in Trier
Jurymitglied des *F/STOP*-Fotografie-Festivals in Leipzig
Portfolio Reviewer beim *F/STOP*-Fotografie-Festival in Leipzig
Partner, Mitorganisator und Kurator der Ausstellung von Jürgen Escher im Rahmen des internationalen Symposiums *Unterwegs zur Freundschaft* in Luxemburg
- 2011 Mitorganisator und Kurator der Ausstellung *Gottes bunter Garten* von Peter Franck in der Ladengalerie L'art pour l'art in Mannheim
Preisträger des Monika-von-Boch-Preises für Fotografie

mehrere Einzel- und Gruppenausstellungen
seit 2008 Arbeit als selbständiger Graphic-Designer (Dipl. Designer, FH)
www.fluut.de



Aus der Serie *WEST*

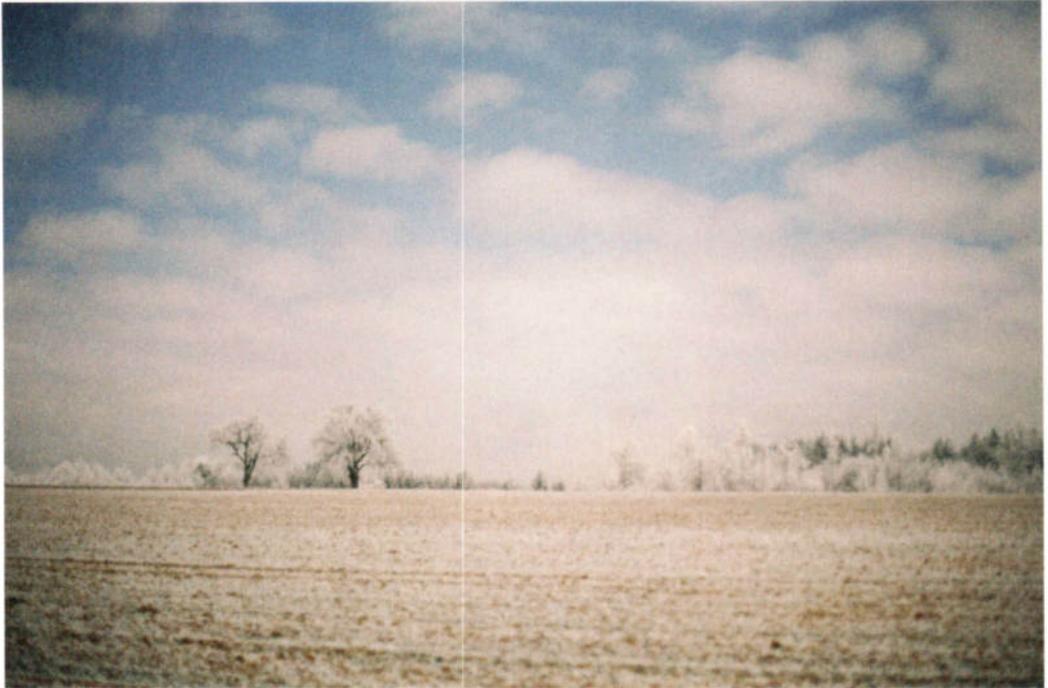
Galerie



Aus der Serie *Sekundenschlaf*



Aus der Serie *Maria / Romania*



Nachtlandschaft



Ohne Titel

Kunst ist ...

Zum Tod von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

Von Hans Emmerling

Mit der ihm eigenen Mischung aus Selbstbewußtsein und Ironie konnte er seine Gesprächspartner mit der Feststellung verblüffen, er könne seine Herkunft bis auf Karl den Großen zurückverfolgen. In Paris war das ihm angemessene Quartier ein Hotel gegenüber dem Panthéon mit dem Namen »Aux Grands Hommes«. Er war ein »Chevalier des arts«: Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth; schon dieses »gen. Eisenwerth« war sein Adelsprädikat.

Seine Verdienste, seine Interessen, seine Publikationen, seine Unternehmungen und sein Engagement summieren sich zu einer stolzen Liste, einem Œuvre-Katalog, gleich ob man an seine akademischen Positionen, seine Arbeitsschwerpunkte in Lothringen, seine Lebensthemen wie die Photographie denkt. Als junger Kunstwissenschaftler widmete er sich der märkischen Backstein-Architektur am Beispiel des Klosters Chorin, später galt der Skulptur, der Plastik sein nie nachlassendes Interesse. (Den Begriff der »sozialen Plastik« im Sinn eines Joseph Beuys betrachtete er mit Skepsis).

Seine Ratschläge konnten Werturteile fällen wie in seinem langen Beitrag *Zum Ringen um die Wiederherstellung des Innenraums der Ludwigskirche* in Saarbrücken. Das war keine »Schlichtung«, sondern eine massive Aufforderung zum richtigen Handeln. Als Ordinarius an der Saarbrücker Universität lag ihm Frankreich näher als das »Reich«. Manche seiner damaligen Studenten erzählen heute noch von seinen Exkursionen ins Nachbarland, nach Spanien oder auch nach Trier – unkonventionelle Stunden und Tage. Er konnte erzählen.

Er konnte anregen. Fernsehredakteure (immer dankbar für Themen und Ideen) überzeugte er, Filme über Denkmäler für Ludwig van Beethoven in Auftrag zu geben. Er kannte nicht nur die Denkmäler in Wien, Graz, Paris



oder Bonn, sondern auch einen Beethoven, der im Baumarkt-Depot in Bonn versteckt stand, oder er wußte von dem Gipsmodell des Beethoven von Max Klinger – dessen Original im Leipzig damals für einen Westler unzugänglich war – in einem Gartenhäuschen des Bonner Beethoven-Hauses. Und er führte nach Paris in das Atelier nahe dem Bahnhof Montparnasse des großen Bourdelle, der seine Verehrung für Beethoven in über dreißig Büsten realisierte: *Beethoven aux raisins*, *Beethoven aux grands cheveux*, *Beethoven dit metropolitain*, *Beethoven dans le vent*, *Beethoven dit Baudelairien*, *Beethoven dit La Pathétique*. Schmoll zeigte, wie die Musik den Bildhauer zu immer neuen Formen anregte. Die Witwe des Künstlers, die ab und zu durch die Räume huschte, begrüßte er mit einem chevaleresken »Madame la Veuve«. Zu Rodin war er ein idealer Begleiter. Die damalige Direktorin des Musée Rodin im früheren Hôtel Biron, die wie Siegfrieds Drache über ihre Schätze (vor allem die erotischen Zeichnungen und Aquarelle von Rodin) wachte, konnte er überzeugen und ihr eine Drehgenehmigung abringen.

Rodins große Skulptur *L'Homme qui marche* war für ihn ein Exempel des »Unvollendeten in der Kunst«; auch das war ein großes Thema für ihn: der Torso und der Wille des Künstlers, der sich so manifestiert. Gern führte er in Paris auch zum Denkmal für den Dichter Victor Hugo – wieder war es das Thema des Denkmals, dessen Höhepunkt er in Rodins *Balzac* erkannte, der die Kreuzung von Boulevard du Montparnasse und Boulevard Raspail dominiert.

Man mußte hören, wie er in Zürich vom *Höllentor* Rodins sprach, dessen Entstehung, seine Komposition, ihre Dynamik und diesen »Tanz der Figuren« erklärte. Sprach er vom Anteil von Camille Claudel an diesem größten Werk des Pariser Meisters? Sicher. Damals war die Schwester von Paul Claudel noch nicht durch Isabelle Adjani zur Filmheldin erhöht. Und wieder das Thema »Rodin«: Draußen in

Meudon ging er erzählend durch das große ehemalige Atelier, ging zum *Denker* und zum Grab des Künstlers. Von der Terrasse aus sah man hinab nach Bas-Meudon und zur Seine. Auf der Île St. Louis, wo Camille Claudel in ihrem Atelier nach und nach vegetierte, ihre Skulpturen zerstörte, konnte man den anderen Schmall gen. Eisenwerth erleben: Er führte in einen Keller mit dem schönen Namen »Aux anycetièrs du Roi«, wo der Gast kleine Tongefäße mit Gewürzen aus der Provence als Geschenk erhielt.

Paris war die Stadt nach seinem Geschmack – Lothringen die Landschaft, die ihm nahe lag. In Paris war er Soldat der Wehrmacht, dort entdeckte er Rodin. In Lothringen, in Toul, rettete er die sehr beschädigte Kathedrale vor der völligen Zerstörung durch die Wehrmacht bei ihrem Rückzug im Herbst 1944. Zurecht konnte er darauf stolz sein. Lothringen, den Skulpturen der Madonnen, widmete er seine Arbeit bis in sein hohes Alter.

Lothringen mit seiner Kulturgeschichte war von Saarbrücken aus für ihn ein nahes und vertrautes Land. In seinem Buch *Die Mosel* folgte er dem Fluß von seiner Quelle bis zur Mündung in den Rhein. Auch nach Jahrzehnten immer noch ein verlässlicher Führer durch diese Kulturlandschaft. Gleich am Anfang verweist er auf den römischen Autor Ausonius und dessen großes Gedicht *Mosella*; dort heißt es: »Corniger externas celebrande Mosella per oras...« (»gehörnter Moselstrom...« lautete einst eine altbackene Übersetzung). Schmall schreibt eine Kultur- und Kunstgeschichte eingebettet in ihre Landschaft, ihre Historie; er widmet sich den großen Zielen: Remiremont, Epinal, Toul, Nancy, Metz; er sucht auch abseits liegende Orte auf: Froville und seine romanische Kirche, Vic-sur-Seille, den Geburtsort von George de la Tour, Gorze und die Geschichte des Klosters; er führt auch hinauf zur Ruine von Prény mit diesem schönen Blick ins Moseltal; er folgt schließlich dem Strom von Trier bis Koblenz.

Ein anderes, lange von der Kunstgeschichte vernachlässigtes Thema war die Photographie. Schmall gen. Eisenwerth schrieb über den *Sinn der Photographie*. Zusammen mit Otto Steinert, dem Professor für Photographie an der Werkkunstschule Saarbrücken, kreierte er den Begriff »Subjektive Photographie«. Die beiden Herren fuhren zusammen nach Paris, einem Mekka der Photographie. Steinert photogra-

phierte auf den Straßen, Schmall lieferte die Kommentare. Ich weiß nicht, ob beide unter der Formulierung von Cartier-Bresson »Le moment décisif« dasselbe verstanden: den entscheidenden Augenblick festzuhalten; denn Otto Steinert liebte es, seine Photos im Labor nachzubearbeiten.

Als erster Kunsthistoriker hinterfragte Schmall die Wechselbeziehungen zwischen Photographie, Malerei und Skulptur. Es war damals eine kleine Revolution, als er die photographischen Vorlagen mancher berühmter Maler des späten 19. Jahrhunderts veröffentlichte, diese Atelier-Geheimnisse eines Malerfürsten wie Lenbach. Die große Ausstellung 1977 im Kunsthaus Zürich mit dem Titel *Malerei und Photographie im Dialog* beruhte zu einem guten Teil auf seinen Arbeiten, und er kam dort ausgiebig zu Wort. Er verfolgte den Weg der Photographie bis in die Kunst des 20. Jahrhunderts. Nicht erst seit den Aktionen von Joseph Beuys wissen wir, welche Bedeutung das photographische Dokument besitzt. Schmall liebte nicht nur die Theorie, er suchte und pflegte die Freundschaft von Künstlern; und für diese war er nicht nur der Theoretiker, der Historiker, der Analytiker, er war ein Gesprächspartner. In der Todesanzeige der Technischen Universität München, wo Schmall lange Jahre gelehrt hat, steht der Satz: »Mit seinen Vorlesungen und Seminaren öffnete der glänzende Redner und beliebte Hochschullehrer den Blick auf historische Zusammenhänge und vermittelte erstmals (!) moderne Kunst an einer bayerischen Hochschule«.

Rodins europäische Wirkung war der Titel eines seiner vielen Aufsätze; er konnte den Bogen schlagen zur Kunst des späteren 20. Jahrhunderts, wenn er von den Skulpturen eines Zadkin, Rieh, ja selbst Picassos sprach. Sein heroisches Prädikat »gen. Eisenwerth« trennte seinen Namen von dem bourgeoiser Namensvettern oder dem jenes elenden Kommandanten des »Durchgangslagers« Neue Bremm (diesem Schandfleck der Stadt Saarbrücken) und gab ihm das geliebte Recht, in Paris, in seinem Lieblingshotel »Aux Grands Hommes« Quartier zu nehmen.



Seelchen

Zieh dir nun die Welt über die Ohren, sie braucht jetzt
heitere Jäger: die verletzen den Vogelsang, der
zeichnet am Abend mit hochfliegenden Bäumen
den Himmel u es schmerzhaft sich fügt in Räumen
beliebig. Denn einem Hund die Knochen im Leib,
dass es kracht, u müssen sprechen, was von Sprache
am Rande der Straße übrig u gehört zur Strafe wie
in Fuentevaqueros im Haus der herrliche Morgen:
*Denn gestorben bist du für immer
wie alle Toten der Erde...*

Ob wir kämen da mit, selige Kuchen zu essen, denn
im Traum kennt der Traum nur sich selbst u füllt
das Haus ganz dick, eine Wirklichkeit prall. Roh
dem Hund das Fleisch. Wein u Musik, golden
schaukelnd im Duft, bis vor Ekel nicht mehr lesen
u schreiben, noch hören u sehen. Wenn einer denn,
dass er den Namen oder *il faut exagérer quand-même*.
Alors vous êtes plus sensible que moi und flog, dass
es krachte wie einem Hund im Leib, im hohen Bogen
durchs Zimmer. Dann bin ich Vater u Mutter Jäger
u immer ein fremdes Du. Mein Haus ist nicht mir.
Es gibt kein Haus unten am Meer. Nie hat einer
gewohnt. Schlag die Welt dir zusammen, schamlos
in den Augapfel beiß, den die Schlange dir reicht.

Räume Keller u Speicher

der Augenblick nur kurz, einen halben Vers lang nur
u dann raus aus dem Kopf mit dem ganzen Gerümpel:
Fall u Fälle in uralte Schmerzensspalten, wo Möbel
in verstaubten Räumen, von ferne Meer, sicher hinter
der Reling ein Abend voll Musik. Diese Ergriffenheit,
mein Gott, geschichteter Schorf. So Vater u Mutter,
die Träume u Tränen ... Am Nebentisch flüsternd
ein Paar, blicke in Blicke: mais c'est maintenant que
je t'aime. Haut u Haar, Zahn um Zahn. Es ist so einfach,
den Hund hervorzulocken. Oh, kehrte Ruhe doch ein
im limbischen System. Nur über den Barrelpreis noch
Erregung, denn Fahrpläne stimmen nicht mehr. Hohn
u Gelächter über die Post. Die Katze einmal streicheln
u ab. Hals u Bein. Langsam kommt man in Form.

Defi

Wer, wenn ich mit diesem zarten Pflänzchen im Busen, diesem Eingemachten, das juckt, das sticht u schockt, wer denn soll mich umbringen noch? Bin einmal mehr von der Schippe, hab ein Schnippchen ihm. Wie denn ist jetzt sein Gesicht? Er ist ein Frauenzimmer, ein Zimmermann, *bös und arg*, kein Mannsbild, aber bildschön gekocht die Knochen, die alte Leier, ein Flimmerkasten, ein Kindergesicht, ein Gekicher ... et j'en passe mit einer Wahnsinnslust ins Kraut jetzt zu schießen, aus vollem Herzen zu schießen, die ganze Kammer leer – Totenschein, Scheintote hin oder her. Auf der Treppe pocht es, an Türen, den Wald hügelan. Dies Herz, ganz still, wo sie nisten, in die Rinde geritzt. Ein Pfeil drin, der tief sitzt. Er wendet das Herzblatt u bringt mich noch um, dieser Tod. Et Jean passe – in der Hitze der Lichter dahinten flimmert er. Nichts wird er; im Januar sechzig.

Das Haus am Watt

Für Robert Häusser

Und wenn es ganz ist am Ende u Licht, dann
ist das Meer eine rostige Glocke. Die Letzten
sind schon durch Algen u Schlick weit hinaus
zu den Booten. Hinaus u Stein um Stein vorbei
an Mauer u Haus, karg u wahr, denn im Raum
Wind, Wasser u Licht. Eins ins andere immer so.
Denn am Morgen in den Wänden u Knochen,
während heiser die Schreie der Tiere – wieder
ein Tag, wo auseinander. Was für ein Geschenk,
auch wenn die Augen über den Horizont nicht
hinaus, wo ein Leben zu Grunde ohne den Schutz
eines Baums. Auf Katzenpfoten wohl die Trauer
so stark, dass Stein um Stein die Mauer kann stürzen.

Die Auswahl der Gedichte von Jean Krier wurde mit freundlicher Genehmigung des Verlages dem Band *Herzens Lust Spiele* entnommen, erschienen 2010 im Verlag poetenladen, Leipzig.

Jean Krier hat den Adelbert-von-Chamisso-Preis 2011 der Robert-Bosch-Stiftung erhalten. Krier wurde 1949 in Luxemburg geboren, studierte Germanistik und Anglistik in Freiburg im Breisgau. Er lebt und arbeitet heute in Luxemburg. Jean Krier schrieb mehrere vielbeachtete Gedichtbände.

Was haben dir die Worte getan?

Der französische Autor Philippe Claudel und Lothringen

Von Georg Bense

Montag, 4. April 2011. Treffpunkt 14 Uhr, Nancy, Place Stanislas, vor dem Café Foy.

Die E-Mail von Philippe Claudel, dem Schriftsteller aus Lothringen, war kurz und präzise. An diesem Tag liegt die Place Stanislas unter einer harten Konturen zeichnenden Frühlingssonne. Die vergoldeten Gitter aus dem 18. Jahrhundert von Jean Lamour reflektieren stärker als sonst das Licht. Herzog Stanislas, der »Wohltäter Lothringens«, schaut von seinem Denkmal auf einen der schönsten Plätze Europas, dem Nancy einen Teil seines Ruhmes verdankt. Pracht und Flair einer Residenzstadt, die unverändert durch ihre Eleganz besticht. Eindrücke und Gedanken beim Auf- und abgehen. Beim Warten auf einen Schriftsteller und Filmemacher, der in der Nähe lebt und hier arbeitet. Ein Liebhaber Lothringens? Vielleicht. Einer, der den spröden Charme des ehemaligen Grenzlandes, das lange ins Abseits des Weltgeschehens gerückt schien, in Worte faßt? Frankreich hat seinen Osten wiederentdeckt. Die schnellen Züge aus Paris fahren nicht mehr nur nach Norden und Süden. Nancy und Metz, die feindlichen Schwestern, sind gewichtige Kulturzentren der Gegenwart geworden. Philippe Claudel gehört zur kulturellen Gegenwart von Lothringen. Ist weit darüber hinaus bekannt. Einige seiner Bücher sind in deutscher Sprache erschienen.

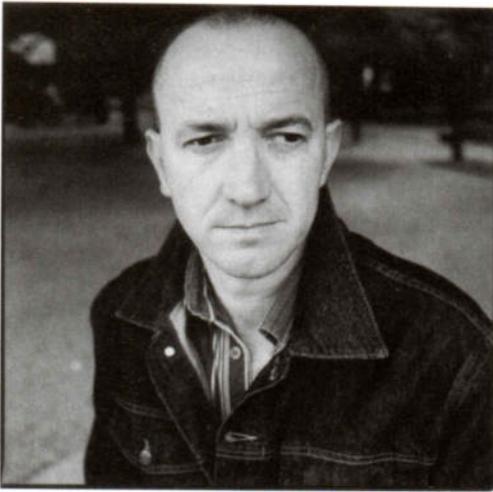
Er kommt fünf Minuten zu spät. »Habe ich ein Rendezvous mit Ihnen?« – »Monsieur Claudel? Philippe Claudel?« Plötzlich ist er da. Das Café Foy liegt im Schatten. Es ist kühl. Wir sind die einzigen Gäste an den Tischen vor dem Café. Im Wechsel von Sonne und Wolken – vor unseren Augen: Nancy, leicht, locker, im Frühling verspielt. Das Lothringen des Philippe Claudel sieht anders aus.

In meinen Romanen gibt es viele Landschaften, die nicht immer etwas mit Lothringen zu tun haben. Da ich nun mal hier lebe, glauben viele Leser, in meinen Büchern lothringische Landschaften zu erkennen, aber das stimmt so nicht. Zumindest ist das nicht meine Absicht. Was allerdings meinen

Film So viele Jahre liebe ich Dich angeht, da trifft es zu. Die meisten Szenen habe ich hier in Nancy gedreht, und auch die Handlung des Films spielt hier. Das ist wie bei meinem neuesten Film. Der spielt in Straßburg und ich habe ihn auch dort gedreht. Ich fühle mich dem Osten Frankreichs sehr verbunden. Meine Inspirationen wurzeln tief in dieser Region, ihren Landschaften, ihrer Natur und in ihrer Geschichte. Aber man kann nicht sagen, daß Lothringen direkt und unmittelbar in meine Bücher einfließt.

»Die Gegenwart des Menschen macht die Welt interessant«, schrieb Denis Diderot im 18. Jahrhundert. Philippe Claudel beschreibt Lothringens Orte und Landschaften im Spiegel seiner Menschen. Im Verlauf ihrer Geschichte. Im Geschehen ihrer Geschichten. Er selbst ist 1962 in Dombasle, nahe Nancy geboren, wo er heute noch lebt. In seinem wohl bekanntesten Buch *Die grauen Seelen*, das mit dem Prix Renaudot ausgezeichnet wurde, beschreibt er die Menschen im Schatten der blutigen Massaker des Ersten Weltkrieges, dessen Schlachtfelder, Gräben, Festungen und Bunkerlinien das Land bis heute durchziehen. Orte Lothringens, über denen unsichtbar die Mahnung »Rappelle-toi – Erwinnere Dich!« geschrieben steht.

Ja, die Geschichte Lothringens hat mich und meine Romane stark geprägt. Nicht die Landschaft – aber die Geschichte. Als jemand, der in dieser Region geboren wurde, die immer als Fußabtreter Europas herhalten und dienen mußte, wo alle europäischen Armeen jahrhundertlang drüber und durch marschiert waren, mit der ständigen Nähe zum Krieg, hat sich meine Kindheit inmitten von Kriegserzählungen abgespielt. Erster und Zweiter Weltkrieg. Sogar der siebziger Krieg. Das alles hat eine große Rolle in der Entwicklung meiner Geschichtsauffassung gespielt, meinem Interesse oder sogar meiner Obsession in bezug auf den Krieg. Wenn ich aus der Mitte Frankreichs oder dem Baskenland stammen würde, wäre das mit Sicherheit anders gewesen. Ich sehe die Geschichte als fantastische Quelle der Erkenntnis über die Menschheit im allgemeinen und das individuelle Verhalten der



Philippe Claudel

Menschen insbesondere. Die Geschichte ist nie tot, sie beleuchtet die Gegenwart. Manchmal macht sie krank, wenn sie zum Beispiel den Blick auf die Gegenwart verstellt. Man kann nicht immer mit einer schmerzhaften Erinnerung leben. Ab einem gewissen Moment muß man neu beginnen. Ganz vergessen sollte man die Vergangenheit auch nicht, denn wenn man die Irrtümer der Geschichte vergißt, ist das die beste Grundlage, sie erneut zu begehen. Alle Romane, die ich bisher geschrieben habe, sind nicht durch und durch historisch. Denn das, was mich eigentlich interessiert, ist, das Verhalten der Menschen in extremen Situationen zu beschreiben.

Claudels Roman *Die grauen Seelen* ist ein düsteres Buch aus einem tristen Land, das Deutschland und Frankreich zum Schlachtfeld gemacht haben. Ein Krieg, der überall und jederzeit hätte stattfinden können. In diesem Fall in Lothringen, im Winter 1917, mitten im Krieg, als die Front nicht weit von einem der vielen kleinen Straßendörfer verläuft. Ein Ort, wo die Menschen den Krieg hören. Was sie sehen und unmittelbar erleben, sind die Opfer, die Toten und Verwundeten, die von der Front in Lazarette und Friedhöfe transportiert werden.

»Als der erste Verwundetentransport eintraf, ich meine, echte Verwundete, deren Körper nichts mehr war als rötlicher Frikassee und die in Lastwagen auf schmutzigen Bahren lagen, leise stöhnten und den Namen ihrer Mutter oder Frau vor sich hin leierten, als also der erste Konvoi bei uns eintraf, waren wir wie vor den Kopf geschlagen.«, heißt es in den *Grauen Seelen*.

Nie wirkt Lothringen einsamer als an grauen, regnerischen, nebelnässenden Tagen. Die Menschen gehen und handeln als graue Schatten zwischen den Mauern ihrer Häuser, die ihre Geschichte beherbergen. Im Dialog mit dem in der Ich-Form schreibenden Erzähler und Joséphine Maulpas, einer vom Schicksal gebeutelten Frau, die mit frischen Fellen von allen möglichen Tieren handelt, die sie mit dem Taschenmesser gehäutet hat, geht es um graue Seelen in einem grauen Dorf unter einem grauen Himmel.

»Ich kenne keine Schweine und keine Heiligen. Nichts ist ganz schwarz oder ganz weiß; das Grau setzt sich durch. So ist es auch bei den Menschen und ihren Seelen. Du bist eine graue Seele, hübsch grau wie wir alle.«

»Das sind doch nur Worte.«

»Was haben dir die Worte getan?«

Philippe Claudel will Lothringen nicht nur als Land der grauen Seelen verstanden wissen. Die Geschichte, die erzählt wird, ist die eines Verbrechens, wie es überall und jederzeit geschehen könnte. In dem Dorf in Hörweite der Front, wo immer es auch liegen mag, wird die Leiche eines sehr jungen Mädchens gefunden. Ein Mord, der die Dorfbewohner über Monate beschäftigt, der aber erst Jahre später aufgeklärt wird, wobei noch so manche Dorfgeschichte, die über lange Jahre im Dunkeln gehalten wurde, ans Tageslicht kommt.

Die Front des Ersten Weltkrieges verlief, wie ich immer betone, von der Nordsee bis zur Schweizer Grenze. Der Roman Die Grauen Seelen spielt in der Nähe der Front, aber ich habe sie in meiner Vorstellung an keinem besonderen Ort angesiedelt. Manche Leser wollen Verdun erkannt haben, weil in dem Buch eine Stadt, die V genannt wird, vorkommt. Eigentlich war es ein augenzwinkernder Bezug auf Jean Gionos Roman Ein König allein, in dem es eine Figur gibt, die Monsieur V heißt. Auf keinen Fall war es eine Anspielung auf Verdun, denn in diesem Buch habe ich, weit mehr als in anderen, zu keinem Zeitpunkt an Lothringen gedacht. Später, als der Roman verfilmt wurde, ich hatte das Drehbuch dazu geschrieben, wurde in Lothringen gedreht. Hier in Nancy im Justizpalast, in Vic-sur-Seille und auf dem Hügel von Sion. Da ging es um lothringische Landschaften. Davan war mir sehr gelegen. Aber, wie gesagt, das war im Film.

Lothringen ist ein Grenzland. Lange Zeit politischer Zankapfel zwischen Deutschland und Frankreich. Im Saarland haben sich Autonomen hin und her über die Grenze bewegt. Alf-

red Gulden hat sich in Liedern und Prosa mit der Grenze, den Menschen hüben und drüben beschäftigt. Auch Reinhard Klimmt hat sich der Grenze, die real nicht mehr existiert, in seinem Buch *Auf dieser Grenze lebe ich* literarisch genähert. Philippe Claudel lebt auf der anderen Seite, rund achtzig Kilometer von der Grenze entfernt. Interessiert sie ihn? Hat sie ihn in irgendeiner Form inspiriert?

Ja, natürlich. Die Grenze hat mich inspiriert. In den Grauen Seelen geht es um den Krieg und die Grenze. Auch mein Buch Brodecks Bericht spielt in einer Grenzzone. Es ist klar, daß man eine andere Beziehung zum Ausland hat, je nachdem ob man in der Mitte eines Landes oder an seiner Grenze lebt. Vor allem, wenn innerhalb eines Jahrhunderts uns drei Kriege die Menschen auf der anderen Seite zu Feinden gemacht hatten. Sie wissen sicherlich, daß wir Lotbringer eine besondere Beziehung zu Deutschland haben. Als ich noch ein Kind war, wurden auf jedem Familientreffen Geschichten aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg und sogar noch aus dem siebziger Krieg erzählt und alle hatten einen unbändigen Haß auf die Deutschen. Wenn meine Familie aber kurz danach Urlaub machte – wo fuhren wir hin? – nach Deutschland! Dort erklärten mir dieselben Leute, die die Deutschen vorher Mörder genannt hatten, wie schön es in Deutschland sei, all die schönen Städte, und wie sympathisch doch die Deutschen seien. Im Département Moselle gibt es viele Familien, in denen ein Großvater im Ersten Weltkrieg in der französischen Armee diente, der andere in der deutschen Armee. Das bedingt seltsame Beziehungen, die entscheidend sind für unsere Befindlichkeiten.

Am Anfang steht das Wort. Mit ihm beginnt der Weg des Schriftstellers durch das Chaos der Gedanken und Zweifel, durch die Launen der Ideen und Vorstellungen. Es ist eine Zeit, in der Geld, Erfolg, Ruhm noch in weiter Ferne liegen. Viele schreiben zunächst für sich, für den Papierkorb, nähern sich vorsichtig der Welt der Worte und Sätze, in die sie ihre Geschichten setzen.

Das erste Buch, das ich geschrieben habe, es wurde übrigens ins Deutsche übersetzt, Meuse l'oubli, erschien, als ich 37 Jahre alt war. Das heißt, daß ich sehr lange mit meiner ersten Publikation gewartet habe. Genauso war es bei meinem ersten Spielfilm. Das mache ich immer so. Ich warte, bis ich meiner Sache sicher bin. Ich habe im Alter von zehn Jahren begonnen zu schreiben. Vielleicht sogar früher. Aber alles, was ich zwischen meinem 9. und 36. Lebensjahr geschrieben habe, schien mir literarisch nur we-

nig interessant. Eigentlich minderwertig. Ich wollte nicht irgendetwas publizieren, also habe ich gewartet, bis ich reif war und wirklich eine Geschichte zu erzählen hatte. Und eine Form gefunden hatte, in der ich sie erzählen konnte. Das war 1999, als Meuse l'oubli erschien. Natürlich habe ich mich seitdem auch im Schreiben weiterentwickelt.

Hatten Sie Vorbilder?

Ich glaube Vorbilder hindern viele Menschen daran, sich zu artikulieren, ihre Stimme, ihren Ausdruck zu finden. Wir alle leiden unter Vorbildern, die wir bewundern. Man benötigt Zeit, um sich davon zu lösen. Um sich selbst zu finden. Und man braucht eigenes Material, aus dem man schöpfen kann. Als ich 25 Jahre alt war, hatte ich nichts zu erzählen, weil ich nichts erlebt hatte. Natürlich gab es viele Schriftsteller, die mich beeinflusst haben, Autoren, die mir in meiner Jugend sehr wichtig waren. Das waren Abenteuererschriftsteller wie Joseph Conrad, Jack London, der Alpinist Roger Frison-Roche bis hin zu Klassikern wie Maupassant oder Flaubert. Vor allem aber Louis-Ferdinand Céline. Eine umfassende Aufzählung wäre einfach zu lang. Grob gesagt, klassische Literatur. Und warum sind Klassiker Klassiker? Doch nur, weil sie ein Maß an menschlicher und stilistischer Größe erreicht haben, die sie aus allen anderen hervorhebt. Wenn man selber schreibt, begegnet man ihnen zwangsläufig und wird von ihnen betört, geblendet.

Sie haben erzählt, daß die Entdeckung der Literatur für Sie bereits in frühen Jahren begonnen hat. Ab dem Augenblick, an dem Sie lesen konnten.

Ja, es war ein Verlangen nach Literatur, als Leser. Erst ist man Leser, dann Schriftsteller. Man wird Schriftsteller durch das Lesen. Ich kenne keine Schriftsteller, die nicht lesen. Manche hören auf zu lesen, während sie schreiben. Es gibt Autoren, die viel lesen, andere lesen wenig. Einige hören ganz auf. Ich habe immer viel gelesen. Das wird auch so bleiben. Ich lese, auch während ich schreibe. Da ich schon als Jugendlicher viel las, wollte ich selbst auch Poesie schreiben, kleine Romane. Ich habe viele Texte begonnen, die ich meist jedoch nicht zu Ende brachte. Oder, wenn ich sie fertig machte, schienen sie mir wertlos. Doch, ich wollte mich unbedingt ausdrücken.

In Philippe Claudels Werk, in dem Geschichte und Geschichten eine wesentliche Rolle spielen, gibt es eine Ausnahme. *Das Geräusch der Schlüssel* spielt im Gefängnis in Nancy, wo Claudel rund zwölf Jahre als Lehrer für Häftlinge tätig war. Für Gefangene jeden Alters, verurteilt für die unterschiedlich-

sten Verbrechen. Das Geräusch der klirrenden Schlüssel zu den Zellentüren gehört zum Gefängnisalltag. In Claudels Buch hat der Leser diese Akustik vor und nach jeder der kurzen Geschichten im Ohr. Sie trennt die eine Szene von der nächsten. Claudels Gefängnisbuch unterscheidet sich deutlich von seinen Romanen. Die weit über einhundert kurzen Geschichten erinnern auch an Claudels Affinität zum Kino, in diesem Fall zum Kurzfilm.

Das Geräusch der Schlüssel *habe ich geschrieben, nachdem ich zwölf Jahre im Gefängnis gearbeitet habe. Ich habe immer versucht, vielseitig zu sein, wenn ich als Oberschullehrer gearbeitet habe, unter anderem, indem ich in geschlossenen Anstalten unterrichtet habe. Ich habe vier Jahre in einem Heim für behinderte Kinder gearbeitet, in Krankenhäusern und schließlich im Gefängnis. Das war für mich so eine Art von bescheidenem Engagement, – wo kann man sich nützlich machen? Die Arbeit im Gefängnis waren für mich lehrreiche Jahre, was das Menschliche betrifft. Das wollte ich vermitteln und mich auch von dieser Last befreien, indem ich darüber schreibe. Ich habe dann gemerkt, daß dafür die Romanform nicht adäquat war, weil ich denke, daß sowohl der Roman wie auch der Spielfilm das Gefängnis zur Karikatur machen. Das Gefängnis ist ein Ort, der schnell zur Karikatur werden kann. Das wollte ich vermeiden. Ich dachte, das Einfachste ist, ein Buch in freier Form zu schreiben. Szenen, die aufeinander folgen, ohne Entwicklung oder Zusammenhalt. Szenen, die mich während zwölf Jahren beeindruckt hatten und die ich wieder aufleben lassen wollte. Ich wählte eine einfache Sprache, so verständlich wie möglich, ohne lange Sätze, ohne auf Schönheit der Sprache zu achten. So wie man einfach abphotographiert. Das Wort »Dokumentar«, welches Sie in Ihrer Frage benutzt haben, gefällt mir in diesem Zusammenhang gut, denn das ist es. Als ein Produzent das Buch verfilmen wollte, konnte ich ihn nach längerer Diskussion davon abbringen, denn er wollte einen Spielfilm machen. Ich machte ihm klar, daß man die einzelnen Sequenzen eins zu eins verfilmen muß, keinesfalls aber eine Geschichte daraus machen darf, mit einer Hauptfigur und so weiter. Daher ist es sicher ein besonderer Text, verglichen mit den anderen, die ich geschrieben habe.*

Der französische Filmregisseur und Kritiker Alexandre Astruc vertrat in den sechziger Jahren die Auffassung, Filme sollten »Bekenntnis und Schöpfung eines Einzelnen sein« und sprach von der »Caméra Stylo«, worunter er eine Filmsprache verstand, die in Andeutungen und Feinheiten der literarischen Sprache

ähnlich ist. Derartige Überlegungen bildeten damals auch in Deutschland die intellektuelle Basis für das sogenannte Kino der Autoren, wobei man davon ausging, daß der Film eine Kunstform des zeitlichen Ablaufs wie die Literatur und die Musik sei. Und auch in Frankreich sprach man mehr und mehr vom Cinéma des Auteurs, das den Filmschöpfer als Autor sah, der die Kamera benutzt wie eine Schreibfeder.

Für Philippe Claudel waren Film und Literatur parallellaufende Interessengebiete. Heute gehört er zu den wenigen Autoren, die Filme machen – zu den seltenen Filmemachern, die Romane schreiben.

Mein Interesse für das Kino bestand schon sehr früh. Noch bevor ich mit dem Schreiben anfang. Ich wurde sowohl von Büchern als auch von Filmen genährt. Natürlich ist es von der praktischen Seite betrachtet einfacher, ein Buch zu schreiben, als Filme zu machen. Als Heranwachsender habe ich mich bereits sehr für das Bild interessiert. Später habe ich dann Literatur und Filmkunst studiert und war auch dabei, als an der Universität Nancy ein Filminstitut gegründet wurde. Es wurde sowohl die Geschichte des Films wie auch Technik gelehrt. Wir hatten Kameras und Schneidetische zum Üben. Wir standen hinter der Kamera, wir waren Darsteller, wir schrieben Drehbücher. Damals entstanden viele Kurzfilme, an denen ich beteiligt war. Ich wollte aber auch längere Filme machen – der Weg dahin war allerdings auch sehr lang. Vor etwa zwölf Jahren bin ich dann als Drehbuchautor zum Spielfilm zurückgekehrt und vor vier Jahren habe ich meinen ersten eigenen Kinofilm realisiert. So viele Jahre liebe ich dich.

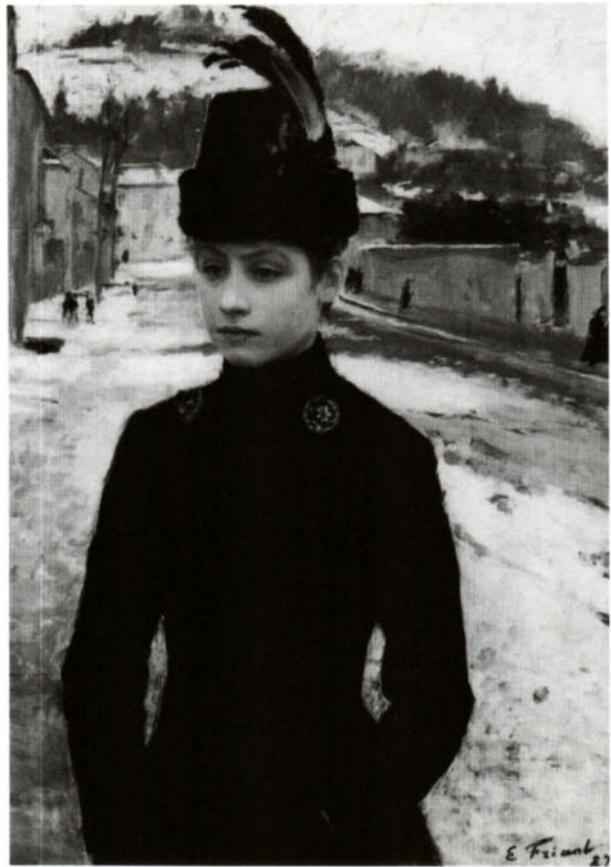
Inzwischen hat Claudel einen neuen Kinofilm gedreht. Er spielt in Straßburg, wo auch die Uraufführung stattgefunden hat.

In diesem Film geht es um zwei Brüder, zwei Italiener, die in Straßburg leben. Der eine, sozusagen das Familienoberhaupt, ist Vater einer 15jährigen Tochter. Seine junge Frau ist vor kurzem bei einem Autounfall ums Leben gekommen. Er ist also ein alleinerziehender Vater, der sich allerdings auch um seinen jüngeren Bruder kümmert, der so eine Art Familienkasper ist. Ein Anarchist, der es ablehnt zu arbeiten und in Frankreich um politisches Asyl gebeten hat, seit in Italien Berlusconi an der Macht ist. Der Film ist als Komödie gedacht. Nach einem Familiendrama wie So viele Jahre liebe ich dich wollte ich die Gattung wechseln und einen leichten, legeren Film machen, obwohl der Film auch tragische Momente beinhaltet.

Wer sich mit der Geschichte Lothringens beschäftigt, stößt unweigerlich auf das sogenannte Jahrhundert der Maler mit seinen Protagonisten: Claude Lorrain, Georges de la Tour, Monsù Desiderio und Jacques Bellange. »In der Malerei gelangte Lothringen anfangs des 17. Jahrhunderts zu ausgeprägter Eigenart«, schrieb Günter Metken in seinem Lothringenbuch. Es waren Eigenarten, die besonders durch die Darstellung des Lichts bestimmt wurden. Zweihundert Jahre später fällt wieder ein lothringischer Maler durch ausgeprägte Eigenarten auf: Emile Friant aus Dieuze, im lothringischen Salzland. Auf großflächigen Bildern malte er Beobachtungen von Szenen aus dem Alltag in Nancy, dem Vorort Malzéville am Ufer der Meurthe, auf Friedhöfen. Bilder, die an Filmeinstellungen erinnern. Bilder, die auf Philippe Claudel nicht ohne Wirkung blieben. In seinem Buch *Adieu Monsieur Friant* hat der Erzähler sein Leben mit dem Leben des Malers verwoben.

Eine direkte, autobiographische Komponente verneint Claudel.

Was mich an Friant fasziniert, ist die Mischung aus Virtuosität einerseits und Nachlässigkeit andererseits. Vor allem in den Hintergründen. Wenn man seine Bilder genau betrachtet, sieht man, daß die Gesichter sehr realistisch gemalt sind, alles andere aber eher impressionistisch. Fast skizzenhaft angedeutet. Sehr interessant ist für mich auch, daß er beinahe filmisch gemalt hat. Seine Bilder sind beinahe Filmeinstellungen oder Travellings. Bei dem Bild La Toussaint (Allerheiligen) hat man den Eindruck einer Kamerafahrt im Film, so als wären die Personen gerade aufgenommen worden. Es gibt auch Bilder, die sind wie Großaufnahmen. Solche Elemente gibt es viele, aber auch andere, die mich genauso faszinieren. So versteht Friant es perfekt, Wind und Wetter darzustellen. Bei vielen Figuren, vor allem bei den Mädchen, sieht man ihre geröteten Wangen, man spürt die kalte Luft, den Schnee in seinen Bildern. Oder die große Hitze des Sommers. Friant ist ein meteorologischer Maler, er hat es geschafft, die Schwingungen von Kälte oder Hitze in seiner Malerei einzufangen. Es gibt auch einige verstörende Bilder wie zum Beispiel das Portrait der jungen Frau im Schnee auf der Straße in Nancy. Man hat den Eindruck, sie tritt aus dem



Emile Friant, *Allerheiligen (La Toussaint)*, 1888, Musée des Beaux-Arts Nancy

Bild und kommt einem entgegen. Das hat etwas Magisches.

Fasziniert hat mich auch Friants Laufbahn als Künstler. Schon im Alter von 25 Jahren war er auf nationaler Ebene bekannt, repräsentierte eine originelle Kunstrichtung und wurde mit Ehren überhäuft. Seine Bilder wurden von vielen Museen gekauft. Aber ich finde, von diesem Zeitpunkt an ging es mit der Qualität seiner Bilder bergab. Als ich über Friant schrieb, wurde ich sehr nachdenklich. Ich hatte damals gerade zwei Bücher veröffentlicht, war zwar noch nicht bekannt, hatte aber schon eine kleine Leserschaft. Ich dachte, ob ich muß aufpassen! Vielleicht war ja Anerkennung selbst in geringem Maße der Anfang vom Ende? Ist es nicht so, daß Anerkennung das Talent eines Künstlers betäubt oder gar lähmt? Die Beschäftigung mit Friant gab mir Gelegenheit darüber nachzudenken, daß Anerkennung der schlimmste Feind eines Künstlers sein kann. Ich selbst habe auch viel gemalt, viel fotografiert, ich habe mich leidenschaftlich für Ballett interessiert. Alle Ausdrucksformen interessieren mich. Ich möchte Dinge ausdrücken, diese menschli-



Emile Friant, *Junge Frau aus Nancy in einer Schneelandschaft* (*Jeune Nancéienne dans un paysage de neige*, 1887), Musée des Beaux-Arts Nancy

che Fähigkeit über sich hinaus zu wachsen, die man Kunst nennt, das interessiert mich sehr. Warum verspüren bestimmte Menschen den Drang etwas zu erschaffen? Woher kommt unser Interesse an Kunst? Warum nähren wir uns von Musik, Poesie, Kino? Warum sind wir Wesen, die derartige Zusätze zum Leben brauchen, um tatsächlich voll und ganz zu existieren? Das alles hat mich immer interessiert.

Unsere Kaffeetassen sind leer. Claudel hat unauffällig, doch merkbar auf die Uhr geschaut. Die Sonne steht tiefer, und das Gold der Gitter rund um den Platz leuchtet weniger. Einige Vorbeigehende haben ihn begrüßt, und er hat die Hand gehoben, genickt. Nancy, das ist seine Szene, sein Boden, seine Heimat. Doch als Heimatschriftsteller sieht er sich nicht, so wie er auch nicht als Krimiautor gesehen werden will, wie aufgrund seiner Romane *Die graue Seele* und *Brodbecks Bericht* oft behauptet wurde. Kurz vor der Verabschiedung, mehr oder weniger im Aufbruch, kommt er noch einmal auf seine Beziehung zu Lothringen zu sprechen.

Lothringen ist meine Lieblingsregion. Ich bin hier geboren, ich lebe hier, ich bin frustriert, daß ich nicht so oft hier sein kann. Gestern war ich in Gent, morgen fahre ich nach Stockholm. In den letzten Jahren

habe ich mehr international gelebt als lothringisch. Ich werde noch zwei Monate dieses Nomadenleben führen, danach werde ich mehrere Monate hier bleiben. Schon aus familiären Gründen. Außerdem ist Lothringen ein Nährboden für mich, auch wenn ich nicht direkt in meinen Büchern davon zehre. Lothringen inspiriert mich, hier fühle ich mich wohl. Ich möchte wieder zu einem normalen Lebensrhythmus zurückfinden, hier sein, in Nancy, einer Stadt, die ich sehr liebe, flanieren. Leute treffen.

Später auf der Rückfahrt zwischen Châteaues-Salins und Sarreguemines kommt mir ein Satz ins Gedächtnis, den ich auf einem Plakat gelesen hatte: »Nancy, c'est un certain art de vivre«. In den Romanen von Philippe Claudel ist Lebenskunst etwas ganz anderes und nicht nur ein Wort auf einem Plakat.

Das Interview wurde aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

Vom Verschwinden und Wiederfinden der Bücher

Lothringens Bücherdorf Fontenoy-la-Joute

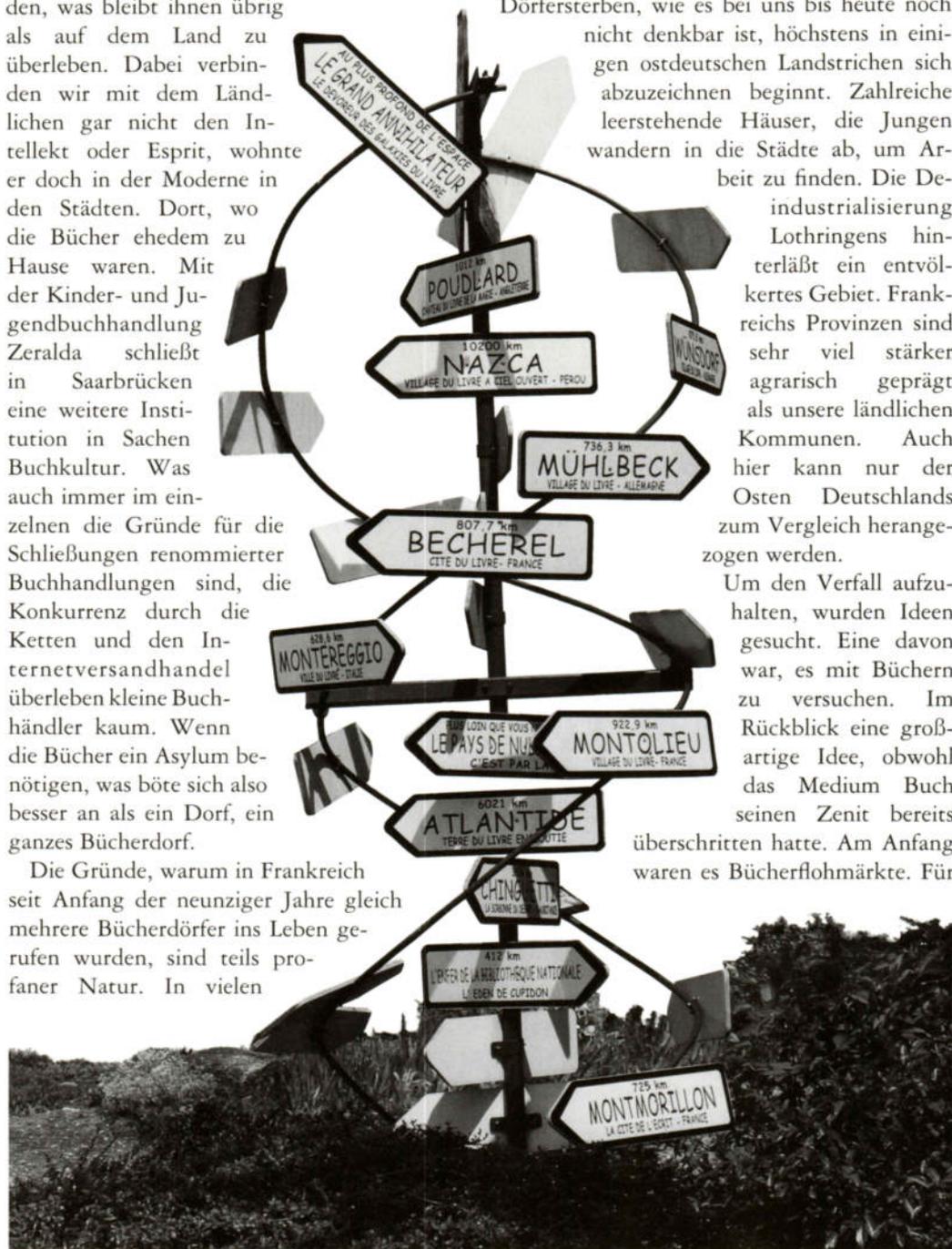
Von Herbert Temmes

Wenn die Bücher aus den Städten verschwinden, was bleibt ihnen übrig als auf dem Land zu überleben. Dabei verbinden wir mit dem Ländlichen gar nicht den Intellekt oder Esprit, wohnte er doch in der Moderne in den Städten. Dort, wo die Bücher ehemals zu Hause waren. Mit der Kinder- und Jugendbuchhandlung Zeralda schließt in Saarbrücken eine weitere Institution in Sachen Buchkultur. Was auch immer im einzelnen die Gründe für die Schließungen renommierter Buchhandlungen sind, die Konkurrenz durch die Ketten und den Internetversandhandel überleben kleine Buchhändler kaum. Wenn die Bücher ein Asylum benötigen, was böte sich also besser an als ein Dorf, ein ganzes Bücherdorf.

Die Gründe, warum in Frankreich seit Anfang der neunziger Jahre gleich mehrere Bücherdörfer ins Leben gerufen wurden, sind teils profaner Natur. In vielen

ländlichen Gebieten Frankreichs begann ein Dörfersterben, wie es bei uns bis heute noch nicht denkbar ist, höchstens in einigen ostdeutschen Landstrichen sich abzuzeichnen beginnt. Zahlreiche leerstehende Häuser, die Jungen wandern in die Städte ab, um Arbeit zu finden. Die Deindustrialisierung Lothringens hinterläßt ein entvölkertes Gebiet. Frankreichs Provinzen sind sehr viel stärker agrarisch geprägt als unsere ländlichen Kommunen. Auch hier kann nur der Osten Deutschlands zum Vergleich herangezogen werden.

Um den Verfall aufzuhalten, wurden Ideen gesucht. Eine davon war, es mit Büchern zu versuchen. Im Rückblick eine großartige Idee, obwohl das Medium Buch seinen Zenit bereits überschritten hatte. Am Anfang waren es Bücherflohmärkte. Für



alle erstaunlich, zogen sie die Besucher in großen Scharen an. Mit staatlicher Hilfe wurden Gebäude renoviert und dafür geworben, daß sich Bouquinisten ansiedelten. Schon war neues Leben in die Dörfer eingekehrt, lebten Bücherliebhaber neben wortkargen Bauern, zogen Wort- und Zeichen-Künstler in Gegenden, wo einst außer dem Lehrer keiner über vielleicht mehr als eine Handvoll Bücher verfügte.

Im Bücherdorf gibt es Bücherfeste, an Feiertagen wie Ostermontag oder Maria Himmelfahrt (15. August), der an der südöstlichsten Ecke Lothringens auch noch ein Feiertag ist, Überbleibsel aus der reichsdeutschen Besatzungszeit. An solchen Tagen ist Fontenoy übervoll mit Menschen, die sich für Bücher interessieren, Kisten durchstöbern auf der Suche nach etwas Speziellem, in der Hoffnung ein Schnäppchen zu machen oder weil gebrauchte Bücher einfach nur billiger als neue zu haben sind.

Wer alte Bücher mag, der kann im Bücherdorf auf seine Kosten kommen, sie nicht nur anfassen, begreifen, sondern auch riechen. Wer je eine Bibliothek betrat, in der der Bestand nicht versteckt wurde in Büchertürmen und Arsenalen, der kennt den Geruch, der von ihnen ausgeht. Schwere Ledereinbände mit ihrem kräftigen, fast sauren Duft, meterweise Bücherbestände, verstaubt trocken, leicht muffig, gar schimmelig, wenn zuviel Feuchtigkeit im Spiel war. Wer diesen Geruch interessant findet, nicht von ihm abgeschreckt wird, der ist für die Welt der Antiquariate gewonnen: die Welt alter Bücher. Wer davor zurückgewichen ist, weil es nicht keimfrei riecht, der ist wohl für immer dafür verloren.

In Fontenoy kann die Nase weitere Noten erkennen, sind doch viele der Bouquinisten in ehemaligen Scheunen und Ställen untergebracht: würzig herber, bisweilen auch deftiger Stallgeruch (Kühe, Schweine, Hühner, Ziegen, seltener wohl auch Pferde). Der Büchergeruch grenzt hier an das Vergnügen, mit dem die Liebhaber exquisiter Weine die Nuancen gereifter Rotweine zu erfassen und zu bezeichnen hoffen.

Außerhalb der hohen Bücherfesttage sind die Geschäfte für einen Besuch in aller Ruhe geeignet. Viele haben von dienstags bis sonntags geöffnet. Wer sich für französische Literatur, Kultur, Architektur, für Comics oder das nie aus der Mode kommende Fach Militaria interessiert, der kann in den fünfzehn Bücherläden eine riesige Auswahl entdecken. Deutsche oder anderssprachige Bücher sind eher eine Seltenheit. Besucher von jenseits der Grenze sind es aber keineswegs. Ein Wagen mit Berliner Kennzeichen steht mitten im Dorf. Sein Inhaber verweilt einige Zeit in einem Laden, bevor er gemütlich zum nächsten schlendert. Ein Auto mit belgischer Nummer hält kurz an, der Mann, gewiß um die 60 Jahre alt, eilt in das Antiquariat, wechselt wenige Worte mit seinem Inhaber und verläßt das Geschäft schnell wieder. Und so treibt es ihn durchs Dorf. Im »La Forge 54« freut sich die Besitzerin über einen Saarbrücker. Sie komme aus Forbach, sei viele Jahre auch immer wieder an die Grenze gefahren, zu ihrer Familie.



FONTENOY-LA-JOÛTE
Village du Livre
15 BOUQUINISTES - 1 RELIEUR

5^{ème} FOIRE EUROPÉENNE DU LIVRE ET DES VIEUX PAPIERS

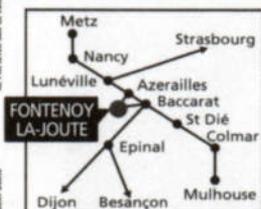
Lundi 15 Août 2011

40 EXPOSANTS PROFESSIONNELS

DE 8H À 18H - ENTRÉE LIBRE - RESTAURATION SUR PLACE

NE PAS LUTER SUR LA BIÈRE PIRELLINE

NE PAS LUTER SUR LA BIÈRE PIRELLINE



RENSEIGNEMENTS :

06 80 40 13 14 ou 03 83 71 61 03

fljsecretariat@orange.fr

www.fontenoy-la-joute.com

www.illustration.com

lorraine
conseil régional

MURTRE & MOSELLE

LEST
REPUBLICAIN

Alsace
Mairie de Baccarat
Cité de la Culture

bleu
Alsace
Alsace

Alsace
Alsace

Heute wohnt sie in Baccarat, das nur fünf Kilometer entfernt liegt. Der Besuch Fontenoy lohnt sich, selbst wenn die Bücherausbeute am Ende für manchen Neugierigen nur gering sein mag. Ich trage den ersten Band von Thomas Nipperdeys *Deutsche Geschichte 1800 bis 1866* für einen Preis nach Haus, wie ich ihn bei der größten Internetbörse für Antiquariate, bei ZVAB, nicht erzielen könnte.

Der Weg durch die lothringische Landschaft an einem sonnigen Tag und die zahlreichen, am Wegesrand liegenden Kultur- wie Naturdenkmäler laden zu einer Promenade ein. Wie heute üblich habe ich mich mit GoogleMaps über die Route informiert. Als schnellste wird die Strecke über die Autobahn bis Sarrebourg und die Nationalstraße über Blamont bis Baccarat beschrieben. Ich rate, die Autobahn nicht zu nutzen, die Langsamkeit zu wählen und über die Dörfer zu fahren. Viele Dörfer Lothringens sind im Frühjahr und Frühsommer reich mit Blumen verziert, herausgeputzt und gepflegt. Das Fehlen hektischer Betriebsamkeit, wenn es Mittagszeit wird, bringt diese Welt zum Stehen. Neben greller Farbenpracht lehmverputzte Fassaden, verblässende Werbesprüche aus mehreren Jahrzehnten, eingestürzte Schuppen. Manches wirkt, als habe es einer fallengelassen und seitdem liege es, unaufhörlich. In der Mittagshitze könnte einem zuweilen ein Besucher so vorkommen, als gehe er vorüber, ins Selbstgespräch vertieft. Würde er mir vorgestellt, so lernte ich nicht seinen Namen, sondern nur das Buch kennen, das er auswendig aufsagen kann. Beinahe so als ob Oskar Werner durch Lothringen spazierte.

Die Fahrt durch diese Landschaft ist eine große Wellenbewegung. Auf den D-Straßen geht es hügel auf und ab. Gelb und Grün sind die vorherrschenden Farben, hin und wieder noch Ocker oder Braun, Ackerland, das noch nicht bebaut worden ist. Im Frühjahr liegt ein zarter Flor über den Wiesensäumen, Obstbaumblüte und Weißdorn mit seinem betäubenden Geruch. Wer sich auf den Weg machen möchte, dem empfehle ich, vorher die Reiseziele festzulegen. Wer sich durch Lothringen treiben läßt, wird kaum von der Stelle kommen, so zahlreich sind die Kulturstätten, so vieles gibt es zu sehen und immer wieder neu zu entdecken.

Die Bergkette der Vogesen bildet den Hintergrund für Baccarats Glasbläserleben. Wer



Antiquariat L'Étable. 13 bis, Rue Saint-Pierre

Glas in seinen vielen Variationen mag, der ist in Baccarat bestens aufgehoben. Zwei Museen bieten dem Betrachter Alltags- wie Schmuckstücke dar. Die Verbindung von Wohnen und Arbeiten ist in der an die Glasbläsermanufaktur angeschlossenen Siedlung aus den 1890er Jahren zu besichtigen. Noch immer wohnen dort, in heute beengt wirkenden, damals aber wohl sehr modernen Gebäuden, die Familien der Handwerker. Für Erholung und Muße empfiehlt sich auf der Rückfahrt der ruhige Étang du Lindre bei Dieuze. An diesem See sind Campieren, Baden und Angeln verboten. Zahlreiche Storchpaare haben ihre Nester nah am See und können bei ihrem ruhigen Flug oder dem buchstäblichen Geklapper beobachtet werden.

Fontenoy ist eines unter mehreren Bücherdörfern in Frankreich und eines unter vielen in Europa. Nahegelegen ist Vianden in Luxemburg oder das belgische Redu (in den Ardennen gelegen). Wer mehr Informationen über die einzelnen Bücherdörfer haben möchte, der mag sich erst einmal im Internet einen Überblick verschaffen oder nach und nach die einzelnen Bücherdörfer aufsuchen.

Aus dem Leben eines »TV-Fritzen«

Von Hermann Gätje

Ist die Neuauflage einer »Mediensatire«, die im Orwell-Jahr 1984 erschienen ist, heute noch lohnenswert? So ähnlich lautete die am häufigsten gestellte Frage nach der Veröffentlichung von Heinz Dieckmanns *Narvenschaukel* in der von Günter Scholdt und mir herausgegebenen Reihe *Sammlung Bücherturm*, die literarische Klassiker der Region in Neuauflagen und Anthologien ediert und mit Nachwörtern kommentiert.

Ja, denn dieser Heinz Dieckmann war ein interessanter Mann, der in vielem paradigmatisch für das 20. Jahrhundert steht. Er wurde 1921 in Magdeburg geboren. Nach dem Abitur 1939 kam er zur Wehrmacht, wurde Offizier. Gegen Kriegsende 1945 wurde er wegen Wehrkraftzersetzung in Anklam (Vorpommern) inhaftiert. Die Kapitulation brachte Dieckmann die Freiheit und 1945 nahm er in Halle/Saale ein Studium auf. Dort geriet er in Konflikt zu der in der Sowjetischen Besatzungszone einsetzenden politischen Vereinnahmung der Studentenschaft durch die kommunistische Verwaltung. Um der drohenden Verhaftung zu entgehen, setzte er sich in den Westen ab und gelangte ins Saarland. Hier war er zunächst Verlagslektor, später bei Radio Saarbrücken bzw. dem Saarländischen Rundfunk, wo er vor allem in der Literarischen Abteilung wirkte. Seit Anfang der sechziger Jahre arbeitete Dieckmann beim ZDF, wo er über hundert Filme drehte, hauptsächlich zu Themen aus Kunst und Kultur sowie Reisebilder. Er starb 2002 in Wiesbaden.

Narvenschaukel ist Dieckmanns literarisches Hauptwerk und sein einziger veröffentlichter Roman. Er erschien erstmals 1984 im Scherz Verlag (Bern und München), doch seine Entstehung geht bereits auf Anfang der siebziger Jahre zurück. Dem Buch ging eine verwickelte Genese voraus, die im Nachwort der Neuauflage ausführlicher beschrieben und dokumentiert wird. Hier nur in Kürze zusammengefaßt: Der Text war ursprünglich um ein gutes Drittel länger. In Dieckmanns Nachlaß finden

sich einige Briefwechsel mit Verlegern, aus denen hervorgeht, wie sich die Publikationsgeschichte zu einem, wie Dieckmann sagte, »Kampf um mein Buch« gestaltete. Die nach langem Hin und Her entstandene Fassung der Erstausgabe entsprach schließlich in vielem nicht mehr dem eigentlichen Autorenwillen. Die vorliegende Edition druckt erstmals einige markante Passagen aus den unveröffentlichten Teilen ab.

Der laut Dieckmann »Roman eines TV-Machers oder Fritzen oder was auch immer« ist im Grunde die Summe seines Lebens und seiner Arbeit, auch wenn der Ich-Erzähler von *Narvenschaukel* ein Mediennovize ist, der junge Kameraassistent Henri. Dieser steht in seiner Funktion am unteren Ende der Hierarchie des Betriebs. Seine Perspektive ist der des klassischen Schelmenromans nachempfunden. Er zieht mit einem Kamerateam durch die Welt der Schönen und Reichen und macht dabei seine Beobachtungen. Doch in der Maske Henris erzählt und verdichtet Dieckmann seine eigene Biographie und seine Erlebnisse als Filmemacher. Der Plot bildet eigentlich nur den Rahmen für die zahlreichen Storys und Personenporträts des Romans. Dieckmann projiziert in Figuren und Episoden Autobiographisches, vor allem seine Kriegserlebnisse und die Begegnungen mit zahlreichen Künstlern und Literaten. Hinter der manchmal offenkundig derb-frivolen Handlung und Sprache steht eine feinfühlig, tiefgründige Sicht des Autors auf seine Themen. Dieckmanns in zahlreichen Filmen eindrucksvoll in Szene gesetzte große Sensibilität der Kunst gegenüber und sein psychologisches Gespür treten besonders in Personenporträts hervor.

In einem Brief verweist er auch ausdrücklich darauf, die Kameraassistenten-Geschichte sei »aber nur der Aufhänger, um drei exemplarische deutsche Schicksale in unserem Jahrhundert zu schildern«. Henri lernt den Filmemacher Mar kennen, der unverkennbar autobiographische Züge Dieckmanns trägt. Im Grun-

de ein Kunstgriff, denn Mar erzählt Henri im Verlauf der Handlung immer wieder Episoden aus seinem Leben, die literarische Ausgestaltungen und Stilisierungen aus Dieckmanns Biographie sind. Sie arbeiten an einem Film über den Schriftsteller Gustav R., den Mar gut kannte. Dieser Handlungsstrang des Romans spielt auf Dieckmanns Freundschaft mit dem bekannten saarländischen Schriftsteller Gustav Regler an. Die Arbeit an dem Film *Wer war Gustav R.?* ist zugleich die Suche nach einer Person, in deren Lebensweg sich exemplarisch die Geschichte des 20. Jahrhunderts spiegelt. Bei den Dreharbeiten suchen sie (zumeist fiktive oder verschlüsselte) Bekannte und Freunde Gustav R.s auf. In diese Begegnungen streut Dieckmann subtil seine persönliche Deutung Reglers ein. Auch wenn Gustav R. im Roman mit einiger Ironie als eitel und zu übertriebener Selbstinszenierung neigend geschildert wird, erscheint er unter dem Strich als eine vorbildliche Figur. Reglers Biographie steht für die verunsicherte, neue Werte suchende Generation der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Einsatz im Ersten Weltkrieg, Eintritt in die KPD, Exil, Spanischer Bürgerkrieg, Anfang der vierziger Jahre in Mexiko Bruch mit dem Kommunismus. Er erscheint als Mann, der sich unter Entbehrungen für seine Ideale einsetzt. Die nuancierte, psychologisch tiefgründige Charakterstudie Dieckmanns verweist sowohl auf das Individuum als auch den Zeittyp, zugleich spiegelt er in der ›Vaterfigur‹ Regler die Erwartungen und Enttäuschungen seiner eigenen Generation. Der Film wird nie vollendet, und das steht symbolisch als Parabel. Denn Mars hoher Anspruch, in ihm, wie Dieckmann in einem Brief schreibt, eine Person in ihrer Gänze darzustellen, läßt sich nicht realisieren.

Neben Regler finden sich in *Narrenschaukel* auch andere Persönlichkeiten porträtiert. Besonders die große Affinität Dieckmanns zur Bildenden Kunst ist tragende Säule des Romans. Zahlreiche Filmprojekte des Autors finden sich eingeflochten, so die über Willy Varlin, Fritz Aigner oder HAP Grieshaber. Vor allem seinen Hang zum Phantastischen, Surrealen setzt Dieckmann in einfühlsame Künstlerporträts um, die in den Handlungsfluß integriert sind und zugleich einen Eigenwert als Kunstbeschreibungen haben. Der Roman regt durchaus dazu an, sich an einige heute unverdient Vergessene zu erinnern. So ist die Liebes-

erklärung an den kurz nach dem Krieg auch in Saarbrücken lehrenden Surrealisten Karl Kunz (1905–1971) Inspiration, sich wieder mit dessen Werk zu beschäftigen. In der Figur des Ren versteckt sich eine Hommage an den saarländischen Lyriker Werner Meiser (1923–1963). Ren verkörpert den Typ des genialen, aber hypersensiblen Künstlers, für den in der beschleunigten, zunehmend auf Selbstdarstellung und -stilisierung konzentrierten Kulturszene immer weniger Platz ist.

Die Insider-Schilderungen des Medienmilieus, seiner Arbeitsweisen und seines Jargons zeigen den tiefen Szenekenner und -analytiker Heinz Dieckmann. Zudem hat er Sinn für skurrile Typen, Storys und lakonische Ironie, wodurch der Roman ein unterhaltsames Erzähltempo entwickelt. Doch die ganz besondere Stärke von *Narrenschaukel* als Medienroman sehe ich eher in hintergründigen Elementen. Der hier am Anfang angedeutete Bezug zum Orwell-Jahr gibt dafür ein Stichwort, denn er verweist auf den prophetischen Charakter von *Narrenschaukel*. Auf den ersten Blick mögen Dieckmanns Roman und Orwells Dystopie recht wenig miteinander gemein haben, doch im Topos »Big Brother« zeigt sich ein Zusammenhang, den eine Briefäußerung Dieckmanns begrifflich macht: »Henri, ein bessener Kameraassistent, kann in dem entscheidenden Kapitel des Buches – den Aufnahmen eines Araberaufstands gegen die Franzosen während eines Spielfilms – nicht mehr zwischen Spiel und Wirklichkeit unterscheiden und will das auch gar nicht und filmt, wie sein Kameramann von durchdrehenden Arabern zum Krüppel geschlagen wird, anstatt ihm zu helfen.« So gelangt Henri gegen Ende des Romans zu der Einsicht: »Ich konnte die Wirklichkeit nicht mehr von ihrer Darstellung unterscheiden, und das ist eine sehr gefährliche Sache.« In der Erkenntnis einer Medienwelt, in der Realität und Fiktion zunehmend zusammenfließen und die Wirklichkeit auf den unterschiedlichsten Bildschirmen für viele die tatsächliche im Bewußtsein überlagert, zeigt sich besonders die antizipierende Weitsicht und phänomenologische Zeitlosigkeit von Dieckmanns Roman: Er hat RTLs *Big Brother* vorausgesehen.

Heinz Dieckmann: *Narrenschaukel*. Mit einem Nachwort von Hermann Gätje, St. Ingbert: Röhrig 2011 (*Sammlung Bücherturm*, Bd. 11), 472 S.

»Mein Vater las die Saarbrücker Zeitung«

Zum 250. Geburtstag der SZ ein Ausschnitt aus dem Vaterroman
Ordnung ist das ganze Leben

Von Ludwig Harig

Im öffentlichen Leben einer freien, demokratischen Welt erfüllen Zeitungen eine wichtige Funktion. Sie definieren sich als Mittel sachlicher Unterrichtung und unabhängiger Meinungsbildung. Daß diese Forderungen nicht immer erfüllt werden, wissen wir alle. Eine Tageszeitung ist ein lebendiges Etwas. Sie wird von Menschen gemacht und berichtet über sie. Da liegt denn auch ihre Schwachstelle: Menschen haben verschiedene Meinungen, Empfindungen und Auffassungen. Kaum ein anderes Objekt menschlichen Schaffens ist wie die Tageszeitung einer Vielzahl fortwährender Wandlungen unterworfen. Täglich wird sie neu geschrieben, redigiert und umbrochen. In Deutschland gibt es neben sieben Boulevardblättern wie *Bild*, sieben überregionale Tageszeitungen wie die *Süddeutsche Zeitung* oder die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, rund einhundertzwanzig mehr oder weniger regionale Tageszeitungen. Eine von ihnen ist die *Saarbrücker Zeitung*, die mit einer Auflage von rund 150 000 Exemplaren in diesem Jahr ihren 250. Geburtstag feiert und damit auf eine lange Tradition journalistischer Arbeit an der Saar zurückblicken kann. Einer Tradition, die »Außen« und »Innen«, »Hüben und Drüben« dem Bergmann und Hüttenarbeiter, dem Arzt und Rechtsanwalt, dem Politiker und Hochschullehrer das Neueste aus »Stadt und Land« auf den alltäglichen Frühstückstisch gelegt hat. Einer, der die *Saarbrücker Zeitung* täglich akribisch durchforstete, war der Vater des Schriftstellers Ludwig Harig aus Sulzbach. In seinem Vaterroman *Ordnung ist das ganze Leben* (Hanser Verlag, München) gibt es eine Sequenz, in der der Autor von seinen Beobachtungen des lesenden Vaters erzählt. Mit freundlicher Genehmigung von Ludwig Harig drucken die *Saarbrücker Hefte* den Ausschnitt *Mein Vater las die Saarbrücker Zeitung*. (G. B.)

Mein Vater war der erste Mensch, den ich habe lesen sehen, und das entschied über mein Leben. Ich sah ihn lesen, sitzend auf seinem Stuhl am Küchentisch, oder liegend auf der Chaiselongue im Wohnzimmer.

Mein Vater las die Zeitung, er las die Saarbrücker Zeitung, er las nur die Saarbrücker Zeitung. Er sagte: »Siehst du, mein Knechtchen, es gibt Leute, die müssen die Frankfurter Zeitung lesen und die Münchener Zeitung und die Hamburger Zeitung. Es gibt sogar Leute, die müssen unbedingt die Berliner Zeitung lesen, und sie tun so, als ob da drin etwas Besseres stehen würde als in der Saarbrücker Zeitung. Ich lese nur die Saarbrücker Zeitung, aber ich weiß, daß es die Saarbrücker Zeitung ist, die ich lese, und ich denke mir mein Teil dabei.«

Vater setzte sich auf den Stuhl oder legte sich auf die Chaiselongue, nahm die Zeitung in die Hand und begann zu lesen, die linke Hand am linken Rand und die rechte Hand am rechten. Er fing vorne an und hörte hinten auf. Es schien auf diese Weise, als finge er jedesmal

vorne beim Wichtigsten an und höre hinten beim Belanglosen auf. Wenn er mit der ersten Seite fertig war, dann hob er die Zeitung in die Höhe, stieß damit an die Küchenlampe, die mitten über dem Tisch hing, schlug das erste Blatt herum, kniffte den hinteren Rand so scharf mit seinen Fingernägeln, daß es ein Geräusch gab, als schlitterte jemand über Eis. Wort für Wort, stumm und unbeirrt las er, ließ der zweiten Seite die dritte, der dritten die vierte folgen, kniffte und faltete, faltete und kniffte, und wenn er bei der letzten Seite angekommen war, legte er die Zeitung sauber zusammengefaltet hinter sich. Jedesmal, wenn er mit dem Lesen fertig war, sagte er: »Es ist schlimm, daß die Zeitungsleute nicht das Wichtige vom Unwichtigen unterscheiden können. Zum Beispiel: der Sport, der kommt in der Zeitung erst auf Seite 5.«

Was mußte mein Vater nicht alles über sich ergehen lassen, Wirtschaft und Wetterbericht, Feuilleton und Filmvorschau, bis er endlich auf der Seite 5 angekommen war. Niemals hätte er zuerst die Seite 5 aufgeschla-

Saarbrücker Zeitung

Wöchentliches Veröffentlichungsblatt des Arbeiter- und Soldaten-Rates Saarbrüdens.

Der Kaiser hat abgedankt!

Der Reichskanzler. — Bildung eines Arbeiter- und Soldaten-Rats in Saarbr.

Die Tagesereignisse.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.

Ein Aufruf des Saarbrücker Arbeiter- und Soldaten-Rates.

Arbeiter, Soldaten, Bürger!
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.

Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.

Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.

Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.

Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.
 Die Kaiserin hat sich dem Kaiser angeschlossen.

gen, nein, die Zeitungsleute in ihrer aufgebläsen Besserwisseri sollten ihre Strafe haben, und so las er die Meldungen von politischen Geschehnissen, wirtschaftlichen Vorgängen, kulturellen Ereignissen und versah sie mit seinem schonungslosen Kopfschütteln. Geschehnisse, Vorgänge, Ereignisse, wichtigtuertisch gemeldet, von gestern auf heute gedeutet und morgen schon wieder vergessen, wo er immer schon wußte, wie sie ausgehen würden, nämlich unerfreulich, so wie es der Beschaffenheit der menschlichen Natur entsprach.

Wieder einmal saßen die Partner am Verhandlungstisch, wieder einmal schwächte sich das Wachstum ab, wieder einmal blamierte sich das Stadttheater, und was schrieb die Saarbrücker Zeitung? Eine schwierige Verhandlungssituation, sagte der politische Kommentar; eine leichte Abschwächungstendenz, sagte die Wirtschaftsanalyse; ein deftiger Theaterskandal, sagte das Feuilleton. Situationen, Tendenzen, Skandale: »Es ist alles dasselbe«, sagte mein Vater, »und am Ende gehts immer bergab.«

Ja, es ist immer alles dasselbe. Zuerst beobachtet man eine Situation, dann zeigt sich eine Tendenz, und am Ende kommt der Skandal. Ich lernte, wie alles dasselbe ist, ich lernte, wie sich das eine in das andere tauscht, wie die Verhandlungssituation zur Verhandlungstendenz und schließlich zum Verhandlungsskandal wird, wie die Abschwächungstendenz zuvor eine Abschwächungssituation gewesen ist und zum Abschwächungsskandal wird

und dem Theaterskandal eine Theater Tendenz und dieser eine Theatersituation vorausgeht.

»Alles nur Politik, alles nur Theater«, sagte mein Vater. Nur der Sport war für ihn voller Überraschungen, bei einem Fußballspiel konnte niemand voraussagen, wie es ausgehen würde, und bei einem Schießwettbewerb konnte ein einziger Ring über Sieg und Niederlage entscheiden. Nein, der Sport hatte für meinen Vater nichts mit Politik und Wirtschaft und Kultur zu tun, Sport war Sport, und damit basta!

Als es dann später aber doch so kam, daß die Politik in den Sport eingriff, die Wirtschaft sich in den Vereinsplanungen breitmachte, das Paarlaufen in den Eisstadien und das Galeriespielen in den Fußballplätzen Mode wurde, da sagte er: »Sport ist Sport, und Spiel ist Spiel, wartet nur mal eine Zeitlang ab, dann sieht das alles wieder ganz anders aus. Die Politik und die Wirtschaft und die Kultur verschwinden aus dem Sport so schnell wie sie sich hineingedrängt haben.« Mein Vater trug den Politikern und den Wirtschaftlern und den Kulturmenschen nach, daß sie sich so ernst und so wichtig nahmen, und den Zeitungsleuten konnte er nicht vergessen, daß sie so taten, als seien die Politik und die Wirtschaft und die Kultur etwas anderes als Theater und der Sport nur die schönste Nebensache der Welt.

Er saß also werktags auf seinem Stuhl am Küchentisch, und feiertags lag er auf der Chaiselongue im Wohnzimmer, hielt die Saarbrücker Zeitung in der Hand, kniffte, faltete und las, und wenn er auf der letzten Seite beim allerletzten Wort angekommen war, schloß er die Augen und hielt sein Mittagsschläfchen. Werktags, sitzend am Küchentisch, legte er den Kopf in die rechte Hand, die er auf die Tischplatte stützte, und feiertags, liegend auf der Chaiselongue, lag sein Kopf auf dem Kissen mit den Paradiesvögeln, und kaum hatte er die Augen zugemacht, war er auch schon eingeschlafen.



Das Saarland im propagandistischen Spiegel 1945–1955

Dokumentarfilme französisch-saarländischer Provenienz
Teil 1*

Von Gerhild Krebs

Frankreichs Status als alliierte Siegermacht und sein enormes Interesse an der saarländischen Wirtschaft bewirkten, daß das Saarland der Nachkriegsdekade im Zentrum weltweiter medialer Aufmerksamkeit stand. Mediale Inszenierungen profranzösischer Saar-Politik umfaßten mehrheitlich aus Wochenschauen und Dokumentarfilmen bestehende audiovisuelle Quellen. Um jenseits der aktuellen Berichterstattung der Wochenschauen die politischen Überzeugungen der saarländischen Bevölkerung dauerhaft zugunsten Frankreichs zu verändern, veranlaßte die Militärverwaltung die Herstellung propagandistischer Schwarzweiß-Kulturfilme¹ von fünf bis rund 30 Minuten Länge. In der folgenden Untersuchung über profranzösische Saar-Filmpropaganda in der Nachkriegsdekade analysiere ich erhalten gebliebene Dokumentarfilme nach Inhalt, Aufbau, Produktionskontext und politischer Wirksamkeit. Im Mittelpunkt des ersten Teils steht die zeitlich letzte Produktion *Sarre, pleins feux/Saarland Glück Auf!* (F 1951/52).

Drei politische Themen beherrschten die europäischen Nachkriegsbeziehungen. Die vorrangige Rolle spielte die Aussöhnung der einstigen »Erbfeinde« Deutschland und Frankreich. Das zweite Thema der »Saarfrage« betraf die Diskussion um die noch ungeklärte politische Zukunft des Saarlandes – ob als autonomer Staat, Teil Deutschlands oder Teil Frankreichs. Diese beiden Themen waren gekoppelt an ein drittes: Um ein politisch geeintes Europa als friedlichen Verband demokratischer Staaten zu schaffen, mußten zuerst die beiden anderen Fragen gelöst werden.

Profranzösische Dokumentarfilme – ein Überblick

Bis zum Inkrafttreten der saarländischen Verfassung am 17. Dezember 1947 hatten alle Filme die Militärensensur zu passieren, sofern sie nicht sowieso französisch zensiert waren.

Anfang 1948 bis Juni 1952 gab es eine französisch-saarländische Zensur. Somit war für profranzösische Werbefilme der Vertreter Frankreichs im Saarland, Gilbert Grandval (1945–1947 Délégué Supérieur der französischen Militärverwaltung, 1948–1951 Haut Commissaire de la République Française en Sarre), teilweise Auftraggeber, Produzent und Zensor in einer Person. Für drei Filme saarländischer bzw. französischer Produzenten war Grandval 1947/48 alleiniger Auftraggeber, ein vierter saarländischer Film entstand 1949 ohne seinen formellen Auftrag, aber auf sein Wirken hin. Den Auftrag zum hier analysierten fünften Film erteilte er gemeinsam mit Ministerpräsident Johannes Hoffmann.

Im Auftrag Grandvals entstandenen 1947/48 fast zeitgleich drei profranzösische Kulturfilme, die alle im Sommer 1947 gedreht wurden. Zwei davon, *Saarländer in Lourdes* und *Heiliges, heilendes Wasser*, haben auch den Drehanlaß gemeinsam: Ein saarländisches Filmteam unter Fred Braun und Georg Kern begleitete die rund 700 Teilnehmenden am ersten saarländischen Lourdes-Pilgerzug nach dem Krieg. Es gab eine intensive Bindung saarländischer Katholiken an dieses Wallfahrtsziel, das seit 1858 Menschen aus aller Welt anlockte. Nach 1850 war die Saarbevölkerung infolge der regionalen Industrialisierung durch Arbeitsmigration aus der Pfalz und der Eifel mehrheitlich katholisch geworden. Das sozial fast geschlossene saarländische Arbeitermilieu blieb für die folgenden hundert Jahre von Armut und überwiegend von Bildungsferne geprägt. Aus dem hohen katholischen Anteil an diesem Milieu kam stetig neuer Nachschub für jährliche Pilgerfahrten nach Lourdes, so auch nach 1945, als das Christentum generell einen erneuten Aufschwung erfuhr.

Die beiden Lourdes-Reisefilme waren wichtige ideologische Bausteine für Grandvals kirchenpolitisches Hauptziel, die Bildung einer Saar-Diözese unter der Ägide der französischen Kirche. Gerade selbst zum Katholizismus kon-

vertiert, machte Grandval den saarländischen Katholiken, zu dieser Zeit ca. 70 Prozent der Wählerschaft, weitreichende politische Zugeständnisse: So enthielt der saarländische Verfassungsentwurf die katholische Forderung nach Wiedereinführung der Konfessionsschule. Eine Saar-Diözese erreichte Grandval jedoch nicht, er machte sich bis 1955 durch seine Pläne letztlich mehr Feinde als Freunde: in Teilen von CVP und SPS, im einheimischen Klerus sowie in den seit Jahrhunderten für die Saar zuständigen deutschen Bistümern (Erzbistum Trier, Bistum Speyer).

Heiliges, beilendes Wasser scheint verschollen zu sein, bisher ist keine Kopie bekannt. Die einzige bekannte Kopie von *Saarländer in Lourdes* habe ich 2004 bei filmhistorischen Recherchen aufgefunden; die 16-mm-Kopie gehört seither zur Sammlung des Saarländischen Filmarchivs (SFA).²

Parallel zu den Lourdes-Filmen entstand im Sommer 1947 ein dritter Dokumentarfilm mit bisher unbekanntem Titel, der für den wirtschaftlichen Anschluß des Saarlandes an Frankreich warb; der bekannte französische Dokumentarfilmer Jean Masson realisierte ihn für die Firma Actualités Françaises. Im badischen Emmendingen wurde er synchronisiert, heute ist er verschollen. 1949 drehte die Saarbrücker Werkkunstschule den Dokumentarfilm *Stein auf Stein – Ein Land baut auf* zum Thema des von Frankreich stark geförderten architektonischen Wiederaufbaus, dies betraf besonders die Penguissonsche Stadtplanung für Saarbrücken. Der Produktionsauftrag für den Film stammte vom Kultusministerium unter dem damaligen Minister und späteren saarländischen Botschafter in Paris, Dr. Emil Straus. Realisiert wurde *Stein auf Stein*, der im August 1949 Premiere hatte, vom renommierten Leiter der Fotoklasse Otto Steinert mit seinen Schülern und in Zusammenarbeit mit dem deutschen Schauspieler und Filmemacher Volker von Collande.

Mehrere propagandistische Züge prägten das filmische Spiegelbild des Saarlandes. Leitlinie war ab 1947, eine allgemeine Frankophilie bei den Saarländern zu erzeugen, indem man ihnen suggerierte, sie seien in Frankreich stets besonders willkommen. Auf diesen – irrealen – Fokus aufbauend warb man 1947/48 im Masson-Film für die Wirtschaftsunion als einer quasi-natürlichen Verbindung zweier europäischer Nachbarn und Freunde und insze-



Sarre, pleins feux / Saarland Glück Auf! – künstlerisch hochrangiger Propagandafilm

nierte in den Lourdes-Filmen eine angebliche tiefe, religiös-kulturelle Verbundenheit der Saarkatholiken mit dem katholischen Frankreich. Der zeitlich letzte und stärkste Charakterzug in dieser Propaganda war die Behauptung einer angeblich speziell saarländisch-frankophilen Identität, geprägt von Bodenständigkeit, industriellem Fleiß, französischer Kultur und Sprache. Diese Identität wurde für die Architektur bereits im Film der Werkkunstschule behauptet. In *Saarland Glück Auf!* suchte man das Lob der fleißigen Saarländern noch weiter zu überhöhen, indem man suggerierte, eine sprachlich-kulturelle Annäherung an Frankreich sowie die dauerhafte Beibehaltung der saarländisch-französischen Wirtschaftsunion – 1947 zwangsweise in die Verfassung des Saarlandes aufgenommen – lägen im ureigensten saarländischen Interesse.

Häufig wird *Saarland Glück Auf!* als erste dokumentarische Filmproduktion im Saarland nach 1945 und als rein französischer Film bezeichnet, tatsächlich aber waren die Lourdes-Filme und der Masson-Film die frühesten Produktionen. Sowohl bei ihrer Produktion wie beim Werkkunstschulen-Film von 1949 waren am Propagandawerk neben französischen auch saarländische Filmteams oder einzelne saarländische bzw. deutsche Mitarbeiter beteiligt, darunter auch Fachleute verwandter Berufsfelder – so waren auch bei *Saarland Glück Auf!* einzelne Stab-Mitarbeiter an der deutschen Fassung keine Franzosen. Der Film war sogar die letzte Produktion dieser Art; soweit bisher bekannt, dienten saarländische Kulturfilmpro-

duktionen aus 1953–1955 keinem offenkundig politischen Werbezweck.

Nach 1955 galt *Saarland Glück Auf!* im Saarland als verschollen. Der Filmemacher Georg Bense gab 1986 anlässlich von Dreharbeiten für einen Film über die Staatliche Werkkunstschule (heutige HBK Saar) durch einen zufälligen Fund den Anstoß zur Wiederentdeckung des Films. Auf dem Dachboden der Werkkunstschule in Saarbrücken fand er im chaotischen Alt-Archiv die maschinenschriftliche Originalfassung des französischen Drehbuchs. Eine Anfrage beim französischen Außenministerium führte auf die Spur einer Kopie der deutschen Synchronfassung im Bestand des Institut National de l'Audiovisuel (INA). Der Saarländische Rundfunk (SR) kaufte eine neu gezogene Kopie an – allerdings erst nach internen Diskussionen, wie sich Bense erinnert. Während z. B. Redakteur Harald Meimeth den filmischen und historischen Wert von *Saarland Glück Auf!* erkannte, die finanziellen Mittel zum Teil aus dem Etat des TV-Magazins »Saarreport« aufbrachte und zusätzlich einen Sponsor fand, taten andere, darunter der fachlich zuständige Filmredakteur, den Film als ein Relikt überwundener Vergangenheit ab.

Saarland Glück Auf! ist unter den profranzösischen Auftragsproduktionen mit Saar-Bezug künstlerisch der bedeutendste Film, zugleich markiert er das frühe, endgültige Scheitern französischer Saar-Filmpropaganda. Heimatverbundenheit, Bodenständigkeit und enorme Arbeitsleistung der saarländischen Bevölkerung werden darin hervorgehoben, doch war dies keine traditionelle Regionalidentität, sondern eine sekundäre industriebedingte Identität, die nichts mit Frankreich zu tun hatte. Sie spielte in der profranzösischen Werbung dennoch eine zentrale und ambivalente Rolle. Vordergründig beruhigte die Betonung regionaler Identität akute saarländische Ängste vor kultureller Umpolung in französische Richtung. Gelänge es aber, diese Identität als kulturell differente, frankophile Identität in Abgrenzung zu Deutschland zu inszenieren, käme man dem Ziel näher, das Saarland dauerhaft für Frankreich zu gewinnen und das künftige Europa französisch zu prägen. Daher wird in *Saarland Glück Auf!* die ganze zeitgenössische politische Trias von »Aussöhnung-Saarfrage-Europa« als explizites Filmthema entwickelt.

In den Quellen finden sich mehrere französische Titelvarianten, z. B. *La Sarre* oder *Plein feu sur la Sarre*, es handelt sich aber eindeutig um die Produktion mit dem Verleihtitel *Sarre, pleins feux* der französischen Firma Forces et Voix de France (Kräfte und Stimmen Frankreichs). Der Name der Produktionsfirma war Programm, speziell für diese ihrer sieben belegten Produktionen, die alle in den frühen 50er Jahren entstanden. Der Film wurde bis Februar 1952 in vier Synchronfassungen fertiggestellt, die im April 1952 ins Ausland verkauft wurden: in Französisch, Deutsch, Englisch und einer weiteren Sprache, möglicherweise Italienisch oder Russisch.³ Er ist laut den schriftlichen Quellen in der französischen Fassung 26' lang, in der deutschen 25'30". Der Unterschied entstand durch politisch bedingte differierende Angaben zu Stab und Mitwirkenden. Für die deutsche Fassung entfernte man aus dem Vorspann, der über die ersten Filmbilder läuft, viele französische Namen und Bezeichnungen und hob zugleich durch zusätzliche Titelkader die mitwirkenden Saarländer stark hervor. Wer nur diese Fassung sah, gewann den Eindruck, es sei eine halb französische, halb saarländische Produktion.⁴

Saarland Glück auf! – Filmanalyse

Der Film setzt saarländische Kinder intensiv ins Bild. Die fraglichen Szenen wurden mehrheitlich in und um Saarbrücken gedreht, wo ganze Gruppen von Kindern, vor allem Jungen, in den Kriegsrüinen herumlaufen. Die starke Präsenz von Kindern im Film geht auf fehlende Freiwillige anderer Generationen zurück. Aber obwohl der Produktion nachweislich erwachsene Freiwillige fehlten, trifft der Film mit der Inszenierung der Kinder eine aufschlußreiche Auswahl: Nur Kinder kann man kulturell komplett umerziehen, Kinder sind perfekte filmische Sinnbilder für die Zukunft eines Landes, und stets sind Kinder (miß-)brauchbar als Sympathieträger von Propaganda. Insofern ist evident, warum dieser französische Werbefilm auf Kinder setzte.

In einer Sequenz gegen Ende des Films, die für die Propagandabotschaft zentral ist, spielt die Sprechstimme eines Mädchens eine wichtige Rolle. Diese einzige weibliche Stimme und fast einzige weibliche Präsenz im Film soll eine Saarländerin sein. Es ist aber definitiv keine,

sie spricht vielmehr mit starkem französischen Akzent. Die damalige Sprachrealität der Grenzregion muß ein Produktionsproblem gewesen sein. Das Filmteam fand wohl kein saarländisches Mädchen, das flüssig auf französisch lesen und akzentfreies Hochdeutsch sprechen konnte. Eigentlich hätte die Szene im grenzüberschreitenden germanophonen fränkischen »Platt« gesprochen werden müssen, doch synchronisierte man durchgängig in Französisch bzw. Hochdeutsch, um den Einsatz des Films in Deutschland und Frankreich zu erleichtern, vielleicht auch, um in der Grenzregion eigens den Sprachabstand künstlich zu vergrößern – das im frühen Mittelalter entstandene Fränkisch wollte Frankreich in Lothringen systematisch vergessen machen. Vermutlich wurde die Szene bei Radio Saarbrücken mit einer frankophonen Lothringerin synchronisiert, jedenfalls war diese Stimme eindeutig eine Notlösung, sonst hätte man dies noch vor der Premiere geändert. Als der Film ab November 1952 in den saarländischen Kinos lief, wirkten das Hochdeutsch und der französische Akzent der Pseudo-Saarländerin wie ein sprachlicher Affront gegen die Saarbevölkerung, die mehrheitlich bis heute Dialekt spricht, und zugleich lächerlich, weil der Akzent die Propagandaziele offenbarte und damit konterkarierte.

In der gleichen Sequenz, in deren zweiter Szene das Mädchen zuerst auf französisch vorliest und dann für ihren Vater ins Hochdeutsche übersetzt, spielt ein Radio eine weitere Sprachrolle. Als der Vater heimkommt, läuft das Radio, man hört den Sprecher eines französischen Senders. Der Vater dreht leiser, nun erst hört man die Stimme des Mädchens, das erst anschließend durch einen Kameraschwenk von rechts nach links sichtbar wird. Der akustische Vorgang wird im Film subtil präsentiert: Den deutschen Off-Kommentar hört man die ganze Zeit über viel lauter als das Französisch von Radio und Mädchenstimme. Gleichwohl behauptet der Film mit dieser Szene allen Ernstes, die Akzeptanz Frankreichs und die flächendeckende französische Sprachkompetenz seien so hoch, daß saarländische Arbeiterfamilien ständig französisches Radio hörten und ansonsten Hochdeutsch sprächen, was natürlich weder 1951 noch zuvor oder später der Fall war.

Einzelne Kadragen von *Saarland Glück Auf!* suggerieren, die Filmkinder täten nur, wozu sie Lust haben. Das sollten aus französischer Sicht

gerade die Jungen, wenn sie z. B. in den Ruinen Versteck spielen oder ein Bub mit Kreide ein lustiges Gesicht auf einen Bunker malt, denn ihre kindliche Gleichgültigkeit erteilt in den Ruinen eine klare, wenn auch unbewußte Absage an Faschismus und Militarismus. Zugleich tun die Filmkinder nach Geschlechtern getrennt genau das, was Frankreich erwartet. Der Film suggeriert auf der visuellen Ebene zudem, sie täten es gerne. Das betrifft aber nur die vielen Buben, die man zu Anfang des Films sieht: Sie sind draußen beim Spiel, während die jungen und erwachsenen Männer, die man in späteren Sequenzen sieht, in der Industrie harte und gefährliche Arbeit verrichten. Arbeitsfähige männliche Erwachsene ab 14 Jahren brauchte man dringend, weil die saarländische Schwerindustrie für Frankreich so wichtig war. Da in diesen Berufen fast nur Männer arbeiteten, dominieren im gesamten Film die Bildkader mit männlichen Jugendlichen und Erwachsenen.

Weil Frankreich für den Wiederaufbau der Saarindustrie auf die Männer setzte, durfte sich am Geschlechterverhältnis nichts ändern. Die Gender-Rollen waren im Saarland wie in ganz Westdeutschland nach 1945 ein heißes Eisen: Tausende von Frauen wurden aus ihren Stellen entlassen, weil Kriegsheimkehrer und arbeitsfähige Kriegsversehrte wieder alleinige Ernährer werden wollten. Damit wurde die kriegsbedingte beruflich-finanzielle Autarkie, die für Frauen zur gesellschaftlichen Nachkriegschance hätte werden können, von den westlichen Besatzungsmächten und deutschen Zivilverwaltungen zwangsweise wieder beseitigt. Die westdeutschen wie die saarländischen Frauen, letztere mehrheitlich wenig gebildet und religiös-konservativ geprägt, ließen das mit sich machen. Passend zu dieser Handhabung der Gender-Frage schantzt der Film die Rollen sozialer Pflichterfüllung und kultureller Anpassung durch Hausarbeit, Schulaufgaben und das Erlernen des Französischen exklusiv einer Frau und ihrer Tochter zu. Die Tochter erscheint als einzelnes Mädchen, das bei schönem Wetter brav im Haus seine Schulaufgaben unter Aufsicht der Mutter macht, die gerade das Essen kocht.

Der Film zementiert damit nicht nur veraltete Gender-Rollen, sondern schreibt auch den Generationen eindeutig divergierende wirtschaftliche und politische Rollen zu. Beides sollte nicht offen, sondern nur visuell ange-

deutet werden, daher wird die Rollentrennung nach Geschlecht und Generation ausschließlich auf der Bildebene präsentiert. Bildgestalterische Mittel werden subtil eingesetzt, wenn in der ersten Sequenz die Kamera einer Kinderschar durch die Ruinen folgt, während sie einen älteren Mann, der als Überlebender aus den Ruinen auftaucht, nur kurz beachtet. Die laufenden Kinder überholen den langsam aus dem Bild wandernden Mann, und die Kamera folgt den Kindern. Die Rollen werden auch auf verschiedene Generationen verteilt, wenn in der gleichen Sequenz ein anderer älterer Mann stellvertretend für diese Generation vor einem Plakat stehend über die mögliche Gefahr eines neuen Krieges nachdenkt, während in der folgenden Einstellung junge Arbeiter kräftig anpacken, um die Ruinen des letzten Krieges zu beseitigen. Der Film suggeriert hier, die älteren Männer täten gut daran, ihre Muße für den Frieden einzusetzen.

Im letzten Bildkader der Sequenz entsteht unter gleichgerichteter Nutzung der Gender- wie der Generationentrennung eine suggestive poetische Bildaussage – es ist der einzige Moment im Film, in dem eine alte Frau zu sehen ist. Man sieht in einer Totalen die Frau

mit Kopftuch am Ende zweier paralleler Ruinenmauern in der Entfernung langsam von der Kamera weggehen; sie weicht irritiert vor der Bewegung der laufenden, lärmenden Kinderschar zurück und wechselt dabei die Gehrichtung hin zur Kamera. Sinnbildlich geht sie damit rückwärts der Vergangenheit zu, während hinter ihr von der Kamera weg die Kinder weiter vorwärts laufen und symbolisch durch den Torbogen der Zeit in die Zukunft verschwinden. Indem der Film kulturell auf die Kinder und wirtschaftlich wie politisch auf die jüngeren Männer setzte, war natürlich eine Zukunft der Saar unter französischer Ägide gemeint.

In *Saarland Glück Auf!* wird die industriegeprägte Großstadt als positiver Lebensraum der Zukunft konstruiert, entsprechend den Visionen des französischen Stadtplaners Penquisson, der damals in Saarbrücken war. Die Landeshauptstadt wird so im Gegensatz zum geschlossenen historischen Stadtbild der Kleinstadt Ottweiler inszeniert. Im Kommentar betont der Film immer dann die Tradition der Saarbevölkerung, ihr bisheriges Alltagsleben, das sich mehrheitlich in Dörfern und Kleinstädten abspielte, und ihr Recht auf das eigene

»Der Torbogen in die Zukunft«



Land, wenn man Bilder von Ottweiler sieht. Geht es aber um Gegenwart und Zukunft, sieht man Industriebetriebe und die Großstadt Saarbrücken. Diese konträren Stadt- und Wirtschaftsbilder setzt der Film zugleich in subtiler Montage dazu ein, die ältere Generation, auf die Frankreich kaum Hoffnung setzte, visuell von den Kindern zu trennen, die man durch kulturelle Umerziehung gewinnen wollte.

Die Generationen und ihre Lebensumwelten werden visuell wie auditiv zudem getrennt, um sie den Sprachwelten Deutsch bzw. Französisch zuzuordnen. Dieser kombinierte Generationenkontrast wird in einigen aufeinanderfolgenden Kadragen als »entfernt-alt-passiv-deutsch« bzw. »nah-jung-aktiv-französisch« inszeniert. So zeigt eine Totale in der Schlußsequenz zwei alte Leute, die stumm aus einem kleinen Fenster eines historischen Hauses in Ottweiler schauen, dazu läuft der Off-Kommentar weiter. Bei der Überblende zur nächsten Einstellung geht die Kamera plötzlich sehr nah an die junge und mittlere Generation heran, und nur sie dürfen im On selbst sprechen – vornehmlich zur Vorführung ihrer französischen Sprachkompetenz. Parallel zur Detailaufnahme einer Doppelseite im französischen Schulbuch des Mädchens, das gerade für seinen Vater einen Text liest und übersetzt, verstummt der Off-Kommentar zugunsten des sprechenden Mädchens. Die weiteren Bildkader zeigen in nahen und halbnahen Einstellungen das Mädchen, seinen kleinen Bruder, die Mutter und den Vater, während man weiterhin den übersetzten Schulbuchtext hört. Als das Mädchen fertig ist, sagt der Vater im Szenenschluß seinen einzigen Satz: Wenn man einander besser verstünde, würde für alle alles besser. Damit wird auch er zum französischen Sprachrohr, bedeutet dies doch im Klartext, eigentlich müsse auch seine Generation Französisch lernen. Indem man diese Botschaft jedoch einem zeitgenössischen saarländischen Arbeiter und Familienvater in den Mund legt, wird die Szene unglaublich.

Obwohl Grandval und das Kabinett Hoffmann als Co-Auftraggeber des Films fungierten, steht ihre Politik nicht offensichtlich im filmischen Mittelpunkt. Gleichwohl schwingt sie im Hintergrund mit, wenn in einer Szene eine Detailaufnahme der Saar-Flagge zu sehen ist, dann eine Einstellung von Hoffmanns offiziellem Wohnsitz Villa Rexroth in Saarbrücken, dem sogenannten Weißen Haus, wo

gerade die Flaggen der Saar und Frankreichs gehißt werden. Die Autonomie der Saar ist aber gerade nicht gemeint, auch im Off-Kommentar fällt der Begriff bezeichnenderweise nirgends, denn es sollte nie eine echte Autonomie werden. Die dauerhafte Beibehaltung der Wirtschafts-, Währungs- und Zollunion mit Frankreich war die eindeutige Botschaft, die durch Schnitt, Bild, Kommentar und Musik kohärent transportiert und beschworen wird. Der Film sagt, daß nur gemeinsam mit Frankreich die Saar vorankomme, es schnellen Wiederaufbau und eine stabile, zukunftsfähige Wirtschaft gebe. Das sei die unverzichtbare Voraussetzung für ein besseres gegenseitiges Verständnis zwischen Frankreich und Deutschland und für ihre dauerhafte Aussöhnung. Dann – und nur dann – könne es mit Europa vorangehen. Die dreischrittige Gedankenkette, »die Saar-Union mit Frankreich führt zur Aussöhnung, und erst dann ist Europa möglich« kehrt regelmäßig wieder.

Der Film grenzt sich damit sehr hart gegen diejenigen in der Saarbevölkerung ab, die eine Rückkehr zu Deutschland anstrebten. Doch gerade diese Gruppe wurde seit 1948 immer lauter und erst recht seit der BRD-Gründung 1949 – kräftig unterstützt vom gesamtdeutschen Ministerium. In der BRD kam durch den Marshall-Plan mit US-Krediten das sogenannte Wirtschaftswunder in Gang, und die Saarländer begannen, die Bundesdeutschen zu beneiden. Die Kritik der Frankreichgegner verfiel auch deshalb bei vielen, weil die Hoffmann-Regierung aus ihrem moralischen Überlegenheitsgefühl als Widerstandskämpfer und Emigranten heraus NS-Mitläufer und unbedeutende Nazis durch Maßnahmen wie Abhören, Entlassung oder Ausweisung verfolgte, statt sie demokratisch umerziehen und bewußt am politischen Aufbau beteiligen zu wollen. Die regionale Stimmung schlug so immer mehr gegen Frankreich und das Kabinett Hoffmann um. Zeitlich fiel dieser Stimmungswandel mit Produktion und Postproduktion von *Saarland Glück Auf!* zusammen.

Die allgemeine französische Propaganda war damit schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt, und speziell Grandvals Filmpropaganda machte einen weiteren Fehler, der in *Saarland Glück Auf!* besonders deutlich wird. Der Film stellt langfristig auf den Aufbau eines politisch geeinten Europa ab. Für die meisten Deutschen war aber der Gedanke an ein geeintes Europa

noch reine Utopie. Daß Europa ständig in der politischen Berichterstattung vorkam, interessierte nur eine kulturell wie politisch gebildete Minderheit. Die meisten Deutschen waren für diesen Gedanken jedoch nicht offen, sie blickten rückwärts, allzuoft über Kriegsschuld und die Kulturschande der NS-Diktatur hinweg, waren vollauf beschäftigt mit dem Verlust der nationalen Einheit und dem konkreten Problem der Teilung Deutschlands – dieser Film schlug mit seinem Lobgesang auf die saarländisch-französische Wirtschaftsunion nun genau in die falsche Kerbe.

Wie die meisten Europäer widmeten sich die Deutschen kaum dem schwierigen geistigen Wiederaufbau, sondern konzentrierten sich auf den materiellen Wiederaufbau. *Saarland Glück Auf!* zeigt Ruinen in Saarbrücken nicht als vom faschistischen Krieg verursachte Schäden, sondern kontrastiert sie mit top-modernen Neubauten. Mit dem Akzent auf Architektur zieht der Film die stärkste französische Trumpfkarte, da vor allem in der Landeshauptstadt aufwendige Bauten errichtet wurden. Doch diese verkürzende Inszenierung saarländisch-französischer Erfolge war zugleich das Versäumnis eines zentralen Stücks demokratischer Umerziehung.

Noch in einem anderen Punkt scheiterte die Absicht des Films sofort, sogar tragisch, obwohl er darin politisch am visionärsten war. Er setzt die Menschen an der Saar nämlich als eine Bevölkerung ins Bild, die durch das Leid des Krieges einen kollektiven Lernprozeß durchgemacht habe, und schreibt dieser Bevölkerung den Wunsch nach Aussöhnung und ein klares Bewußtsein ihrer historisch-politischen Verantwortung als kulturelle Brücke zwischen den größeren Nachbarn Frankreich und Deutschland zu. Die Vorstellung vom Saarland als politische Brücke fand in der stilisierten Saarbrücke des damaligen Landeswappens beredten Ausdruck, sie wurde z. B. auch in der Werbung für die Saarmesse betont – sie war aber unreal und insofern als Filmaussage viel zu optimistisch.

Wohl werden damals viele in der Saarbevölkerung eine Aussöhnung mit Frankreich gewünscht und auch gehnt haben, daß man an einem historischen Scheideweg stand. Doch davon, daß der skizzierte Lernprozeß mit allen Konsequenzen so abgelaufen oder gar abgeschlossen gewesen wäre, kann nach den Quellen und vielen Zeitzeugenberichten nicht die

Rede sein. Ein so fortgeschrittenes Bewußtsein war vielmehr wiederum nur bei einer gebildeten und selbstbewußten Minderheit zu finden, wogegen die Mehrheit der Saarbevölkerung historisch und wirtschaftlich bedingt seit Jahrhunderten kaum die Chance auf höhere Bildung und ein selbstbestimmtes Leben gehabt hatte. Zugleich kann für keinen Zeitpunkt die Rede davon sein, daß man sich je als unabhängiges Land und Volk zwischen Frankreich und Deutschland verstanden hätte – das zu behaupten, liefe auf Geschichtsklitterung hinaus. In diesem Punkt ist der Propagandacharakter offenkundig, nur Frankreich bestritt die historisch eindeutig sich Deutschland zurechnende Identität der Saarbevölkerung.⁵

Der britische und US-Verleihtitel des Filmes, *Saar At Full Blast*, bedeutet wie der französische Verleihtitel soviel wie »Saar, volle Kraft voraus«, »Die Saar unter Volldampf«. Der Gedanke »Frankreich sorgt für den Aufschwung« war somit eine vorrangige Botschaft. Damit richtete sich der Film nicht nur gegen jegliche deutsche Mitsprache in saarländischen Belangen, sondern signalisierte dies auch anderen europäischen Ländern, den anderen Alliierten, den Vereinten Nationen und der Weltöffentlichkeit. Filmpropaganda betrieben natürlich alle Alliierten, aber im Zeichen des beginnenden Kalten Krieges gab es kaum Austausch von Propagandafilmen der Westalliierten mit denen der UdSSR. Von den drei Westalliierten brauchte Frankreich, das die Filmkultur stets hochhielt, die politische Filmwerbung besonders: Seit der Niederlage gegen NS-Deutschland 1940 und der Befreiung 1944 hatte Frankreich Mühe, seinen Anspruch als vierte Weltmacht aufrechtzuerhalten, und die beiden anglophonen Länder USA und Großbritannien traten als kulturelle Einheit auf, während Frankreich ihnen gegenüber schon sprachlich im Abseits stand.

Drehstab und Produktion

Die Produktionsfirma des Films *Forces et Voix de France*⁶ hatte ihren Sitz in Paris im 8. Arrondissement, 1 rue Lord Byron. Die Informationen zum Produktions- und Drehstab des Films sind teils bruchstückhaft und nicht widerspruchsfrei überliefert; gleichwohl ist von allen profranzösischen Filmen diese Produktion am besten dokumentiert. Sicher ist, daß



Wiederaufbau mit der jungen Generation

einige Stabmitglieder dieses Films mehrfach miteinander arbeiteten, einige solche Filmprojekte stammen von der gleichen Produktionsfirma, sie bearbeiteten ebenfalls Themen zu Krieg bzw. Nachkriegszeit.⁷

Das Drehbuch mit dem Arbeitstitel *La Sarre* nennt Pierre Alekan als Autor, Henri C. Bonnière als Regisseur, Henri Alekan als Mitarbeiter an der Regie und als *Directeur de la photographie*, Paul Legros als *Directeur de la production* (verantwortlicher Produzent), außerdem H. Gowa als *Collaborateur artistique* (künstlerischer Mitarbeiter). Bei letzterem handelt es sich um den jüdischen Hamburger Maler, Bühnenbildner und Kunstpädagogen Hermann (Henry) Gowa, der 1946 als Gründungsrektor der Werkkunstschule nach Saarbrücken kam und bis 1951 blieb.⁸ Auf seine Anordnung wirkten Schülerinnen und Schüler der Werkkunstschule als Produktionshelfer am Film mit, darunter Alfred Ohnesorg, der später beim SR arbeitete und in den frühen 60er Jahren Chefkameramann war.⁹

Die Dreharbeiten im Saarland fanden laut französischem Zensurprotokoll im Juli 1951 statt. Über den Produzenten Paul Legros und

Regisseur Henri C. Bonnière gibt es bislang kaum gesicherte Informationen. Legros drehte für die gleiche Firma 1950/51 gleich zweimal im grenznahen Raum, er produzierte auch *En passant par la Lorraine* (F 1951). Dieser Dokumentarfilm von Georges Franju mit Drehorten u. a. in Hagondange bei Metz und Freyming-Merlebach bei Saarbrücken zeigt Lothringens Vergangenheit und Nachkriegszeit.¹⁰ Henri C. Bonnière drehte mehrere dokumentarische Kurzfilme, auch er bewegte sich mehrmals im deutsch-französischen Grenzraum, z. B. für *Rencontres sur le Rhin* (F 1953), eine filmische Rheinreise von Basel bis Rotterdam. Bonnières französische Filmkarriere endete anscheinend schon Mitte der 50er Jahre.¹¹ Als sein Regieassistent fungierte vermutlich ein Verwandter: René Bonnière, 1928 in Lyon geboren, erlernte den Filmschnitt bei Henri Colpi, wanderte 1955 nach Kanada aus und dreht dort bis heute TV-Serien.¹²

Wer den Schnitt von *Saarland Glück Auf!* besorgte, ist weder auf dem Drehbuch noch in der deutschen Stabliste angegeben. Laut Henri Alekan machte sein Freund Henri Bonnière den Schnitt alleine. Doch gibt es für die

englische Fassung eine Stabliste, die als Editor den gebürtigen Schweizer Henri Colpi nennt. Möglich ist wiederum, daß beides zutrifft, denn der Film wurde vier- oder gar fünfmal geschnitten, wobei zwei bzw. drei Schnitte auf der genehmigten französischen Zensurfassung basieren: Ursprünglich war die Länge 800 m, die Zensur genehmigte eine 720-m-Fassung, die aus kommerziellen Gründen von der Produktionsfirma auf rund 700 m gekürzt wurde.¹³ Für das saarländische Publikum wurde anscheinend nochmals umgeschnitten, aber vermutlich nicht mehr gekürzt. Die englische Fassung wurde ein weiteres Mal für den US-Markt gekürzt, wobei man alle Einstellungen mit Kriegsversehrten herauschnitt – sehr zum Ärger von Chefkameramann Alekan. Man wollte in den USA offenbar vermeiden, daß die Bevölkerung Mitleid mit Deutschen bekäme.

Die Musik des schottischstämmigen Franzosen Daniel White für *Saarland Glück Auf!* war eine seiner frühesten Filmarbeiten. Er war seit den späten 40er Jahren für den Film tätig und machte eine vielseitige Karriere. Das französische Zensurprotokoll vermerkt, die Musikuntermalung sei eine Mischung aus »folklorique sarroise« und komponierten Anteilen von White. Aber die deutsche Fassung enthält neben Whites Anteilen keine spezifisch saarländische Volksmusik, sondern Stücke aus der bergmännischen Musiktradition.¹⁴ Pierre Alekan, der jüngere Bruder von Henri Alekan, verfaßte das Drehbuch. Obwohl die immensen Kriegsschäden im Saarland kaum filmisch zu erfassen waren, machte das Drehbuch durchaus den Versuch, den Menschen gerecht zu werden. Laut Drehbuchtext sollte »der Saarländer« den Prototyp des Menschen repräsentieren, der in der katastrophalen Nachkriegslage weiterlebt, seine Würde und seinen Stolz bewahrt, und ein nahezu ausgelöschtes soziales Leben durch das Pflegen von Gewohnheiten wieder aufzurichten sucht. Dies sollte eine Szene illustrieren, in der ein Mann sich an einem Dienstagabend ankleidet, um der Einladung einer Familie zu folgen: »Le Sarrois, c'est un peu le prototype humain. Il vit malgré tout. Ce soir, il s'habille quand même. Il appartient à une société annéantie par quelques bombes, mais il garde sa fierté, ses habitudes. Il se rend, comme tout les mardis, à la réception donnée par les X...«

Henri Alekan war Chefkameramann bei *Saarland Glück Auf!* und arbeitete als wichtigste kreative Kraft des Films auch an der Regie mit. Er war einer der besten Kameralente des 20. Jahrhunderts, der sein Handwerk u. a. von Eugen Schüfftan erlernt hatte, dem weltberühmten Chefkameramann von *Metropolis* (D 1927). Alekans Arbeit an rund 150 Spielfilmen kann hier nur kurz angesprochen werden. Er wirkte in den 30er Jahren für Marcel Carné an *Quai des brumes* (F 1938), erhielt internationale Anerkennung als Chefkameramann von René Clément mit dem preisgekrönten Propagandafilm *La bataille du rail* (F 1945) und mit dem poetischem Welterfolg *La belle et la bête* (F 1946) von Jean Cocteau. Für Julien Duvivier drehte er den Welterfolg *Anna Karenina* (UK 1948). Auch später fand Alekan internationale Anerkennung, vor allem als Chefkameramann von Wim Wenders an *Der Stand der Dinge* (BRD 1982) und *Der Himmel über Berlin* (BRD 1987). Alekan benutzte als Hilfsmittel zur Planung des Filmlichts immer mit Zeichnungen versehene »Cahiers de Préparation« (Vorbereitungshefte).¹⁵

Die Produktion von *Saarland Glück Auf!* fiel in die erste hochaktive Phase von Alekans Karriere. Seine Bildkompositionen für dieses kleine filmische Meisterwerk sind von bleibendem filmästhetischen Interesse – jedes Bild ist effektiv kadriert, die Einstellungen teils dynamisch, teils poetisch, die Szenen stilsicher komponiert. Seine Leistung ist um so bemerkenswerter, als Alekan nahezu auf alles verzichten mußte, was Filmarbeit eigentlich erfordert, wie er sich 1987 in Interviews mit SR-Autor Bense erinnerte. Im Saarland der unmittelbaren Nachkriegszeit gab es kein Filmstudio und keine Ressourcen für präzise Lichtsetzung; es standen nur wenige Scheinwerfer zur Verfügung, die noch dazu bei den erforderlichen Aufnahmen nutzlos waren: »Damals an der Saar haben wir viel in Fabriken gedreht, mit ungeheuer weiten und tiefen Einstellungen«. Alekan machte aus der chronischen Lichtnot eine Tugend und drehte z. B. in Völklingen rotglühende Drahtschlangen mehrmals hintereinander gegen den dunklen Hintergrund der Halle im Eisenwerk Röchling, wobei er einzelne Einstellungen mehrfach belichtet übereinanderlegte. So entstand aus einem profanen industriellen Arbeitsgang ein regelrechtes »Feuerballett«, eine der ästhetisch reizvollsten Szenen im fertigen Film.

Die technisch schwierigsten Aufnahmen fanden unter Tage in saarländischen Gruben statt, wo man sich ungefähr 24 Stunden ununterbrochen aufhalten mußte. Schon die Drehgenehmigung dafür war schwierig zu bekommen: Zum Drehen brauchte man Stromkabel für die Scheinwerfer, doch im Bergbau, wo Gas und Wasser ständige Gefahrenherde darstellen, ist der Einsatz von Elektrizität extrem gefährlich, weil jeder Funke zur Schlagwetterexplosion führen und ein defektes nasses Kabel zur Todesfalle werden kann. Ein weiterer Grund für die Drehschwierigkeiten war, daß es in der strikt geregelten Arbeitswelt des Bergwerks jederzeit um Leben und Tod geht, und gerade während des Wiederaufbaus der Arbeitsdruck enorm erhöht war. Daher prallte jenseits aller Politik dieser Arbeitsalltag sehr abrupt gegen die Wünsche des Filmteams: »Dummerweise waren die Steiger untereinander zerstritten, so wurde auf der einen Seite Kohle abgebaut, auf der anderen Seite wurde bereits wieder zugeschüttet, mit Abfallschlamm. Alles ging sehr schnell, und auf uns wollte niemand Rücksicht nehmen. Einmal mußten wir sogar in einer Art Notaktion den Stollen verlassen, die Stative unserer Scheinwerfer blieben im Schlamm stecken. Wir hatten gerade noch Zeit, die Lampen herunterzunehmen. Wären wir dann noch geblieben, der Schlamm hätte uns begraben. Wir standen schon bis zu den Knien im Schlamm, als man sich schließlich bequemte, uns herauszuhelfen. Ich hatte überhaupt das Gefühl, die Bergleute waren dagegen, daß wir da unten drehten.«

Alekan hatte auch sonst den Eindruck großer Distanz seitens der Bevölkerung: »Was Saarbrücken anbetrifft, die Stadt und die Menschen, ich hatte nicht den Eindruck, daß wir gerne gesehen waren. [...] Der Empfang durch die saarländische Bevölkerung war hart an der Grenze zur Unfreundlichkeit.« Das war gerade für ihn als Humanisten bitter. Es war ihm wichtig, verschiedenen sozialen Schichten zu begegnen, und er war fasziniert vom Leben in einer deutschen Großstadt direkt nach dem Krieg. Als Dokumentarfilmer, der er zeitlebens neben seiner Spielfilmarbeit blieb, beeindruckten ihn nachhaltig die vielen Kriegsversehrten, die er im Straßenbild Saarbrückens sah; ihr Schicksal bildete er durch entsprechende Einstellungen mitfühlend und unaufdringlich ab.

Es liegen leider keine Aussagen saarländischer Zeitzeugen über Begegnungen mit dem

Produktionsteam vor. Die unkooperative Haltung der Bevölkerung belegt aber speziell der Drehtag der geplanten SchlußEinstellung des Films. Eine Massenszene, zu der man laut Drehbuch die Klänge von Beethovens 9. Sinfonie hören sollte, war dazu gedacht, die Arbeitsleistung der Bergleute zu verherrlichen. Diese ästhetische Vision paßte in den Kulturfilmtrend der Produktionszeit, die dazu tendierte, den Wiederaufbau zu glorifizieren, den viele freiwillige Sonderschichten der Bergleute ermöglichten. Sie aber wollten keine Statisten ihrer eigenen filmischen Verherrlichung sein, und daher verlief der Drehtag anders als von Alekan geplant: »Wir dachten damals in unserer Naivität an etwas Grandioses als SchlußEinstellung, eine eindrucksvolle Veranstaltung mit 300 bis 400 Bergleuten, doch es kamen nur zwanzig, die auch noch von der Bergwerksdirektion zum Drehort befohlen waren, um uns als Statisten zu dienen. Außerdem war das Wetter scheußlich, es regnete, und ich war total verzweifelt. Statt zu einer Apotheose wurde unser Filmende zu einem Fiasko, zu einem Waterloo.« Das tatsächliche Filmende wurde daher aus vorher gedrehtem Material zusammengestellt: Seine Einstellungen von Industriebauten im Saartal wirken ruhig, fast elegisch, dies löst effektiv die vorherige dramaturgische Spannung. Daher mutet dieses Ende aus heutiger Sicht nicht als Verlegenheitslösung an, zumal es in gelungener Abrundung den filmischen Bogen zurück zu den ersten Einstellungen schlägt.

Dem Produktionsteam gelang es nicht, genügend erwachsene Freiwillige zu finden, nicht einmal in den französisch geleiteten Gruben des Landes oder in den französisch geprägten Kultureinrichtungen Saarbrückens. Alekans Erfahrungen zeigen eindeutig, was die Bevölkerungsmehrheit von Frankreich hielt – die saarländische Bevölkerung als zentrale und zeitlich erste Zielgruppe dieser Propaganda wurde schon während der Produktion 1951 nicht erreicht. Zwar stieg 1952 der Autonomiegrad des Saarstaates durch die Neudefinition von Grandvals Funktion als französischer Botschafter an der Saar, doch blieben französische Truppen im Land. Die chronisch schwierige saarländisch-französische Beziehung ist für diesen Film auch an der Postproduktion der deutschen Fassung ablesbar. Der ursprüngliche Textautor dieser Fassung war der regional sehr bekannte saarländische Schriftsteller



... mit französischem Akzent

Alfred Petto. Offenbar gab es Differenzen zwischen ihm und der Produktionsfirma über die politische Botschaft, die der Kommentar-text transportieren sollte. Petto zog sein Manuskript verärgert zurück, zu einem Skandal kam es jedoch unter den zeitgenössischen Zensurbedingungen nicht. Als Ersatzautor fungierte laut Vorspann der deutschen Fassung Jan C. Schroeder; über ihn gibt es bisher keine weiteren Informationen.

Premiere und Kinostart

Die Postproduktion von *Saarland Glück Auf!* wurde im Februar 1952 in Paris beendet, die Zensurgenehmigung im April erteilt. Die erste saarländische Vorführung des Films fand am 29. Mai 1952 nachmittags im Union-Theater in Saarbrücken statt. Das geladene Publikum bestand aus der Hoffmann-Regierung, Grandval und seinem Stab sowie ausgewählten Pressevertretern. Für einen Teil des Rahmenprogramms aus Gesang und Instrumentalmusik zeichneten mit der Bergkapelle Jägersfreude und dem Saarknappenchor unter Leitung seines Chorleiters Peter Marx einige Mitwirkende des Films verantwortlich. Zur Einführung in den Film trug Prof. Dr. Meyer als Vertreter des Kultusministeriums ein wortreiches Dementi vor, den Film nicht als Propaganda zu verstehen.

Während die *Saarbrücker Zeitung* (SZ) nicht über die Premiere berichtete, widmete die CVP-nahe *Saarländische Volkszeitung* (SVZ)

dem Anlaß einen 50-Zeilen-Artikel »*Saarland Glück Auf!*« *Ein Heimatfilm vom Schaffen an der Saar*.¹⁶ Die für einen Kulturfilm ungewöhnlich ausführliche Berichterstattung legte den Akzent darauf, ihn als »Heimatfilm« zu bezeichnen und suggestiv als quasi heimisches Produkt zu reklamieren: Der Artikel erwähnte weder die Co-Auftraggeber noch die französische Produktion und ihren Drehstab, statt dessen wurde ausführlich der Heimat-Gestus aus der Rede von Prof. Meyer wiedergegeben. Wie aus dem Bericht der SVZ hervorgeht, gab Meyer implizit zu verstehen, daß es interne Kritik in Regierungskreisen am Propagandacharakter des Films gab, doch wollte man natürlich Grandval und seinen Stab nicht verärgern: »Der Film ... sei untendenziös wie das Land, von dem er erzähle. Er sei weder propagandistisch noch politisch und spreche nicht in Superlativen, sondern wolle nur davon berichten, wie die Menschen hier ihr Geschick selbst in die Hände genommen haben und in einem unerhörten Aufbau sich eine schöne Heimat geschaffen haben. Immer wieder spreche man heute von allen Faktoren, von wirtschaftlichen, politischen und militärischen Dingen, nur von dem Menschen nicht. Das Wort »Nix wie hemm«, das sich die Saarländer einmal geschaffen haben, sei bezeichnend für ihre Haltung.«

Das UT, zentral gelegenes Erstaufführungskino in der Landeshauptstadt und eines der am besten ausgestatteten Kinos des Landes, war ein mit Bedacht gewählter Ort und für diese Premiere das Kino der Wahl, zumal es donnerstags abends immer eine »französische Vorstellung« anbot. Die Werbeanzeige des UT in der SZ und in der SVZ vom gleichen Tag enthält – typisch für die realen damaligen Französischkenntnisse in der Region – gleich mehrere Schreibfehler in einem französischen Filmtitel.¹⁷ Diese Anzeige war nur die übliche für das Abendprogramm, die in beiden Zeitungen identisch erschien; die nachmittägliche Premiere des Kulturfilms galt offenbar als problematisch, daher blieb dieses Politikum wohl auf Anweisung von oben unbeworben. Wäre man sich allseits der Akzeptanz des Films sicher gewesen, hätte sich das Kino ungeachtet der geschlossenen Premiere den Werbeeffect der gesamten anwesenden politischen Prominenz nicht entgehen lassen müssen.

Nach der Premiere wurde der Film im Zeitraum Juni bis Oktober 1952 nochmals für den

saarländischen Markt bearbeitet, entweder durch Umschneiden oder durch weitere Kürzung. Genaueres ist dazu bisher nicht bekannt. Im Anschluß daran organisierte Grandval in der Mission Diplomatique eine weitere geschlossene Vorführung für geladene Pressevertreter. Darüber berichtete der 66-zeilige SZ-Artikel vom 8. November 1952 *Ein Film vom Schaffen und Wollen des Saarlandes: »Saarland Glück Auf!«*,¹⁸ mit einem Standfoto aus dem Film, das in Untersicht die länglich-ovale hohe Fensterlücke in der Ruinenmauer der Schloßkirche in Alt-Saarbrücken zeigt, überspannt von einem verbogenen Metallgitter, dahinter der Kirchturm.

Gemäß den zeitgenössischen Genremustern und Kinoprogrammstrukturen tituliert der SZ-Artikel den Film als Kulturfilm, genau wie es der SVZ-Artikel im Mai tat. Der SZ-Artikel betont die Landschafts- und Industriefilmnahmen, erwähnt die französischen Urheber und lobt die handwerkliche Qualität ihres Films als geschickte Lösung einer schwierigen Aufgabe, reduziert den Film aber, wie schon die SVZ, auf die Darstellung der Region: »ein dankbares Objekt« sei hier angemessen bebildert, »richtungsweisend für das Kulturfilm-schaffen überhaupt«, es sei gelungen, »Bedeutung und Leistung der saarländischen Wirtschaft« zu zeigen. Der Artikel ignoriert Szenen, welche die französische Sprache thematisieren, und ebenso die gedankliche Koppelung Wirtschaftsunion-Aussöhnung-Europa. Der Schluß des SZ-Artikels erinnert an den Appell Prof. Meyers bei der Mai-Premiere, der Film werde denen ins politische Gewissen reden, die über die Zukunft der Saar entscheiden: »Die Bedeutung des kulturellen Schaffens der Menschen, die Bedeutung des Landes für eine künftige europäische Zusammenarbeit, ist ausdrucksvoll in den Rahmen eingebledet. [...] lebendig und eindrucksvoll montiert, und von einem vorzüglich verfaßten und gut gesprochenen Text begleitet. [...] Es ist zu hoffen, daß dieses Bilddokument über seine eigentliche Bedeutung als Kulturfilm hinaus, der Welt Zeugnis gibt vom Schaffen und Wollen der saarländischen Bevölkerung.«

Die SVZ brachte diesmal sogar einen 77-Zeilen-Artikel *»Saarland Glück Auf!« Ein Film um den Wiederaufbau unserer Heimat.*¹⁹ Darin wird ebenfalls die französische Produktion erwähnt, die im Vorspann erscheinenden französischen Mitglieder des Drehstabes werden ge-

nannt. Der SVZ-Artikel setzt aber ansonsten genau wie die SZ den Akzent auf den »Wiederaufstieg des Saarlandes«. Die SVZ deutet Veränderungen am Film seit der Premiere an, und greift das dreischrittige Propagandathema Saarfrage-Aussöhnung-Europa auf, während sie im gleichen Atemzug den Propagandagehalt wie schon durch das Meyer-Zitat im Mai erneut leugnet: »Wir hatten dieser Tage Gelegenheit, diesen Streifen, der am 29. Mai d.J. schon einmal einem größeren Publikum vorgeführt wurde, auf Einladung der französischen Diplomatischen Mission im Saarland zu sehen, nachdem verschiedene Verbesserungen an ihm vorgenommen wurden. [...] ein filmisches Meisterstück, das ohne im üblichen Sinne »tendenziös« zu wirken, doch auf den Zweck und das Endziel des saarländischen Wiederaufbaus hinweist; die Verständigung mit dem Nachbarn, die europäische Einigung und Befriedung! Der Film wird in Kürze im Beiprogramm auch in den saarländischen Filmtheatern laufen«.

Werbung für Kulturfilm und Rezensionen dazu waren in der zeitgenössischen regionalen Presse selten, insofern sind die drei ausführlichen Artikel symptomatisch für den politischen Stellenwert des Films. Auffallend umgehen beide Zeitungen, die aufgrund der Zensur bzw. wegen politischer Loyalität nicht kritisch berichteten, das Propagandaproblem, indem sie den künstlerisch hochrangigen Film trotz seiner französischen Produzenten immer als »Heimattfilm« bezeichnen und damit suggestiv als saarländisches Produkt reklamieren. Der Film lief in den regionalen Kinos erst nach dem 10. November 1952 an; Details darüber berichtete die SVZ am 10. November nicht, obwohl sie ausführlicher schrieb als die SZ. Es ist auch unklar, mit welcher Kopienzahl der Film anlief, und wie lange er in den saarländischen Kinos blieb; im November erschienen in beiden Zeitungen keine weiteren Hinweise.

Quellenwert des Films

Jeder Film mit Bezug zum Saarland hat hohen historischen Wert für das regionale Gedächtnis bewegter Bilder; viele sind als Unikate unersetzlich. In *Saarland Glück Auf!* zeigen mehrere Einstellungen die noch unkanalisierte Saar und viele regionaltypische Penichen, die den Fluß als Lastkähne bis in die 70er Jahre

befahren. Der Film belegt die Vielfalt damaliger Saarindustrie; heute wirkt dies wie ein Zeitfenster in die Vergangenheit, denn kein Berufsbild in Bergbau, Stahlproduktion, Glasherstellung, Handel, Handwerk ist geblieben wie damals. So auch in der Landwirtschaft, wo man die vorletzte Generation der Bergmannsbauern sieht, wenn vor einer Industriekulisse eine Frau und ein Mann jeweils von Hand mit Sensen eine hohe Wiese mähen. An ihnen vorbei laufen Buben, die eine weiße Geiß («Bergmannskuh») am Strick führen. Diese wenigen Bildkader vermitteln eine historische Vielschichtigkeit: Bäuerliche Handarbeit prägte bis ca. 1850 noch fast durchgängig die Lebenswelt, aber wegen der viel zu niedrigen Industrielöhne entwickelte sich von da an als regionalspezifische berufliche Mischform das Bergmannsbauerntum, das es rund 120 Jahre lang gab.

Saarland Glück Auf! enthält wertvolle Stadtansichten aus Saarbrücken und Ottweiler. Besser als zeitgenössische Fotos lassen die Ansichten aus dem damaligen Saarbrücken erkennen, daß die riesigen Kriegsschäden 1951 noch längst nicht beseitigt waren; ganze Viertel der Stadt lagen noch in Trümmern, wie ein Schwenk über Ludwigsplatz, Stengelstraße und angrenzendes Luisenviertel belegt. Die Bildkader aus Ottweiler stellen wie diejenigen der Bergmannsbauern ein historisches Kaleidoskop dar: Sie präsentieren ein nahezu geschlossenes Stadtbild, dessen bauliches Ensemble mit Fachwerkhäusern und dem Turm an der Stadtmauer nicht nur den Vorkriegszustand belegt, was für eine deutsche Stadt selten genug ist, sondern der 1951 abgebildete Bauzustand Ottweilers verweist direkt in die Frühe Neuzeit bzw. das Mittelalter.

Anmerkungen

* Der Text ist die erweiterte und leicht veränderte Fassung meines Vortrags am 7. Januar 2011 beim Neujahrsempfang der Peter-Imandt-Gesellschaft/Rosa-Luxemburg-Stiftung Saarland im kino achteinhalb in Saarbrücken. Im zweiten Teil dieser Untersuchung wird der Film *Saarländer in Lourdes* vorgestellt und analysiert.

Eine männliche Schreibweise von Personenkreisen dient der Vereinfachung und beabsichtigt keine

Diskriminierung; es sind Männer *und* Frauen gemeint.

- 1 Den Kulturfilm, ein Subgenre des Dokumentarfilms, gab es bereits seit Jahrzehnten im Kinobeiprogramm.
- 2 SFA-Bestand Film/16mm 0411-001 B, *Saarländer in Lourdes*, 05'02". Wir würden diesen Kurzfilm gerne öffentlich zugänglich machen, aber das SFA erhält auch 13 Jahre nach seiner Gründung keine Förderung von der öffentlichen Hand, daher fehlen die Mittel für filmische Langzeitarchivierung wie für digitale Reproduktionen. – Ich erhielt die Kopie von *Saarländer in Lourdes* 2004 vom damaligen Betreiber des Residenz-Kinos Völklingen, Michael Pirrung, der sie aus dem Corona-Kino in Neunkirchen mitnahm, als er dem letzten Corona-Betreiber Andreas Simon half, die Räume vor der Schließung zu leeren. – Zur Geschichte des Corona vgl. Gerhild Krebs, *Kino und Film in Neunkirchen 1897–2004. Eine Zeitreise von den »Lebenden Photographien« zum Cine-Tower*, in: *Neunkircher Stadtbuch*, hrsg. von Rainer Knauf und Christof Trebesch im Auftrag der Stadt Neunkirchen, Ottweiler 2005, S. 683–705.
- 3 Es gab eine französische Synchronfassung, weil die zeitgenössische Produktionstechnik es erforderte. Während 16-mm-Kameras klein und für Dokumentaraufnahmen aus der Hand gut geeignet sind, waren damalige 35-mm-Kameras schwer und unhandlich und alle Geräte für Filmtonaufnahmen erst recht. Daher drehte man Dokumentarfilme stumm, selten auf 35 mm, meist auf 16 mm, und vertonte alles später. Diese Produktionspraxis sieht man an *Saarland Glück Auf!*: Die Tonebene ist oft nicht lippen- bzw. bewegungssynchron zur Bildebene, vor allem gegen Ende des Films, wo saarländische Mitwirkende dirigieren, singen oder sprechen.
- 4 Nur einige französische Stabmitglieder sind in der deutschen Fassung erwähnt: Paul Legros, Henri Alekan, Daniel White, Tonmeister Robert Lion und zum Schluß Regisseur Henri C. Bonnière. Zwischen ihre Namen sind mehrere Titeltkader gesetzt, die nur saarländische Mitwirkende und Mitarbeiter an der deutschen Fassung nennen: Saarknappenchor, Kapelle der Grube Jägersfreude unter der Leitung von Peter Marx, »Saarländische Bergleute, Hüttenarbeiter und Schulkinder, sowie Meister, Arbeiter und Lehrlinge des Glaswerkes von Wadgassen«, der Schauspieler Gert Tellkampf als Sprecher des Off-Kommentars, damals in Saarbrücken am Stadttheater und bei Radio Saarbrücken tätig, und Jan C. Schroeder als Autor des Kommentartextes. Die Tonauf-

- nahmen wurden bei Radio Saarbrücken gemacht – im damaligen Funkhaus (früheres evangelisches Gemeindehaus) Wartburg (heutige Martin-Luther-Straße). Die Postproduktion oblag französischen Firmen, die der deutsche Vorspann nur in Kürzeln nennt: Tonmischung SIS, Labor LTC Saint Cloud, Sondereffekte LAX.
- 5 Das seit den achtziger Jahren im Saarland vielzitierte »Saarvoir-Vivre« kokettiert mit der touristisch attraktiven Idee saarländisch-frankophiler Identität, die es so nicht gibt, da bis heute nur eine Minderheit der Bevölkerung französisch spricht. Zugleich ignorieren politische Initiativen zur Zweisprachigkeit im Saarland die reale regionale Dreisprachigkeit von platt, deutsch und französisch; sie sind als einseitige Anstrengung auch nicht sinnvoll, da ihnen keine gleichartigen Bemühungen in Lothringen gegenüberstehen. Dagegen inszeniert sich das Großherzogtum Luxemburg seit den 90er Jahren sprachpolitisch konsequent als dreisprachiges Land.
 - 6 British Film Institute (BFI), <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/organisation/80087?view=credit>.
 - 7 Für den Stab widersprechen die fertigen Sprachfassungen und das Original-Drehbuch einander jeweils in Einzelheiten, vgl. Stabliste englische Fassung: <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/338346>. – Weitere Stabmitglieder: Kamera Robert Foucard, Filmographie <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/469876>; Kamera-Assistenz Raymond Menvielle, <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/709568>; Schnitt Henri Colpi, <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/71759>; Tonmischung Robert Lion, <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/429562>; französischer Kommentartext Jacques Marcerou, <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/352817?view=credit>.
 - 8 Hermann Gowa (1902–1990) entstammte einer Kaufmannsfamilie in Hamburg. Im französischen Exil (1933–1945), wo er bereits für den Film tätig war, benannte er sich in Henry Gowa um, aus Abscheu vor Hermann Göring; siehe Barbara Müller-Wesemann, *Bleiben oder geben? Zu Leben und Werk des Malers und Kunstpädagogen Hermann Henry Gowa*, in: *Exil*, Bd. 23, 2003, S. 27–35.
 - 9 Gespräch mit Georg Bense, Saarbrücken, Januar 2011.
 - 10 Filmographie Paul Legros <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/847173?view=credit>: Presented by *Sarre Pleins Feux* (1952), Producer *Hôtel des Invalides* (1951), Producer *En passant par la Lorraine* (1951). – Ebd., Georges Franju, <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/2098>.
 - 11 Filmographie Henri C. Bonnière <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/243447?view=credit>.
 - 12 Filmographie René Bonnière <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/47276?view=credit>.
 - 13 Dank an Thomas Tode, Hamburg, der seine Abschrift des Zensurprotokolls übersandte: Archives Françaises du Film/Centre Nationale de la Cinématographie (CNC), Visa de Censure, Sarre, pleins feux, no. 11.282. – Der Originalschnitt und zweite Schnitt mit variiertem Titel für die französische Zensur gehen aus dem Zensurprotokoll und seinen Anlagen hervor. Die Zensurenentscheidung weist maschinen- und handschriftliche Elemente auf, die aus dem Spätwinter und Frühjahr 1952 stammen. Der Film wurde entweder ein- oder zweimal vorgelegt. Produzent Paul Legros als Vertreter der Produktionsfirma legte den Film am 21. 2. 1952 erstmals vor. Er wurde entweder in den Zensursitzungen 27. 2. und 11. 3. 1952 behandelt oder nach negativ verlaufener Vorsichtung neu in gekürzter Fassung angefordert zur Sitzung vom 11. 3. 1952. Die métrage-Angabe von 720 m wurde möglicherweise erst nach dem 22. 4. 1952 notiert, als Legros auf Grundlage der am 11. 3. erteilten Genehmigung der 720-m-Fassung die Zensurkommission über die nochmals gekürzte Fassung von ca. 700 m informierte und für diese um endgültige Freigabe bat.
 - 14 Filmographie Daniel White <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/individual/347200>. – White war u. a. für den Regisseur Jess Franco tätig.
 - 15 Das folgende Zitat aus dem französischen Drehbuch und Zitate von Alekan in deutscher Übertragung, entstammen dem SR-Beitrag von Georg Bense über Henri Alekan, 14'46', SR TV-Archiv Nr. 87 0551/14, DVD, Erstsendung: *Magazin Saar* 3, 17. 6. 1987, die ich hier mit freundlicher Genehmigung des Autors wiedergebe.
 - 16 Stadtarchiv Saarbrücken (= StA SB), SVZ, Nr. 123, Fr., 30. 5. 1952.
 - 17 StA SB, SZ, Nr. 122, Do., 29. 5. 1952, Anzeige UT SB: »Heute, Donnerstag, 20.30 Uhr / französische Vorstellung / Raf Vallone und Elena Varzi / in / Le Chemine[sic] / de / L[sic]!Espe[sic]!rance / («Der Weg der Hoffnung».)«
 - 18 StA SB, SZ, Nr. 258, Sa., 08. 11. 1952.
 - 19 StA SB, SVZ, Nr. 259, Mo., 10. 11. 1952.

Geschenke an die Aufmerksamen

Arnfrid Astel, Das Spektrum gibt dem Augenblick die Sporen. Gedichte, Gutleut-Verlag, Frankfurt am Main und Weimar 2010, 48 S.

Epigramme sind wie kleine Meteore: Sie tauchen blitzartig in die Sphäre der Poesie ein, kleine poetische Leuchtkörper, die unsere Wahrnehmung und unser Denken auf die Probe stellen. Sofern sie gelingen, enthalten sie kleine Offenbarungen, die uns lehren, die Welt mit neuen Augen zu sehen. Die Epigramme, die Arnfrid Astel seit rund einem halben Jahrhundert als poetisch sublimen Episteln geschrieben hat, sind in diesem emphatischen Sinne Geschenke an die Aufmerksamen.

Epigramme waren ursprünglich Inschriften auf Tempeln, Gräbern, Weihgaben oder Gastgeschenken. In seiner *Passion für die Epiphanie des Augenblicks* gelingt es Arnfrid Astel, aus dieser ehrwürdigen antiken Form ästhetische Funken zu schlagen.

Er hat die Kunst der poetischen Kürze in der Tradition des römischen Satirikers Martial und des frühmittelalterlichen Poeten Matsuo Basho immer weiter verfeinert und sie zu einem Genre naturphilosophischer Denkbilder und lakonischer politischer »Sinngedichte« umgebaut. In den siebziger Jahren war der Autor bekannt geworden durch seine *Strafzettel für den Rechtsstaat*, die damals mit ihren gesellschaftskritischen Pointen linke Debatten über die Neutronenbombe und das Berufsverbot, über die CSU und die RAF munitionierten. In diesen Jahren hat man systematisch übersehen, daß der studierte Biologe Astel auch eine zarte Naturdichtung schrieb, geschult an antiken Vorbildern.

Als Quellen und Grundstoffe seiner epigrammatischen Exerzitien benennt der Dichter auch heute noch die *Anthologia Graeca*, in der in vielerlei Varianten solche kurzen Sinngedichte zu finden sind. Wie in diesen antiken Sinngedichten versucht Astel auf engstem Raum belehrende und unterhaltende Elemen-

te zusammenzuführen. Seine Gedichte basieren auf einer strengen Silben-Kunst, die sich nicht nur an antike Metren, sondern auch an die japanischen Gedichtformen des Haiku und Senryu anlehnt.

Seit 2001 hatte der Dichter seine *Sinn- und Stilübungen* fast ausschließlich im Internet veröffentlicht, auf der sehr sorgfältig gestalteten Seite www.zikaden.de. Nun hat der Frankfurter Gutleut Verlag sechsundsechzig seiner Kurz- und Kürzestgedichte gesammelt und sie in sieben Kapitel eingeteilt. Das 48 Seiten starke Bändchen ist auch ein visuelles Ereignis, denn der Verlag hat Astels Epigramme mit verschiedenen Schriftbildern und Schriftgrößen ausgestattet, so daß ihre reflexive Kraft noch stärker hervortritt.

Dabei steht die naturpoetische Miniatur, die Pflanzen, Blumen oder Sternbilder als ein metaphysisches Gleichnis dechiffriert, neben dem aphoristisch geschliffenen Erkenntnisblitzlicht, in dem auch mal die Finanzkrise oder der tumbe Flatrate-Telefonierer als Signaturen der krisenhaften Gegenwart thematisiert werden. Die intensivsten Gedichte sind hier die schwebenden, offenen Notationen, die einer philosophischen Meditation ähneln: »Wenn ich den Koffer / abstelle, / trägt ihn die Erde.« Solche kleinen profanen Erleuchtungen finden sich auch in den kurzen Stücken, in denen Redewendungen oder einzelne Wörter in ihrer Substantialität überprüft werden. Zum Beispiel das Epigramm über die Rivalität zweier temporaler Adverbien, die zu Substantiven arriviert sind. Daraus erwächst hier eine besondere Zeiterfahrung: »DER Alsbald verkräht den Unlängst.« Und auch den politischen Scharfsinn hat sich Astel noch bewahrt. Etwa in dem bitteren Sinnspruch, der eine Pflanzenart mit dem Blick auf einen Nazi-Schergen verknüpft:

»Immer noch kommt der / Blutweiderich über die / Eselsbrücke des / Bluthedrich / in mein / unschuldiges Hirn.« Arnfrid Astel, der mittlerweile 78jährige Altmeister des Epigramms,

führt in seinem neuen Band vor, daß ein strenger Minimalismus auch heute noch poetische Schönheit generieren kann.

Michael Braun

Großherzogtum mit Migrationshintergrund

Guy Helming, *Neubrasilien*. Roman, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2010, 320 S.

Der luxemburgische Schriftsteller Guy Helming dürfte ein Mensch sein, der Landkarten liebt. Am Ende seines Romans *Neubrasilien*, als die Flüchtigen wieder aufbrechen müssen, taucht ein solche Karte auf. Die Ortsnamen, die auf ihr verzeichnet sind, wecken die Sehnsucht nach einem anderen, einem besseren Leben. Und auch den Umschlag des Buches zielt eine Karte, eine historische Luxemburgs. Die Historie Luxemburgs ist ein Sehnsuchtsort Helmingers.

Helming, der in Köln lebt, hat zwei Bücher in einem geschrieben. Beide handeln zunächst von dem, was man heute Migration nennt und beide sind in Luxemburg angesiedelt. Die erste Geschichte (sie gibt dem Buch den Namen) spielt um 1830, die zweite Geschichte in der Jetzt-Zeit, um genau zu sein vor zehn Jahren. Sie laufen parallel nebeneinander her, erst spät finden sie zueinander, wenn überhaupt.

In der historischen Geschichte geht es um eine Gruppe von Luxemburgern im neunzehnten Jahrhundert, die nach Brasilien auswandern will. Die Regierung dort, so haben sie es gehört, verschenkt Land an Neuankömmlinge. Zuhause drücken Steuerlast und wirtschaftliche Not, so verkaufen sie Haus und Hof, lassen alles hinter sich, um auf einem Schiff von Remich aus über die Mosel aufzubrechen, zunächst in Richtung Bremen. Der Traum vom besseren Leben findet dort bereits ein jähes Ende, es fahren keine Schiffe mehr, weil in Brasilien Einwanderer nicht länger gebraucht werden. Von da an beginnt die schmachvolle Rückkehr der ehemals ehrbaren Bauern, die nun ohne Besitz und rechtlos ein Leben am Rande der Gesellschaft fristen müssen, auf einem Landstrich, der von da an *Neubrasilien* genannt wird. Ist das Luxemburg des frühen neunzehnten Jahrhunderts noch der unwirtliche Ort, den man hinter sich las-

sen will, so hat sich dies hundertsiebzig Jahre später ins Gegenteil verkehrt. In der zweiten Geschichte versucht eine Gruppe jugoslawischer Kriegsflüchtlinge aus Montenegro sich in Luxemburg niederzulassen. Auch sie treibt die Not, auch ihnen gelingt die Flucht letztlich nicht, sie müssen am Ende zurückkehren, weil der luxemburgische Staat sie nicht haben will.

Die These hinter dieser Parallelführung mag lauten: Die Geschichte aller Gesellschaften ist auch eine Migrationsgeschichte. Bestimmte Faktoren treiben Menschen dazu, ihre Heimat zu verlassen. Mit dem Risiko des Scheiterns. Es ist in beiden Stories gleichbedeutend mit einerseits der erzwungenen Rückkehr, andererseits dem Weg in die Kriminalität. Das zweierlei Scheitern konterkariert verkitschte Vorstellungen vom erfolgreichen Weg in die Fremde oder aber vom multikulturellen Idyll.

Mit der historischen Geschichte schildert Helming eine Welt des Umbruchs in der ländlich-bäuerlichen Welt der Industrialisierung. Seine Bauern sind noch volksfromm und abergläubisch, die neue Zeit hinterläßt jedoch langsam Spuren in den Köpfen. Diese Auseinandersetzungen führt Helming in nicht selten didaktisch motivierten Dialogen vor. Auch die Möblierung dieser Welt kommt bei ihm nicht zu kurz, raumgreifend aber sind vor allem die Ausdünstungen und Ausscheidungen der Körper dieser Zeit.

Geradezu klinisch rein und unkörperlich dagegen erscheint das heutige Luxemburg sowohl im Asylantenwohnheim als auch im gewerkschaftlich geprägten, linksalternativen Milieu, das den Zugewanderten unterstützend zur Seite stehen will. Hier wird Helming spielerischer, streift das Satirische. Auf einer privaten Geburtstagsparty läßt er einen Autor namens Arno Bausch auftreten und sagen: »Ich finde, man sollte mehr Bücher von Lu-

xemburger Autoren verschenken. Einheimische Literatur. Das tut man in Deutschland doch auch oder in Frankreich, nur bei uns überbringt man lieber einen Grass oder einen Modiano. Hauptsache aus dem Ausland. [...] Glauben Sie, dass die Luxemburger, bedingt durch ihr kleines Land, an einem Minderwertigkeitskomplex leiden?«

Damit ist Helminger bei seinem großen Thema in diesem Text. Manchen Leser dürfte

die beständige Affirmation einer luxemburgischen Sprache und Identität zuweilen anstrengen, aber der Band beinhaltet neben den zwei bereits beschriebenen Büchern eben noch ein drittes - nicht historischer Roman, nicht Gegenwartssatire, sondern dies: eine luxemburgische Landeskunde. *Neubrasilien* könnte ebenso *Luxemburg* heißen.

Andreas Trabusch

Subtile Suche nach dem Kriegszustand

Marcus Imbsweiler, *Frontsignale. Komponieren in Zeiten des Krieges. Erzählungen*, Saarbrücken, Conte-Verlag 2010, 188 S.

Nicht nur in den meisten Schubert-Büchern, auch in unserem Bewußtsein spielt sie so gut wie keine Rolle: die Verhaftung des Komponisten im März 1820. In Marcus Imbsweilers Band *Frontsignale* dagegen steht dieses – nebensächliche? – Detail ganz im Zentrum der längsten von vier Erzählungen. Was war geschehen? Zu Franz Schuberts Wiener Freundeskreis zählte auch der Lyriker Johann Chrysostomus Senn, der seinen einzigen Gedichtband dem Komponisten widmete (woraus zwei Vertonungen stammen). Senn war Teil eines Studentenbundes, für dessen freiheitliche Ideen es in Metternichs repressivem Österreich keinen Platz gab. Er wurde im Beisein Schuberts »wegen fanatischer Hinneigung zu den Hirngespinsten von Volksthum und Repräsentativ System« verhaftet, verhört, mißhandelt, schließlich nach Tirol verbannt, dessen Freiheitskampf gegen die Franzosen bereits blutig untergegangen war, und fristete dort ein verarmtes, vereinsamtes und unschöpferisches Dasein. Welcher Konzertbesucher und Musikliebhaber denkt aber beim Hören von Schuberts Liedern an politische Ideen, an Gedankenfreiheit und Repression? Marcus Imbsweiler tut es. Er kontrastiert seine skizzenartigen Schnappschüsse von hemdsärmeliger Tiroler Unbeugsamkeit einerseits und dem Denunzianten- und Spitzelklima im Wiener Vormärz andererseits mit einer fiktiven Vernehmung von Schubert auf der Polizeistation. Und genau hier blitzt Imbsweilers eigentliches Thema auf: die Schnittstelle von Musik und Politik. Schubert leugnet die subversive Di-

mension seiner Tätigkeiten und Bekanntschaften, und doch bergen seine Töne Botschaften, die sich staatlicher Kontrolle entziehen. Ist das nicht das Beunruhigende aller Tonkunst, die heimliche Furcht aller Machthaber?

Auch wenn der Untertitel des Buches von *Zeiten des Krieges* spricht – Imbsweilers Geschichten greifen gerade nicht das auf, was beim Thema Musik und Krieg so in den Kopf kommen mag, etwa Schlachtenmusiken wie *Wellingtons Sieg* von Beethoven oder Antikriegsmusik wie Kagels *Märsche, um den Sieg zu verfehlen*. Er sucht viel subtiler nach dem latenten Kriegszustand, der zwischen den Zeilen der Musik auftaucht oder sich in Musikerbiographien dort befindet, wo man es nicht vermutet. Zum Beispiel bei Haydn, dessen *Schöpfung* im französisch besetzten Salzburg in französischer Sprache gegeben werden mußte. Imbsweiler kontrastiert das nur latent Politische bei Haydn harsch durch den Besuch des fiktiven SS-Hauptscharführers Kuschke im Schloß Eszterháza, der sich abwechselnd den grauenhaften Details von Massenexekutionen und musisch-kulturellen Betrachtungen hingibt. Die hier vorexerzierte Perversion humanitärer Ideale in ihr nazistisches Gegenteil kratzt nachhaltig an der Vorstellung, eine gute Musik müsse gute Menschen hervorbringen. Noch weitaus bunter wird die erzählerische Freiheit bei der Schilderung einer Begegnung von Schostakowitsch mit Stalin, der 1943 eine neue Staatshymne forderte: Hier wird das stalinistische Verwaltungsgebäude zum kafkaesken Schloß mit unüberblickba-

ren Treppen, Korridoren und Türen, wird der große Stalin selbst zur von Pasternak so bezeichneten Krabbe, zum surrealistischen (Gregor Samsa läßt grüßen) Mutanten. Ganz glaubwürdig dagegen, so daß man sie für bare Münze nehmen könnte, ist die Erzählung, in der Gustav Holst an einem heißen Sommertag im Ersten Weltkrieg wegen seiner deutschen Abstammung auf seine korrekte Gesinnung polizeilich befragt wird – und auch darauf, ob und wie seine Musik diese Gesinnung in nutzbare Töne setzen könne. Das wird dem Komponisten dann doch zuviel: Daß seine Kunst zu einem so profanen Zweck erniedrigt werden sollte, kann er nicht dulden und erteilt daher allen Gedanken an erbauliche Kriegsmusik eine Absage. Wer den ein paar Jahre darauf entstandenen »Mars« kennt, ahnt, daß

der Wunsch des englischen Provinzwachtmeisters nach hinten losgegangen wäre.

Imsbweilers Erzählband ist spannend und unterhaltsam, man merkt dem Autor seine profunden (musik-)geschichtlichen Kenntnisse an, ohne daß es aufdringlich würde. Seine Geschichten sind in einem besonderen Sinne wertvoll: Sie brechen mit manchen liebgewonnenen Klischees und zeigen das Hinter- und Abgründige in der vermeintlichen Idylle, wohl auch die Unmöglichkeit einer Gut- und Böse-Sortierung der Musikgeschichte und ihrer Komponisten. Was dann aber doch über allem schwebt, ist die Utopie von der potentiellen Idealität der Musik an sich. Mag er auch utopisch sein – schön und tröstend ist dieser Gedanke allemal.

Christoph Flamm

Persönliche Erinnerungen an den NS-Terror

Horst Bernard, *Neue Bremm... Einst eine höllische Adresse. Ehemalige Häftlinge des Gestapolagers Neue Bremm erinnern sich*, Blattlaus Verlag, Saarbrücken 2010, 134 S.

Horst Bernard, seit Jahrzehnten Landesvorsitzender der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes VVN – Bund der Antifaschisten –, die dieses Buch herausgibt, hat mit diesem Band das dritte Buch mit Erinnerungen ehemaliger Häftlinge im Lager Neue Bremm vorgelegt. Er war schon als Herausgeber und Autor an den Bänden *Bis zu den Schultern in der Jauche* (2001) und *Trotz der Leiden... Wir sind immer noch da!* (2005) beteiligt. Die Arbeit von Horst Bernard – meist in Zusammenarbeit mit dem im Mai 2009 plötzlich verstorbenen Dr. Luitwin Bies – hat nicht nur dazu beigetragen, die Kenntnis über diesen Ort des Grauens zu verbessern, sondern hat den Häftlingen von damals – oft zum ersten Mal – die Chance gegeben, über die »höllische Adresse« öffentlich zu berichten und ihnen geholfen, ihre Erlebnisse zu verarbeiten.

Neben den Memoiren der Häftlinge, von denen einige Büchern stammen, die in Frankreich erschienen sind, enthält der Band weitere kurze Beiträge, u. a. ein Beitrag aus der Feder Bernards über die Widerstandskämpferin Yvonne Bermann. Deren Porträt schmückt die dem ehemaligen Männerlager zugewand-

te Außenfront des Hotels Mercure. Das Hotel Mercure steht heute dort, wo sich von Dezember 1943 bis Ende 1944 die Frauenabteilung des Lagers Neue Bremm befand.

Prof. Jacques Walter von der Universität Metz berichtet über Otto Gottfried Herrmann Schmidt, das erste deutsche Opfer im Gestapo-Lager. Horst Bernard, von dem die meisten Aufsätze stammen, hat einen bisher unveröffentlichte Abhandlung von Luitwin Bies überarbeitet, der die ehemaligen Saarbrücker Stadtverordneten Lina Heß, Max Weber, Ludwig Deutsch und Julius Schwarz würdigt. Sie wurden nach dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 in der »Aktion Gewitter« in das Lager Neue Bremm eingeliefert.

Horst Bernard hat mit den Veröffentlichungen von Erinnerungen ehemaliger Häftlinge des Gestapo-Lagers in Saarbrücken einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der hiesigen NS-Terrorherrschaft geleistet, zahlreiche Anregungen für die Beschäftigung von Schüler- und Jugendgruppen mit dem NS-Alltag in Saarbrücken gegeben und zur deutsch-französischen Aussöhnung beigetragen. Jenseits der Besprechung seines neuen Buches bleibt

festzustellen, daß sich Horst Bernard durch sein jahrzehntelanges Engagement als aufklärerischer Geist über die NS-Zeit unbestritten allgemeinen Respekt diesseits und jenseits der Grenze erworben hat, dem auch die Anerkennung dieser Lebensleistung durch das of-

fizielle Saarland folgen sollte. Die Verleihung des Saarländischen Verdienstordens an Horst Bernard, die ich hiermit mir erlaube vorzuschlagen, wäre nicht mehr als recht und billig.

Joachim Heinz

Noch einmal: Saarländische Polizeigeschichte

Zu W. Busemanns Rezension in Heft 104. Eine Replik von Ulrike Kunz

Als Verfasserin der *Geschichte der saarländischen Polizei 1945–1959*, erschienen im Merziger Gollenstein Verlag im Juni 2010, habe ich gegen eine qualifizierte Kritik selbstverständlich nichts einzuwenden, denn es gilt auch für die Historiographenzunft: »Nobody is perfect!« Die in den *Saarbrücker Hefen* Nr. 104 veröffentlichte Rezension von Wilfried Busemann beinhaltet jedoch keinen einzigen konstruktiven Hinweis, sondern deklassiert sich nicht nur durch die darin verbreiteten, völlig haltlosen und teilweise sogar unverschämten Vorwürfe gegen mich als Geschichtswissenschaftlerin, sondern auch durch die persönlichen Angriffe (inklusive Anzweifeln meines Verstandes) als höchst unseriöses Pamphlet. Anhand der nachfolgenden Erläuterungen möchte ich mich gegen diese in striktester Form zur Wehr setzen und werde zudem den Beweis erbringen, daß Herr Busemann keinerlei fachliche Kompetenz zur Rezension einer regionalhistorischen Publikation zum Nachkriegssaarland besitzt und mein Buch auf keinen Fall komplett gelesen hat, sondern höchstens einzelne Abschnitte hieraus – diese aber offenbar auch nur streiflichtartig, sonst hätte so manche Fehlinterpretation gar nicht entstehen können ...

Die inhaltliche und sprachliche Niveaulosigkeit, die mir Herr Busemann im Verlauf seiner Auslassungen vorwirft, kann ich als diffamierende Autorin an dieser Stelle nur zurückgeben! Ein ernsthafter Rezensent wird selbst bei einem mehrheitlich negativen Lektüreerlebnis ein Werk keinesfalls als »völlig wertlosen Schrott« und »Schund« deklassieren und sicherlich für sein Gesamtfazit auch nicht auf ein Wort aus der Fäkalsprache (»Wattissndattfürnscheiß«) zurückgreifen. Bezeichnenderweise bringt er denn auch bereits in den

ersten Zeilen seine Enttäuschung darüber zum Ausdruck, daß sich in meiner polizeihistorischen Darstellung nicht Figuren wie die beiden Fernsehkommissare Max Palü oder Horst Schimanski tummeln?! Letztgenannter TV-Ermittler wurde ja durch seine Vorliebe für besonders markige Aussprüche bekannt ...

Die mir anhand der Verwendung von (in der neueren Historiographie zur deutschen Nachkriegsära durchaus gängigen) Fachbegriffen wie französisches Okkupationsterrain, Organigramm oder Verschriftlichungssektor zugesprochene »sprachliche Armut«, »gestellte Sprachakrobatik« sowie Bildung von »Stilblüten«, »nebulösen Formulierungen« und »unverständlichen Gaga-Sätzen« verwundet Herrn Busemann selbstredend wenig, denn nach seiner Auffassung bin ich ja bloß eine »Schreiberin«, die als völlig »unbedarft« und »größenwahnsinniges Erstsemester« sich »selbst als Historikerin bezeichnet« ... An dieser Stelle nur zur allgemeinen Aufklärung: Die Befähigung zur historiographischen Forschung habe ich durchaus erworben infolge meines geschichtswissenschaftlichen Hauptfachstudiums an der saarländischen Universität mit dem Schwerpunkt Wirtschafts- und Sozialhistorie – am Lehrstuhl von Prof. Dr. E. Klein übrigens eng verknüpft mit der speziellen Fachrichtung »Polizei- und Kameralwissenschaften«. Außerdem war ich parallel zu meinem Studium bis zu meiner Promotion viele Jahre als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Historischen Institut tätig; zu meinem Hauptaufgabengebiet zählte hierbei die Betreuung historiographischer Publikationen als Lektorin. Von 2000 bis 2006 habe ich als Historikerin bei der Landespolizeidirektion Saarbrücken unter anderem ein Polizeiarchiv aufgebaut, ein Kriminal- und Polizeimuseum

vorbereitet sowie die rezensierte Monographie zur Nachkriegspolizei vorbereitet. Trotzdem spricht mir Herr Busemann unverschämterweise nicht nur jedwede historiographische Berechtigung ab, sondern zweifelt darüber hinaus sogar an mehreren Stellen meinen Verstand an ...

Er selbst offenbart hingegen bereits bei seinen Ausführungen zu meiner Recherchearbeit und Manuskripterstellung mangelnde Kenntnisse in Sachen Saar-Historiographie. So wirft er mir beispielsweise vor, die Veröffentlichungen von Elisabeth Thalhoffer und Klaus-Michael Mallmann nicht eingehend berücksichtigt zu haben, obwohl diese Werke sehr wohl Eingang in meinen Forschungsüberblick gefunden haben. Da jedoch beide Historiker verstärkt im Bereich der saarländischen NS-Polizei forschen, konnte ich deren Erkenntnisse für meine Untersuchung zur Nachfolgeeinrichtung der Hitler-Polizei ab 1945 selbstverständlich nur als Hintergrundwissen für die spätere Entwicklung miteinfließen kann. Busemanns mangelhaftes Geschichtswissen zu den Nachkriegsjahren an der Saar tritt ebenfalls bei der Gleichsetzung der mit schätzungsweise maximal fünfzehn Mitarbeitern ausgestatteten Abteilung P 6 des Innenministeriums unter Edgar Hector mit dem Hitlerischen Massenapparat Gestapo zutage.

Hätte er meine Untersuchung nicht nur oberflächlich durchblättert, wären ihm auch meine ausführlichen Ausführungen zu den umfangreichen Demokratisierungsversuchen der amerikanischen und französischen Besatzer respektive ihrer Nachfolger bei der Reorganisation der Saar-Polizei sowie die Herausarbeitung der hierbei auftretenden Differenzen zwischen Theorie und Praxis nicht entgangen. Statt dessen hält er mir vor, den gesamten Themenkomplex Polizeidemokratisierung lediglich als »Oberflächenphänomen« am Rande zu behandeln und auch die »ideologische Neuorientierung des polizeilichen Selbstverständnisses« nicht zu berücksichtigen. Gerade letztgenannter Punkt stellt aber einen Schwerpunkt meiner Arbeit in mehreren Kapiteln dar, denn ich habe unter anderem eingehend alle Entnazifizierungsphasen, die die hiesige Polizei durchlaufen hat, geschildert und auch en détail die Modifizierungen zur inhaltlichen und formalen Neuausrichtung bei der Aus- und Fortbildung der Polizisten erläutert. In diesem Zusammenhang wird mir

fälschlicherweise nicht nur eine lückenhafte Darstellung vorgeworfen, sondern auch noch totale Unkenntnis der »differenzierten, sehr anregenden Fragestellungen der modernen Polizeigeschichtsforschung« und »umfangreichen Sekundärliteratur«. Diese habe ich aber gerade in allen demokratierelevanten Punkten (Polizeischulungsbildung, Säuberungsmaßnahmen, Ausrüstung mit Uniformen und Waffen, Behördenaufbau etc.) zugrunde gelegt, teilweise sogar mit Unterscheidung der Entwicklung in den einzelnen Bundesländern. Noch differenzierter läßt sich dieser Themenkreis anhand der Quellenlage und des aktuellen Forschungsstandes zum bundesweiten polizeilichen Wiederaufbau meines Erachtens nicht abhandeln, doch ohne Berücksichtigung meiner weiterführenden Verweise in den Endnoten wird dies natürlich nicht erkennbar.

Da ich den Fortgang meiner Darstellung einzelner Abteilungen an der damaligen Behördenstruktur ausrichten mußte, korrespondiert dieser mit der damaligen Ämterzuordnung innerhalb des behördlichen Gesamtapparates. Busemann stuft diese Reihenfolge jedoch irrigerweise als Bedeutungsgewichtung meinerseits ein und wertet sie als »unzureichende Übersicht über die Organisation der Polizei« ab. Ein eingehender Blick auf das Inhaltsverzeichnis hätte bereits diesen Irrtum verhindert: Die Grenzpolizei und Diensthundestaffel stellten zum Beispiel unabhängige Abteilungen dar und können infolgedessen nicht, wie Herr Busemann dies wohl geschichtsklitternd gerne gesehen hätte, als Unterabteilung der Landes- oder Kriminalpolizei behandelt werden! In diesem Falle hätte ich die historische Wahrheit, der ich stets verpflichtet bin, grob fahrlässig verfälscht, aber wahrscheinlich den persönlichen Wünschen des Rezensenten mehr entsprochen?!

Absolut unberechtigt ist der Vorwurf, meine Studie beruhe nicht auf Einbeziehung der »maßgeblichen Quellen« aus der behandelten Zeit und ließe daher »plausible Interpretationen« vermissen. Spätestens nach gründlicher Lektüre meiner eingehenden Darstellung zur Archiv- und Quellsituation hätte er diesen gar nicht mehr erheben können, denn hierin erläutere ich ausführlich die Hintergründe zahlreicher Archivalienverluste bzw. die Umstände, die auch heutzutage noch den Zugang zu etlichen Aktenbeständen im In-, vor allem aber im Ausland erschweren oder gar un-

möglich machen. Selbstverständlich hätte ich gerne den Nachlass des saarländischen Innenministers Edgar Hector gesichtet, doch dieser unterliegt infolge der französischen Persönlichkeitsschutzrechte noch heute einer Sondergenehmigung. Gleiches gilt übrigens im Falle des französischen Militärgouverneurs und späteren Hohen Kommissars an der Saar, Gilbert Grandval. Dieses für die tägliche Arbeit eines hiesigen Regionalhistorikers archivrechtliche Grundwissen fehlt dem Rezensenten offenbar völlig. Und die von ihm monierte Heranziehung des Colmarer Besatzungsarchivs, dies haben die Vorrecherchen eindeutig ergeben, hätte für meinen polizeihistorischen Untersuchungsbereich keinerlei Erkenntnisgewinn gebracht.

Hinsichtlich des von mir verwendeten Polizeiarchivs besitzt Herr Busemann schließlich sogar die Dreistigkeit, mir einen unkorrekten Umgang mit Archivmaterialien zu unterstellen – das schlägt dem Faß dann endgültig den Boden aus! Der gesamte Bestand des von mir ab Herbst 2000 aufgebauten Polizeiarchivs befindet sich heute im saarländischen Landesarchiv und wird dort zur Zeit zugunsten einer benutzerfreundlicheren Sichtung neu geordnet. Ich verwehre mich daher strikt gegen jedwede direkte wie indirekte Unterstellung einer nicht korrekten Nutzung oder gar Rückhaltung von Aktenbeständen!

Bürgerinnen und Bürger in Stadt und Land!

Beteiligen Sie sich bitte weiterhin an dem

Überbrückungsfonds für die Saarbrücker Hefte

**mit dessen Hilfe wir das Überleben in schwieriger
Zeit organisieren wollen.**

Nach Eingang Ihrer Spende bei uns (Verein Saarbrücker Hefte e.V., Kto. 781 819 14, Sparkasse Saarbrücken, BLZ 590 501 01, Verwendungszweck: »Überbrückungsfonds«) erhalten Sie (ab 20 EUR Spende) eine Spendenquittung, die Sie dem Finanzamt vorlegen können. Der Verein Saarbrücker Hefte e.V. ist als gemeinnützig anerkannt.

Autorinnen und Autoren

Georg Bense, geb. in Köln, aufgewachsen in Stuttgart, Fernsehjournalist, Autor, Regisseur und Kameramann zahlreicher Filme für ARD, ZDF und arte.

Julian Bernstein, geb. 1981 in Saarbrücken, schreibt derzeit seine Magisterarbeit im Fach Französische Kulturwissenschaften und Interkulturelle Kommunikation, seit 2007 Veröffentlichungen in der Berliner Wochenzeitung *Jungle World*.

Mirka Borchardt, geb. 1987 in Gütersloh, seit 2007 Studium der Historisch orientierten Kulturwissenschaften an der Universität des Saarlandes, freie Mitarbeiterin der *Saarbrücker Zeitung* und Leiterin von Schülerexkursionen zum ehemaligen KZ Natzweiler-Struthof.

Michael Braun, geb. 1958, lebt als Literaturkritiker in Heidelberg. Essays und Rezensionen in *Sprache im technischen Zeitalter*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Tagesspiegel* und *Frankfurter Rundschau*. Veröffentlichte zuletzt *Der zertrümmerte Orpheus. Über Dichtung*, Heidelberg 2002 und *Deutschlandfunk-Lyrikkalender 2008*, Heidelberg 2007.

Hans Emmerling, freier Mitarbeiter von SR und NDR, TV-Porträts u. a. von Raymond Aron, Joseph Beuys, Gisèle Freund, Artur Rubinstein, Dokumentarfilme über Futurismus, europäische Länder, Marokko und Israel, mehrfacher Grimme-Preisträger.

Christoph Flamm, Dr., studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. 1994–2001 Redakteur des Lexikons *Musik in Geschichte und Gegenwart*, danach wiss. Angestellter des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Nach Habilitation an der Universität des Saarlandes dort als Privatdozent tätig.

Hermann Gätje, geb. 1962, Studium der Germanistik und Soziologie, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsaß an der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek.

Sabine Graf, Dr., geb. 1962 in Zweibrücken, Studium der Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität des Saarlandes, Promotion über den Schriftsteller Otto Flake und dessen publizistisches Werk zwischen Selbst-

verständigung und Selbstinszenierung. Arbeitet als Autorin und Kunstkritikerin.

Joachim Heinz, geb. 1952, Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Jura in Saarbrücken, seit 1990 im Ministerium für Umwelt des Saarlandes beschäftigt. Veröffentlichungen zur Geschichte des Saarlandes und der saarländischen Arbeiterbewegung.

Ulrich Herb, Studium der Soziologie an der Universität des Saarlandes. Promovend in Informationswissenschaft. Seit zehn Jahren in der Open-Access- und Open-Knowledge-Szene. Angestellter der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, freiberuflicher Journalist, universitäre Lehraufträge.

Gerhild Krebs, geb. 1960 in Völklingen, Historikerin/Filmwissenschaftlerin M. A. (Universität zu Köln), forscht im Bereich der Medien- und der Regionalgeschichte; gründete 1998 das Saarländische Filmarchiv (SFA).

Uwe Loebens, geb. 1958 in Völklingen, Bildender Künstler, journalistische Tätigkeit u. a. für den Saarländischen Rundfunk.

Eva Mendgen, Dr., Promotion in Kunstgeschichte in Bonn; Ausstellungen und Kataloge u. a. für Van Gogh Museum Amsterdam, Museum Villa Stuck München; Leitung verschiedener Forschungsprojekte; Gründung des Kulturnetzwerks »regiofactum«; Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen.

Erich Später, geb. 1959, Buchhändlerlehre, Studium in Saarbrücken und Berlin, arbeitet für die Heinrich-Böll-Stiftung und schreibt für *Konkret*, letzte Veröffentlichung: »*Villa Wagners: Hanns-Martin Schleyer und die deutsche Vernichtungselite in Prag 1939–1945*«, Konkret Literatur Verlag.

Herbert Temmes, geb. 1969, Studium der Geschichte und Germanistik; MBA Gesundheitsökonomie; Geschäftsführer der Deutschen Multiple Sklerose Gesellschaft LV Saarland e. V.

Andreas Trabus, M. A., geb. 1969 in Trier, hat die Evangelische Journalistenschule in Berlin besucht und ist Redakteur bei ARD-aktuell in Hamburg.

Herbert Wender, Dr., geb. 1949, Vorsitzender des Vereins Saarbrücker Hefte e. V.



»...an die Spitze der deutschen Museen im 21. Jahrhundert zu kommen«
Meinrad Maria Grewenig