Simon Matzerath/Jessica Siebeneich (Hg.): Inszenierung der Nation. Der Deutsch-Französische Krieg in den Saarbrücker Monumentalgemälden Anton von Werners (Publikationen des Historischen Museums Saar 11), Conte-Verlag, St. Ingbert 2026, 355 S., ISBN 978-3-95602-237-1, 39,00 €.

Der 6. August 1870 war für Generationen ein Datum, das nicht vergessen wurde. Es ist das Datum der Schlacht von Spichern, einer Schlacht zu Beginn des 3. Einigungskrieges, des Deutsch-Französischen. Nach ersten Scharmützeln hatte sich General Charles Auguste Frossard mit dem 2. französischen Korps auf den Höhen von Spichern verschanzt, als am Morgen des 6. August die deutschen Vortruppen der 1. Armee die Saar überquerten. Unter dem Kommando von Generalmajor Bruno von François zogen das 39. und das 74. Regiment die Metzer Straße entlang und stießen auf die Franzosen bei Schoeneck und an der Goldenen Bremm. Unter enormen Verlusten stürmten die Preußen die Spicherer Höhen. Durch den Lärm der Kanonen informiert, griff die 13. Division unter General Adolf von Glümer am Spätnachmittag in die Schlacht ein und wendete die Niederlage ab. Der Kommandierende General des VII. Armeekorps, Heinrich Adolf von Zastrow, traf gegen 16.00 Uhr auf dem Galgenberg ein und übernahm das Kommando. Rund vierzig Kompanien aus fünf Regimentern standen am Schluss im Kampf. Von den 20.000 preußischen Soldaten waren 850 getötet worden, darunter Generalmajor Bruno von François, 4.000 waren verwundet. Auf französischer Seite waren nur 320 Tote zu beklagen, rund 1.600 waren verwundet und etwas mehr als 2.000 gefangen. Cathérine Achberger-Pfauth berichtet (S. 206ff.) en detail von den Ereignissen; ihre Zahlenangaben weichen allerdings fundamental von den sonst angegebenen Zahlen ab, was einem verdeutlicht, wie man mit Zahlen spielen kann. Wer die Situation des Plateaus vor Augen hat, weiß, dass nur der stattgefundene Sturm auf den Roten Berg – und genau an dieser Stelle – Aussicht auf Erfolg hatte. Aber es war ein Pyrrhussieg ohne Beispiel.

Obwohl die Schlacht von Spichern für den Verlauf des Deutsch-Französischen Krieges eigentlich ohne Bedeutung war, trug sie sich doch ins kollektive Gedächtnis ein, verschaffte der Stadt Saarbrücken zahlreiche Denkmäler einschließlich des Winterbergdenkmals und sorgte für den ersten deutschen Soldatenfriedhof im Ehrenthal. Und sogar das Historische Museum Saar eröffnete bis dato – gerade läuft die Neukonzeption – die Dauerausstellung mit jenem denkwürdigen 6. August 1870. Mit Schultze Kathrin, Katharine Weisgerber, schließlich hat das Ereignis sogar eine weibliche Heldin, deren Namen nicht verblasst ist wie die Namen der Offiziere, die im Ehrenthal liegen, oder deren Namen die Alt-Saarbrücker Straßen zieren – und niemand kennt sie mehr. Als das Ludwigsgymnasium 1904 seine 300-Jahr-Feier beging, gehörte es zum guten Ton, dass die Schüler die Spicherer Höhen stürmten. „Schlacht um Spichern“ – ein Symbol.

Da wundert es nicht, dass die Verherrlichung der Ereignisse nach Bildern schrie. Noch während des Krieges hatte der Kultusminister des Königreichs Preußen, Heinrich von Mühler, Planungen für einen vaterländischen Bilderzyklus in Auftrag gegeben. Zum Künstler sollte Anton von Werner bestellt werden, und die Stadt Saarbrücken – heute Alt-Saarbrücken, die Fusion zur Großstadt erfolgte erst 1909 – baute an das barocke Rathaus von Friedrich Joachim Stengel einen Saal an, der die Bilder aufnehmen sollte, die dort am 8. August 1880 präsentiert wurden. Das Gemälde der Siegesgöttin Victoria wurde sogar zum Motiv einer Briefmarke. Die Gemälde von Werners überstanden den schweren Angriff auf Saarbrücken am 5. Oktober 1944 und wurden im St. Johanner Rathaus eingelagert. Es ist das Verdienst von Simon Matzerath und seinem Team im Historischen Museum, dass die Bilder restauriert wurden und im März 2021 im Museum gezeigt worden sind. Dominik Bartmann musste sich in seinen ersten Studien zum Rathauszyklus 1985 und 1993 noch mit Fotografien beschäftigen. Die Fotographische Gesellschaft in Berlin hatte für die zeitgenössische Biografie über Anton von Werner aus der Feder von Adolf Rosenberg alle sieben Gemälde reproduziert.

Empfohlene Zitierweise:

Joachim Conrad: Rezension von Simon Matzerath/Jessica Siebeneich (Hg.): Inszenierung der Nation. Der Deutsch-Französische Krieg in den Saarbrücker Monumentalgemälden Anton von Werners (Publikationen des Historischen Museums Saar 11), St. Ingbert 2026, in: Buchrezensionen zur Geschichte der Saargegend 2026, URL: https://13e0655a-f87d-4098-b51d-bf0be5a7a9f4.usrfiles.com/ugd/13e065_7fd10f94bfb64ea99750e0a18a12bbe2.pdf

Bitte geben Sie beim Zitieren dieser Rezension die exakte URL und das Datum Ihres letzten Besuchs der Online-Adresse an.

Die Meinungen, ob man diesen Gemäldezyklus restaurieren dürfe und ob man dadurch nicht in das nationale Pathos des 19. Jahrhunderts zurückfalle, gingen vor vielen Jahren auseinander. Dem Problem stellt sich der vorliegende Band und geht mit der Titelwahl „Inszenierung der Nation“ auf eine gesunde Distanz. Ein Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigt den vielschichtigen Weg, sich der Sache angemessen kritisch zu nähern. Es geht vom Umgang mit dem Rathauszyklus als historischer Quelle – der Verfasser spricht von demokratischer Resilienz – über die Frage einer angemessenen Erinnerungskultur bis hin zur Frage der Präsentation. Ein zweiter Themenbereich widmet sich der Restaurierung der Gemälde und den damit verbundenen Entdeckungen und neugewonnenen Einsichten. Ein dritter Blick kümmert sich um die Verortung des Zyklus und die Kontextualisierung. Schließlich kommt das historische Ereignis selbst zur Sprache und der Reflex auf das Geschehene. Am Ende des Buches weitet sich der Horizont und richtet das Augenmerk auf die weiteren Historiengemälde, auf die Fotografie und die Denkmäler der Zeit. Ausdrücklich als Epilog dient die knappe Sicht auf die deutsch-französische Freundschaft.

„Der Beschäftigung mit der Vergangenheit [kommt] eine zentrale Bedeutung für das Funktionieren demokratischer Systeme zu“ (S. 9), schreibt Simon Matzerath zur Eröffnung seines einleitenden Beitrags über „Demokratische Resilienz im Umgang mit Nationalismus“ und erkennt „rückwärtsgewandte Denkweisen“ und „zunehmenden Nationalismus“ als Ergebnis gravierender Lücken im kollektiven Gedächtnis. Wenn der Verfasser dieser Rezension von einem Gymnasiasten hört, dass man in der Oberstufe in Sieben-Meilen-Stiefeln durch die Geschichte geht – Prinzipat des Augustus, Karl der Große, Französische Revolution und Drittes Reich – so ahnt er, welche Herausforderungen auf außerschulische Bildungsmöglichkeiten, also auch auf die Museen, zukommen. Da gehen die beliebten und zahllosen Dokumentationen „Hitler und die Frauen“, „Hitler und Bayreuth“, „Die Männer hinter Hitler“ etc. etc. eher an den Problemen vorbei. Matzerath lenkt den Blick auf den Rathauszyklus und macht deutlich, welche Rolle er reichsweit spielte im Blick auf den Sieg über Frankreich und wie er zeitgenössisch definiert war. Er verweist für die Forschung auf die Sammlung von Michael Billmann aus Arnsberg, der den Nachlass von Anton von Werner öffentlich machte, und auf die Publikation des Werkverzeichnisses von Werners durch Dominik Bartmann im Holy Verlag mit stattlichen 668 Seiten (S. 11).

Um den Bilderzyklus aufzunehmen, baute der Saarbrücker Kommunalbaumeister Carl Benzel an die Westseite des Rathauses in der Schlossstraße den Rathausfestsaal an das Stengelsche Rathausgebäude an; die Einweihung des Raumes samt dem Bilderzyklus von Anton von Werner erfolgte durch den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, Moritz von Bardeleben. Simon Matzerath präsentiert in seinem Beitrag eine aufwendige Rekonstruktion dieses Rathaussaales aufgrund der vorliegenden Quellen (S. 13). Das Buch bietet außerdem QR-Codes mit Videos zur Rekonstruktion des Saales.

1876, aber auch in den Jahren 1877 und 1878 kam Anton von Werner nach Saarbrücken, um Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben der Stadt Saarbrücken zu portraitieren, die in den Zyklus eingehen sollten. Es ist spannend zu lesen, dass Anton von Werner im eigentlichen Entstehungsjahr 1879 gesundheitlich angeschlagen war und sich in Kur befand, dass sich etwa die Korrekturen in der Positionierung des Fürsten von Bismarck dadurch erklären, dass namentlich unbekannte Mitarbeitende weitergearbeitet hatten, der Meister aber final ins Werk eingriff. Daneben ordnet Simon Matzerath den Rathauszyklus ein in den Kontext der Historienmalerei der Zeit und bezeugt – und es wird niemanden überraschen –, dass die Historienmalerei der Sichtweise der Zeit untergeordnet war, ja der Propaganda diente. Ob man gleich von „Fake news“ sprechen soll, sei dahingestellt – gerade in unserer Zeit, wo der Bildbeweis definitiv nicht mehr in Frage kommen kann. Schon die höchst unterschiedlichen Bildberichterstattungen zum Krimkrieg (1853–1856) von Roger Fenton und James Roberston belegen, dass diese Fotografen eine klare Überlieferungsabsicht hatten und keine neutrale Dokumentation im Sinn. In der Malerei ist es bekanntlich nicht anders. Also müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass nicht nur schriftliche Quellen auf ihre Überlieferungsabsicht zu überprüfen sind, sondern auch Bildquellen jeder Art. Anton von Werner stellte etwa mit seiner „Victoria“ eine bewusste Parallele zu Varusschlacht her – „Die Franzosen, dees sind allweil die modernen Römer“ (S. 19) – und so liegt der „Legionsadler“ Napoleons III. am Boden.

Simon Matzerath präsentiert am Ende seines Beitrages die Diskussion um das Ausstellungsprojekt des Historischen Museums. Bezeichnungen wie „militaristisch-propagandistischer Kitsch“ wurden in die Öffentlichkeit geworfen – bei römischen Mosaiken wie in Nennig spricht niemand von der Menschen- und Tierverachtung der Gladiatorendarstellungen – aber die Politik wahrte glücklicherweise Kunst- und kuratorische Freiheit und mischte sich in die Projekt- und Ausstellungsentscheidung nicht ein. Dank der Unterstützung der Kulturstiftung der Länder konnten die verschollen geglaubten Bilder aus Privatbesitz angekauft und restauriert werden. Die Restaurierungswerkstatt wurde ins Museum verlegt. Mit dem Bild „Ankunft König Wilhelms in Saarbrücken“, stattliche 17 m² groß, wurde die größte Live-Restaurierung in einem deutschen Museum realisiert. Die Corona-Pandemie reduzierte leider die Ausstellungstage auf 169 und die Zahl der Besucher auf 11.053 (S. 20).

Die Auseinandersetzungen um den Rathauszyklus stellt Eckart Conze in den Kontext der Debatten in der Erinnerungskultur der Gegenwart. Es waren die Versuche einiger Historiker, zu Beginn der Nachkriegszeit, also nach der Gewaltherrschaft des Dritten Reiches, in klarer Abgrenzung zur NS-Zeit den Begriff der Nation und des Nationalstaates durch eine wohlwollende Sicht auf das Kaiserreich zu retten. Genau dieser Geist, den es zuvor schon gab, war ein Nagel zum Sarg der Weimarer Republik, so dass die heftige Kritik am Kaiserreich wie ein demokratischer Reflex auf die alte nationalistische Leier wirkte. Für die alte Bundesrepublik war die kritische Distanz zum Nationalstaat zudem aus der Notwendigkeit der Westbindung Deutschlands geboren, und alle diese Facetten verstellten dann die Möglichkeit, sich sachlich und historisch reflektiert dem Kaiserreich von 1871 bis 1918 zu widmen. Auf der anderen Seite hatte Christopher Clarks Werk „Schlafwandler“ den Wunsch vieler Deutscher, auch vieler Historiker, bedient, historische Entlastung zu erfahren. Hedwig Richter hatte in ihrem Buch „Demokratie“ so sehr den „befreiten“ Blick auf die deutsche Geschichte postuliert, dass diese zur „fortschrittsgewissen Erfolgsgeschichte“ (S. 35) wurde, und die dunklen Kapitel, sogar der NS-Staat, verblassten. Der Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses und des Turmes der Garnisonskirche in Potsdam werden – gewollt oder ungewollt – zu Symbolen eines geschichtsvergessenen Fortschrittsglaubens. Und der Saarbrücker Rathauszyklus kam rechtzeitig in die Medien, um ein Teil dieser Diskussion zu werden. Eckart Conze bietet daher drei Schlagwörter an: (1) Entmonumentalisierung, (2) Entmythisierung und (3) Entzauberung. „Das bedeutet, die Gemälde im Licht der Gegenwart neu und anders zu interpretieren, aber auch das historische Wissen bereitzustellen, das ihre Entzauberung ermöglicht.“ (S. 38). Conze erkennt in der Diskussion um den Rathauszyklus einen „Erfolg des Vorhabens“ (S. 39).

Dieser „Erfolg des Vorhabens“ ist wohl ganz besonders das Verdienst von Simon Matzerath. Im Impressum ist zu lesen, dass er die Gesamtleitung des Projektes wahrnahm und sich mit Jessica Siebeneich die Funktion des Ausstellungskurators teilte. Auf ihn gehen der Ankauf der Bilder, die Organisation der Restaurierung, aber auch die Art und Weise der Ausstellungsgestaltung sowie das Buchprojekt zurück. Jessica Siebeneich übernahm im gemeinsam mit Matzerath herausgegebenen und redigierten Katalog die Darstellung des kuratorischen Konzeptes in seinen Grundzügen. Sie berichtet, dass fünf der sieben Bilder beim Ankauf durch das Historische Museum bereits restauriert waren. Das Portrait des Reichskanzlers von Bismarck musste restauriert werden, aber vor allem das Gemälde „Ankunft König Wilhelms in Saarbrücken“, das in einem sehr schlechten Zustand war. Um ins Thema einzuführen, wählte das Museum ein bekanntes Format, eine Meldung der SR-Nachrichtensendung „Aktueller Bericht“, zur Kriegserklärung vom 19. Juli 1870. Anhand visualisierter Karten wurde der Kriegsverlauf dargestellt, ergänzt mit einem Film aus dem Musée de Gravelotte. Mit Nachrichtenmeldungen, Feldpostbriefen und Fotografien wurden die Ereignisse für die Besucher so heruntergebrochen, dass ein Gefühl für Zeit und Ereignis erwachsen konnte. Das Medium der Fotografie war aber damals noch so in den Kinderschuhen, dass zwar zerstörte Städte und Unterstände zu sehen waren, aber nicht die Grausamkeit des Krieges. Und so war das Ziel der Ausstellung, „die verwendete Bildsprache zu entlarven und die nationale Verklärung der Ereignisse sichtbar zu machen“ (S. 47). Die gewaltigen Gemälde wurden 1,50 m niedriger gehängt als ursprünglich im Rathausfestsaal, damit die Besucher ihnen auf Augenhöhe begegnen konnten. Durch das Gemälde „La Passarelle de la gare de

Stiring“ von Alphonse de Neuville, das den „moralisch überhöhten Widerstand“ der Franzosen thematisierte, wurde der „triumphale Sieg“ in Spichern als nationales Narrativ enttarnt. Jessica Siebeneich berichtet auch von der Live-Restaurierung; ein Bild zeigt Katharina Deimel bei ihrer Arbeit am Gemälde des Fürsten von Bismarck. Von dem berühmten Gemälde „Ankunft König Wilhelms in Saarbrücken“ berichtet Jessica Siebeneich, dass hier etwas dargestellt wird, was es so nie gegeben hat: König Wilhelm I. traf erst einen Tag später in Saarbrücken ein; aber durch die Portraitierung verschiedener Saarbrücker Persönlichkeiten durch Anton von Werner für dieses Bild wurde der Eindruck von besonderer Authentizität erweckt.

Der zweite Themenblock des Buches widmet sich der Provenienz und der Restaurierung der Gemälde. Es bedurfte offenbar des vorausgegangenen Dreiklangs – demokratische Resilienz, Einordnung in den Kontext und „Tiefer hängen“ –, bevor Simon Matzerath nun die ersten zentralen Themen der Gemälde anspricht. Ganz im Stile englischer Historiker plaudert er zu Beginn seiner Darstellung über die erste Begegnung mit dem Besitzer des Zyklus im Café Einstein in Berlin – und er tut das sehr unterhaltsam. Das ist aber nur das Amuse-Gueule eines ansonsten seriös wissenschaftlich aufgebauten Beitrags, der vor allem zur Restaurierungs- und Provenienzgeschichte ausführlich und mit zahlreichen vorher gänzlich unbekannten Quellen Stellung nimmt, – kurz: ein „Meilenstein“ zur Erforschung des Zyklus. Denn die Stadt Saarbrücken hatte die Gemälde seit jener vom Kaiser verfügten Schenkung anno 1880 bis zum Jahr 1994 (!) in ihrem Besitz. Und dann begann die Odyssee: Das Gemälde von Fürst von Bismarck schenkte die Stadt der Brauerei Bruch mit der Auflage, es zu restaurieren und im „Stiefel“ am St. Johanner Markt auszustellen. Ebenfalls 1994 schenkte die Stadt die verbliebenen sechs Bilder an Prof. Dr. Klaus Gersonde und Paul Strieder, wieder mit der Auflage der Restaurierung und öffentlichen Ausstellung. Oberbürgermeister war Hajo Hoffmann. 2006 gab Thomas Bruch das Gemälde von Bismarck zurück; die Stadt gab es im August 2007 ebenfalls an Gersonde. Er und Strieder gründeten 1993 eine Gesellschaft bürgerlichen Rechts für die Gemälde; 2003 übernahm Gersonde von Strieder sämtliche Rechte und Pflichten. Aber 2008 schenkte er seinem Sohn Ulf die Bilder. Im Jahre 2020 konnte das Historische Museum den Bilderzyklus erwerben.

War die jüngste Geschichte schon von Irrungen und Wirrungen geprägt, schildert Simon Matzerath, was in den hundert Jahren zuvor als Legenden kolportiert wurde. So habe man vor dem Bombardement vom 5. Oktober 1944 die Gemälde aus den Rahmen herausgenommen, und es seien „ganze Fetzen hängen geblieben“ (S. 64), was sich aber nicht nachweisen lässt. Auch von einer Evakuierung im Zweiten Weltkrieg sei die Rede. Im September 1956 hatte der Stadtrat Saarbrücken mit zwei Stimmen Mehrheit die Restaurierung beschlossen, dazu sei es aber nicht gekommen. Immer wieder prüfte die Stadt Orte der Ausstellung und Kosten für die Restaurierung; auch der Verkauf kam in Frage. Matzeraths Darstellung liest sich fast wie ein Krimi, passagenweise aber auch wie „Und täglich grüßt das Murmeltier“. Zahlreiche Farbbilder dokumentieren die Schäden, die die Gemälde inzwischen genommen hatten.

Katharina Deimel und Svea-Kristin Köhler berichten nun en detail von den beiden Gemälden, die im Museum selbst öffentlich restauriert wurden: das großformatige Bild des Fürsten von Bismarck (S. 90–103) und das Bild von der Ankunft König Wilhelms I. in Saarbrücken (S. 104–131). Zu jedem Gemälde werden die Textilien des Gemäldes, die Grundierung und der Aufbau der Malerei dargestellt. Zahlreiche Farbfotografien dokumentieren die Beschädigungen, aber auch die Restaurierungsfortschritte bis zum Ergebnis. Alles in allem sehr beeindruckend. Der Conte-Verlag hat bei erstaunlich leichtem Papier durch eine gute Bildqualität das Seine dazu beigetragen. Spannender als Bismarck ist für die hiesige Bevölkerung das Gemälde über die Ankunft des Königs in Saarbrücken, weil Anton von Werner zahlreiche Menschen Monate zuvor portraitiert hatte, um sie ins Bild einzufügen. Dieses Gemälde wies allerdings die größten Schäden auf durch unsachgemäße Behandlung und vollkommen falsche Lagerung. Das Trägermaterial, die Spannränder und vieles mehr waren stark geschädigt; Feuchtigkeit und Schimmelbefall hatten das ihre getan. Das durch Transport und Lagerung größtenteils erst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Schadensbild verursachte eine erhebliche Restaurierungsleistung, angefangen von der Doublierleinwand aus belgischem Leinen, die aufgeklebt werden musste. Bildteile mussten nicht nur retuschiert, sondern rekonstruiert

werden. Für ein besonders großes Loch – die Farbigkeit konnte nicht gefunden werden – wählte man die Rekonstruktion in Sepia gleich einer Schwarz-Weiß-Aufnahme. Eine umfassende Rekonstruktion der Partie war im Erhaltungszustand nicht möglich und auch nicht sinnvoll. Für den Laien vielleicht schwer zu lesen, für eine umfängliche Dokumentation aber von unschätzbarem Wert ist der Beitrag von Christine Berberich und Marcus Koch, die auf dem Wege einer kunsttechnologischen Untersuchung die Stratigraphie, die Blattmetalle und die Farbmittel analysieren konnten. Entsprechend präsentiert der Band auch lichtmikroskopische und REM-Aufnahmen.

Im dritten Themenblock des Buches werden die Verortung des Zyklus und seine Kontextualisierung Thema. Ruth Bauer beschäftigt sich zuerst mit dem Bau des Festsaales. Zu Beginn (S. 138) zeigt sie den Schnitt durch den Saal, der auch die Aufhängung der Bilder an der Eingangsseite zeigt; der Plan ist aus dem Dezember 1875. Dazu kommen auf den folgenden Seiten weitere Zeichnungen, u. a. der Grundriss und – in der Revisionszeichnung von 1880 – der Aufriss. Den staatstragenden Geist der Zeit dokumentiert die Fassade in Neorenaissanceformen, schwer und gewichtig gegen den leichten Bau des Stengelschen Rathauses, aber seit dem Bau des Reichstages Ausdruck des neuen Kaiserreiches. Und auch im Innern findet sich die gebotene Formensprache für den Festsaal. Eine schöne Fotografie zeigt Paul Burgard in seinem Beitrag (S. 172). Der Saarbrücker Kommunalbaumeister Carl Benzel war mit seinen eigenen Plänen bei Anton von Werner gescheitert, wurde auf Rohbau und Technik beschränkt und durfte zusehen, wie das Berliner Büro Kayser & von Großheim für den Festsaal mit allen Details den Auftrag erhielt. Das Büro hatte seit Jahren einen Namen, so wie mancher Stararchitekt heute. Heinrich Joseph Kayser und Karl von Großheim sollten 1901/02 in der Trierer Straße das Verwaltungsgebäude der Knappschaft errichten; sie hatten also im Rathausfestsaal überzeugt. Mit einer Länge von 10 m und einer Breite von 8,60 m entsprach der Saal nicht den Wünschen Anton von Werners, auch wurde das geplante Dekor zurückgefahren, doch glaubt Ruth Bauer sagen zu können, die Ausführung habe „die beabsichtigte erhabene patriotische Atmosphäre“ (S. 142) gewährleisten können. Dabei gibt es nur drei bekannt gewordene Innenaufnahmen, die vor allem die Gemälde im Blick haben; jede weitere Kenntnis über das Aussehen des Raumes beruht auf Entwürfen, Vorzeichnungen und Beschreibungen. Die Militärs, Graf von Moltke und Fürst von Bismarck – der war eigentlich nur ein Beamter in Uniform –, flankierten den „Sturm auf Spichern“, die Hohenzollernprinzen das mit 5,15 m längste Gemälde, die Ankunft des Königs in Saarbrücken. Die Eingangstüren trugen je sechs Portraits, die eine Offiziere, die andere Saarbrücker Persönlichkeiten, die ihre Verdienste hatten, darunter zwei Frauen, Ida Schmidt und Ida Röchling, die beiden Präsidentinnen der St. Johanner bzw. Saarbrücker Frauenvereine. Ida Schmidt wird von Ruth Bauer als Stephanie Schmidt identifiziert; in der Auflistung der Ordensträgerinnen gibt es aber „Fräulein Ida Schmidt zu Saarbrücken“ und „Fräulein Stephanie Schmidt zu Saarbrücken“ (vgl. Ordensjournal 8/2007, S. 29). Schade, dass die zweimal sechs Medaillons der Türen nicht abgebildet sind. Kloevekorn hatte sie zuletzt 1933/34 publiziert (ND 1976), S. 225–226. Die Originale sind mit den Türen verbrannt. Katharine Weisgerber schaffte es auch nicht, als Portrait auf die Tür zu kommen, die „Bourgeoisie“ blieb lieber unter sich – schon genug, dass eine Dienstmagd einen Orden bekam. Der Festsaal verlor derweil nach der Fusion der Städte 1909 für die Stadtratssitzungen an Bedeutung; seine nationalistische Bedeutung endete erst mit dem Ende des Ersten Weltkrieges. Er wurde ein letztes Mal für den Besuch Wilhelms II. 1904 restauriert. Nach Anschluss des Saargebietes an das Dritte Reich wurde der Saal Museum, eröffnet im Juni 1936, und ging in den Kriegswirren unter.

Dominik Bartmann, der sich mehrfach schon früher (s. o.) mit dem Rathauszyklus beschäftigt hat, stellt die von Wernerschen Gemälde als „Element nationaler künstlerischer Erinnerung“ dar. Er geht der spannenden Fragestellung nach, wie verlässlich die Gemälde sind. Ausgehend von dem berühmten Gemälde der Versailler Kaiserproklamation, die Anton von Werner selbst erlebt und mit unzähligen Details dokumentiert hatte, macht Bartmann klar, dass die Darstellung eines Ereignisses vom Auftraggeber inspiriert ist, dass aber die von Wernersche Detailverliebtheit den Eindruck historischer Zuverlässigkeit vortäuscht. Es war offenbar ein Impuls von Wilhelm Hollenberg, dem Direktor des Saarbrücker Ludwigsgymnasiums, der die Verdienste Saarbrückens im Krieg 1870/71 dargestellt sehen wollte. Hollenberg hatte an Kultusminister Heinrich von Mühler geschrieben und seine Schulaula

ins Gespräch gebracht. Der Minister hatte an dem Projekt Interesse, favorisierte aber die Bahnhofshalle in St. Johann; und so kam Anton von Werner nach Saarbrücken zu ersten Lokalstudien. Bartmann präsentiert zwei Entwürfe von 1872, einmal das Schlachtenbild, einmal die Ankunft des Königs, beide Male für den Bahnhof, sowie den Entwurf der Zeichnung von Ida Röchling für die Tür des Festsaals von 1876 (S. 157). Er ordnet die Saarbrücker Arbeiten des Künstlers ein in seine Biografie, die im Kontext des Krieges erheblich an Fahrt aufnahm. 1877 legte von Werner Farbskizzen zum gesamten Zyklus vor. Dominik Bartmann schildert die Änderungswünsche der Landeskunstkommission angesichts des „ernsten Charakters" der dargestellten Ereignisse, erläutert aber auch knapp und deutlich den Hang des Künstlers zur Anekdote und zu „volksnahen Realitätspartikeln" (S.160). Dass Anton von Werner die Moderne in der Kunst bekämpfte und in zahlreiche Skandale verwickelt war, kommt ebenso zur Sprache wie seine liberale Grundhaltung, seine Nähe zum Kronprinzenpaar und seine „strikte Unterbindung antisemitischer Umtriebe an der Berliner Akademie" (S. 164).

Thematisch nahezu nahtlos schließt sich Paul Burgards Beitrag über das Saarland im Rathauszyklus an, eröffnet durch die Darstellung von Schultze Kathrin in einem Entwurf zur Ankunft des Königs (S. 168) – ein Entwurf, der sich nicht durchgesetzt hat, wie er darstellt. Burgard bringt zur Sprache, dass man seitens der Stadt Saarbrücken die Ankunft des Kaisers am 15. März 1871 als Hauptgemälde favorisierte und die anderen Entwürfe verwarf. Denn der Empfang an der alten Brücke, wie er sich später durchsetzte, hatte so nicht stattgefunden und wurde von den Saarbrückern als befremdlich wahrgenommen. Und obwohl das Selbstbewusstsein der Saarbrücker nach dem Krieg angesichts ihrer Rolle erheblich gewachsen war, waren sie bei der Motivwahl außen vor. Sie erschienen auf keinem weiteren Gemälde mehr. Authentisch war, dass die königliche Kutsche wirklich die alte Brücke passieren musste, denn der König wohnte in der Villa Quien-Schlachter auf der Saarbrücker Saarseite. Immerhin rückte dieses Haus dann mehr in die Mitte des Gemäldes, wenn auch nicht so zentral wie im ersten Entwurf von 1878. Aber Saarbrücken wollte als Ort der karitativen Hilfeleistungen ins Szene gesetzt werden, wofür Schultze Kathrin im Entwurf das Symbol war. Das Anliegen wurde jedoch nicht umgesetzt; Paul Burgard spricht von der „Entbürgerlichung und Delokalisierung des größten Bildes im Rathauszyklus". Und schließlich verschwand die Saarbrücker Häuserzeile hinter den Menschen, die Villa Schlachter zwischen den Bäumen. Es blieben Portraits von dreißig Persönlichkeiten aus allen Schichten; das von Saarbrücken gewünschte Bild blieb aber den Saarbrückern versagt.

Auf die Saarbrücker Sicht auf den Rathauszyklus antwortet Bärbel Holtz mit einer Sicht seitens der preußischen Kunstpolitik. Diese beginnt mit einen unbekannten Stich (im Buch S. 181, zuvor koloriert S. 173) von der Ankunft des Kaisers am 15. März 1871 am Bahnhof in St. Johann. Hier huldigten die Saarbrücker Honoratioren dem Monarchen, wohingegen seine Ankunft am 9. August, die im Rathauszyklus eine so große Rolle spielt, nahezu unbemerkt blieb. Die Verfasserin präsentiert den bereits erwähnten Entwurf mit Schultze Kathrin S. 182–183 in Farbe. Die Idee Hollenbergs, das Interesse von Mühlers und die Zensur der Landeskunstkommission werden nun aus einem anderen Blickwinkel dargestellt. Die Aufstockung des Etats des preußischen Kunstfonds zeigt, welche Rolle der Historienmalerei zugefallen war. Doch fielen die Entwürfe Anton von Werners als „zu unheroisch" nahezu durch; und auch Katherine Weißgerber im Vordergrund wurde ausdrücklich abgelehnt. Die Verfasserin präsentiert (S. 186) die Originalfassung des entsprechenden Protokolls vom 12. September 1877 und die entschärfte finale Fassung (S. 187), beides gut lesbar. Von Werner, 37 Jahre alt, allerdings seit fünf Jahren Direktor der Königlichen Akademie der Künste, beugte sich der Kommission. Die „Ankunft des Königs" entsprach nun den Berliner Wünschen, – und ließ die Saarbrücker irritiert zurück. Eine schöne Analyse des für Saarbrücken so relevanten Gemäldes von der Ankunft des Königs liefert Jessica Siebeneich unter der Überschrift „Inszenierte Erinnerung". Sie stellt nahezu sämtliche Personen des Bildes vor und sorgt für die eindeutige Identifizierung anhand eines Schemas; sie stützt sich dabei auf die Sachkenntnis von Ralf Parino und die umfassende Darstellung von Paul Burgard in den saargeschichte|n (Nr. 1/2021, S. 12–29). Die Reihe geht vom Bürgermeister über den Superintendenten und den Handwerker bis zur Dienstmagd.

Das andere zentrale Gemälde im Rathauszyklus, der Sturm auf die Spicherer Höhen, bespricht Tobias Arand. Er zeigt, wie sich das Bild von unten links nach oben rechts entwickelt: Im Goldenen Schnitt

dargestellt, stürmt das 39. Niederrheinische Füsilier-Regiment aufwärts. Im Zentrum stehen heldenhaft Generalmajor Bruno von François und sein Hornist Hasselhorst – das Gemälde sollte später für ein Denkmal Verwendung finden. Wie ein Menetekel beschreibt der Verfasser das Bild und macht deutlich, dass die im Kaiserreich viel gefeierte Szene ein militärisches Desaster war. Tobias Arand spricht von der „Industrialisierung des Krieges", beschreibt die zerfetzten Körper und abgetrennten Köpfe und rückt jenseits der heroischen Darstellungen die verheerenden Folgen des Krieges ins Zentrum. Wie die Kriegsmaschinerie die Leiber zerfetzt, wie der Infanterist vom „Vorwärts" lebt, kommt in keinem Beitrag deutlicher zur Sprache als hier. Zwei Bilder eines Invaliden geben den Worten Ausdruck. Und wie viele Tode man sterben kann – am Ende gerade in einem Lazarett, wo Sepsis ein Fremdwort ist – schildern die Seiten 200ff. Das ernüchtert angesichts der bisherigen heroischen Fragestellungen. Und dass seit 1866 das, was wir heute „Triage" nennen, auf Schlachtfeldern üblich war, lässt einem den Atem stocken. Dem setzt noch der Bericht eines Pfarrers von der Schlacht von Wörth die Krone auf, wie die Toten pragmatisch und würdelos beigesetzt wurden, weil die aufgerissenen Leiber in der Sommerhitze faulten – ganz abgesehen von hunderten von Pferdekadavern. Das dritte zentrale Gemälde, die Allegorie der Victoria, bespricht Dominik Bartmann: zwei Germanen – Nord- und Süddeutschland – reichen sich die Hand und erneuern den Schwur eines Arminius. Und Victoria – blass, edel und durchsichtig – erhebt die neue deutsche Kaiserkrone und die Siegespalme. Dem Gemälde kam zwischen den beiden Saaltüren des Rathausfestsaales eine besondere Rolle zu – und es ist das einzige des Zyklus, an dem die Landeskunstkommission nichts zu mäkeln hatte (S. 213).

Dass Tobias Arand bei seiner Titelwahl „Heiligenverehrung auf Preußisch" ein Fragezeichen setzt, scheint mir eher Rücksicht auf religiöse Gefühle als durch die Sache vorgegeben, denn bei der Besprechung der Großportraits des Zyklus lässt sich gar nichts Anderes vermuten, als dass die Sehnsucht nach dem Heiligen die protestantischen Preußen solchermaßen überwältigte, dass sie die kategorisch abgelehnten Heiligen des Mittelalters durch Bismarck und Seinesgleichen ersetzten. Mit gut gewählten Zitaten aus Heinrich Manns „Der Untertan" und mit Hinweis auf die „preußische Trinität" – Helmuth von Moltke, Otto von Bismarck und Albrecht von Roon – schreitet der Verfasser die Fragestellung gekonnt ab. Im Rathauszyklus finden sich Moltke und Bismarck, dazu die Hohenzollernprinzen Friedrich Wilhelm, der spätere Friedrich III., und Friedrich Karl. Arand spannt die Linie von Holbeins Heinrich VIII. und Rigauds „Louis XIV." und führt aus, dass die ganzfigürlichen Herrscherportraits die Funktion haben, göttliche Macht zu symbolisieren und zugleich den Träger dieser Macht zu stilisieren. In der Besprechung der vier Großportraits geht der Verfasser auf die Symbole der Macht ein, aber auch auf die Rolle der Persönlichkeiten in den drei Einigungskriegen. Der Kronprinz etwa, der die 3. Armee führte, war in Spichern gar nicht dabei, ist aber aufgrund seiner Rolle in Königgrätz nicht wegzudenken. Die Kartusche beschreibt ihn als „furchtlos und beharrlich"; es wird der letzte Gruß auf der Gedenkmünze anlässlich seines frühen Todes 1888 sein. Arand räumt bei der Gelegenheit auf mit der Stilisierung Friedrichs III. als dem besseren Monarchen (als Wilhelm II.), bescheinigt ihm aber „große persönliche Integrität" (S. 226). Das Bild von Prinz Friedrich Karl ist in den 1990er Jahren fehlerhaft restauriert worden, so dass die ursprünglich korrekt wiedergegebene Uniform zur Fantasieuniform mutierte. Und wie Tobias Arand mit Manns „Untertan" beginnt, so enden seine Ausführungen mit Fontanes „Stechlin", wo Preußen noch seine alten Farben trägt – schwarz und weiß – und eben nicht das „Schwarz-Weiß-Rot" der Kaiserzeit, wo eben nicht die vier Helden des Rathauszyklus auf den Sockeln stehen, und wo die Erhebung Wilhelms I. zum Kaiser nicht nur Preußen im Reich symbolisch aufgehen lässt, sondern wo zugleich dem Nationalismus und Militarismus die Zukunft gehören sollte.

Am Ende des Kataloges widmet sich Katja Protte der Militär- und Kriegsmalerei, Laurent Thurnherr der französischen Schlachtenmalerei, Dominik Bartmann den Panoramadarstellungen und Gerhard Paul der Fotografie. Mit diesem Beiträgen wird der Rathauszyklus in den Kontext eingeordnet. Zahlreiche Abbildungen erweitern den Kenntnisstand des Lesers zum Thema. Bilder wie Adolph Menzels „Sterbender Soldat" (S. 245) setzen neue Akzente. Und der Sensationsfund der zwölf Fotografien zu Sylvestre Reisachers Panorama der Spichernschlacht runden das Thema ab (S. 282–287).

Reiner Jung und Charlotte Schenique widmen sich abschließend dem Schlachtentourismus. Schon am Saarbrücker Bahnhof erwartete die Besucher eine Trophäe in Form einer Granate; und eigens verfasste Reiseführer – u. a. von dem St. Johanner Pfarrer und Superintendenten Wilhelm Lichnock – geleiteten die Gäste zu den Spicherer Höhen, zum Lulustein usw. Ein Wanderführer erschloss die Denkmäler rund um Metz. Beeindruckend ist die Doppelseite (S. 318–319) mit der Gedenkfeier 1895 in der Saarbrücker Bahnhofstraße. Gabriele Clemens beschreibt schließlich die „Denkmal-Manie" (S. 327) im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, um nationale Identität zu stiften. Es geht nicht nur um Wilhelm I. auf dem Deutschen Eck in Koblenz oder eben auf der Alten Brücke in Saarbrücken – das Reiterbild wurde erst 1904 erstellt, weil man zu lange gestritten hatte –, sondern auch um das gigantische – hier nicht erwähnte – Denkmal für Vittorio Emanuele II. am Kapitol in Rom, das 1885 von Giuseppe Sacconi entworfen, 1911 eingeweiht und erst 1927 fertiggestellt wurde. Dass die staatstragenden Eliten ihren Teil zu den immensen Kosten der Denkmäler beigetragen haben, spricht für ihr Selbstverständnis. Gabriele Clemens rückt die Denkmäler des Krieges 1870/71 in den Zusammenhang, wenn sie das Hermanns- (1838–1875), das Niederwald- (1871–1883) und das Kyffhäuserdenkmal (1890–1896) sowie die Berliner Siegessäule ebenfalls vorstellt.

Im Epilog macht Hans-Jürgen Lüsebrink den Leser bekannt mit den „nationalistischen Selbst- und Feindbildern", die „massenwirksam zwischen 1870 und 1945 in vielen Zusammenhängen präsent" (S. 343) waren. Ein Propagandaplakat von 1940 „Heraus mit dem welschen Plunder" betont die klassischen Klischees, die man von den Franzosen kolportierte. Auf der anderen Seite förderten Schriftsteller wie Romain Rolland, André Gide und Jean Giraudoux in den 1920er Jahren eine gewisse germanophile Strömung in Frankreich, wodurch Deutschland als „geistig" und pazifistisch galt. Theodor Fontane erkannte als Kriegsberichterstatter die Leiden der Zivilbevölkerung und die Grausamkeit des Krieges, und er vermochte ein anderes Bild von den französischen Erbfeinden zu zeichnen – und zwar mit „besonderer Sensibilität" (S. 348). Konnten zwei Weltkriege die Versöhnung der 1950er Jahre nicht hindern, so schließt der Autor mit der Aussicht, dass die extreme Rechte und die extreme Linke dem totgeglaubten Geist eines populistischen Nationalismus neues Leben einzuhauchen verstehen. Ein Weckruf.

Der Katalog zum Saarbrücker Rathauszyklus ist vielseitig und unterhaltsam; er macht auf zahlreiche Details aufmerksam, die bei der oberflächlichen Diskussion um ein einfaches „Ja" oder „Nein" zu diesem Kunstwerk nicht wahrgenommen werden. Das Buch lohnt sich sehr!

Bei einem so umfassenden Werk verwundert es nicht, dass bestimmte Themen in den Aufsätzen immer wieder begegnen, etwa der Kontext, jene Schlacht von Spichern, die Auffindung des Zyklus und seine Restaurierung, der Vorschlag von Wilhelm Hollenberg an den Kultusminister (mindestens dreimal S. 154, S. 171, S. 184) u. a. mehr. Solche Dopplungen lassen sich in einer Aufsatzsammlung kaum vermeiden, dabei ergänzen sich viele Beiträge.

Anderes mag man auch vermissen. Ruth Bauer spricht etwa von einem „feierlichen Festakt", aber es gibt offenbar keine Angaben zur Festreihenfolge, zu möglicher Musik, zu den Rednern. Gab es kein Programmheft oder ist keins überliefert? Und natürlich sind kleine Errata aufgefallen, so in der Beschriftung zu Bild 4 auf S. 107, wo eine Dittografie auftritt: „bei den bei den zentralen Kindern", oder S. 208, wo am Ende des letzten Satzes der Punkt fehlt. Schließlich wird der Vorname von Kant auf S. 344 ganz modern zu „Emmanuel" verändert. Frankreichs Präsident scheint zu medienpräsent zu sein, dass er sogar den alten Königsberger dominieren kann.

Joachim Conrad (Saarbrücken)