

**UNIVERSITÄT DES SAARLANDES**

**PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT I**

**Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors  
der Philosophie

**Thema:**

**Die Arbeiterdarstellungen von  
Albert Weisgerber (1878 – 1915), Otto Weil (1884 – 1929)  
und Fritz Zolnhofer (1896 – 1965) im weitreichenden Fokus  
der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar**

Vorgelegt von

**Dorothee Kunkel**

**Saarbrücken 2015**

- Dekan: Univ.-Prof. Dr. phil. Roland Marti
1. Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. phil. Henry Keazor  
Ruprecht-Karls Universität Heidelberg,  
ZEGK - Institut für Europäische Kunstgeschichte
2. Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. phil. Clemens Zimmermann  
Universität des Saarlandes,  
Lehrstuhl Kultur- und Mediengeschichte

Tag der letzten Prüfungsleistung: 8. Januar 2016

Die Arbeiterdarstellungen von  
Albert Weisgerber (1878 - 1915), Otto Weil (1884 - 1929)  
und Fritz Zolnhofer (1896 - 1965) im weitreichenden Fokus  
der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar

## **Inhaltsübersicht**

	<b>Seite</b>
I. Einleitung	6 - 24
II. Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer im weitreichenden Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar	25 - 80
III. Das Arbeitersujet im Werk Albert Weisgerbers	81 - 134
IV. Otto Weils ArbeiterInnen-Darstellungen	135 - 267
V. Der „Bergmannsmaler“ Fritz Zolnhofer	268 - 348
VI. Epilog	349 - 356
 <b>VII. Anhang</b>	
<b>Band A</b>	
1. Literaturverzeichnis	1 - 60
2. Abbildungsverzeichnis u. Bildnachweise (2.1. - 2.6.)	61 - 92
3. Abbildungen (3.1. - 3.4.)	1 - 94
 <b>Band B</b>	
3.5. Vergleichsabbildungen	1 - 74

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seite</b>
<b>I. Einleitung</b>	<b>6</b>
1. Die wegweisende Publikation „IndustrieMenschenBilder“ des Historischen Museums Saar von 1996	6
2. Die Desiderate der saarländischen Industriemalerei als Forschungs-Aufgabe	9
3. Das überregionale Forschungs-Potenzial	11
3. 1. Das von der kunstgeschichtlichen Disziplin vernachlässigte Industriebild mit gesellschaftspolitischen Arbeitersujets	13
3.2. Die Entfaltung des Industriebildes und definitorische Defizite im Kontext immanenter Arbeiterdarstellungen	17
4. Ziele und Organisations-Methoden des Forschungs-Projektes	20
<b>II. Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer im weitreichenden Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar</b>	<b>25</b>
1. Besitzanzeigende Industrie-Attribute von Unternehmerporträts aus dem frühen 19. Jahrhundert im Spiegel der Saar-Montangeschichte	25
1.1. Dryanders <i>Familienbild des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer</i> und Krevels Porträts von <i>Carl Friedrich Stumm</i> und <i>Marie Louise Stumm</i>	26
1.2. Die Stumm´sche Unternehmerdynastie mit ihrem dem Streben nach Repräsentation und politischer Einflussnahme	29
2. Der `lange Wandel´ des Industriemotivs vom Zitat in der `Salonkunst´ zum `eigenständigen Bildthema´	32
2.1. Die Bildkunst im 1920 formierten Saargebiet und nach der Saarabstimmung von 1935	33
2.1.1. Der bislang `überspielte´ „Westmarkpreis“	35
2.1.2. Der Maler und Zeichner Richard Wenzel (1889 - 1934)	37
2.1.3. Die Saarbrücker Museen und die fragliche Akzeptanz des Industriesujets	40
2.2. Das `Klima´ wurde den `Künsten günstig´	43
2.3. Die 1989 aufgelebte „Industriekultur an der Saar“ mit partikulär illustrierenden Bildwerken von Weisgerber, Weil und Zolnhofer	45
3. Illustrierende `Belegstücke´ der „Denkmäler saarländischer Industriekultur“	48
3.1. Das <i>Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken</i> im Jahre 1876	49
3.1.1. Die <i>Aeußere Ansicht</i>	50
3.1.2. <i>Im Schweißwerk</i>	51
3.1.3. Rezensionen zum <i>Burbacher Hüttenwerk</i>	53
3.2. Das <i>Hüttenwerk am Wald</i> des Herri met de Bles (1490 - nach 1540) - der Ausschnitt eines Meisterwerkes bergbaulicher Kunst	57
3.3. Das älteste Kunstwerk mit Bezug zum Bergbau und die veränderten Standortfaktoren der Saar-Industrie	60
3.4. Die „Apotheose“ der Röchlings - Deckenfresko der Völklinger Versöhnungskirche	62
3.4.1. Die Bildelemente	65
3.4.2. Das politische Bildprogramm	67
3.4.3. Der Stilpluralismus in der Tradition welthaltiger und biblischer Motive	69
4. Die „Stumm-Nummer“ der „Illustrierten Zeitung“ vom 11. April 1901	70
4.1. Das Thema der Arbeit in den Stumm´schen Werken	72
4.2. Die von Stumm geförderten Kirchenbauten	75
5. Das saarländische „Erbe“ und die vernachlässigte Malkunst	77

<b>III. Das Arbeitersujet im Werk Albert Weisgerbers</b>	<b>81</b>
1. Die 'geschichtsblinde' Vereinnahmung des Malers	81
1.1. Der Umgang des NS-Systems mit dem Weisgerber-Œuvre	83
1.2. Die seit den 1950er Jahren aufgelebte Weisgerber-Forschung und erfassbare Arbeitersujets	86
2. Die Bleistiftzeichnung <i>Grube St. Ingbert / Schichtwechsel</i>	90
2.1. Die Zeichnung als vermutliche Vorbereitung eines Gemäldes	93
2.2. Die Tradition der Heimkehrszenen und Erschließung zeitnaher Anregungen	94
2.2.1. Die Verbreitung protagonistischer Motive und kompositorische Vergleiche	99
2.2.1. Interdependenzen zum <i>Eisenbahner-Feierabend</i> von Hans Baluschek (1870 - 1935)	102
2.2.3. Vermeintliche Heimkehrszenen und Van Gogh's „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“	104
2.3. Weisgerbers vorübergehende Abstinenz von französischen Eindrücken	107
3. Das <i>Ruhende Arbeiterpaar</i> im Kontext der Vorstadtbilder	108
3.1. Die <i>Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen</i> und die Studie <i>Landschaft mit Haus</i> als Beleg des Arbeitermilieus	111
3.2. Die bis 1907 zurückreichenden <i>Vorstadtbilder</i>	113
3.2.1. Die Endfassungen im illustrativen Zyklus der menschenleeren <i>Vorstadtbilder</i> und dem <i>Mann mit Vorstadthäusern im Winter</i>	115
3.2.2. 'Pariserische Reizungen' und kompositorische Übertragungen	117
3.2.3. Die <i>Pariser Vorstadt</i> und Henri Rousseau's 'Industrie-Wohnlandschaft'	120
3.2.4. Die auf Paul Cézanne verweisenden Einflüsse	122
3.2.5. Potentielle Anregungen von Hans Baluschek und Adolph Menzel	124
3.3. Das <i>Ruhende Arbeiterpaar</i> mit Umformungen französischer Eindrücke	126
3.3.1. Vergleiche zu Gauguins Figurengebung	126
3.3.2. Kompositorische und motivische Bezüge zu Cézanne und Édouard Manet	128
4. Weisgerbers Sensibilität für das Arbeitermilieu und gesellschaftspolitische Anklagen	131
<b>IV. Otto Weils ArbeiterInnen-Darstellungen</b>	<b>135</b>
1. Die Erschließung der Arbeitersujets und der Künstler-Biographie	135
1.1. Zugewinne der Arbeitermotive im Kontext nachgeforschter Biographie	139
1.2. Posthume Würdigungen und Hinweise auf Industriesujets	143
2. Der künstlerische Werdegang	145
2.1. Das Spanienerlebnis von 1907/1908	147
2.1.1. Begegnung mit dem Werk von Velázquez	147
2.1.2. Reiseeindrücke und Künstler-Freundschaften	150
3. Weils Reüssieren an der Saar	152
3.1. Die mit Paul Schondorff (1882 - 1965) herausgegebene „Saartalmappe“	153
3.1.1. Der 'Industriebezirk' „im Schatten von Spichern“	155
3.1.2. Die zeitimmanenten Impulse zu den Arbeiterdarstellungen	159
3.1.3. Das beispielgebende „Saaralbum“ von Peter Becker (1828 - 1904)	160
3.1.4. Weils Einbandgestaltung <i>Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern</i>	163
3.1.5. Die <i>Schlepper</i> von Weil und Schondorffs <i>Zur Einfahrt</i>	166
3.1.6. Der „Simplicissimus“-Zeichner Paul Schondorff	170

3.2. Weils <i>Treidelnde Pferde an der Saar</i> von 1913	174
3.2.1. Maltechnische und motivische Rückgriffe auf den Münchener Akademielehrer Ludwig Herterich (1856 - 1932)	175
3.2.2. Die fragliche Orientierung an den <i>Treidlerinnen</i> von George Dorignac (1879 - 1925)	177
3.2.3. Das Treidelmotiv als regionale Eigentümlichkeit an der Saar	178
4. Das im Ersten Weltkrieg gefestigte Renommée	180
4.1. Das Industrie- und Arbeiterpotential der „Stoßtrupp“-Beiträge von 1917/1918	181
4.1.1. <i>Wir halten durch!</i> im Triptychon-Format	182
4.1.2. Das <i>Saar-Kohlenbergwerk</i>	183
4.1.3. <i>Aus Deutschlands Waffenschmiede</i>	185
4.2. Der Gemäldezyklus <i>Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher</i>	188
4.2.1. Die ‚Feuerarbeiter‘ bei der Stahlerzeugung und dem Granatenguß	188
4.2.2. Die <i>Arbeiterinnen</i> im saarländischen Rüstungsbetrieb	193
4.2.2.1. Weils vermutliche Rückbesinnung auf Velázquez’ <i>Spinnerinnen</i>	194
4.2.2.2. Die <i>Arbeiterinnen</i> im scheinbar geborgten Licht von Velázquez	196
4.2.2.3. Die „geschnürte Dame“ und die Spinnerin als denkbare Vorbilder adretter Munitionsarbeiterinnen	198
4.2.3. Die Rüstungsarbeiterinnen des Industriemalers Otto Bollhagen (1861 - 1924)	200
4.2.3.1. Die <i>Abnahme der Granaten</i> und Weils <i>Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik</i>	201
4.2.3.2. Bollhagens <i>Pikrinarbeiterinnen</i>	202
4.2.3.3. Vergleiche zu den Frauen <i>Hinter der Front</i> von Oskar Detering (1879 - 1943)	203
4.2.4. Bollhagens Prestige und der indizierte Austausch mit Weil	205
4.2.4.1. Weils <i>Granatenproduktion</i> als Nachfolge protagonistischer Werke von Bollhagen und der mythischen ‚Stoffmethamorphose‘	207
4.2.4.2. Weil in Bollhagens Fußstapfen mit Bildern <i>Aus Deutschlands Waffenschmiede</i>	210
5. Weils Kunst und die Politik im Saarrevier der 1920er Jahre	213
5.1. Die <i>Lastenträgerinnen</i> von 1921 und die Bürde des Versailler Vertrages	215
5.1.1. Die aus Farben und Formen geschaffene Aussagekraft der Gouache	217
5.1.2. Die malerische Ausführung und der Bildaufbau im Rückgriff auf Cézanne	218
5.1.3. Vorbilder aus der industriellen Arbeitswelt	220
5.1.4. Die vergessenen Saarbrücker <i>Lastenträgerinnen</i> aus der Sicht von Paul Schondorff und Weils opportune Montangeschichte	222
5.2. Die <i>Deutsche Schule an der Saar</i> - ein Schulbeispiel politisch instrumentalisierter ‚Industrie-Ikonographie‘	226
5.3. Das Plakat <i>Tausend-Jahrfeier der Rheinlande</i> von 1925	229
5.3.1. Die mit Farben zur Geltung gebrachte historische Repräsentation	230
5.3.2. Rückgriffe auf das Figuren- und Farbenrepertoire von Hans Holbein d. J.	232
5.3.3. Die „Saargeschichte im Plakat“	234
5.4. Der Plakatentwurf <i>Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!</i>	235
5.4.1. Die fragliche Reminiszenz an den Bergarbeiterstreik von 1893	237
5.4.2. Mutmaßliche Gründe zur Ablehnung des Plakatentwurfes	239
5.4.3. Die adaptierte Arbeiterfigur im Kontext der Leitsprüche mit eigenständigen Farbresonanzen und werkimmanenten Zitaten	240
5.4.4. Das Plakat <i>Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!</i> von Alexander M. Cay (1887 - 1971)	243
5.4.4.1. Die Polemik und Intentionen des „Saargebietsschutzes“	244
5.4.4.2. Divergenzen zu Weils erzählerischem Plakatentwurf	246

6. Weils Wirtschaftswerbung und Industriebilder	248
6.1. Das Neunkircher Werbegemälde gegenüber des abweichenden Entwurfs <i>Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung</i>	248
6.2. Das Walzwerk der <i>Völklinger Hütte</i>	249
6.2.1. Die <i>Blockstraße I und II</i>	250
6.2.2. Die Walzwerker im konzipierten Mittelbild des Neunkircher Werbegemäldes	252
6.3. Die Radierung <i>Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk</i>	253
6.3.1. Das Eisenwerk und die heimkehrenden Hüttenleute	254
6.3.2. Die Nachhaltigkeit der Neunkircher `Zyklopenburg`	255
7. Weils Neuanfang während der letzten Schaffensphase	256
7.1. Die <i>Arbeiter im St. Johanner Kieslager</i> und die <i>Sandgrube in Holzhausen</i>	258
7.2. Werkimmanente und bis zur „Saartalmappe“ reichende Bezüge	260
7.3. Das von Cézanne und Armand Guillaumin (1841 - 1927) gebotene Motivrepertoire	263
<b>V. Der „Bergmannsmaler“ Fritz Zolnhofer</b>	<b>268</b>
1. Die zwispältigen Schriftquellen und der Nachlass als zuverlässige Recherchegrundlage	268
2. Die künstlerische Laufbahn	274
2.1. Ausstellungs-Beteiligungen mit `Bergmannsgeschichten` und Presseerwähnungen bis 1930	277
2.2. Die Präsenz im „Saarbrücker Bergmannskalender“	280
2.3. Der repräsentative Maler im Vorfeld des „Albert-Weisgerber-Preises“	282
2.4. Vom Bergmannsmaler zum Frontmaler	283
2.4.1. Das propagandistische Kunstschaffen	286
2.4.2. Die Künstlerfahrt nach Krakau von 1943 und der „Veit-Stoß-Preis“	289
2.5. Aspekte des Nachkriegs-Schaffens	293
3. Zolnhofers Arbeiterdarstellungen	297
3.1. Chronologische Übersicht nach den Zolnhofer-Katalogen	298
3.1.1. Thematische Neigungen und ihre Ausnahmen	301
3.1.2. Kriterien zur paradigmatischen Auswahl	306
3.2. Die <i>Arbeiterfamilie</i> - der 1929 <i>Heimkehrende Bergmann mit Familie</i>	307
3.2.1. Die Tradition der Arbeiterfamilien-Bilder	308
3.2.2. Vergleiche zu Steinlens Arbeiterfamilie	311
3.2.3. Orientierungen an der Kunst und Lehre von Karl Caspar (1879 - 1956)	313
3.3. Das <i>Maybacher Triptychon</i> von 1931	316
3.3.1. Darstellungsinhalte und Farbgebung	316
3.3.2. Interdependenzen zu Richard Wenzels <i>Grubenunglück in Maybach</i>	318
3.3.3. Impulse zum Unglücksbild im Triptychon-Format	320
3.3.4. Die `Passion der Bergleute` im traditionellen `Retabelschema`	322
3.3.4.1. Anleihen an die christliche Ikonographie mit den Bildtypen „Schmerzensmann“ und „Schmerzensmutter“	323
3.3.4.2. Potentielle Bezüge zu Meuniers Zeichnung <i>Grubengas - Le Grisou</i>	325
3.3.4.3. Zolnhofers Motivation und Intension zum christlich-sozialen Dreitafelbild	327
3.3.4.4. Der fehlende Gottesraum und das kompensierende Triptychon <i>Grubenunglück Luisenthal / Saar</i> von 1962	329

3.4. Die 1931 <i>Heimkehrenden Bergleute</i>	331
3.4.1. Das sog. „Zolnhofer-Blau“	332
3.4.2. Die Bergbaulandschaft und die Übertageanlage der Grube Maybach	335
3.4.3. Motiv- und Kompositions-Analogien	337
3.5. Zolnhofers <i>Bergmannsfamilie</i> in den Jahren 1939/40	339
3.5.1. Das Muster eines nationalsozialistischen Familien-Bildes	340
3.5.2. Die vorbildliche <i>Oberösterreichische Bauernfamilie</i> von Fritz Fröhlich und Adaptionen christlichen Formenschatzes	342
3.5.3. Der fragwürdige und unvollkommene Ausdruck	345
4. Zolnhofers systemkonforme Kunst und die überfällige Aufarbeitung saarländischer Kunstgeschichte	347
<b>VI. Epilog</b>	<b>349</b>

## VII. Anhang

<b>Band A</b>	<b>Seite</b>
1. Literaturverzeichnis	1
2. Abbildungsverzeichnis	61
2.1. Abbildungsverzeichnis <i>Abb. 1 - Abb. 13</i>	61
2.2. Abbildungsverzeichnis Albert Weisgerber <i>Abb. AW 1 - Abb. AW 17</i>	63
2.3. Abbildungsverzeichnis Otto Weil <i>Abb. OW 1 - Abb. OW 48</i>	65
2.4. Abbildungsverzeichnis Fritz Zolnhofer <i>Abb. FZ 1 - Abb. FZ 41</i>	71
2.5. Abbildungsverzeichnis Vergleichsabbildungen <i>VAbb. 1 - VAbb. 130</i>	76
2.6. Bildnachweise	91
3. Abbildungen	1
3.1. Abbildungen <i>Abb. 1 - Abb. 13</i>	2 - 13
3.2. Abbildungen Albert Weisgerber <i>Abb. AW 1 - Abb. AW 17</i>	14 - 23
3.3. Abbildungen Otto Weil <i>Abb. OW 1 - Abb. OW 48</i>	24 - 59
3.4. Abbildungen Fritz Zolnhofer <i>Abb. FZ 1 - Abb. FZ 41</i>	60 - 94
<b>Band B</b>	
3.5. Vergleichsabbildungen <i>VAbb. 1 - VAbb. 130</i>	1 - 74



Die Arbeiterdarstellungen von  
Albert Weisgerber (1878 - 1915), Otto Weil (1884 - 1929) und  
Fritz Zolnhofer (1896 - 1965) im weitreichenden Fokus der  
„IndustrieMenschenBilder“ an der Saar

## I. Einleitung

Anlass für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Arbeiterdarstellungen der Maler Albert Weisgerber (1878 - 1915), Otto Weil (1884 - 1929) und Fritz Zolnhofer 1896 - 1965) war die Publikation „IndustrieMenschenBilder“, die 1996 zu einer gleichnamigen Ausstellung des Historischen Museums Saar erschien. Mit diesem Projekt ist es erstmalig gelungen, „Ansichten aus der saarländischen Industrieregion“<sup>1</sup> zu versammeln. Der Ausstellungstitel „IndustrieMenschenBilder“ wollte einstimmen auf die Exponate „von Unternehmern, Arbeitern und Fabriken“.<sup>2</sup> Dabei sind Albert Weisgerber und Otto Weil als Protagonisten hervorgehoben worden, die sich dem Arbeitersujet zuwandten.<sup>3</sup> Dazu hat aber die kunstgeschichtliche Forschung bisher keine Stellung bezogen. Folglich blieben auch politische Bezüge in Otto Weils und Fritz Zolnhofers Werken kaum beachtet oder verdrängt, die in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ angesprochen wurden.<sup>4</sup>

### 1. Die wegweisende Publikation „IndustrieMenschenBilder“ des Historischen Museums Saar von 1996

Jedenfalls beabsichtigte die Ausstellung mit ihren Sujets eine 1996 noch „eher ungewöhnliche Annäherung an das Thema `Industriekultur`“ und sollte den „wirtschaftlichen und industriellen Strukturwandel der Gesellschaft“<sup>5</sup> aufgreifen. Die Publikation wurde übersichtlich nach drei Bereichen gegliedert. In der einleitenden Abhandlung „`Die Industrie ist Göttin uns´ren Tagen!` Die industriell-technische Welt in den Künsten“ resümierte Armin Schmitt über den regionalen Horizont hinaus die Auswirkungen der Industrie auch in den Kunst-richtungen, wie Architektur, Musik und Literatur.<sup>6</sup> Im Anschluss an Renate Talkenberg-

---

<sup>1</sup> IndustrieMenschenBilder. Ansichten aus der saarländischen Industrieregion. Herausgeberin für den Zweckverband Historisches Museum Saar: Lieselotte Kugler. Historisches Museum Saar und Autoren. Saarbrücken 1996.

<sup>2</sup> Trepesch, Christof: Von Unternehmern, Arbeitern und Fabriken. Industrie und Kunst in der Saarregion. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 52 - S. 111, hier S. 60.

<sup>3</sup> Vgl. Talkenberg-Bodenstein, Renate: „IndustrieMenschenBilder“. Zur Konzeption der Ausstellung. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 38 - S. 51, hier S. 47.

<sup>4</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 47.

<sup>5</sup> Kugler, Lieselotte: Vorwort. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 4 - S. 6, hier S. 4.

<sup>6</sup> Schmitt, Armin: „`Die Industrie ist Göttin uns´ren Tagen!` Die industriell-technische Welt in den Künsten“. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 8 - S. 37.

Bodensteins Beitrag zur Konzeption der Ausstellung<sup>7</sup> hat Christof Trepesch die „Industrie und Kunst in der Saarregion“<sup>8</sup> kommentierend nachgezeichnet.<sup>9</sup>

„Obwohl die Industrieregion an der Saar eine wichtige Wirtschaftsregion des Deutschen Reiches war“<sup>10</sup>, blieb nach Talkenberg-Bodenstein „eine nennenswerte [...] Auseinandersetzung mit dem andernorts boomenden Industriemotiv zunächst aus“, da „eine Akademie oder eine ähnliche künstlerische Institution, die eine Künstlerschaft im Saarland hätte binden können, oder ein Museum [...] zeitgenössischer Kunst bis in die 20er Jahre fehlten.“<sup>11</sup> „Als Beispiel“ erinnerte Talkenberg-Bodenstein „an Albert Weisgerber, [...] von dem bisher zwei Arbeiten mit Bezug zur industriellen Welt bekannt“ waren: „eine Bleistiftzeichnung ‚Schichtwechsel in St. Ingbert‘ von 1906 und ein Gemälde mit dem Titel ‚Walzwerk‘ aus dem Jahre 1903.“<sup>12</sup> Der dazu angemerkte Katalog einer 1962 in Heidelberg veranstalteten Albert-Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung<sup>13</sup> enthält ein Œuvre-Verzeichnis, das der Kunsthistoriker Wilhelm Weber (1918 - 1999) erfasste.<sup>14</sup>

Wie Talkenberg-Bodenstein weiter ausführte, sind „erste Ansätze einer kontinuierlichen Entwicklung“ des „Industriemotivs [...] zum eigenständigen [...] Bildthema [...] als eine Folge des Ersten Weltkrieges zu werten, als Otto Weil einen Kanon von Bildern herstellte, der sich mit der Rüstungsproduktion [...] beschäftigte.“<sup>15</sup> Aus diesem Zyklus wurde Weils *Granatenherstellung in der Maschinenfabrik Dingler und Karcher (Abb. OW 25)*<sup>16</sup> abgebildet. Außerdem machte Trepesch darauf aufmerksam, dass Weil im Ersten Weltkrieg mit künstlerischen Propaganda-Beiträgen hervortrat. Hierzu vermerkte Trepesch die Erinnerungen eines Zeitzeugens, die 1979 in dem Ausstellungs-Katalog „Otto Weil (1884 - 1929). Gemälde und Graphik“ abgedruckt sind.<sup>17</sup> Überdies erwähnte Trepesch mit Verweis auf den

---

<sup>7</sup> Vgl. Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 38 - S. 51.

<sup>8</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 52 - S. 111.

<sup>9</sup> Vgl. Kugler 1996, S. 5.

<sup>10</sup> Dies. ebd., S. 5.

<sup>11</sup> Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 47.

<sup>12</sup> Dies. ebd., S. 47.

<sup>13</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 47, Anm. 11.

<sup>14</sup> Vgl. Weber, Wilhelm: Vorwort zum Œuvre-Verzeichnis der Gemälde. In: Albert Weisgerber. Gedächtnisausstellung im Heidelberger Schloss. Ottoheinrichsbau. 12. Mai bis 15. Oktober 1962. Veranstaltet vom Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg. Heidelberg / Berlin 1962, S. 24. (Ausst. Kat. Heidelberg 1962)

<sup>15</sup> Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 47.

<sup>16</sup> Otto Weil: *Granatenherstellung in der Maschinenfabrik Dingler und Karcher*, 1917/18, Öl/Lw., 67,5 x 62,0 cm. Neunkirchen, Museum Bürgerhaus. In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 61.

<sup>17</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 60 u. Anm.en 8, 9:

Otto Weil (1884 - 1929). Gemälde und Graphik. Neunkirchen-Furpach, Karchersaal, 8. Juni - 8. Juli 1979. Herausgeber: Verkehrsverein Neunkirchen e.V. Neunkirchen 1979. (Ausst. Kat. Neunkirchen 1979)

1991 erschienenen Katalog „Otto Weil Gebrauchsgraphik“ Industriebilder, die nach dem Ersten Weltkrieg zustande kamen.<sup>18</sup>

Es wurde auch angenommen, dass Otto Weil, der 1929 im Alter von 44 Jahren verstarb, einer der Wegbereiter von Fritz Zolnhofer war.<sup>19</sup> Anlässlich der Ausstellung „IndustrieMenschen-Bilder“ sind Zolnhofers *Maybacher Triptychon* (Abb. FZ 23)<sup>20</sup>, das 1931 ein schweres Unglück in der Grube Maybach thematisierte, und das 1939/40 entstandene Gemälde *Bergmannsfamilie* (Abb. FZ 32)<sup>21</sup> gezeigt worden. Nach Trepesch offenbart die *Bergmannsfamilie* einen „bislang von der Forschung weitgehend überspielter Aspekt [...], nämlich Zolnhofers Annäherung an die Staatskunst des Dritten Reiches, die eine offizielle Bestätigung am 1. März 1935 mit der Verleihung des Westmarkpreises“<sup>22</sup> gefunden habe. Neben dem Katalog „Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik“ von 1970, aus dem Trepesch bezüglich des *Maybacher Triptychons* zitierte<sup>23</sup>, sind zu Zolnhofers Einzelausstellungen schon 1958 und 1961 kleinere Kataloge herausgekommen.<sup>24</sup> Aber auch diese Kataloge lassen die *Bergmannsfamilie* vermissen, die Trepesch mit Zolnhofers 1940 gefertigter „Serie von Aquarellen des Westwalls und der Maginotlinie im Krieg“<sup>25</sup> in Verbindung brachte.

Zolnhofers *Bergmannsfamilie* und drei Gemälde der von Weil dargestellten Granatenproduktion gehören mittlerweile zu den Exponaten der Dauerausstellung im Historischen Museum Saar. Schließlich markieren diese Bildwerke einen Zeitraum, der vom Ende des Ersten Weltkrieges bis zum Zweiten Weltkrieg von einer wechselvollen Politik im Saarrevier überschattet war. Das damit verwobene Kunstleben wurde nie sonderlich erforscht. Zudem ist das Thema der Arbeit im Œuvre von Weisgerber, der in St. Ingbert zur Welt kam und vor seinem frühen Soldatentod im Jahre 1915 in München avancierte, allenfalls beiläufig registriert worden.

---

<sup>18</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 60 u. Anm. 10: Otto Weil. Gebrauchsgraphik. Ausstellung im Museum Bürgerhaus, 22. März - 31. Juli 1991. Bestandskatalog Gebrauchsgraphik Otto Weil des Verkehrsvereins Neunkirchen e.V. Text: Annelie Scherschel. (Ausst. Kat. Neunkirchen 1991)

<sup>19</sup> Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996. Künstlerbiographien S. 112 - S. 119, hier S. 119: Zolnhofer, Fritz.

<sup>20</sup> Fritz Zolnhofer: *Maybacher Triptychon*, 1931, Öl/Lw., 85,2 x 66,3 cm, 115,3 x 75,0 x cm, 85,2 x 66,3 cm, sign. jeweils verso: F. Zolnhofer Maybach. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3968. Reproduktion Saarland Museum. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 68 / S. 69.

<sup>21</sup> Fritz Zolnhofer: *Bergmannsfamilie*, um 1939/40, Öl/Lw., 150 x 105 cm, sign. u. Mitte: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Historisches Museum Saar. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 743. Reproduktion Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 74.

<sup>22</sup> Trepesch 1996, S. 73.

<sup>23</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 67 u. Anm. 11: Zitat nach Jean Gebser, Bern. In: Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik. Saarland-Museum Saarbrücken, 30. Oktober - 29. November 1970. (Ausst. Kat. Saarbrücken 1970)

<sup>24</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen. Saarlandmuseum Saarbrücken vom 13. Januar bis 9. März 1958. (Ausst. Kat. Saarbrücken 1958)

Vgl. Fritz Zolnhofer. Ölgemälde. Saarland-Museum Saarbrücken, 28. Januar bis 5. März 1961. Kulturhaus St. Ingbert, 10. März bis 5. April 1961. (Ausst. Kat. Saarbrücken 1961)

<sup>25</sup> Trepesch 1996, S. 73 u. Anm.13, S. 74.

Wenn auch lokalgeschichtliche Sammelbände die Erinnerung an Weisgerber, Weil und Zolnhofer wachgehalten haben, wurden ihre Werke vorwiegend als Illustrationen reproduziert. Damit wird aber die Eigenständigkeit der Arbeitersujets untergraben, die im Hinblick auf den langjährigen Niedergang des 2012 eingestellten Bergbaues und der seit den 1970er Jahren dezimierten Hüttenindustrie zu künstlerischen Dokumenten einer verflissenen Ära geworden sind. Schließlich hebt die regionale Literatur durchgängig hervor, dass die Arbeit und das Leben weitgehend von den beiden Sparten der Montanwirtschaft bestimmt waren.

Um „die besondere Bedeutung der vom Bergbau geprägten Zeit für die heutige und zukünftige saarländische Gesellschaft deutlich zu machen“<sup>26</sup>, wurde die am 1. Dezember 2012 eröffnete Landesausstellung „Das Erbe“ im ehemaligen Bergwerk Reden initiiert. Der Katalog „Das Erbe“ ist nach fünf Epochen des Saarbergbaues unterteilt, die poetisch überschrieben und zahlreich bebildert sind. Aber als hätte der Bergbau in der saarländischen Malerei kaum Spuren hinterlassen, präsentierte die Landesausstellung „Das Erbe“ lediglich sieben Exponate aus den 1950/60er Jahren. Diese Vernachlässigung lässt vermuten, dass an der Saar für die heimische Bildkunst eine „betäubliche Bedürfnislosigkeit“<sup>27</sup> fortbesteht.

## 2. Die Desiderate der saarländischen Industriemalerei als Forschungs-Aufgabe

Auch diese Desiderate fordern zu einer Analyse der saarländischen Industriemalerei und der immanenten Arbeiterdarstellungen auf. Die Schwerpunkte sind zwar in sukzessiven Kapiteln den Malern Weisgerber, Weil und Zolnhofer gemäß ihrer Schaffenszeit gewidmet und basieren auf Forschungen, die gleichermaßen aus überregionalen Veröffentlichungen zu beziehen waren. Die darin enthaltenen Diskurse über Arbeits- und Industriebilder werden hier vorab erörtert. Um aber den historischen Kontext der Arbeiterdarstellungen von Weisgerber, Weil und Zolnhofer explizieren zu können, ist es geboten, die Saar-Montangeschichte und Eigentümlichkeiten der regionalen Kunstrezensionen im Rahmen zurückliegender Malereien und Graphiken zu verfolgen, die u.a. aus der Publikation „Industrie-MenschenBilder“ und den Büchern zur Industriekultur an der Saar hervorgehen.

Ohne diese facettenreichen Grundlagen wären stets ausführliche und zum Teil sich wiederholende Anmerkungen als auch Querverweise oder Exkurse zu den Arbeiterdarstellungen der drei Maler erforderlich gewesen, die nur bruchstückhaft und unzusammenhängend eine

---

<sup>26</sup> Kramp-Karrenbauer, Annegret: Vorwort. In: Das Erbe. Die Ausstellung zum Bergbau im Saarland. Katalog zur Landesausstellung „Das Erbe - Die Ausstellung zum Bergbau im Saarland“ im ehemaligen Bergwerk Reden anlässlich des Abschieds vom saarländischen Steinkohlebergbau. Eröffnung am 1. Dezember 2012. Herausgegeben von Jürg Steiner, Ludwig Linsmayer, Paul Burghard und Reinhard Klimmt im Auftrag der Industrie-Kultur Saar GmbH. Saarbrücken 2012, S. 8 / S. 9, hier S. 9. (Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe)

<sup>27</sup> Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 47.

montangeschichtliche Verortung zugelassen hätten. Das somit vorangestellte Kapitel „Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer im weitreichenden Fokus der saarländischen ‚IndustrieMenschenBilder‘“ berücksichtigt aufgrund der von Ilse Winter-Emden 1986 publizierten Dissertation „Der Maler und Zeichner Richard Wenzel (1889 - 1934) Leben und Werk“ auch den Saarbrücker Ausnahmekünstler. Neben Kontakten zu Weil und Zolnhofer verwies Winter-Emden auf Wenzels Schüler Fritz Grewenig (1891 - 1975).<sup>28</sup> Immerhin eignen sich Grewenigs kunstpädagogische und museale Initiativen während der 1920/30er Jahre, um einen tragischen Abschnitt des kulturellen und wirtschaftspolitischen Sonderweges zu beleuchten, der das Saarrevier noch nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Zankapfel zwischen Deutschland und Frankreich hat werden lassen.<sup>29</sup>

Einem zeitlichen Teilaspekt entsprach das Regionalgeschichtliche Museum im Saarbrücker Schloss 1993 mit der Wechsel-Ausstellung „‚Als der Krieg über uns gekommen war ...‘ Die Saarregion und der Erste Weltkrieg“.<sup>30</sup> Als Nachfolgerin des 1986 gegründeten Regionalgeschichtlichen Museums veranstaltete das Historische Museum Saar 1998 die Ausstellung „Grenzenlos. Lebenswelten in der deutsch-französischen Region an Saar und Mosel seit 1840“. Dieses Projekt nahm „die Beseitigung der sichtbaren Staatsgrenzen zwischen Deutschland und Frankreich seit 1992“ und das bevorstehende „grenzenlos vereinte Europa“ zum Anlass, um die „historische Entwicklung [...] der Grenzverläufe“<sup>31</sup> aufzuzeigen.

Aber entgegen der ursächlichen Montangeschichte wurde 1996 zur Ausstellung „IndustrieMenschenBilder“ Fragen aufwerfend konstatiert, „dass eine saarländische Kunst des Industriezeitalters nicht“ existiere, „sondern dass die zusammengestellten Werke der allgemeinen Kunstentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert folgen“ würden. „Zumindest“ wären „keine bedeutenden Werke im öffentlich zugänglichen Kunstbesitz überliefert [...]“.<sup>32</sup> Davon abgesehen, wurden die „IndustrieMenschenBilder“ nicht katalogisiert, jedoch 40 kurze Künst-

---

<sup>28</sup> Vgl. Winter-Emden, Ilse: Der Maler und Zeichner Richard Wenzel (1889 - 1934) Leben und Werk. Saarbrücken 1986, S. 22 / S. 23, S. 153.

<sup>29</sup> Vgl. Linsmayer, Ludwig; Wettmann-Jungblut, Peter: Von lodernnden Flammen und Flächenbränden. Der saarländische Sonderweg (1919 - 1957). In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 194 - S. 202, hier S. 194.

<sup>30</sup> Vgl. Katalog zur Ausstellung des Regionalgeschichtlichen Museums im Saarbrücker Schloss: „‚Als der Krieg über uns gekommen war ...‘ Die Saarregion und der Erste Weltkrieg.“ Herausgeber: Stadtverband Saarbrücken, Regionalgeschichtliches Museum im Saarbrücker Schloss. Saarbrücken 1993. Konzept und Gesamtleitung: Lieselotte Kugler. Merzig 1993. (Ausst. Kat. Saarbrücken 1993)

<sup>31</sup> Vgl. Kugler, Lieselotte: Einleitung. In: Katalog zur Ausstellung „Grenzenlos. Lebenswelten in der deutsch-französischen Region an Saar und Mosel seit 1840.“ Historisches Museum Saar 1998. Herausgeberin für den Zweckverband Historisches Museum Saar, Konzept und Projektleitung: Lieselotte Kugler. Historisches Museum Saar und Autoren 1998, S. 11 - S. 25, hier S. 12 u. S. 21. (Ausst. Kat. Saarbrücken 1998)

<sup>32</sup> Kugler 1996, S. 6.

lerbiographien erfasst.<sup>33</sup> Außerdem war erst der im Jahr 2000 veröffentlichten ikonographischen Anthologie „Bilder der Arbeit“ von Klaus Türk zu entnehmen, dass die Ausstellung „IndustrieMenschenBilder“ vom 15. Dezember 1996 bis zum 1. Juni 1997 stattfand und circa 42 Exponate präsentierte.<sup>34</sup>

### 3. Das überregionale Forschungs-Potenzial

Die ikonographische Anthologie „Bilder der Arbeit“, die zum überregionalen Forschungs-Potenzial beiträgt, ist im Hinblick einer „soziologischen Analyse [...] nicht kunstgeschichtlich i.e.S. orientiert, sondern `bildgeschichtlich`“, d.h. der Band „fragt weniger nach Stilen, Kunstmitteln und Avantgardismen als nach bildlichen Konstruktionen gesellschaftlicher Wirklichkeiten.“<sup>35</sup> Dem liegen nahezu 1.400 Werke zugrunde, die Türk aus eigenem Archivbestand von etwa 30.000 Bildern auswählte.<sup>36</sup> Der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ dürfte er den „Arbeitersonntag“ von Fritz Grewenig, den „Moloch“ und die „Industriearbeiter beim Abstich“ von Richard Wenzel sowie Fritz Zolnhofers *Maybacher Triptychon* entnommen haben.<sup>37</sup> Jedenfalls bezog Türk diese Reproduktionen aus dem Archiv des Historischen Museums Saar.<sup>38</sup> Dagegen hat er ohne Quellenangabe die 1876 entstandene Graphik „Das Burbacher Hüttenwerk“ von Georg Arnould abgebildet<sup>39</sup>, die aus Büchern zur Saar-Industriekultur bekannt geworden ist.<sup>40</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Künstlerbiographien. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 112 - S. 119.

<sup>34</sup> Vgl. Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie. Wiesbaden 2000, Anhang Ausstellungen zum Thema `Arbeit` (Auswahl, chronologisch), S. 368 - S. 370, hier S. 370. Vgl. ebd., Literaturverzeichnis, S. 391 - S. 400, hier S. 395.

<sup>35</sup> Türk 2000, S. 11.

<sup>36</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 371 - S. 388: Abbildungsverzeichnis.

<sup>37</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 123, Abb. 466: **Fritz Grewenig**, Arbeitersonntag, 1923, Öl/Lw., 1923, 70 x 60 cm. Saarbrücken, Saarland Museum. ( In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 65.)

Vgl. Drs. ebd., S. 245, Abb. 942: **Richard Wenzel**, Der Moloch, 1924, Zeichnung, 97,5 x 68,0 cm. Saarbrücken, Historisches Museum Saar. ( In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 45.)

Vgl. Drs. ebd., S. 287, Abb. 1113: **Richard Wenzel**, Industriearbeiter beim Abstich, 1920, Öl/Lw., 138 x 110 cm. Saarbrücken, Stadtverband. ( In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 72.)

Vgl. Drs. ebd., S. 286, Abb. 1111: **Fritz Zolnhofer**, *Maybacher Triptychon*, 1931, Öl/Lw., 85,2 x 66,3 cm, 115,3 x 75,0, 85,2 x 66,3 cm. Saarbrücken, Saarland Museum. ( In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 68 / S. 69.)

<sup>38</sup> Vgl. Türk 2000, S. 377, S. 390 / S. 391.

<sup>39</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 159; Abb. 614: Georg Arnould: Das Burbacher Hüttenwerk, Holzschnitt, 1876.

<sup>40</sup> Vgl. Holzstich `Burbacher Hütte`, um 1900.` In: Industriekultur an der Saar. Leben und Arbeit in einer Industrieregion 1840 - 1914. Unter Mitwirkung zahlreicher Autoren herausgegeben von Richard van Dülmen. München 1989, Vorsatz. (Industriekultur an der Saar 1989)

Vgl. Burbacher Hüttenwerk, Holzstich von 1876, publiziert in Leipziger Illustrierte Zeitung vom 9.12.1876.

In: Schmitt, Achim: Denkmäler saarländischer Industriekultur. Wegweiser zur Industriestraße Saar-Lor-Lux Edition Saar. Guide de la Route de l'Industrie Saar-Lor-Lux Edition Saar. Herausgeber Staatliches Konservatoramt Saarbrücken in Abstimmung mit: Landesdenkmalamt für das Saarland. 1. Auflage 1989. Saarbrücken 1989, S. 68, Abb. 90. (Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur)

In der ikonographischen Anthologie „Bilder der Arbeit“ bot Türk zunächst „eine kurze historische Synopse“, die „eine grobe Gesamtorientierung vermitteln“<sup>41</sup> sollte. Wenn auch ohne Bildnachweis, deutet die solitäre Reproduktion „L. Krevel: C. F. Stumm, 1836“<sup>42</sup> ebenso auf die Ausgabe „IndustrieMenschenBilder“, in der die „selbstbewusste, herrscherliche Haltung“<sup>43</sup> des 1836 von Louis Krevel (1801 - 1876) porträtierten *Carl Friedrich Stumm vor dem Neunkircher Eisenwerk* betont wurde. (Abb. 2)<sup>44</sup> Dazu bemerkte Türk: „Erste Porträts von Industriellen markieren neue Herrschaftsansprüche.“<sup>45</sup>

Im Anschluss an die historische Synopse ist die ikonographische Anthologie „Bilder der Arbeit“ „nach Themen aufgeteilt, die jeweils über die Zeit hinweg verfolgt werden. Dabei nimmt die begrifflich weit gefasste Industrie etwa die (zweite) Hälfte des Bandes in Anspruch.“<sup>46</sup> Obwohl Türk die Literatur- und Forschungslage weder schlecht noch dürftig einschätzte<sup>47</sup>, hat er schon in der Einführung informiert: „Ganz selten werden [...] bildkünstlerische Reflexionen des Verhältnisses von Kunst zur Arbeit angestellt. [...] Das Interesse [...] war aber auch außerhalb der Kunst selbst nie besonders groß.“<sup>48</sup> Diesen Resultaten galt 2002 auch Türks Beitrag „Konstruktionen und Diskurse - Das Industriebild als gesellschaftliche Quelle“ im Ausstellungs-Katalog „Die zweite Schöpfung. Bilder aus der industriellen Welt vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart“.<sup>49</sup>

Diese Berliner Ausstellung im Martin-Gropius-Bau bezog den „Begriff der `zweiten Schöpfung´ [...] einerseits auf das durch die Industrie veränderte Verhältnis des Menschen zur Natur, andererseits auf die Transformation von Wirklichkeit und Kunst.“<sup>50</sup> Die „chronologisch breit angelegte Ausstellung“ setzte „Schwerpunkte, indem einzelne zeitliche

---

<sup>41</sup> Türk 2000, S. 12 / S. 15.

<sup>42</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 19, Abb. Krevel, L.: C. F. Stumm, 1836.

<sup>43</sup> Trepesch 1996, S. 54.

<sup>44</sup> Louis Krevel: *Carl Friedrich Stumm vor dem Neunkircher Eisenwerk*, 1836, Öl/Lw., 102,0 x 78,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. AXIV-4 (NI 4589). Reproduktion Saarland Museum. In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 55.

<sup>45</sup> Türk 2000, S. 19.

<sup>46</sup> Drs. ebd., S. 13.

<sup>47</sup> Drs. ebd., S. 11.

<sup>48</sup> Drs. ebd., S. 9.

<sup>49</sup> Vgl. Türk, Klaus: *Konstruktionen und Diskurse - Das Industriebild als gesellschaftliche Quelle*. In: *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Herausgegeben von Sabine Beneke und Hans Ottomeyer. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 31. Juli bis 21. Oktober 2002. Veranstalter: Deutsches Historisches Museum, Berlin. Berlin 2002, hier S. 34 - S. 39. (Ausst. Kat. Berlin 2002)

<sup>50</sup> Beneke, Sabine; Ottomeyer, Hans: *Zur Ausstellung*. In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 8 / S. 9, hier S. 9.

Die Wortwahl *zweite Schöpfung* wurde in Bezug zu naturgesetzlichen Erkenntnissen im 16. Jahrhundert getroffen. Einhergehende mechanische Anwendungen sind als eine Offenbarung Gottes angesehen worden. Insofern entsprachen fortgesetzte Maschinen-Erfindungen den Vorstellungen einer zweiten - technisch-industriellen - Schöpfung. (Vgl. Dies.en ebd., S. 8.)

Abschnitte oder gesonderte Themen<sup>51</sup> umrissen wurden. Unter den Exponaten, die zwischen 1830 - 1875 die „Selbstdarstellung der Bourgeoisie“ als Auftragskunst präsentieren, befanden sich auch die von Louis Krevel gemalten Porträts *Carl Friedrich Stumm* (Abb. 2) und *Marie Louise Stumm*. (Abb. 3)<sup>52</sup> Die Angaben beruhen auf einem Beitrag „Carl Ferdinand Stumm. Hüttenbesitzer und Politiker“ von Joachim Jacob aus dem 1993 veröffentlichten Band „Stumm in Neunkirchen. Unternehmerherrschaft und Arbeiterleben im 19. Jahrhundert“. Hinzu sind Christof Trepeschs „Ikonographische Aspekte in der Malerei von Louis Krevel und der Biedermeierzeit“ aus dem 2001 erschienenen Saarbrücker Katalog „Der Maler Louis Krevel“ angemerkt.<sup>53</sup>

Wie von Sabine Beneke und Hans Ottomeyer, den Herausgebern des Kataloges „Die zweite Schöpfung“ avisiert, entwickelte sich „aus den Auftragswerken, die im 19. Jahrhundert Besitz und Status der als Unternehmer tätigen Bürgerschicht zur Schau stellen“, eine „neue Fachmalerei, die ‚Industriemalerei‘.[...] Der Begriff, noch in den 1920er und 30er Jahren geläufig, hat in der Kunstgeschichte das 20. Jahrhundert nicht überdauert. Wohl einfach aus dem Grund, weil [...] die Aufträge dazu nicht mehr ausgesprochen wurden.“<sup>54</sup>

### 3.1. Das von der kunstgeschichtlichen Disziplin vernachlässigte Industriebild mit gesellschaftspolitischen Arbeitersujets

Des Weiteren wird vorausgeschickt, dass die „Industriemalerei [...] in dem Gefüge der Hierarchien [...] keinen Platz gefunden und keine klare Zuordnung erfahren“ habe. „Erst Francis D. Klingenders „Art and the Industrial Revolution“, 1947 in London erschienen, bereitete einer wissenschaftlichen Beachtung den Boden. Klingender widmete sich der Ausbildung des englischen Industriebildes im späten 18. und im 19. Jahrhundert. Unter Berücksichtigung der Graphik stellte er den Zusammenhang zwischen Technik-, bzw. Indus-

<sup>51</sup> Dies.en ebd., S. 9.

<sup>52</sup> Vgl. Siebeneicker, Arnulf: Selbstdarstellung der Bourgeoisie. Auftragskunst und Industriekultur 1830 - 1875. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 202; s. ebd. S. 204 / S. 205, Kat. Nr. 57.1 - 2: Louis Krevel: 1. *Carl Friedrich Stumm*, 1836. 2. *Marie Louise Stumm*, 1835, Öl/Lw., 102,0 x 80,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. A XIV-4. (NI 4589); Inv. Nr. A XIV-5. (NI 4590). Reproduktion Saarland Museum.

<sup>53</sup> Vgl. Siebeneicker 2000, Anm. S. 205.

Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2002: Bibliographie, S. 384: Jacob, Joachim: Carl Ferdinand Stumm. Hüttenbesitzer und Politiker. In: Stumm in Neunkirchen. Unternehmerherrschaft und Arbeiterleben im 19. Jahrhundert. Bilder und Skizzen aus einer Industriegemeinde. Herausgegeben von Richard van Dülmen und Joachim Jacob. St. Ingbert 1993, S. 13 - S. 38.

Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2002: Bibliographie, S. 391: Trepesch, Christof: Ikonographische Aspekte in der Malerei von Louis Krevel und der Biedermeierzeit. In: Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 19. August bis 11. November 2001 im Wechselausstellungspavillon des Saarland Museums, Stiftung saarländischer Kulturbesitz und vom 9. Dezember 2001 bis 2. Juni 2002 im Städtischen Museum Simeonstift Trier. Herausgegeben von Christof Trepesch. Saarbrücken 2001, S. 38 - S. 50.  
(Ausst. Kat. Saarbrücken 2001)

<sup>54</sup> Beneke / Ottomeyer 2002, S. 8.



trriegeschichte, Sozial- und Kulturgeschichte her, um die `Aufgabe' Industriebild greifbar zu machen.“<sup>55</sup>

Jedoch Klaus Herding monierte im vorrangigen Katalogartikel „Die Industrie als `zweite Schöpfung'“, dass „sich in Francis Donald Klingenders grundlegendem Buch [...] wenig zur Form“ finde, „in der sich die Industrie künstlerisch darstellt.“<sup>56</sup> Allerdings berief sich Herding zur Interpretation der Graphik *Das Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken (Abb. 5)* wie zuvor Klaus Türk auf Klingender.<sup>57</sup> Diese spektakulären Rezensionen werden hier im weitreichenden Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ aufgegriffen.

Herding hat auch die Frage aufgeworfen, weshalb „sich die bildende Kunst nicht spontan der Großindustrie als einem neuen Sujet“ zuwandte und „eine der Industrialisierung adäquate Form“<sup>58</sup> suchte. Neben der diskutierten `Scheu der Maler vor der Industrie' erwähnte er die politische Brisanz des Sujets.<sup>59</sup> Dahingehend betonte Türk, dass mit dem „Thema der Arbeit [...] ein hochempfindlicher gesellschaftlicher Bereich zur Anschauung gebracht“<sup>60</sup> wird. Hinzu bekundete Türk, dass „das Arbeits- und Industriebild [...] weder quantitativ noch qualitativ die gleiche Bedeutung wie andere gegenständliche Bildgattungen, also etwa das Landschaftsbild, das menschliche Bildnis oder das Bild mit christlicher Ikonographie“<sup>61</sup> erlangte.

Aber Türk erstellte anhand seiner Archivbestände ein Zeitdiagramm, das von 1770 bis 1940 die „Anzahl der Arbeitsbilder und Nettosozialprodukt in Deutschland“<sup>62</sup> veranschaulicht. Die Ergebnisse sind zwar wegen der begrenzten und als Stichprobe zu bezeichnenden Arbeitsbilder statistisch nicht valide. Dennoch wählte Türk mit dem Nettosozialprodukt - dem „in Geld bewerteten Wachstum der ökonomischen Produktion“<sup>63</sup> - einen wirtschaftswissenschaftlichen Indikator, der innerhalb des nach Dekaden unterteilten Diagrammes den Prozess der Industrialisierung in Deutschland zuverlässig spiegelt.

Dieses Diagramm zeigt bis 1920 fast eine parallele Zunahme des Nettosozialproduktes und der Arbeitersujets. Demzufolge ergab sich aus dem „Anstieg der industriellen Produktion ein affirmativer Bedarf an Arbeitsbildern, dem die Auftragsmalerei nachkam“.<sup>64</sup> Das Diagramm bestätigt auch, dass MalerInnen „an den politischen Kämpfen um die Wende vom 19. zum

---

<sup>55</sup> Dies.en ebd., S. 8

<sup>56</sup> Herding, Klaus: Die Industrie als `zweite Schöpfung'. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 10 - S. 27, hier S. 11.

<sup>57</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 21.

<sup>58</sup> Drs. ebd., S. 11.

<sup>59</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 12.

<sup>60</sup> Türk 2000, S. 11.

<sup>61</sup> Türk 2002, S. 38.

<sup>62</sup> Drs. ebd., S. 38; s. ebd. Abb. 4: Anzahl der Arbeitsbilder und Nettosozialprodukt in Deutschland.

<sup>63</sup> Drs. ebd., S. 39 u. Anm. 13.

<sup>64</sup> Drs. ebd., S. 39.

20. Jahrhundert und in der Zwischenkriegszeit<sup>65</sup> teilgenommen haben. Immerhin ist die Anzahl der Arbeitsbilder zwischen 1921 bis 1930 im Gegensatz zum rapiden Rückgang des Wirtschaftswachstums auf ein Maximum gestiegen. Ohne auf den zwar gemäßigten, aber andauernden Abwärtstrend im Nationalsozialismus einzugehen, war für Türk erwiesen, dass die „Karriere des Arbeits- und Industriebildes [...] eng mit der jeweiligen Verfassung des polit-ökonomischen Gesellschaftssystems“ zusammenhängt. „Dieses Genre“ erfreue sich „verstärkter öffentlicher Aufmerksamkeit in Krisen der politischen und wirtschaftlichen Herrschaft, bzw. dann, wenn besonders offenkundige Herrschaftsverhältnisse vermehrte Begründungsanstrengungen erforderlich machen.“<sup>66</sup>

Im Hinblick auf kunstgeschichtliche Aspekte war Türks ikonographische Anthologie „Bilder der Arbeit“ als Fortführung des zweibändigen Werkes „Schaffende Arbeit und bildende Kunst“ von Paul Brandt (1861 - 1932) gedacht, das 1927/28 herausgekommen ist.<sup>67</sup> Der Philologe Brandt verfolgte „die Arbeit, wie sie sich im Spiegel der bildenden Kunst darstellt, von dem alten Ägypten an durch das griechische und römische Altertum, durch Mittelalter und Neuzeit hindurch“<sup>68</sup> bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Insofern unterscheidet sich Türks Fortsetzung von Klingenders „Kunst und Industrielle Revolution“ „durch einen zeitlich wie thematisch breiteren Gegenstandsbereich.“<sup>69</sup>

Francis Donald Klingender (1907 - 1955) wurde in der deutschsprachigen Ausgabe „Kunst und Industrielle Revolution“, die 1974 im VEB Verlag der Kunst Dresden erschien, als überzeugter Marxist, Historiker und Politökonom genannt, der ein „von Künstlern als auch von Historikern vernachlässigtes Gebiet der Kunstgeschichte wählte, wo Kunst und Technik sich begegnen und durchdringen. Bis zu seinem Auftreten hätten [sic] es sich die meisten Kunsthistoriker als Vorzug angerechnet, gänzlich ‘unbefleckt’ von Industrie und Handel zu sein. Die meisten Wirtschaftshistoriker hätten [sic] die Beschäftigung mit Kunst als leichtfertige Beeinträchtigung ernsthafter Studien betrachtet. Der Ausflug in dieses Grenzgebiet sollte Francis Klingender eine reiche geistige Ernte bringen und diejenigen, welche nach ihm kamen, zu seinen bleibenden Schuldnern machen.“<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Drs. ebd., S. 39.

<sup>66</sup> Drs. ebd., S. 39.

<sup>67</sup> Vgl. Türk 2000, S. 11.

<sup>68</sup> Brandt, Paul: Vorwort (ohne Paginierung.) In: Schaffende Arbeit und bildende Kunst. Band 2: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit 442 Abbildungen und 8 Fabtafeln. Leipzig 1928.

<sup>69</sup> Türk 2000, S. 12.

<sup>70</sup> Elton, Arthur: Francis Donald Klingender (1907 - 1955). In: Klingender, Francis D.: Kunst und Industrielle Revolution. Originaltitel: Art and the Industrial Revolution - Edited and revised by Arthur Elton, London 1968. Aus dem Englischen übersetzt von Eva Schumann. Für die deutsche Ausgabe 1974, VEB Verlag der Kunst Dresden. Dresden 1974, S. 8 - S. 11, hier S. 8.

„Dennoch“ blieb „das Industriebild ein vernachlässigter Gegenstand der Kunst- wie Kulturgeschichte. [...] In den 70er Jahren bezog“ zwar „der `neue' Untersuchungsgegenstand Industriekultur auch das Industriebild in Ausstellungen und Publikationen mit ein.“<sup>71</sup> Aber wie in Büchern zur Saar-Industriekultur ist das Industriebild lediglich „als illustrierendes Belegstück“<sup>72</sup> verwendet worden. Allenthalben hat sich die Forschung „Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich“, die im Jahr 2000 mit einer von der Landesregierung eingesetzten Expertenkommission institutionalisiert wurde<sup>73</sup>, der Industrie-Fotografie als Repräsentationsform zugewandt.<sup>74</sup>

2010/11 ist die Ringvorlesung „Industriekultur“ von der Fachrichtung Kunstgeschichte und dem Bachelor Optionalbereich der Universität des Saarlandes in Kooperation mit dem Weltkulturerbe Völklinger Hütte organisiert worden.<sup>75</sup> Henry Keazors Vortrag „Welcome to the Machine!“ war den von der Industrie inspirierten Künsten gewidmet.<sup>76</sup> Andererseits ging das Referat „Die Evokation der Antike an Stätten der Arbeit“ der Frage nach, „was es bedeutet, wenn Bilder der Arbeit mit antiken Anleihen entworfen werden.“<sup>77</sup> Neben diesen fundierten Kunstbetrachtungen, die jedoch die an der Saar entstandenen Sujets vorenthielten, wurde die Forschung „Industriekultur“ eines auswärtigen Museums vorgestellt.<sup>78</sup> Abgesehen vom literaturwissenschaftlichen Beitrag „Kohle, Stahl und Pegasus. Industrie und Industriekultur im Blick saarländischer Autoren“<sup>79</sup> sind denkmalpflegerische und vor allem praktische Nutzungsmaßnahmen erörtert worden.<sup>80</sup>

---

Ob die hier übernommene **konjunktive Ausdrucksweise [sic]** der Übersetzung ins Deutsche geschuldet ist, entzieht sich der Kenntnis.

<sup>71</sup> Beneke / Ottomeyer 2002, S. 9.

<sup>72</sup> Dies.en ebd., S. 9.

<sup>73</sup> Vgl. Hudemann, Rainer: Industriekultur des Saarreviers im Vergleich. In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich, herausgegeben von Hans-Walter Herrmann, Rainer Hudemann u. Eva Kell unter Mitarbeit von Alexander König. Veröffentlichungen der Kommission für saarländische Landesgeschichte und Volksforschung. Saarbrücken 2004, S. 11 - S. 21, hier S. 11.

(Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004)

<sup>74</sup> Vgl. Zimmermann, Clemens: Zur Definition der Industriefotografie. Von der Hochindustrialisierung bis zu den dreißiger Jahren. In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004, S. 375 - S. 389.

<sup>75</sup> Vgl. Keazor, Henry; Schmitt, Dominik; Peiler, Nils. In: Flyer „Industriekultur. Ringvorlesung >>> Genialer Schrott.“ Universität des Saarlandes. Im Weltkulturerbe Völklinger Hütte, 26.10.2010 bis 8.2.2011.

(Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011)

<sup>76</sup> Vgl. Keazor; Henry: „Welcome to the Machine!“ Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst, 30.11.2010. In: Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011.

<sup>77</sup> Kaczmarczyk, Alexander: Die Evokation der Antike an Stätten der Arbeit, 25.1.2011. In: Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011.

<sup>78</sup> Vgl. ebd.: Rainer Slotta: Die Industriekultur als Thema eines Forschungsmuseums, 4.1.2011.

<sup>79</sup> Vgl. ebd.: Günter Scholdt: Kohle, Stahl und Pegasus. Industrie und Industriekultur im Blick saarländischer Autoren, 2.11.2010.

<sup>80</sup> Vgl. ebd.: Delf Slotta: Industriekultur im Saarland. Zur (Um-)Nutzung des industriellen Erbes im Saarland - eine Bestandsaufnahme, 9.11.2010; Marita Pfeiffer: Vom Umgang mit rostigen Riesen. Einblicke in die Arbeit der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, 16.11.2010; Wolfgang Ebert: Industrie-

### 3.2. Die Entfaltung des Industriebildes und definatorische Defizite im Kontext immanenter Arbeiterdarstellungen

Dieser Trend gibt eine Unterschätzung der Industriebilder aus dem Saarrevier als eigenständiges industrie-kulturelles 'Erbe' zu verstehen und lässt die einschließenden Arbeiterdarstellungen außer Acht. Umso mehr wird die „ästhetische Qualität“ des Industriebildes und die „Einbettung in seine eigene kunstimmanente Geschichte“<sup>81</sup> vernachlässigt. Wie im Katalog „Die zweite Schöpfung“ angegeben, entstand „das Industriebild als neues, innovatives Genre mit einer modernen Ikonographie [...] auf der Grundlage von traditionellen Landschafts- und Interieurdarstellungen, die es um sein Motivrepertoire erweiterte.“<sup>82</sup> Dazu gehört insbesondere der qualmende Schlot, den Klaus Türk zum „Symbol für industrielle Prosperität“<sup>83</sup> erklärte. Analog dieses Merkmales hat Carl Blechen (1798 - 1840) als einer der ersten deutschen Maler um 1830 auf dem Gemälde *Walzwerk Neustadt-Eberswalde* eine Industrielandschaft dargestellt.<sup>84</sup> (*VAbb. 1*)<sup>85</sup>

Bereits in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ beschrieb Armin Schmitt unter Hinweis auf die Veröffentlichung „Industriebilder“, die Ernst Schmacke 1994 herausgab, Blechens *Walzwerk*.<sup>86</sup> Neben dieser Industrielandschaft mit ihren anekdotischen Figuren ist eine Schwarz-Weiss-Abbildung des 1875 vollendeten Gemäldes *Eisenwalzwerk* von Adolph

kultur - was haben wir erreicht, wo gehen wir hin?, 23.11.2010; Kurt Möser: Transport-, Verkehrs- oder Mobilitätsgeschichte. Neue Paradigmen der Technik- und Industriekultur, 11.01.2011; Clemens Zimmermann: Industriestadt - Autostadt - Mobilität. Zur Verräumlichung von Industriekultur in der Moderne, 18.1.201; Peter Dörrenbächer / Malte Helfer: Vom Bergmannspfad bis zur Europäischen Route der Industriekultur, 1.2.2011; Peter Backes: Bock auf Rost oder die Faszination des Gewöhnlichen. Besuchermanagement du Audience. Development in einem Industriedenkmal, 8.2.2011.

<sup>81</sup> Beneke / Ottomeyer 2002, S. 9.

<sup>82</sup> Dies. ebd., S. 8.

<sup>83</sup> Türk 2000, S. 19.

<sup>84</sup> Vgl. Beneke, Sabine: Carl Blechen, *Walzwerk Neustadt-Eberswalde*, Bildbeschreibung. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 197, Kat. Nr. 51. Vgl. Türk 2000, S. 19.

<sup>85</sup> Carl Blechen: *Walzwerk Neustadt-Eberswalde*, um 1830, Öl auf Holz, 25,5 x 33,0 cm. Berlin, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 763.

In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 197, Kat. Nr. 51. In: Türk 2000, S. 160, Abb. 617.

*Carl (Karl) Blechen* wurde von Karl Friedrich Schinkel (1781 - 1841) gefördert und war von 1824 bis 1827 am Königstädtischen Theater in Berlin als Dekorationsmaler tätig. 1828/29 unternahm er eine Italienreise und ist 1831 zum Professor für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie der Künste ernannt worden. *Blechen* verstarb 1840 nach einer längeren psychischen Erkrankung. (Vgl. Chronik zusammengestellt von Andrea Bärnreuther. In: Carl Blechen - Zwischen Romantik und Realismus. 31. August - 4. November 1990 in der Nationalgalerie Berlin. Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster mit Beiträgen von Sigrid Achenbach, Andrea Bärnreuther, Helmut Börsch-Supan u.a. Veranstaltet von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz und den Staatlichen Museen zu Berlin unter Mitarbeit der Staatlichen Verwaltung Schlösser und Gärten, Berlin 1990, S. 282 - S. 292. (Ausst. Kat. Berlin 1990)

*Blechens* Bildwelten, zwischen Johann Christian Dahl (1788 - 1857), Caspar David Friedrich (1774 - 1840) und Adolph Menzel (1815 -1905) angesiedelt, sind durch vielfältig wechselnde Stile geprägt. Sie haben den Maler zu einem der ersten Künstler der Modernen in Preußen werden lassen. (Vgl. Schuster, Peter-Klaus: Vielfalt und Brüche. Carl Blechen - Zwischen Romantik und Realismus 1990. In: Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 9 - S. 26, hier S. 21.)

<sup>86</sup> Vgl. Schmitt 1996, S. 12 u. Anm. 11: Ernst Schmacke (Hg.): *Industriebilder einer Epoche*. Münster 1994.

Menzel (1815 - 1905) reproduziert worden.<sup>87</sup> Bezüglich dieses Fabrik-Interieurs (*VAbb. 2*)<sup>88</sup>, das den deutschen Malern ein neues Stoffgebiet erschlossen habe<sup>89</sup>, belehrt eine Fußnote: „Das wohl erste Gemälde, das Arbeitsprozesse innerhalb eines Gebäudes zeigt, stammt von Velázquez (1599 - 1660): ‚Die Spinnerinnen‘ (um 1657).“<sup>90</sup>

Hinzu wurden Menzels „Balkonzimmer“, „Hinterhaus mit Hof“ und „Berlin-Potsdamer Eisenbahn“ erwähnt, die um 1845/47 entstanden sind.<sup>91</sup> Mit Ausnahme des „Balkonzimmers“ finden sich Abbildungen dieser protagonistischen Werke im immer noch aktuellen Katalog „Adolph Menzel 1815 - 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit“, der 1996 anlässlich gleichnamiger Ausstellungen in Paris, Washington und Berlin herauskam.<sup>92</sup> Außerdem enthält diese monographische Darbietung mit 218 Katalog-Nummern weitere Gemälde und Zeichnungen, die Menzels frühe Hinwendung zur Industrie- und Arbeitswelt belegen.

Die Ausgabe „IndustrieMenschenBilder“ bemerkte mit Blick auf Deutschland, dass die sich die Fabriklandschaft und das industrielle Interieur aus dem 19. Jahrhundert erst in der Folgezeit entfalteten. Dabei wären Arbeiterdarstellungen in den Bereichen Bergbau und Eisenindustrie vorherrschend geworden. Vor dem Hintergrund sozialer Spannungen habe sich auch eine sozialkritische Tendenzmalerei entwickelt.<sup>93</sup> „Zu den Vorbereitern [...] gehörten in Frankreich Honoré Daumier (1808 - 1879) mit seinen Karikaturen, Jean-François Millet (1814 - 1875), ein Vertreter der Schule von Barbizon und Begründer der realistischen Bauern-darstellung, und Gustave Courbet (1819 - 1877), dessen Gemälde ‚Steinklopfer‘ berühmt wurde.“<sup>94</sup> Zudem ist an Vincent van Gogh (1853 - 1890) und Käthe Kollwitz (1867 - 1945) erinnert worden.<sup>95</sup>

Wenn auch verkürzt, nehmen diese erläuternden Informationen verschiedene Beiträge im Katalog „Die zweite Schöpfung“ vorweg. Aber insbesondere Türks ikonographische Antho-

<sup>87</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 13; s. ebd. Schwarz-Weiss-Abb.en: Carl Blechen (1748 - 1840), Walzwerk Neustadt-Eberswalde, um 1834; Adolph Menzel (1815 - 1905), Das Eisenwalzwerk, 1875.

<sup>88</sup> Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk*, 1872/75, Öl/Lw., 158 x 254 cm, sig. u. l.: Adolph Menzel. Berlin 1875. Berlin, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. AI 201. In: Türk 2000, S. 172, Abb. 653.

<sup>89</sup> Vgl. Schmitt 1996, S. 13.

<sup>90</sup> Drs. ebd., S. 36, Anm. 13.

<sup>91</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 13.

<sup>92</sup> Vgl. Keisch, Claude: Katalog-Erarbeitung. In: Adolph Menzel 1815 - 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit. Herausgegeben von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyer. Paris, Musée d'Orsay 15. April - 28. Juli 1996. Washington, National Gallery of Art 15. September 1996 - 5. Januar 1997. Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum 7. Februar - 11. Mai 1997. Köln 1996, S. 114, Kat. Nr. 34: Erwähnung des „Balkonzimmers“ bezüglich des 1847 entstandenen Gemäldes „Schlafzimmer des Künstlers in der Ritterstrasse“, S. 110, Kat. Nr. 32: Berliner Hinterhäuser im Schnee; Hinterhaus mit Hof, 1847; S. 111, Kat. Nr. 33: Blick auf Hinterhäuser, 1847; S. 115: Kat. Nr. 35: Die Berlin-Potsdamer Bahn, 1847. (Ausst. Kat. Köln 1997)

<sup>93</sup> Vgl. Schmitt 1996, S. 14.

<sup>94</sup> Drs. ebd., S. 14.

<sup>95</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 15.

logie „Bilder der Arbeit“ bietet die entsprechenden Reproduktionen, zu denen sich Schmitt im Rahmen überregionaler Betrachtungen äußerte. Einschließlich saarländischer „IndustrieMenschenBilder“ kann davon ausgegangen werden, dass die wie selbstredend undefinierten Arbeiterdarstellungen männliche und/oder weibliche Figuren beinhalten, deren körperliche Tätigkeiten aus den mit abgebildeten Industriemotiven herzuleiten sind. Dazu zählen Fabrik- und Grubenanlagen, qualmende Schloten und Abraumhalden in umgebender Landschaft als auch Interieurs der Produktionsstätten. Türk reproduzierte u.a. Fritz Zolnhofers Gemälde *Heimkehrende Bergleute* (Abb. FZ 21) <sup>96</sup>, das die „Prägung der Arbeiter durch die industrialisierte Landschaft“<sup>97</sup> ausführe.

Darüber hinaus sind ArbeiterInnen-Figuren hinsichtlich attributiver Werkzeuge und/oder mit Produkten hantierenden Gesten sowie zweckmäßigem Habit zu identifizieren. Ungeachtet der später zugeschriebenen Mythologie hat bereits Velázquez vor majestätisch auftretenden und nobel gekleideten Damen eine der *Spinnerinnen* (VAbb. 3) <sup>98</sup> mit vorgereckter Pose und aufgerolltem Blusenarm als wahrzunehmende Arbeiterin in den Blickpunkt gesetzt. Sodann wurde das über dem Arm aufgekrempelte und am Hals geöffnete Hemd des Druckereiarbeiters, den Honoré Daumier 1834 auf der Lithographie *Pressefreiheit - rührt nicht dran!!* (VAbb. 4) <sup>99</sup> vor Repräsentanten der Monarchie und Bourgeoisie hervorgehoben hat, zum Kennzeichen der Industrie-Arbeiter. Nach Türk war mit „Habitus, Haltung, Kleidung, Blickrichtung“ des Druckereiarbeiters ein „Typus“ ausgebildet, der „für die nächsten 100 Jahre maßgeblich in der Bildgeschichte sein sollte.“<sup>100</sup>

Aber allein schon der Begriff „Industrie“ und die Veränderungen der Landschaft führten zu definitorischen und scheinbar ungelösten Fragen. 1987 hat Lieselotte Kugler, die ehemalige Leiterin des Historischen Museums Saar, in dem von Türk angemerkten Artikel „Die Eisenbahn als Trennlinie. Über Industrielandschaften“<sup>101</sup> festgestellt: „Genauso kompliziert wie der Prozess der Industrialisierung ist nämlich auch ihr Ergebnis: Die Industrielandschaft,

---

<sup>96</sup> Fritz Zolnhofers: *Heimkehrende Bergleute*, um 1930, Öl/Lw., 38 x 53 cm. In: Türk 2000, S. 273, Abb. 1057.

<sup>97</sup> Türk 2000, S. 273.

<sup>98</sup> Diego Velázquez: *Die Spinnerinnen - Las Hilanderas*, 1656 - 58, Öl/Lw., 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. In: Türk 2000, S. 60, Abb. 174. Vgl. Drs. ebd., S. 60 / S. 61.

Vgl. Carr, Dawson W.: *Malerei und Wirklichkeit: Kunst und Leben des Velázquez*. In: Katalogband Velázquez anlässlich der Ausstellung Velázquez, National Gallery, London. 18. Oktober 2006 - 18. Oktober 2007. Deutschsprachige Ausgabe. Stuttgart 2006, S. 26 - S. 53, hier S. 51 / S. 52; s. ebd., S. 51, Abb. 31.

(Ausst. Kat. Stuttgart 2006)

<sup>99</sup> Honoré Daumier: *Pressefreiheit - rührt nicht dran!! - Liberté de la Presse Ne vous y frottez pas!!*, 1834, Lithographie, 30,7 x 43,1 cm, sign. u.l.: H.D. In: Türk 2000, S. 166, Abb. 642.

<sup>100</sup> Türk 2000, S. 167.

<sup>101</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 395.

die über den bloßen Begriff in ihren prozessualen Veränderungen unerklärt bleibt.“<sup>102</sup> Im Katalog „Die zweite Schöpfung“ wurde die „Industrielandschaft“ an Beispielen des ausgehenden Mittelalters als künstlerisches Problem erörtert<sup>103</sup> und gefragt: „Was macht nun die ‚industrielle‘ Welt aus?“<sup>104</sup> Bezüglich der Arbeitsbilder konstatierte Türk: „Z.B. werden irgendwann zum ersten Mal industrielle Szenen gemalt, wobei allerdings das Problem auftaucht, was man mit ‚industriell‘ meint [...]“.“<sup>105</sup>

Unabhängig von Bildvorstellungen ergab sich der Terminus „Industrie“ aus dem Lateinischen ‚industria‘, das wörtlich ‚Fleiß‘ bedeutet und zu dem Begriff ‚Gewerbefleiß‘ führte.<sup>106</sup> Im allgemeinen Sprachgebrauch bezieht sich die „Industrie“ auf die Verarbeitung von Rohstoffen und Halbfabrikaten zu Produktions- und Konsumgütern, d. h. Wirtschaftsgüter, die von Unternehmen oder Privathaushalten nachgefragt werden. Trotz fließender Grenzen sind damit Tätigkeiten in der Landwirtschaft oder dem herkömmlichen Handwerk zu unterscheiden.<sup>107</sup>

Die Industrie resultierte nach dem wissenschaftlichen Lexikon „Geschichte“ aus technischen und wirtschaftlichen Innovationen, die der Begriff ‚Industrialisierung‘ subsumiert. Die Industrialisierung, die etwa Mitte des 18. Jahrhunderts in England mit den Erfindungen der Dampfmaschine und mechanischer Webstühle einsetzte, hat seit 1840 auch Deutschland erreicht und wird als eine bis 1850 anhaltende Phase zur ‚Frühindustrialisierung‘ erklärt. Der Begriff ‚Industrielle Revolution‘ umschreibt ein beschleunigtes Wachstum, das mit enormen gesellschaftlichen Umwälzungen in den sog. Gründerjahren einem Höhepunkt zusteuerte, dem seit 1895 circa zwei Jahrzehnte lang die ‚Hochindustrialisierung‘ folgte.<sup>108</sup>

#### 4. Ziele und Organisations-Methoden des Forschungs-Projektes

Ungeachtet der mehr oder weniger differenzierten Begriffe, waren Türks ikonographische Anthologie „Bilder der Arbeit“ sowie Beiträge im Katalog „Die zweite Schöpfung“ samt den jeweils angemerkten Bibliographien die Grundlagen, um Traditionen der von Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer gewählten Bildthemen zu registrieren. Um die

---

<sup>102</sup> Kugler, Lieselotte: Die Eisenbahn als Trennlinie. Über Industrielandschaften. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst, Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München, 1987, S. 7 - S. 13, hier S. 7.

<sup>103</sup> Vgl. Holländer, Hans: Die mechanischen Künste und die Landschaft als Werkstatt. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 40 - S. 47, hier, S. 41 - S. 43: Die ‚Industrielandschaft‘.

<sup>104</sup> Mertens, Herbert: Technik und Industrie in Zeiten der Modernen. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 28 - S. 33, hier S. 29.

<sup>105</sup> Türk 2000, S. 15.

<sup>106</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 29, S. 130. Vgl. Herding 2002, S. 11.

<sup>107</sup> Der Neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden. Fünfte, völlig neubearbeitete Auflage. Zweiter Band EID - I. Wiesbaden 1974, S. 662.

<sup>108</sup> Vgl. Tenefelde, Klaus: Industrialisierung. Begriff und Phasen. In: Lexikon Geschichte. Herausgegeben von Richard van Dülmen. Aktualisierte, vollständig überarbeitete und ergänzte Ausgabe. Frankfurt am Main 2003, S. 222 / S. 223.

Aufgaben ihrer Arbeiterdarstellungen erschließen zu können, sind interdisziplinäre Forschungen unabdingbar. Eine Rezeptur hat Francis D. Klingender vorgegeben, der frühe englische Industriebilder und die einhergehende Kultur-, Sozial- und Technik-Geschichte kontextualisierte. Die inhärente Wirtschaftspolitik kam hinsichtlich des Saarreviers 1996 in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ zur Sprache, die damit auch den Bereich `Industriekultur' tangierte.<sup>109</sup>

1989 wurde die sozial- und wirtschaftspolitisch orientierte „Industriekultur an der Saar“ von namhaften Historikern belebt, deren Konzept lautete: „Unter Industriekultur verstehen wir [...] nicht die Kultur der Industrie im Sinne der Industriearchäologie, sondern die Kultur und Lebensformen, die durch die Industrialisierung direkt oder indirekt hervorgebracht wurden oder entscheidend von ihr geprägt sind.“<sup>110</sup> Mitwirkende Autoren verfassten detaillierte Zeitschriften-Aufsätze und monographische Abhandlungen zu der an der Saar wirtschaftspolitisch beeinflussten Arbeitswelt. Hinzu erwiesen sich Schriftenreihen des Landesarchivs und Herausgaben der Saar-Museen als wichtige Quellen zur Einschätzung der verzahnten Kultur- und Wirtschaftspolitik. In stadtgeschichtlichen Bänden und Saarlandbüchern wussten einige Kunsthistoriker oder kulturambitionierte Autoren Hemmnisse und Entwicklungen des Kunstlebens mit dem Renommée von Weisgerber, Weil und Zolnhofer zu verknüpfen.

Weisgerbers Arbeitersujets waren neben dem Œuvre-Verzeichnis, das Wilhelm Weber 1962 erstellte, aus der 1978 publizierte Dissertation „Albert Weisgerber - Leben und Werk - Gemälde“ von Saskia Ishikawa-Franke zu ergänzen.<sup>111</sup> 2007 erschien die Dissertation „Blicke wie Pfeile. Albert Weisgerber. Selbstporträts und Sebastiansdarstellungen“ von Bernd Apke, der erstmals die vielschichtigen Weisgerber-Rezensionen vor 1930 und nach 1945 aufführte und kommentierte.<sup>112</sup> Bereits 2006 erinnerte der Literaturwissenschaftler Gerhard Sauder im Nachwort der Edition „Ich male wie ein Wilder. Albert Weisgerber in Briefen und Dokumenten“ an die politische Vereinnahmung des Malers, die 1935 mit dem „Albert-Weisgerber-Preis“ ihren Ausgang nahm.<sup>113</sup> Diese Episode und der Umgang des NS-Regimes mit dem Weisgerber-Œuvre kann hier anhand lokaler Presseartikel rekonstruiert werden. Damalige Beurteilungen der Werke, die sich dem Paris-Aufenthalt des Malers verdanken,

---

<sup>109</sup> Vgl. Kugler 1996, S. 4.

<sup>110</sup> Dülmen, Richard van: Einleitung. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 11 - S. 13, hier S. 11. Zitiert von Hudemann 2004, S. 11 / S. 12.

<sup>111</sup> Vgl. Ishikawa-Franke, Saskia: Albert Weisgerber - Leben und Werk - Gemälde. Veröffentlichung des Instituts für Landeskunde des Saarlandes, Band. 26. Saarbrücken 1978.

<sup>112</sup> Vgl. Apke, Bernd: Blicke wie Pfeile. Albert Weisgerber. Selbstporträts und Sebastiansdarstellungen. Berlin 2007, S. 10 - S. 21: Forschungsstand zu Albert Weisgerber; Rezensionen vor 1930, Rezensionen nach 1945.

<sup>113</sup> Vgl. Sauder, Gerhard: Nachwort. In: Ich male wie ein Wilder. Albert Weisgerber in Briefen und Dokumenten. Herausgegeben von Gerhard Sauder. Blieskastel 2006, S. 361 - S. 422, hier S. 407 - S. 411.



hat 1918 ein Gedenkbuch des Kunsthistorikers Wilhelm Hausenstein (1882 - 1957)<sup>114</sup> vorweggenommen. Einige Abbildungen in dieser Monographie lenken mit Ishikawa-Frankes Dissertation auf das bisher verkannte Arbeitermilieu von Weisgerbers Vorstadtbildern.

Überdies wird der aus einem „Westmarkpreis“ hervorgegangene „Albert-Weisgerber-Preis“<sup>115</sup>, der 1935 Fritz Zolnhofer zugefallen ist, in landesgeschichtlicher und personenbezogener Hinsicht zu thematisieren sein. Diese Auszeichnung wurde 1996 in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ lediglich als „Westmarkpreis“ genannt.<sup>116</sup> Den „Westmarkpreis“ erwähnte 2002 auch der Kunsthistoriker Günter Scharwath in der Schrift „Zwischen Grenzwall und Maginotlinie“, wobei er aber zu Recht bemängelte, dass „eine objektive und wissenschaftlich fundierte Biographie über Fritz Zolnhofer immer noch aussteht.“<sup>117</sup> Da diese anhaltende Forschungslücke ebenso für Otto Weil zutraf, sind die Biographien beider Maler hier aufbereitet worden. Dazu konnte der von Scharwath angegebene Nachlass Zolnhofer, der sich im Saarland Museum befindet<sup>118</sup>, ausgeschöpft werden. Im Hinblick auf Otto Weil stand u.a. ein Konvolut aus dem Archiv des Neunkircher Verkehrsvereins zur Verfügung, das Ende der 1970er Jahre zur Ausstellung „Otto Weil (1884 - 1929). Gemälde und Graphik“ angelegt wurde.

Die Auswertungen dieser Unterlagen lassen manche Facetten entdecken, die in biographischen Kurzfassungen bisheriger Kataloge verborgen blieben und erhellen den Werdegang beider Maler. Wegen fehlender Œuvre-Verzeichnisse waren vor allem Otto Weils Arbeitersujets aus manch entlegenen Quellen zusammenzutragen. Schließlich können Analysen der ArbeiterInnen-Darstellungen und die Biographie des Malers koordiniert werden. Indessen fordern Hinweise in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ und vielzählige Dokumente aus dem Nachlass Zolnhofer auf, die Laufbahn des „Bergmannsmalers“ zunächst gegenüber den Veröffentlichungen, die etliche Fakten umgehen, bis zum Spätwerk zu erörtern. Die im Nachlass erhaltenen Zeitungsausschnitte belegen ab 1927 erfolgsversprechende Ausstellungsbeteiligungen und enthüllen das mehrfach preisgekrönte Kunstschaffen. Im Anschluss an dieses fundamentale Experiment wird zur Analyse der zahlreichen Bergmanns-Darstellungen eine repräsentative Auswahl getroffen. Dem geht eine chronologische Übersicht

---

<sup>114</sup> Vgl. Dres. ebd., S. 361. Vgl. Apke 2007, S. 15 - 17.

Vgl. Hausenstein, Wilhelm: Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch mit neunzig Abbildungen. Herausgegeben von der Münchener Neuen Sezession. München 1918.

<sup>115</sup> Vgl. Sauder 2006, S. 409.

<sup>116</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 76. Vgl. Diss. hier, S. 8, Anm. 21.

<sup>117</sup> Scharwath, Günter: Zwischen Grenzwall und Maginotlinie. Die bildende Kunst im Kreis Saarlautern 1939/41. Saarbrücken 2002, S. 64.

<sup>118</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 53.

vorher, die aus den Titeln der zu Einzelausstellungen erschienenen Katalogen zu gewinnen ist. Diese Methode ermöglicht, sowohl der Künstlerbiographie als auch den Fähigkeiten des Malers gerecht zu werden.

Im Vergleich zu Zolnhofers Popularität und den Würdigungen, die Albert Weisgerber stets zuteil werden, ist Otto Weil fast in Vergessenheit geraten. Die Recherchen haben aber ergeben, dass die substanzielle Wirkung seiner ArbeiterInnen-Sujets die Angaben in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ übertrafen. Demnach ist dem Maler besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Die dabei auftretenden industrie-technischen Fragen beantwortet die Spezial-Literatur. Monographien oder Kunsthandbücher und Malerlexika geben u.a. Auskunft über Künstler, die - wie der „Simplicissimus“-Zeichner Paul Schondorff (1882 - 1965) und der seinerzeit in Deutschland favorisierte Industriemaler Otto Bollhagen (1861 - 1924) - mit Weils Reüssieren an der Saar zu beachten sind.

Um zeitgenössische Bewertungen nicht zu verfälschen, werden Paraphrasen auch hinsichtlich überlieferter Kommentare oder Presse-Passagen zu Werken von Weisgerber und Zolnhofers weitgehend vermieden. Aber ebenso sind Charakterisierungen der Künstlerpersönlichkeiten zu überprüfen. Sofern ermittelbar, werden die von den Malern benutzten Vorlagen, seien es Skizzen, Aquarelle oder Fotografien zur jeweiligen Bildgenese berücksichtigt. Außerdem sind malerische und motivische Anleihen mit Blick auf ihre Ausbildung oder Studienreisen zu eruieren.

„Um die Aufgabe“ ihrer Arbeitersujets „greifbar zu machen“<sup>119</sup>, werden vorab Bildbeschreibungen erforderlich, die allerdings - wie es Bernd Apke seinen Analysen zu Weisgerbers Selbstporträts und Sebastiansdarstellungen vorausschickte - nicht frei von der Subjektivität des Betrachters sind.<sup>120</sup> Dahingehend ist ein Zitat von Max Liebermann (1847 - 1935) über die „Phantasie in der Malerei“ zum Leitfaden geworden, das Lorenz Dittmann, der von 1977 bis 1996 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes innehatte, einer Abhandlung über Werke Weisgerbers voranstellte: „Erst die Phantasie kann die Leinwand beleben, sie muss dem Maler die Hand führen, sie muss ihm im wahren Sinne des Wortes bis in die Fingerspitzen rollen. Obgleich unsichtbar, ist sie in jedem Striche sichtbar, freilich nur für den, der Augen hat zusehen, nur für den, der sie empfindet.“<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Hier S. 14, zitiert nach Anm. 55.

<sup>120</sup> Vgl. Apke 2007, S. 12.

<sup>121</sup> Dittmann, Lorenz: Albert Weisgerber. In: Saarländische Lebensbilder. Band I. Saarbrücken 1982, S. 153 - S. 181, hier S. 160, Anm. 11: Zitat nach Max Liebermann aus: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Herausgegeben von Günter Busch. Frankfurt/Main 1978, S. 43 u. S. 47.

Selbst wenn die damit geforderte Fantasie des Betrachters „keine `objektive` Wirklichkeitserkenntnis“<sup>122</sup> garantiert, sollten die Bildbeschreibungen nachvollziehbar sein. Entsprechend dieses Anspruches sind das Verhältnis von Farben und Duktus als auch Formgebungen innerhalb der Kompositionen aufzuzeigen.<sup>123</sup> Bildbeschreibungen und interdisziplinäre Forschungen werden Absichten erkennen lassen, die Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer mit ihren Arbeiterdarstellungen bezweckt haben. Deshalb sind kunst- und montanhistorische sowie politische Verflechtungen im Saarrevier auf gleichwertiger Ebene zu verfolgen. Andererseits gewähren dazulegende Bildtraditionen, dass die „eigene kunstimmanente Geschichte“<sup>124</sup> der Sujets nicht vernachlässigt wird.

In diesem Kontext war zu bemerken, dass sich Weil und vor allem Zolnhofer dem Thema „Schichtwechsel“ zuwandten. Protagonisten aus dem späten 19. Jahrhundert werden hier mit Weisgerbers vorausgegangener Zeichnung „Grube St. Ingbert / Schichtwechsel“ ausführlich diskutiert. Erwägte Einflüsse im übrigen Œuvre Weisgerbers machen auf Avantgardisten aufmerksam, die gegebenenfalls Weil und Zolnhofer für weitere Motive ebenso adaptiert haben.

Das auch in dieser Hinsicht komplexe Forschungsprojekt, das insbesondere mit dem bislang unterschätzten Arbeitersujet als industrie-kulturelles `Erbe` an der Saar zu begründen ist, bedarf einer übersichtlichen Organisation. Insofern werden sämtliche Bildwiedergaben kursiv beschriftet, wobei die Darstellungen der drei Maler die namentlichen Initialen *Abb. AW*, *Abb. OW* und *Abb. FZ* erhalten. Folgende Nummern entsprechen bis auf ungeklärte Datierungen und die Herleitung von Weisgerbers Vorstadtbildern chronologischen Analysen, die fortschreitende Schaffensphasen und werkimmanente Bezüge beinhalten. Reproduktionen, die u.a. antizipierende Werke aus der überregionalen Malerei belegen, sind als Vergleichsabbildungen mit *VAbb.* gekennzeichnet und separat nummeriert.

Dem gehen die Abbildungen *Abb. 1 - Abb. 13* voraus, die den weitreichenden Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ aufdecken. Diese Resultate wird ein abschließender Epilog ebenfalls aufgreifen, der die Forschungsergebnisse vorwiegend nach ikonographischen und landesgeschichtlichen Aspekten resümiert. Zur Orientierung jedweder Rückbezüge enthält der fortlaufende Dissertations-Text die Fußnoten: „Diss. hier, S. xxx“, bzw. „Vgl. Diss. hier, S. xxx“. Offen bleibende Fragen und die damit einschränkende Evaluierung sind als Aufforderung künftiger Forschungen zu verstehen.

---

<sup>122</sup> Türk 2002, S. 34.

<sup>123</sup> Vgl. Apke 2007, S. 12.

<sup>124</sup> Diss. hier, S. 17, zitiert nach Anm. 82.

## II. Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer im weitreichenden Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar

Der weitreichende Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar umfasst hergebrachte Unternehmer-Porträts sowie Gemälde und Graphiken, die als Illustrationen den Büchern zur Saar-Industriekultur zu entnehmen sind. Dieser Bogen greift bis zum Katalog der Landesausstellung das „Erbe“, der 2012 mit dem reproduzierten Titelbild einer Beilage zur überregionalen „Illustrierten Zeitung“ von 1901 und den wenigen, um 1950/60 entstandenen Werken Phasen der Hochkonjunktur als auch den beginnenden Niedergang der Saarindustrie gegenüber stellen lässt. Im politischen Zusammenhang wird die zögerliche Entwicklung einer eigenen Kunstszene anhand regionaler Schriftquellen verfolgt und die Akzeptanz der Industriesujets bis zur 1989 aufgelebten ‚Industriekultur‘ beobachtet. Da einige ‚illustrierende Belegstücke‘ des Buches „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ thematisch zusammenhängende Bildanalysen erfordern, ist eine zeitliche Abfolge nur begrenzt einzuhalten. Dennoch vermag diese Methode in Anbetracht der Unternehmer-Bildnisse des frühen 19. Jahrhunderts den Entstehungsprozess des Saar-Montanreviers und wirtschaftspolitische Ereignisse samt der kulturhistorischen Nachwirkungen zu spiegeln.

### 1. Besitzanzeigende Industrie-Attribute von Unternehmer-Porträts aus dem frühen 19. Jahrhundert im Spiegel der Saar-Montangeschichte

Offenbar hat der ehemalige Saarbrücker Hofmaler Johann Friedrich Dryander (1756 - 1812) als Erster 1804 Industrieobjekte in Komposition des Gemäldes *Familie des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer* eingebunden. (Abb. 1)<sup>125</sup> Zu den Gebäuden der St. Ingberter Hütte und den davor auszumachenden Arbeitergestalten vermitteln zwei Dienstenboten. Vor diesen Staffagefiguren kennzeichnen die in der linken Vordergrundecke als Repoussoirs platzierten Eisen- und Ofenteile<sup>126</sup> Produkte des Inhabers, der mit seiner Familie

<sup>125</sup> Johann Friedrich Dryander: *Familie des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer*, 1804, Öl/Lw., 76,3 x 103,0 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv.Nr. 2044. Reproduktion Saarland Museum. In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 53. Vgl. Trepesch 1996, S. 52.

Anlässlich seines 250. Geburtstages ist dem in Saarbrücken zur Welt gekommen und hier als Porträtist hervorgetretenen *Johann Friedrich Dryander* 2006/2007 eine Ausstellung in der Alten Sammlung des Saarlandmuseums gewidmet worden. Der Titel des dazu erschienenen Kataloges „Johann Friedrich Dryander. Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum“ und ein gleichnamiger Beitrag resümieren, dass *Dryander* „in kürzestem Zeitraum drei verschiedenen Gesellschaftsformen - einer untergegangenen höfischen, einer flüchtig revolutionären und einer sich konsolidierenden vorindustriell-bürgerlichen - diente und sie in seinen Bildnissen festhielt.“ (Heinlein, Stefan: *Johann Friedrich Dryander - Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum*. In: *Johann Friedrich Dryander. Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum im Saarlandmuseum, Alte Sammlung*, 16. September 2006 - 7. Januar 2007. Herausgegeben von Ralf Melcher. Mit Beiträgen von Roland Augustin, Stefan Heinlein, Sibylle Nöth und Eva Wolf. Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarlandmuseum. Saarbrücken 2006, S. 25 - S. 38, hier S. 25; s ebd. S. 86, Tafel G 20: *Familienbild Philipp Heinrich I Krämer.*) (Ausst. Kat. Saarbrücken 2006)

<sup>126</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 52.

unter den Ästen eines Baumes porträtiert wurde. Jugendliche Ganzfiguren und spielende Kinder weisen in die Zukunft des Hüttenwerkes. Davon zeugt die erweiterte Fabrikanlage, die 1837 auf dem von Louis Krevel gemalten Familienporträt hinter der Schulter des Philipp Heinrich II. Krämer sichtbar wird.<sup>127</sup>

2001 nahm das Saarland Museum den 200. Geburtstag Louis Krevels zum Anlass, um das „Werk dieses für die Region bedeutsamen Porträtmalers in Erinnerung zu bringen.“<sup>128</sup> Die Katalogausgabe enthält wie in Fortführung des Beitrages „Von Unternehmern, Arbeitern und Fabrikanten“ aus der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ das mit regionalhistorischen Schriften belegte und mit Familienstammtafeln veranschaulichte Kapitel „Kaufleute, Unternehmer, Beamte, Offiziere. Zur Genealogie des porträtierten Personenkreises.“<sup>129</sup> Indessen wurde das „von Johann Friedrich Dryander 1804 gemalte *Familienbild Philipp Heinrich I. Krämer*“ vergleichend betrachtet, da es „gewissermaßen einen genealogischen Vorläufer zu Krevels Meisterwerken“<sup>130</sup> darstelle.

### 1.1. Dryanders *Familienbild des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer* und Krevels Porträts *Carl Friedrich Stumm* und *Marie Louise Stumm*

Als bibliographischer Nachweis der anhand des *Familienbildes Philipp Heinrich I. Krämer* erörterten Firmenepisode ist u.a. die von Wolfgang Krämer 1955 veröffentlichte „Geschichte der Stadt St. Ingbert“ angemerkt.<sup>131</sup> Der Autor hat die Gründung des Eisenwerkes durch die Grafen von der Leyen im Jahre 1732 und die seit 1788 bestehende Verpachtung an Philipp Heinrich Krämer (1754 - 1803) ebenso ausführlich dargelegt wie den erst 1804 rechtskräftigen Kauf der Hütte, den Krämers Witwe, Sophia Katharina Krämer-Firmont (1763 - 1833), besiegelte.<sup>132</sup> Daher wird das 1804 post mortem entstandene *Familienbild Philipp Heinrich*

<sup>127</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 52; s. ebd. Schwarz-Weiss-Abb. Louis Krevel, Familie Philipp Heinrich II. Krämer aus St. Ingbert, 1837. Museum St. Ingbert.

<sup>128</sup> Güse, Ernst-Gerhard: Vorwort. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. VII.

*Louis Krevel* wurde 1801 in Braunschweig als Sohn des Kunstmalers Johann Hilarius Krevel geboren und ist 1876 in Trier verstorben. Nach einer ersten Ausbildung bei seinem Vater besuchte *Krevel* in Kassel eine von Justus Krauskopf gegründete Mal- und Zeichenschule. Von 1824 bis 1830 hat er sich zu Studienzwecken in Paris aufgehalten und war dort als Porträtist tätig gewesen. Im Anschluss ließ er sich offenbar in Köln nieder und hat in den Jahren von 1835 bis 1845 zahlreiche Porträtaufträge für saarländische Unternehmerfamilien ausgeführt ohne aber hier ansässig zu werden. (Vgl. Schmidt, Eva Elisabetha: Louis Krevel. Leben und Wirken an Saar und Mosel. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. 1 - S. 12, hier S. 1 - S. 4.)

<sup>129</sup> Vgl. Petto, Walter: Kaufleute, Unternehmer, Beamte, Offiziere. Zur Genealogie des porträtierten Personenkreises. In: Ausst. Saarbrücken 2001, S. 115 - S. 128.

<sup>130</sup> Trepesch 2001, S. 41, s. ebd., S. 42, Schwarz-Weiss-Abb. 4: Johann Friedrich Dryander, Familienbild Philipp Heinrich I. Krämer, 1803/04, Öl/Lw., 76,3 x 103,0 cm. Saarbrücken, Saarland Museum.

<sup>131</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 41 u. Anm. 26.

<sup>132</sup> Vgl. Krämer, Wolfgang: Geschichte der Stadt St. Ingbert. Von den Anfängen bis zum Ende des zweiten Weltkrieges. Eine Heimatkunde aufgrund archivalischer Quellen. Zweite, vollständig umgearbeitete und wesentlich ergänzte Auflage in zwei Bänden. St. Ingbert 1955, Bd. 2, hier S. 1 - S. 66: Das St. Ingberter Eisenwerk (Die „Schmelz“).

I. Krämer eine Art Legitimation für Sophia Katharina Krämer-Firmont gewesen sein<sup>133</sup>, die bis zu ihrem Lebensabend als angesehene Unternehmerin das Eisenwerk geleitet hat.<sup>134</sup> In der „Geschichte der Stadt St. Ingbert“ sind auch Schwarz-Weiss-Abbildungen der „Familie Krämer“ von Dryander und Krevels „Familie Philipp Heinrich II.“ hinzugefügt. Dabei vermochte der Autor die Porträtierten zu identifizieren und in einer umfangreichen Anmerkung die ihm bekannten Rezensionen des anschließend beschriebenen *Familienbildes* von Dryander aufzulisten.<sup>135</sup>

Hinsichtlich der Verwahrung dieses Gemäldes wurde in „IndustrieMenschenBilder“ die Herausgabe „Die Alte Sammlung. Saarland Museum“ von 1995 angegeben.<sup>136</sup> Dieser Band beinhaltet das symbolträchtige Kapitel „Brennende Schlösser und rauchende Schloten“, das dem Bildnismaler Dryander eine „primär kulturgeschichtlich regionale Bedeutung“<sup>137</sup> zugesteht und als eines seiner wichtigsten Werke das *Familienbild des Hüttenbesizers Philipp Heinrich I.* erwähnt.<sup>138</sup> Hinzu dokumentiert Dryanders Gemälde „Brand des Saarbrücker Schlosses“<sup>139</sup> eine gesellschaftliche und wirtschaftspolitische Umbruchzeit, die 1793 mit den einfallenden und bis zum Rhein vordrängenden französischen Revolutionsheeren ihren Ausgang nahm und zur Flucht der Landespotentaten - wie des Grafen von der Leyen oder des Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken (1745 - 1794) - aus dem Saarraum führte.<sup>140</sup>

Die meisten der im 18. Jahrhundert unter ihre Regie gestellten Eisenwerke und Kohlegruben wurden vom französischen Staat konfisziert.<sup>141</sup> Eine der gravierendsten Maßnahmen war die Privatisierung der herrschaftlichen Hüttenwerke.<sup>142</sup> Als Quelle für den damit einhergehenden

Nach dem Tod von Philipp Heinrich Krämer konnte Sophie Katharina Krämer-Firmont das Eisenwerk 1804 infolge endgültiger Abklärung der Rechtsverhältnisse von dem Eigentümer, dem im Exil lebenden Grafen von der Leyen, käuflich erwerben. Kurze Zeit später ist in der Nähe das Rentricher Hammerwerk dazugekommen. (Vgl. Krämer 1955, S. 159 - S. 163: Das Eisenwerk im 19. Jahrhundert unter der Leitung von Sophie Krämer-Firmont 1803 - 1833. Vgl. Trepesch 2001, S. 41. Vgl. Petto 2001, S. 121 / S. 122.)

<sup>133</sup> Vgl. Trepesch 2001, S. 41.

<sup>134</sup> Vgl. Krämer 1955, S. 159 - S. 163.

<sup>135</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 270 / S. 271, Anm. 117; s. ebd. nach S. 192 Tafel V: Die Familie Krämer-Firmont von J. F. Dryander vom Jahre 1803 [sic]; s. ebd. vor S. 225 Tafel VIII: Die Familie des St. Ingberter Hüttenbesizers Philipp Heinrich (II), Gemälde von Ludwig Krevel vom Jahre 1817 [sic].

<sup>136</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 52, Anm. 1.

<sup>137</sup> Güse, Ernst-Gerhard: Brennende Schlösser und rauchende Schloten. Werke aus dem Saarland Museum zwischen 1793 und 1850. In: Die Alte Sammlung Saarland Museum. Herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse. Saarbrücken 1995, S. 225 - S. 239, hier S. 232 u. Anm. 14. (Die Alte Sammlung Saarland Museum 1995)

<sup>138</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 230.

<sup>139</sup> Vgl. Die Alte Sammlung Saarland Museum 1995, S. 241, Kat. Nr. 67: Johann Friedrich Dryander, Brand des Saarbrücker Schlosses, 1795 - 1798, Öl/Lw., 77 x 99,5 cm.

<sup>140</sup> Vgl. Güse 1995, S. 225. Vgl. Trepesch 1996, S. 52.

Abends, am 7. Oktober 1793 hat der Nordflügel des Saarbrücker Schlosses Feuer gefangen. Die Ursachen des Brandes, der vier Tage anhielt, konnten bislang nicht geklärt werden. (Vgl. Heinlein 2006, S. 31.)

<sup>141</sup> Vgl. Banken, Ralf: Die Industrialisierung der Saarregion 1815 - 1914. Band 1: Die Frühindustrialisierung 1815 - 1850. Stuttgart 2002, S. 75 ff., S. 215 ff.

<sup>142</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 224.

Verkauf des St. Ingberter Werkes wird auch in der Fachliteratur eine Schrift des Verfassers der „Geschichte der Stadt St. Ingbert“ angemerkt.<sup>143</sup> Dieses Stadtbuch berichtet obendrein, dass Philipp Heinrich Krämer das gepachtete Eisenwerk trotz prekärer Situationen und drohender Beschlagnahmungen durch sämtliche politische Fährnisse zu führen wusste.<sup>144</sup> Schließlich hätte er „bei dem ewigen Bedarf der Republik an Kriegsmaterial aller Art“ mit der „im Okkupationsgebiet liegenden“ Eisenhütte „über Aufträge nicht zu klagen“<sup>145</sup> gehabt.

Philipp Heinrich Krämer kam 1777 als Neubürger nach Saarbrücken und war Teilhaber eines Handelshauses, als er 1782 die Kaufmannstochter Sophia Katharina Firmont heiratete, deren Vater Georg Ludwig Firmont (1733 - 1810) auf Dryanders *Familienporträt* als älterer Herr zu erkennen ist.<sup>146</sup> Mithin spiegelt das Gemälde beispielhaft die Karriere eines Hüttenunternehmers, dessen Aufstieg aus verwandtschaftlichen Allianzen mit einer alteingesessenen und untereinander verschwägerten Kaufmannschaft resultierte. Diese Geschäftsleute, die insbesondere im Kohle- und Eisenhandel tätig waren, haben sich mit den sozusagen ‚an Bord genommenen‘ Hüttenunternehmern nach 1793 auch schnell mit der neuen Militärmacht arrangiert. Dank ihres Zusammenhaltes und geschickten Taktierens wurde diese bürgerliche Elite zu einem politischen Machtfaktor an der Saar und konnte Positionen des geflüchteten Adels einnehmen.<sup>147</sup> Insofern wird der mit herrschaftsikonographischer Symbolik vertraute Maler Dryander für Porträtaufträge in Frage gekommen sein, obwohl das *Familienbild Philipp Heinrich I. Krämer* an bürgerliche Familienbildnisse aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anknüpfte.<sup>148</sup>

Hingegen hat Louis Krevel 1836 den Hüttenbesitzer *Carl Friedrich Stumm vor dem Neunkircher Eisenwerk (Abb. 2)*<sup>149</sup> in herrschaftlicher Pose porträtiert, wobei schon der Kopf eines in die linke Bildfläche ragenden Jagdhundes an das ehemals dem Adel vorbehaltene Jagdrecht denken lässt.<sup>150</sup> Das Porträt des *Carl Friedrich Stumm (1798 - 1848)* war ein Pendant zu dem zuvor gemalten Bildnis seiner Frau *Marie Louise Stumm, geb. Böcking (1813 - 1864)*.<sup>151</sup> (*Abb. 3*)<sup>152</sup> Ihre majestätische Haltung und das pompöse Gewand sowie der

---

<sup>143</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 225 u. Anm.en 75, 76.

<sup>144</sup> Vgl. Krämer 1955, S. 62 / S. 63.

<sup>145</sup> Drs. ebd., S. 63.

<sup>146</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 268, Anm. 95 u. S. 270 / S. 271, Anm. 117. Vgl. Petto 2001, S. 115, S. 121 u. S. 127.

<sup>147</sup> Vgl. Heinlein 2006, S. 32 / S. 33 u. S. 36.

<sup>148</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 31 u. S. 36.

<sup>149</sup> In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 55. In: Türk 2000, S. 19. In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2001*, S. 140, *Abb. 4*. In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 204, *Kat.Nr. 57.1*.

<sup>150</sup> Vgl. Trepesch 2001, S. 40.

<sup>151</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 52 / S. 54.

<sup>152</sup> In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2001*, S. 141, *Abb. 5*. In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 205, *Kat. Nr. 57.2*.

kostbare Schmuck erinnern gleichfalls an Adelsporträts aus dem 17./18. Jahrhundert.<sup>153</sup> Der Landschaftshintergrund zeigt rechts eine schlossartige Villa, während eine Flamme aus einem Schloten des Neunkircher Eisenwerkes neben der Schulter der Dargestellten aufsteigt. Der Rauch, der sich hinter ihrem Haupt zur mächtigen Qualmwolke entwickelt, zieht nach links und schafft eine Verbindung zu dem später porträtierten *Carl Friedrich Stumm*, der dem Bildnis seiner ebenso als sitzende Dreiviertelfigur erfassten Ehefrau zugewendet ist.<sup>154</sup>

Vor einer blauen Himmelszone sollte das Haupt des *Carl Friedrich Stumm* anscheinend dem Unternehmergeist gerecht werden. Kaufmännische Tätigkeiten sind mit einer Schreibfeder und einem Tintenfass auf dem Tisch angedeutet.<sup>155</sup> Daneben verweisen der ausgebreitete Konstruktionsplan und ein Bleilot auf die Innovationen, die *Carl Friedrich Stumm* nach einer Reise durch die englischen Industrieviere in Neunkirchen einführte. Aber eher nebensächlich wird das nach englischen Vorbildern errichtete Puddelwerk im rechten Hintergrund des Bildnisses erkennbar.<sup>156</sup>

## 1.2. Die Stumm'sche Unternehmersdynastie mit ihrem Streben nach Repräsentation und politischer Einflussnahme

*Carl Friedrich Stumm* leitete ab 1835 die Saarwerke der Unternehmerfamilie Stumm, die schon im 18. Jahrhundert Eisenhütten im Hunsrück besaß. Seit etwa 1800 sind Angehörige „nach Saarbrücken“ verzogen, um „in die Eisenindustrie einzusteigen. [...] 1806 ersteigerten die Stumms die Neunkircher Hütte [...]“ und erwarben „1809 einen Anteil im Nordflügel des wiederaufgebauten“ Saarbrücker „Fürstenschlosses. [...]“<sup>157</sup> Gleichzeitig „beteiligten sie sich mit mehreren Saarbrücker Kaufleuten [...] an einer Gesellschaft, welche die Halberger Hütte und die Fischbacher Schmelze ankaufte, und 1817 gingen 40 % der Aktien der Dillinger Hütte an Stumm. [...] Durch weitere Erwerbungen“ sind die Stumms „in kurzer Zeit zur stärksten Wirtschaftskraft an der Saar aufgestiegen.“<sup>158</sup>

Aus Beziehungen zur Familie Böcking, die seit 1796 in Saarbrücken auftrat, hat sich 1834 *Carl Friedrich Stumms* Heirat mit *Marie Louise* Böcking ergeben.<sup>159</sup> Insofern dürfte das 1835 gemalte Porträt mit der herrschaftlichen Villa im rechten Landschaftshintergrund nicht

---

<sup>153</sup> Vgl. Wolf, Eva: Licht und Farbe - Die Gestaltung der Individualität. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. 23 - S. 32, hier S. 24.

<sup>154</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 24 / S. 25. Vgl. Trepesch 2001, S. 40.

<sup>155</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 54.

<sup>156</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 54. Vgl. Petto 2001, S. 118.

<sup>157</sup> Petto 2001, S. 117 / S. 118.

<sup>158</sup> Drs. ebd., S. 117 / S. 118.

<sup>159</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 119, S. 125.



nur auf die häuslich familiäre Rolle der Abgebildeten anspielen<sup>160</sup>, sondern auch auf die lukrative Mitgift, die *Marie Louise* Böcking in die Ehe einbrachte. Wie auch immer, wird dieses klassizistische Herrenhaus, das 1835 noch im Bau war<sup>161</sup>, dem Repräsentationsbedürfnis der frisch Vermählten entsprochen haben. Hinzu kommt ihre Erfolg verheißende Verbindung mit dem feuerspeienden Schloten und der Rauchwolke zum Ausdruck, die als eigentümliche Attribute dem Bildnis von *Marie Louise Stumm*, geb. Böcking, zugeordnet sind. Dagegen vermitteln die Attribute und das verklärend in den Himmel ragende Haupt des *Carl Friedrich Stumm*<sup>162</sup> den Eindruck, dass der Hüttenbesitzer 1836 einen 'freien Kopf' für die Innovationen des Eisenwerkes hatte.

Derweil gehörte das Saarrevier infolge der Niederlagen Napoleons und des Zweiten Pariser Friedens seit 1815 zu den Königreichen Preußen und Bayern, die auch Eigentümer der schon im 18. Jahrhundert und unter französischer Herrschaft weitergehend verstaatlichten Kohlegruben geworden sind.<sup>163</sup> Während der Pariser Friedensverhandlungen ist Heinrich Böcking (1785 - 1862), ein Onkel von *Marie Louise Stumm*, für den Anschluss des Saarterritoriums an Preußen eingetreten und soll sich als Lobbyist des Hauses Stumm betätigt haben.<sup>164</sup> Heinrich Böcking wird in der 1999 herausgegebenen „Geschichte der Stadt Saarbrücken“ als Vertreter einer deutsch-patriotischen Partei genannt, der mit einem Deputanten den Begriff „Erbfeind“ für Frankreich belebte.<sup>165</sup> Joachim Jacob hat im Band „Stumm in Neunkirchen“ angenommen, dass bei diesem Agieren das zu erwartende Ende der französischen Kriegsgüternachfrage und der Wegfall der Kontinentalsperre, die eine Konkurrenz englischer Eisenprodukte befürchten ließ, genauso entscheidend war wie die Hoffnung auf neue Absatzgebiete im erstarkten Preußischen Königreich.<sup>166</sup>

Immerhin wurde Preußen nach dem Zweiten Pariser Frieden der größte Teil der Saarregion zugesprochen, der die meisten Kohlegruben und Eisenhütten umfasste und im Norden an die Preußische Rheinprovinz grenzte. Bayern erhielt den östlichen Abschnitt, der St. Ingbert mit seiner Kohlegrube und dem Eisenwerk umgab und der sich über die Städte Blieskastel und

---

<sup>160</sup> Vgl. Trepesch 2001, S. 40.

<sup>161</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 40.

<sup>162</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 40.

<sup>163</sup> Vgl. Banken 2002, S. 58.

<sup>164</sup> Vgl. Petto 2001, S. 120.

<sup>165</sup> Vgl. Burg, Peter: Saarbrücken im revolutionären Wandel (1789 - 1815). In: Geschichte der Stadt Saarbrücken. Von den Anfängen bis zum industriellen Aufbruch (1860). Band 1. Herausgegeben von Rolf Wittenbrock im Auftrag der Stadt Saarbrücken unter Mitwirkung von Marcus Hahn. Saarbrücken 1999, S. 455 - S. 518, hier S. 477.

*Heinrich Böcking*, der seit 1809 mit Charlotte Henriette Stumm (1790 - 1832) verheiratet war, ist 1814 und von 1832 - 1838 Bürgermeister von Saarbrücken gewesen. Später bekleidete er mehrere Ämter in der preußischen Bergbauverwaltung. (Vgl. Petto 2001, S. 120 u. S. 125.)

<sup>166</sup> Vgl. Jacob 1993, S. 18.

Homburg hinaus bis zur Bayerischen Pfalz ausdehnte.<sup>167</sup> Obwohl vor allem Preußen durch den Bergbau ein profitables Unternehmen erbte, stagnierten die Wachstumsraten bis etwa 1825, denn die im ausgehenden 18. Jahrhundert begonnenen Versuche, Steinkohle im Hütten-gewerbe einzusetzen, waren noch nicht abgeschlossen. Deswegen sind Eisenerze weiterhin unter Verwendung von Holzkohle geschmolzen worden.<sup>168</sup>

Der Erzabbau und die mit Wasserkraft betriebene Verhüttung erfolgten ursprünglich in wald-reichen Bachtälern. Abgesehen von Funden aus der Römerzeit, gehen die Anfänge des Eisen-hüttenwesens im Saarraum bis ins 15. Jahrhundert zurück.<sup>169</sup> Der Kohleabbau, der auch nach einem Beitrag im 2005 erschienenen „Neunkircher Stadtbuch“ seit 1430 dokumentiert ist, diente zunächst im häuslichen Bereich als Ersatz für die knapp werdenden Holzvorräte. Erst als die Eisenverhüttung durch das in England entwickelte ‘Puddelverfahren’ mit Koks-kohle zu bewältigen war, ist die Kohleförderung im größeren Stil vorgenommen worden.<sup>170</sup>

*Carl Friedrich Stumm*, der in Neunkirchen das Puddelwerk initiierte, Dampfmaschinen ein-führte und die Produktion von Eisenbahnschienen anregte, hat 1848 seinem Leben ein Ende gesetzt, wobei über den Anlass stets noch spekuliert wird. Die Leitung der Werke übernahm Carl Böcking (1815 - 1895), ein Bruder von *Marie Louise Stumm*.<sup>171</sup> Ihr ältester Sohn, Carl Ferdinand Stumm (1836 - 1901), der 1858 in das Unternehmen eintrat, profilierte sich zum markantesten Führer der Saarindustrie und einem der wichtigsten Industriellen Deutschlands. Als Parlamentarier in Berlin pflegte er enge Kontakte zu Bismarck und den Hofkreisen.<sup>172</sup>

Carl Ferdinand Stumm wurde 1888 als ‘Freiherr von Stumm-Halberg’ in den Adelstand er-hoben und verstarb am 8. März 1901.<sup>173</sup> Das 1902 zu seinen Ehren vor dem Neunkircher Eisenwerk eingeweihte Denkmal ist, wie das in der Ausstellung „IndustrieMenschenBilder“ gezeigte Bronzemodell *Carl Ferdinand von Stumm-Halberg (Abb. 4)*<sup>174</sup> von dem Berliner Bildhauer Hugo Wilhelm Fritz Schaper (1841 - 1919) ausgeführt worden, der bereits 1889 in Essen mit einem Denkmal für den Industriellen Alfred Krupp (1812 - 1879) beauftragt

<sup>167</sup> Vgl. Banken 2002, S. 57, S. 59,

<sup>168</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 80, S. 218 / S. 219, S. 221, S. 236.

<sup>169</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 210 ff. Vgl. Krämer 1955, S. 1 ff.

<sup>170</sup> Vgl. Loch, Bernd: Geschichte der Gruben Neunkirchen. In: Neunkircher Stadtbuch. Herausgegeben im Auftrag der Kreisstadt Neunkirchen von Rainer Knauf und Christof Trepesch. Ottweiler 2005, S. 147 - S. 166, hier S. 147 - S. 151. Vgl. Banken 2002 S. 67 ff.

<sup>171</sup> Vgl. Gillenberg, Heinz: Technikgeschichte der Neunkircher Hütte. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 127 - S. 146, hier S. 131 - S. 134.

<sup>172</sup> Vgl. Bierbrauer, Peter: Karl Ferdinand von Stumm-Halberg in seiner Epoche. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 119 - S. 126.

<sup>173</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 119.

<sup>174</sup> Hugo Wilhelm Fritz Schaper: *Carl Ferdinand von Stumm-Halberg*, 1902, Bronzemodell des Denkmals in Neunkirchen, 69 cm h. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 5377. Reproduktion Saarland Museum. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 59.

war.<sup>175</sup> Stumms Denkmal wurde mehrmals umgesetzt und befindet sich derzeit gegenüber einem Neunkircher Einkaufszentrum. Auch dort muss der Betrachter zu dem auf hohem Steinsockel und Plinthe überlebensgroß Dargestellten aufschauen. Diese naturalistische Standfigur, bekleidet mit Hut, Anzug und Mantel, hält in der Rechten einen Spazierstock. Dahinter verleiht eine hüfthohe Kokille mit verbundener Zange der Schrittstellung Stabilität und wird zum Attribut des Hüttenbesizers, der seine Linke selbstbewusst in die Taille stützt.<sup>176</sup>

## 2. Der 'lange Wandel' des Industriemotivs vom Zitat in der 'Salonkunst' zum eigenständigen Bildthema

Aber hinsichtlich der 1835/36 entstandenen Bildnisse *Marie Louise Stumm* und *Carl Friedrich Stumm* hat „der Wandel des Industriemotivs vom Zitat der 'Salonkunst' oder aus dem Bereich der Graphik zum eigenständigen Bildthema lange“<sup>177</sup> gedauert. Die Ursachen beschrieb Joseph A. Schmoll gen. Eisenwerth (1915 - 2010), der 1951 das Kunsthistorische Institut an der Universität des Saarlandes gründete, 1958 im Beitrag „Die bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit“ des Buches „Das Saarland“ folgendermaßen: „[...] die Epoche der Industrialisierung ließ die Künste weitgehend verdorren.[...] Das seit 1815 überwiegend zu Preußen zählende Grenzland rückte im zentralistisch regierten Staat an die Peripherie und war wesentlich als immer intensiver auszubeutendes Kohlerevier interessant - ähnlich Oberschlesien. [...] Im Münchener Atelier von Franz Stuck bildete sich um 1900 die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit der Saarlandschaft aus: Albert Weisgerber.“<sup>178</sup>

Jedoch „[...] mit dem Ende des ersten [sic] Weltkrieges beginnt [...] auch kunstgeschichtlich ein neues Kapitel. Die Schaffung des Saargebietes brachte enge Grenzen, aber auch den Vorteil eines Zwanges zur selbständigen Kunstpflege, die bisher in der Fernwirkung von Berlin und München ein Schattendasein führte. Es kam 1924 zur Gründung einer Kunstgewerbeschule und eines [...] auf das Jahr 1905 zurückgehenden Heimatmuseums in Saarbrücken. Und was [...] verloren schien, erwachte zu neuer, wenn auch sehr andersgearteter Wirksamkeit: Es siedelte sich [...] künstlerisches Leben an.“ Neben „Richard Wenzel, Otto Weil

---

<sup>175</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 57.

<sup>176</sup> Vgl. Trepesch, Christof: Denkmäler in Neunkirchen. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 585 - S. 599, hier S. 586 - S. 588: Das Stumm-Denkmal von Fritz Schaper.

<sup>177</sup> Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 47.

<sup>178</sup> Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.: Die bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit. In: Das Saarland. Ein Beitrag zur Entwicklung des jüngsten Bundeslandes in Politik, Kultur und Wirtschaft. Herausgegeben unter Mitwirkung von Saarpolitikern und Sachkennern von Klaus Altmeyer, Jakob Szliska, Werner Veauthier, Peter Weiant. Saarbrücken 1958, S. 347 - S. 355, hier S. 348 / S. 349. (Das Saarland 1958)

und Fritz Grewenig [...] wuchs Fritz Zolnhofer [...], der das Thema des Industriereviers und der Grubenarbeiter in sehr persönlicher Sicht gestaltete.“<sup>179</sup>

Analog kommentierte der Kunstkritiker und Maler Walter Schmeer (1903 - 1988) die „Bildende Kunst“ im 1981 herausgegebenen „Saarlandbuch“.<sup>180</sup> Auch demzufolge ließen „die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge einer hastigen Industrialisierung eine künstlerische Brache“<sup>181</sup> entstehen.

Womöglich inspiriert durch das Saarrevier hat Schmoll gen. Eisenwerth, der 1966 an die Technische Universität München berufen war, 1972 den Aufsatz „Denkmäler der Arbeit - Entwürfe und Planungen“ verfasst. Einer Revue zur Malerei sind Betrachtungen über Constantin Meunier (1831 - 1905) und dessen Idee für ein Denkmal der Arbeit vorangestellt. Dabei beleuchtete Schmoll gen. Eisenwerth die politischen Hintergründe in Belgien, die Meunier zu bildnerischen Arbeiterdarstellungen bewegten und die auch das Denkmalprojekt vereitelt haben.<sup>182</sup> Zudem war die Politik ein Thema der 1975/76 in München von Schmoll gen. Eisenwerth projektierten Ausstellung „Albert Weisgerber 1878 - 1915. Gemälde. Zeichnungen. Illustrationen. Karikaturen“.<sup>183</sup> Schließlich erinnerte Schmoll gen. Eisenwerth an politische Satiren, die der Künstler als Mitarbeiter der Zeitschrift „Jugend“ geschaffen hat und dessen erfolgreiche Laufbahn 1915 mit dem Soldatentod ein jähes Ende fand.<sup>184</sup>

## 2.1. Die Bildkunst im 1920 formierten Saargebiet und nach der Saarabstimmung von 1935

Wie Schmoll gen. Eisenwerth 1958 äußerte, haben die politischen Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg den Boden zur Entwicklung der Kunst an der Saar bereitet. Diese Zusam-

---

<sup>179</sup> Drs. ebd., S. 350.

<sup>180</sup> „Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts waren die Begabten gezwungen, Ausbildung und Tätigkeitsbereiche ausserhalb des Landes zu suchen. So ist auch der bedeutendste saarländische Künstler [...] Albert Weisgerber nach seinem Studium (bei Franz v. Stuck) in München geblieben. [...] Von den Künstlern, die es wagten [...] im Saarland tätig zu sein, sind Hermann Keuth (1888 - 1974) zu nennen, [...] der früh verstorbene Otto Weil, der [...] haltlos geniale Richard Wenzel (1889 - 1934), [...] Fritz Zolnhofer, der Schilderer des Menschen im saarländischen Kohlrevier [...]“ (Schmeer, Walter: Bildende Kunst. In: Das Saarlandbuch. Herausgeber Dieter Staerk. Saarbrücken 1981, S. 276 - S. 278, hier S. 276 / S. 277. (Das Saarlandbuch 1981)

<sup>181</sup> Drs. ebd., S. 276.

<sup>182</sup> Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.: Denkmäler der Arbeit - Entwürfe und Planungen. In: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Herausgeber: Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1972, S. 253 - S. 281, hier S. 253 - S. 259.

<sup>183</sup> Vgl. Albert Weisgerber 1878 - 1915. Gemälde. Zeichnungen. Illustrationen. Karikaturen. Museum Villa Stuck, München, 3. Dezember 1975 bis 1. Februar 1976. Herausgeber: Stuck-Jugendstil-Verein e.V. München, Museum Villa Stuck. Ausstellung zum 60. Todestag Albert Weisgerbers und zur Feier des fünfundsingzigsten Bestehens des „Bundes der Pfalzfreunde in Bayern e.V.“. München 1975, hier S. 6: Planung Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Technische Universität München, Lehrstuhl für Kunstgeschichte. (Ausst. Kat. München 1975)

<sup>184</sup> Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.: Zur Ausstellung Albert Weisgerber in der Villa Stuck 1975/76. In: Ausst. Kat. München 1975, S. 7 - S. 12, hier S. 7, u. S. 9.

menhänge bedürfen aber unverbrämter Ergänzungen, die auch Schatten auf das Kunstleben werfen. Bekanntlich sind infolge des Ersten Weltkrieges die Königreiche Preußen und Bayern sowie das 1871 proklamierte Zweite Deutsche Kaiserreich untergegangen. Neben mehreren Gebietsabtretungen ist Elsass-Lothringen, das seit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 annektiert war, an Frankreich zurückgefallen. Außerdem wurde das nach dem „Saarstatut“ des 1920 in Kraft getretenen Versailler Vertrages erstmals zu einer politischen Einheit formierte Saargebiet von der deutschen Staatshoheit abgetrennt.<sup>185</sup> Die Grenzbeziehungen, „die den weitreichenden Kohlesattel mit der Gruben- und Industriezone als auch die Arbeiterwohnorte umfassten“<sup>186</sup>, entsprachen einem ökonomischen und strategischen Interesse Frankreichs. Als Ersatz für die im Ersten Weltkrieg zerstörten nordfranzösischen Kohleminen und als Anzahlung geltend gemachter Reparationen wurde Frankreich Eigentümer des Saarbergbaues.<sup>187</sup> Damit war ein Kompromiss zwischen den französischen Annexions-Ansprüchen und dem Demokratieverständnis des amerikanischen Präsidenten Thomas W. Wilson (1856 - 1924) gefunden.<sup>188</sup>

Hinzu garantierte die Friedenskonferenz nach 15 Jahren ein Plebiszit, das es der Bevölkerung erlaubte, sich außer dem Beibehalt des „Saarstatutes“ für eine Vereinigung mit Frankreich oder Deutschland zu entscheiden.<sup>189</sup> Bis dahin ist das Saargebiet einer vom Völkerbund eingesetzten Regierungskommission unterstellt worden, die als oberstes Exekutivorgan auch legislative Befugnisse besaß.<sup>190</sup> Diesem fünfköpfigen Gremium, das jeweils für ein Jahr ernannt wurde, gehörten neben einem Franzosen und einem Saarbewohner drei Mitglieder aus den Nationen des Völkerbundes an.<sup>191</sup> 1922 konnte eine Saar-Delegation in Genf einen

---

<sup>185</sup> Vgl. Wittenbrock, Rolf: Identitätsbildung in einer Grenzregion: Das Saarland bis 1935. Der Sonderstatus des Saargebietes und die regionale Identität. In: Saarländische Geschichte. Band 1. Eine Anthologie. Herausgegeben von Richard van Dülmen und Reinhard Klimmt. St. Ingbert 1995, S. 284 - S. 288, hier S. 287. (Saarländische Geschichte 1995)

Vgl. Das Saarstatut im Versailler Vertrag: Verfassung des Saargebietes, 28. Juni 1919. In: Saarländische Geschichte. Band 2. Ein Quellenlesebuch. Herausgegeben und bearbeitet von Eva Labouvie. Blieskastel 2001, S. 356 - S. 360, hier S. 356: Teil III, Abschnitt IV Saarbecken, Artikel 48 u. 49. (Saarländische Geschichte 2001)

<sup>186</sup> Wittenbrock 1995, S. 287.

<sup>187</sup> Vgl. Das Saarstatut im Versailler Vertrag: Verfassung des Saargebietes, Teil III, Abschnitt IV Saarbecken, Artikel 45 u. Kapitel I. Abtretung und Ausbeutung der Gruben, § 1 - § 15. In: Saarländische Geschichte 2001, S. 356 u. S. 357 / S. 358.

<sup>188</sup> Vgl. Wittenbrock 1995, S. 287.

<sup>189</sup> Vgl. Das Saarstatut im Versailler Vertrag, Kapitel III, Volksabstimmung, § 34. In: Saarländische Geschichte, 2001, S. 360.

<sup>190</sup> Vgl. Altmeyer, Klaus: Die Saar zwischen den Kriegen. Vom Versailler Vertrag bis zur 1. Volksabstimmung 1919 - 1935. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 190 - S. 201, hier S. 193.

<sup>191</sup> Vgl. Das Saarstatut im Versailler Vertrag, Kapitel II, Regierung des Saarbeckengebietes, § 16 u. § 17. In: Saarländische Geschichte 2001, S. 358.

Landesrat durchsetzen, dem mit seinen 30 Parteienvertretern aber lediglich beratende Funktionen zugestanden wurde.<sup>192</sup>

Am 13. Januar 1935 votierten 90,36 % der Stimmberechtigten für die Rückgliederung an Deutschland, wo bereits demokratische Parteien und Gewerkschaften nach Hitlers Machtgreifung aufgelöst waren.<sup>193</sup> Im Vorfeld der heftigen Propagandaschlachten haben sich im Saargebiet 1933 die katholische „Zentrumspartei“, die „Deutsch-Saarländische-Volkspartei“ und die „Deutsche Bürgerliche Mitte“ mit der „NSDAP-Saar“ zu einer „Deutschen Front“ zusammengeschlossen. Dem stand das antifaschistische Lager der Kommunisten und Sozialdemokraten gegenüber, die eine „Einheitsfront“ bildeten.<sup>194</sup>

Als sich 2005 der fatale Abstimmungstag zum 70. Mal jährte, erschien der Band „Der 13. Januar. Die Saar im Brennpunkt der Geschichte“, der Erklärungsansätze für den Weg ins ‚Dritte Reich‘ und die fortwährend zwischen Verteuflung und Verdrängung gespaltenen Erinnerungen zu bewerten suchte.<sup>195</sup> Vor dem Hintergrund der noch immer ambivalenten Ursachenforschung wäre auch eine sachliche Ausdeutung des Kunstschaffens an der Saar kaum zu erreichen. Selbst die um 1985 von Historikern der Universität des Saarlandes angestossenen Neubewertungen sollen nicht frei von einseitigen Betrachtungen geblieben sein.<sup>196</sup> Dennoch gewähren diese wissenschaftlich unangefochtenen Beiträge, die u.a. das in den 15 Jahren der ‚Saargebietszeit‘ angestaute Konfliktpotential aufdeckten und die in Veröffentlichungen zur Industriekultur Eingang fanden, Interpretationen der Absichten, die den Arbeitersujets aus dieser Ära zugrunde lagen. In diesem Kontext klärt sich außerdem der noch 2002 ‚überspielte Aspekt‘ von Fritz Zolnhofers „Annäherung an die Staatskunst des Dritten Reiches“ und die „Verleihung des ‚Westmarkpreises‘“.<sup>197</sup>

### 2.2.1. Der bislang ‚überspielte‘ ‚Westmarkpreis‘

Dazu ist der 2002 herausgekommenen Schrift „Zwischen Grenzwall und Maginotlinie“, die mit diesem Titel übrigens den Slogan einer 1941 im Saarland Museum eröffneten Ausstellung repetierte<sup>198</sup>, zu entnehmen: „[...] 500 Reichsmark gingen an Fritz Zolnhofer in Saarbrücken für seine bisherigen Leistungen und für die künstlerische Darstellung von Gestalten des

---

<sup>192</sup> Vgl. Altmeyer 1981, S. 194.

<sup>193</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 197 - S. 200.

<sup>194</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 197 / S. 198.

<sup>195</sup> Vgl. Linsmayer, Ludwig: Die Macht der Erinnerung. In: Der 13. Januar. Die Saar im Brennpunkt der Geschichte. Herausgegeben von Ludwig Linsmayer im Auftrag der Vereinigung zur Förderung des Landesarchivs Saarbrücken. Saarbrücken 2005, S. 15 - S. 49, hier S. 15 - S. 21.

<sup>196</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 21 / S. 22.

<sup>197</sup> Trepesch 1996, S. 73. Vgl. Diss. hier, S. 8, Anm. 21.

<sup>198</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 64.

saarländischen Bergmannslebens; gemeint ist seine 1934 in Buchform erschienene ‚Grenzwacht im Schacht‘.<sup>199</sup>

Die 26-seitige und Albumartige Broschüre *Grenzwacht im Schacht* mit dem Untertitel *Ein Ehrenmal für den saardeutschen Bergmann war Dem saardeutschen Bergarbeiter* gewidmet. (Abb. FZ 25)<sup>200</sup> Schon die Betonung des „Saardeutschen“ lässt eine nationalistische Propaganda anklingen, die im *Vorwort* und dem Text *Zum Geleit*, den Peter Kiefer als „Führer der Deutschen Gewerkschaftsfront Saar“ im April 1934 verfasste, unmissverständlich zum Ausdruck kommt. (Abb. FZ 25 a)<sup>201</sup> Eher larmoyant wiederholen die Begleittexte zu den neun oft volkstümlichen Darstellungen (Abb. FZ 24 b)<sup>202</sup> Klagen über Grubenstilllegungen und die finanziellen Bedrängnisse der Bergleute, die unter der preußischen Verwaltung bessere Zeiten erlebt hätten.<sup>203</sup>

Aus dem 1989 veröffentlichten Buch „Lohn der Mühlen. Geschichte der Bergarbeiter an der Saar“ geht hervor, dass die während der Weltwirtschaftskrise einsetzenden Grubenstilllegungen der französischen Bergbau-Administration angelastet wurden, und die Not der gekündigten Bergleute den Nationalismus forcierten.<sup>204</sup> „Ende Oktober“ 1933 „schlossen sich die christlichen Gewerkschaften, die Hirsch-Duncker’schen und Nationalen Gewerkevereine zur Deutschen Gewerkschaftsfront unter Leitung Kiefers zusammen. Der nach dem Führerprinzip organisierte Dachverband trat für eine bedingungslose Rückgliederung ein [...]. Damit hatte die Deutsche Front ihre Entsprechung im gewerkschaftlichen Bereich gefunden.“<sup>205</sup>

---

<sup>199</sup> Drs. ebd., S. 30.

<sup>200</sup> Fritz Zolnhofer: *Grenzwacht im Schacht. Ein Ehrenmal für den saardeutschen Bergmann*. Vorsatz: Dem saardeutschen Bergarbeiter gewidmet. 1934.

<sup>201</sup> *Grenzwacht im Schacht. Vorwort. / Zum Geleit* von Peter Kiefer, Führer der Deutschen Gewerkschaftsfront Saar. Saarbrücken, im April 1934. Unpaginiert.

Das *Vorwort* endet: „Der saardeutsche Bergmann isst ein bitteres Brot, bitter zweifach, denn nicht nur die Not ist sein ständiger Begleiter, sondern auch sein Brotgeber ist ein Fremder. Das vorliegende Werk, in dem das stille Heldentum im täglichen Leben des saardeutschen Bergmannes dargestellt ist, verfolgt nur die eine Absicht, dieses Leben seinem Werte gemäß zu würdigen.“ (*Vorwort*. In: *Grenzwacht im Schacht*).

Entsprechend ist *Zum Geleit* verlautbart: „Möge diese Mappe, geschaffen von Künstlerhand mit viel Liebe und Verstehen, weiteste Verbreitung im deutschen Volke finden und Achtung zeugen für die Kerngruppe unseres Arbeitertums im deutschen Saargebiet, die auf umkämpften vorgeschobenen Posten treue Wacht für ihr angestammtes Volk und Vaterland hielt.“ (Kiefer, Peter, *Zum Geleit*. In: *Grenzwacht im Schacht*.)

<sup>202</sup> Fritz Zolnhofer: *Der Weg zur Schicht.*, sign. u. r.: F. Zolnhofer. In: *Grenzwacht im Schacht* 1934.

<sup>203</sup> Vgl. ebd. Beischriften zu Zolnhofers Darstellungen: Im Zechenhaus, Im Stollen, Vorm Stoss, Über Tag, Die Halden, Schichtwechsel, In der Kaffeeküche, Zuhause.

Vgl. ebd. letzte Seite: Raubau der französischen Grubenverwaltung mit Abb. des Dorfes Schnappach; Aufzählungen von Absatzrückgängen, Belegschaftsminderungen, Zunahme von Feierschichten und stillgelegter Gruben in diversen Zeitabschnitten zwischen 1913, 1921 u. 1933.

<sup>204</sup> Vgl. Mallmann, Klaus-Michael; Steffens, Horst: *Lohn der Mühlen. Geschichte der Bergarbeiter an der Saar*. München 1989, S. 178. Vgl. ebd. S. 117, S. 123, S. 182, S. 195, S. 197 - S. 199 zu Peter Kiefer.

<sup>205</sup> Dies. ebd., 198.

Zweifelsfrei war die „Deutsche Gewerkschaftsfront Saar“ Herausgeber der *Grenzwacht im Schacht*, die Kiefer als „Mappe“ mit „opferstarken Helden“<sup>206</sup> verkündete. Dass insofern Zolnhofers „künstlerische Darstellung von Gestalten des saarländischen Bergmannslebens“<sup>207</sup> 1934 ein Popaganda-Mittel der „Deutschen Gewerkschaftsfront Saar“ gewesen ist, hat die Schrift „Zwischen Grenzwall und Maginotlinie“ verschwiegen. Umso mehr stellen sich Fragen nach den „bisherigen Leistungen“<sup>208</sup> des Malers, die ebenfalls den politisch inszenierten „Westmarkpreis“, bzw. den „Albert-Weisgerber-Preis“ einbrachten. Aber nicht von ungefähr verstand sich der 2013 vom Landesarchiv Saarbrücken publizierte Band „Die Last aus Tausend Jahren. NS-Vergangenheit und demokratischer Aufbruch“ als „Anregung für weitere Forschungen auch zu Kulturschaffenden.“<sup>209</sup>

Auf entsprechende Spuren zum Werdegang von Fritz Zolnhofer und zu Otto Weils Arbeitersujets führt Ilse Winter-Emdens Dissertation „Der Maler und Zeichner Richard Wenzel (1889 - 1934) Leben und Werk“. Winter-Emden hat sich zur Erfassung der Biographie des Malers und des verstreuten Œuvres oder Ausstellungs-Beteiligungen auf Zeitzeugen und überlieferte Dokumente berufen, die sie durch exakte Nachforschungen in Archiven und Melderegister-Auskünfte ergänzte.<sup>210</sup> Demnach war auch Wenzel ein Protagonist an der Saar, der Bergleute und Hüttenarbeiter zu bildwürdigen Motiven erkoren hat.<sup>211</sup>

### 2.1.2. Der Maler und Zeichner Richard Wenzel (1889 - 1934)

Richard Wenzel, der 1889 in Darmstadt geboren wurde, ist 1906 mit seinen Eltern nach Saarbrücken verzogen. Ab 1909 studierte er an der Königlich Sächsischen Kunstakademie in Dresden und kehrte 1911 nach Saarbrücken zurück, wo man bald auf sein Talent aufmerksam wurde. Wohlwollend reagierte die Presse auf ungewöhnlich expressiv monumentalisierte Figuren wiederkehrender Kreuzigungs-Szenen und den mehrmals porträthaft dargestellten „Christus mit Dornenkrone“.<sup>212</sup> Über seine Vorbilder berichtete Wenzel: „Ich baute auf die Großen, Velasquez, Rembrandt, Hals auf, studierte und bewunderte die bahnbrech-

---

<sup>206</sup> Kiefer: Zum Geleit. In: *Grenzwacht im Schacht*. Saarbrücken 1934

<sup>207</sup> Scharwath 2002, S. 30.

<sup>208</sup> Drs. ebd., S. 30.

<sup>209</sup> ukl: Schramm: Regierungschefin versteckt NS-Verbindung ihrer Partei. Linken-Vorsitzende wirft dem Landesarchiv vor, die Nazi-Vergangenheit von Saar-Abgeordneten in einer neuen Publikation auszuklammern. *Saarbrücker Zeitung*, 28.02.2014, Zitat nach Ludwig Linsmayer mit Hinweis auf die Publikation: Linsmayer, Ludwig; Wettmann-Jungblut, Peter (Herausgeber): *Die Last aus Tausend Jahren. NS-Vergangenheit und demokratischer Aufbruch*. Saarbrücken 2013.

<sup>210</sup> Vgl. Winter-Emden, 1986, S. 16 - S. 18 mit Ausstellungen in Saarbrücken von 1912 - 1932.

Vgl. Dies. ebd., S. 7 - S. 32: *Leben und Persönlichkeit*.

<sup>211</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 19.

<sup>212</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 223 - S. 240.



enden Franzosen und die deutschen Impressionisten.“<sup>213</sup> Einen adäquaten Kontakt zu Max Liebermann hat Wenzel in Berlin gesucht.<sup>214</sup>

Nach zwei Jahrzehnten erfolgreichen Wirkens ist Wenzel immer stärker der Alkoholsucht verfallen. Darunter litt die Qualität seiner Werke, und die damit verbundenen Gesundheitsschäden werden 1934 seinen frühen Tod verursacht haben. Als stadtbekanntes Original wurde er von seinen Malerkollegen zum ersten Präsidenten des 1922 gegründeten „Bundes bildender Künstler an der Saar“ gewählt.<sup>215</sup>

In dem von Winter-Emden thematisch gegliederten Werkkatalog sind zwar vorwiegend Bildnisse vertreten. Aber weit gefächerte „Arbeitsbilder“ bekunden, dass Wenzel „regen Anteil am Berufsleben der Bevölkerung“<sup>216</sup> nahm. Wenn ihm auch „die Bergleute und Industriearbeiter an der Saar am Herzen“<sup>217</sup> lagen, werden diese Tätigkeitsfelder mit nur wenigen Abbildungen belegt.<sup>218</sup> Ohne Winter-Emden anzumerken, wurden 1996 in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ Wenzels Zeichnungen „Der Moloch“, „Neunkirchen“ und „Am Totenbett“ sowie das Gemälde „Industriearbeiter beim Abstich“ reproduziert.<sup>219</sup>

Die „Industriearbeiter beim Abstich“ sind im Werkkatalog nicht erfasst. Indessen stimmen die enthaltenen und abgebildeten Darstellungen „Frau Sorge“ und „Trauer um einen Toten“<sup>220</sup> mit den Zeichnungen „Neunkirchen“ und „Am Totenbett“ überein. Diese Unglücksbilder, die sich 1933 auf eine Gasometerexplosion im Neunkircher Eisenwerk bezogen<sup>221</sup>, hat Winter-Emden wie auch die Zeichnung „Der Moloch“ und Wenzels Gemälde „Grubenunglück in Maybach“ der Kategorie „Soziales“ zugeteilt.<sup>222</sup>

<sup>213</sup> Dies. ebd., S. 326 u. Anm. 572: Zeitungs-Zitat.

<sup>214</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 9.

<sup>215</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 3, S. 7 / S. 8, S. 13 - S. 15, S. 24, S. 29 / S. 30.

<sup>216</sup> Dies. ebd., S. 152. Vgl. Dies. ebd., S. 153 - S. 183: Arbeitsbilder.

<sup>217</sup> Dies. ebd., S. 152.

<sup>218</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 390 - S. 397: Werkkatalog, Arbeitsbilder, Angaben zu vorhandenen Abb.en der Kat. Nr. 129 - Kat. Nr. 178;

s. ebd. Abb.en: Kat. Nr. 99 Treidelpferde und deren Führer; Kat. Nr. 100 Auf dem Treidelpfad; Kat. Nr. 101 Industrie; Kat. Nr. 102 Bergleute, Kat. Nr. 103 Bergmann mit Grubenlampe.

<sup>219</sup> Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 45: Richard Wenzel: Der Moloch, 1924, Kohle auf Papier, 97,5 x 68,0 cm. Saarbrücken, Historisches Museum Saar.

Vgl. ebd., S. 70: Richard Wenzel: Neunkirchen, 1933, Kohle auf Karton, 65 x 50 cm. Saarbrücken, Saarland Museum. Vgl. ebd., S. 71: Richard Wenzel: Am Totenbett, 1933, Kohle auf Karton, 50 x 75 cm. Saarbrücken, Saarland Museum. Vgl. ebd., S. 72: Richard Wenzel: Industriearbeiter beim Abstich, 1920, Öl/Lw., 138 x 110 cm. Saarbrücken, Stadtverband.

<sup>220</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 208 / S. 209.

Vgl. ebd., S. 401, Kat. Nr. 203, Abb. 119: Frau Sorge, 1933, Kohlezeichnung, 64,7 x 49,5 cm, sign. u. r.: Richard Wenzel Neunkirchen 1933. Vgl. ebd., S. 402, Kat. Nr. 204, Abb. 120: Trauer um einen Toten, 1933, Kohlezeichnung, 50,0 x 75,0 cm, sign. u. r.: Rich. Wenzel 1933.

<sup>221</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 208. Vgl. Trepesch 1996, S. 70.

<sup>222</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 194 - S. 196, S. 399, Kat. Nr. 187, Abb. 111: Der Moloch, 1924, Kohlezeichnung, 96,5 x 67,5 cm, sign. u. r.: R. Wenzel 10/12 1924. Damals Privatbesitz.

Vermutlich sind wegen des sozialen Engagements, mit dem Wenzel auf Unglücke oder auf das erbärmliche Randgruppen-Dasein reagierte, empörte Stimmen laut geworden.<sup>223</sup> Die „gern in `Sentimentchen` plätschernden Bürger“<sup>224</sup> schienen auch durch Proteste in Aufregung geraten zu sein, die der Maler gegenüber Auftraggebern oder staatlichen Organen und der Presse öffentlich zum Ausdruck brachte.<sup>225</sup> Überdies wird angenommen, dass er der kommunistischen Bewegung nahe stand.<sup>226</sup> Dennoch fanden „seine Bilder [...] in politisch interessierten Kreisen Anklang, wurden aufgekauft und wanderten sogar bis nach Russland.“<sup>227</sup>

Als Außenseiter wusste Wenzel schon 1911 mit einer Zeitungsannonce für seine Atelier-Ausstellung einzuladen. „Vor allem lag ihm [...] daran, ein [...] Triptychon (Industrie, Handel und Ackerbau) [...] vorzustellen, das eine `Verherrlichung der Arbeit im Saarbrücker Land` sein sollte.“<sup>228</sup> Dieses Gemälde und etliche Arbeitsbilder sind zwar verschollen.<sup>229</sup> Aber auf einen Austausch mit Otto Weil deutete 1959 ein Zeitschriften-Artikel von Wilhelm Weber, den Winter-Emden teilweise zitierte. Laut Weber hat Wenzel „mit seinem Freund Weil [...] den Ufern der Saar mit den Silhouetten der [...] zu einem großstädtischen Gemeinwesen zusammengefassten Städte von Altsaarbrücken und St. Johann eine neue künstlerische Sicht“<sup>230</sup> abgewonnen. Zudem stammt eines der prominenten Richard-Wenzel-Bildnisse von Weil.<sup>231</sup>

Nach Winter-Emdens Presse-Recherchen eröffnete Wenzel 1911 eine Saarbrücker Kunstschule und hat u.a. Fritz Zolnhofer und Fritz Grewenig für Akademiebesuche vorbereitet.<sup>232</sup> In einer Anmerkung erwähnte Winter-Emden, dass Zolnhofer noch 1931 mit dem *Maybacher Triptychon* (Abb. FZ 23) seinem ehemaligen Lehrer folgte, der gleichfalls 1931 das Gemälde *Grubenunglück in Maybach* (VAbb. 121)<sup>233</sup> wie ein Triptychon gliederte und schon 1911 in diesem Format das „Triptychon (Industrie, Handel und Ackerbau)“ anlegte.<sup>234</sup>

Vgl. Dies. ebd., S. 207, S. 401, Kat. Nr. 202, Abb. 118: Richard Wenzel: Grubenunglück in Maybach, 1931.

<sup>223</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 19.

<sup>224</sup> Dies. ebd., S. 201, Anm. 315, Zitat nach einer Zeitungskritik.

<sup>225</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 15, S. 20 - S. 23.

<sup>226</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 201.

<sup>227</sup> Dies. ebd., S. 201. Vgl. ebd., Anm.en 316, 317.

<sup>228</sup> Dies. ebd., S. 16. Vgl. ebd., Anm. en 31, 32; s. ebd., S. 16 Abb. der Zeitungsannonce vom 31.08.1911.

Vgl. ebd., S. 152. Vgl. ebd., S. 390, Kat. Nr. 129.

<sup>229</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 390 - S. 397, Arbeitsbilder, fehlende Abb.en zu diversen Kat.-Nrn. 129 - 178.

<sup>230</sup> Dies. ebd., S. 153, Anm. 248: Zitat nach Wilhelm Weber, 1959.

Vgl. Dies. ebd., S. 434, Weber III: Weber, Wilhelm: Richard Wenzel vor 70 Jahren geboren - vor 25 Jahren verstorben. In: Saarheimat. Saarbrücken, Heft 6, Juni 1959, S. 10 - S. 14.

<sup>231</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 3; s. ebd. XIV. 3. Richard Wenzel in der Sicht anderer, Schwarz-Weiss-Abb. 170: Otto Weil: Bildnis des Malers Wenzel, Öl/Lw., 181 x 97 cm, sign. u. l.: O. Weil. Saarbrücken, Saarland Museum.

<sup>232</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 22 / S. 23, Anm.en 74, 75, 77.

<sup>233</sup> Richard Wenzel: *Grubenunglück in Maybach*, 1931, Öl/Lw., 43,0 x 46,5 cm, sign. u. r. Wenzel 1931. Privatbesitz. Fotografie Ilse Winter Emden. (Vgl. Winter-Emden 1986, Schwarz-Weiss-Abb. 118, Kat. Nr. 202.)

<sup>234</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 280, Anm. 328.

Womöglich entstand unter Wenzels nachhaltigem Einfluss auch 1923 Fritz Grewenigs Gemälde „Arbeitersonntag“, das in der Ausstellung „IndustrieMenschenBilder“ gezeigt war.<sup>235</sup>

### 2.1.3. Die Saarbrücker Museen und die fragliche Akzeptanz des Industriesujets

Aber Fritz Grewenig hat sich in Saarbrücken vorrangig als Initiator der 1924 gegründeten Staatlichen Kunst- und Gewerbeschule und des 1926 eingeweihten Staatlichen Museums verdient gemacht.<sup>236</sup> Jedoch führten - wie Walter Schmeer formulierte - „banausische Kunstfeindlichkeit und politische Engstirnigkeit 1936 zur Auflösung der Schule.“<sup>237</sup> Dieses Schicksal der Kunst- und Gewerbeschule sowie des Staatlichen Museums war auch 1998 ein Thema des Beitrages „Vom Saarmuseum zur Museumslandschaft“ im Katalog „Grenzenlos“.<sup>238</sup> Die unrühmlichen Hergänge wurden gleichsam in der Publikation „Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums“ dargelegt<sup>239</sup>, die 2004 anlässlich des 80jährigen Bestehens der Saarbrücker Museen erschienen ist.<sup>240</sup>

Fritz Grewenig, der 1891 im saarländischen Dorf Heusweiler zur Welt kam, hat Dekorationsmaler gelernt und studierte nach dem Unterricht bei Wenzel ebenfalls an der Sächsischen Akademie in Dresden. Als sich Grewenig 1922 in Saarbrücken niedergelassen hat, gründete auch er eine Kunstschule. 1924 wurde die Schule unter Grewenigs Leitung in eine Staatliche Kunst- und Kunstgewerbeschule umgewandelt, die nach dem Konzept des Weimarer Bauhauses ausgerichtet war.<sup>241</sup> Grewenig, der 1925 zum Professor ernannt wurde, ist 1926 zusätzlich mit dem Staatlichen Museum betraut worden, das der Kunst- und Kunstgewerbeschule angeschlossen war.<sup>242</sup>

Für das Staatliche Museum hat er seit 1924/25 Gemälde, Graphiken und Skulpturen von Künstlern der Avantgarde, aber auch zeitgenössische Kunst aus der Region zusammengetragen. Diese Erwerbungen wurden nur temporär ausgestellt und dienten den Studierenden der

<sup>235</sup> Vgl. Diss. hier S. 11, Anm. 38.

<sup>236</sup> Vgl. Künstlerbiographie Grewenig, Fritz. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 113.

Vgl. Trepesch 1996, S. 64.

<sup>237</sup> Schmeer 1981, S. 276.

<sup>238</sup> Vgl. Howest, Sigrid: Vom Saarmuseum zur Museumslandschaft. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 400 - S. 419.

<sup>239</sup> Vgl. Jähne, Michael: Die Sammlung des Staatlichen Museums Saarbrücken. In:

Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums. Herausgeber: Ralph Melcher, Christof Trepesch, Eva Wolf. Blieskastel 2004, S. 175 - S. 186. (Ein Bild der Kultur 2004)

Vgl. Merl, Andreas: Biographien der Direktoren. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 307 - S. 311, hier S. 308.

<sup>240</sup> Vgl. Melcher, Ralph: Vorwort. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 7.

<sup>241</sup> „Die Staatliche Kunst- und Kunstgewerbeschule zielte auf die Kreativität ihrer Schüler, was unter anderem mit der Einrichtung von zweisemestrigen Vorklassen nach dem Vorbild des Bauhauses zu Beginn der Ausbildung unterstützt werden sollte. Im Gegensatz zur üblichen formalisierten Akademieausbildung wurden hier sehr moderne kunstpädagogische Methoden angewandt.“ (Howest 1998, S. 407.)

<sup>242</sup> Vgl. Merl 2004, S. 308. Vgl. Künstlerbiographie Grewenig, Fritz. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 113.

Kunst- und Kunstgewerbeschule als Anschauungsmaterial. Die Präsentationen wechselten sich ab mit Werkschauen verschiedener Klassen der Schule und Ausstellungen renommierter Künstler. Neben Retrospektiven einheimischer Maler, wie Weisgerber, Weil oder Wenzel, wurden z.B. Werke von Corinth, Jawlensky, Klee, Kollwitz, Masereel, Modersohn-Becker und Slevogt gezeigt.<sup>243</sup> U.a. kam Kandinsky 1930 zu einer Ausstellungseröffnung „nach Saarbrücken und hielt einen Vortrag über abstrakte Kunst.“<sup>244</sup>

Das Staatliche Museum als auch die Kunst- und Kunstgewerbeschule sind von der Regierungskommission angeregt und gefördert worden. Gegen diesen kulturellen „Internationalismus“<sup>245</sup> erhob sich schnell eine deutsch-nationale Opposition, die zur Wahrung deutscher Kultur 1924 das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken ins Leben gerufen hat. Als Grundstock standen Bestände eines 1903 initiierten, aber nach dem Ersten Weltkrieg vernachlässigten Saarmuseums bereit. Politische Anfeindungen, die der Saarabstimmung vorausgingen und damit verwobene Rivalitäten zwischen Grewenig und Hermann Keuth (1888 - 1974), dem Direktor des Saarbrücker Heimatmuseums, führten 1936 zur Schließung der Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule sowie zur Auflösung des Staatlichen Museums. Nach Grewenigs Entlassung und Säuberungen von `entarteter` Kunst sind die Objekte des Staatlichen Museums 1937 in das Saarbrücker Heimatmuseum übergegangen, das fortan unter dem Namen Saarlandmuseum von Hermann Keuth geleitet wurde.<sup>246</sup>

Als das Saarlandmuseum 1938 offiziell eröffnet worden ist, berichtete die „Saarbrücker Zeitung“: „Das 19. Jahrhundert kann nur spärlich vertreten bleiben, weil hier nach einer kurzen Zeit des Stengelschen Erbes und des Biedermeiers die Entwicklung von der Industrie überschattet wurde.“<sup>247</sup> Folglich war nach Roland Augustin, der sich mit den Fotografie-Sammlungen der Saarbrücker Museen beschäftigte, der Anschein erweckt worden, „als bedurfte es keiner weiteren Erklärung, dass Industrie - die als dunkler Schatten beschrieben wird - und Kultur sich in Widerspruch einander gegenüber ständen.“<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> Vgl. Jähne 2004, S. 176 - S. 178. Vgl. Drs. ebd., S. 349: Ausstellungen des Staatlichen Museums 1926 -1934.

<sup>244</sup> Howest 1998, S. 407.

<sup>245</sup> Jähne 2004, S. 175.

<sup>246</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 176, S. 180 - S. 182. Vgl. Wolf, Eva: Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken (1924 - 1937). In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 81 - S. 106, hier S. 81 - S. 85.

*Grewenig* ist 1936 nach Trier an die Meisterschule des Deutschen Handwerks versetzt worden und übernahm dort die kommissarische Leitung der Mosaikklassse. 1950 erhielt er einen Ruf an die Landeskunstschule Mainz. 1972 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz geehrt. (Vgl. Merl 2004, S. 308.)

<sup>247</sup> Augustin, Roland: Fotografie und museale Strategie - Die Rolle der Fotografien in den Sammlungen der Saarbrücker Museen. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 145 - S. 162, hier S. 148 u. Anm. 14: Zitat nach: Schau des Volkstums und der Geschichte an der Saar - Zur Eröffnung des Saarlandmuseums, der erste Abschnitt, ohne Autor. Saarbrücker Zeitung, Nr. 178, Jg. Nr. 69, 2. Beilage, 12. März 1938.

<sup>248</sup> Drs. ebd., S. 149.

Sofern dürften die volkskundlichen Sammlungen des Heimatmuseums ebenso zum Schwerpunkt des Saarlandmuseums geworden sein.<sup>249</sup> Diese Linie entsprach jedenfalls dem Zeitgeist, den Keuth nach Zitaten in Günther Scharwaths Schrift „Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken 1924 - 1937“ über „die künftige Ausgestaltung des Museums“<sup>250</sup> propagierte. Darauf verweisen auch Hermann Keuths Illustrationen im Heimatbuch „Das Saarland“ von 1924, die unter mehr als 30 Darstellungen kaum das Industrie-Sujet spiegeln.<sup>251</sup>

Aber gemäß der Publikation „Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums“ vollzog sich der Wandel zum heutigen „Kunstmuseum von einem „industrie-geschichtlich geprägten Kunstgewerbemuseum über“ das „Heimatmuseum.“<sup>252</sup> Damit ist das 1924 vom „Heimatmuseum“ vereinnahmte „Saarmuseum“ angedeutet, das der „Kunst- und Gewerbeverein zusammen mit dem Historischen Verein und dem Verein zur Wahrung der wirtschaftlichen Interessen der Saarindustrie“<sup>253</sup> gegründet hat. Das „Saarmuseum“ verfügte 1908 in einem „neu errichteten Gebäude in der Marktpassage [...] über 10 Räume, die eine Industrieabteilung, eine naturwissenschaftliche und kunstgewerbliche Abteilung“<sup>254</sup> beherbergten. Von den industriellen Exponaten haben sich noch keramische Erzeugnisse und Gläser sowie hochrangige Eisengußplatten erhalten.<sup>255</sup> Allerdings wurde schon 1911 resümiert, „dass [...] gänzlich Werke der Malerei und Bildhauerei fehlten.“<sup>256</sup>

Immerhin konnte das bereits im Mai 1945 wieder eröffnete Saarlandmuseum mit Ausnahme der `entarteten` Kunst auf die seit 1924 gesammelten und im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Bestände zurückgreifen.<sup>257</sup> Neben einer Inventarliste des Staatlichen Museums von 1936

---

<sup>249</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 146 u. S. 151

*Hermann Keuth* wurde in Regensburg geboren und ist in Saarbrücken aufgewachsen. Er studierte nach einem in Düsseldorf abgelegten Zeichenlehrerexamen ab 1910 an der Münchener Akademie der Bildenden Künste. 1912 kam er nach Saarbrücken zurück. 1919 gründete auch *Keuth* in Saarbrücken eine private Kunstschule. 1924 ist er mit der Umgestaltung des Saarmuseums zu einem Heimatmuseum betraut worden, dem er seit 1927 offiziell vorstand. Nachdem 1937 aus der Fusion des Städtischen Heimatmuseums mit dem Staatlichen Museum das Saarlandmuseum entstanden war, folgte 1938 noch *Keuths* Ernennung zum Landeskonservator. Dieses Amt wurde 1940 um den Dienstbereich in Lothringen ausgedehnt und führte nach dem Zweiten Weltkrieg zur Anklage `Raub und Plünderung in Frankreich`, die aber 1949 wie *Keuths* Gefängnishaft aufgehoben wurde. In den 1950er Jahren hat *Keuth* das Saarland verlassen, erhielt 1959 das Bundesverdienstkreuz und verstarb 1974 in Baden-Baden. (Vgl. Merl, 2004, S. 307 / S. 308.)

<sup>250</sup> Scharwath, Günther: Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken 1924 - 1937. Walsheim 1999, S. 33:

Die neue Zeit, zitiert nach Keuth.

<sup>251</sup> Vgl. Das Saarland. Ein Heimatbuch von Fritz Kloeveborn. Mit Zeichnungen und 4 Tafeln nach Radierungen von Hermann Keuth. Leipzig 1924. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1924. Frankfurt am Main 1981. Das Saarland 1924 (1981)

<sup>252</sup> Melcher 2004, S. 7.

<sup>253</sup> Wolf, 2004, S. 83.

<sup>254</sup> Dies. ebd., S. 83.

<sup>255</sup> Vgl. Scharwath 1999, S. 6, S. 9 / S. 10.

<sup>256</sup> Howest 1998, S. 401 u. Anm. 2.

<sup>257</sup> Vgl. Wolf, Eva: Chronologie der Museumsgeschichte. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 313 - S. 316, hier S. 315.

beinhaltet die Publikation „Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums“ ein Kalendarium sämtlicher Ausstellungen, die von 1926 bis 2004 in den Saarbrücker Museen stattgefunden haben.<sup>258</sup> Nachdem 1992 die Landesgalerie des Saarland Museums gegründet wurde, sind u.a. Werke von Albert Weisgerber, Otto Weil und Fritz Zolnhofer gezeigt worden.<sup>259</sup> Sie fanden auch während Wechselausstellungen in der Landesgalerie einen Platz, der ihre Bedeutung für die Kunst in der Saarregion hervorheben sollte.<sup>260</sup> Die unterschiedlichen Schreibweisen „Saarlandmuseum“ oder „Saarland Museum“, bzw. „Saarland-Museum“, sind hier aus den jeweiligen Quellen übernommen worden.<sup>261</sup>

## 2.2 Das `Klima` wurde `den Künsten günstig`

Fritz Zolnhofer konnte in einem seit 1945 gewandelten und der Kunst förderlichen Klima noch bis zu seinem Ableben im Jahre 1965 als preisgekrönter Maler schaffen. Den Weg zur beachtlichen Kunstförderung der Nachkriegszeit hat Karl August Schleiden (1928 - 2009) in der profunden Abhandlung „Das Klima war den Künsten günstig. Kulturelles Leben im autonomen Saarland“ kommentiert. Diese Stellungnahme war ein Beitrag im populären Buch „Richtig daheim waren wir nie. Entdeckungsreisen ins Saarrevier 1815 - 1955“, dessen dritte Auflage 1995 erschienen ist.<sup>262</sup>

Schleiden beginnt mit der Rückschau: „Bis zum Ersten Weltkrieg war das Land an der Saar in allen Bereichen vom Wilhelminismus beherrscht. Lediglich auf dem Gebiet der bildenden Kunst und der Architektur zeigten sich erste Auflockerungserscheinungen. Das Saarrevier, politisch eine Nebensache, prosperierte wie seither nie wieder. Der Reichtum der Bürger fand seinen Niederschlag in einer regen Bautätigkeit. Die Maler Wenzel und Weil begannen sich [...] zu entfalten [...], fanden Käufer und Verehrer ihrer Werke; Anerkennung und Erfolg des St. Ingberters Albert Weisgerber wirkten auf seine saarländische Heimat zurück.“<sup>263</sup>

---

<sup>258</sup> Vgl. Ein Bild der Kultur 2004, S. 185 / S. 186: Anhang. Inventarliste des Staatlichen Museums zum Zeitpunkt der Entlassung Fritz Grewenigs mit Namen der Künstler und der Anzahl der erworbenen Arbeiten. Vgl. ebd., S. 349: Ausstellungen des Staatlichen Museums 1926 - 1934; S. 350: Ausstellungen des Heimatmuseums 1924 - 1945; S. 351 - S. 365: Ausstellungen im Saarlandmuseum 1945 - 2004.

<sup>259</sup> Vgl. ebd., S. 362.

<sup>260</sup> Vgl. Güse, Ernst-Gerhard: Vorwort. In: Saarland Museum. Landesgalerie. Herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse. Mit Beiträgen von Meinrad Maria Grewenig, Ernst-Gerhard Güse, Ernest W. Uthemann, Beate Reifenscheid. Saarbrücken 1991, S. 7 / S. 8, hier S. 7.

Vgl. ebd. Grewenig, Meinrad Maria: Expressionismus und Neue Sachlichkeit, S. 11 - S. 15.

<sup>261</sup> Vgl. z. B. Ein Bild der Kultur 2004, S. 366 - S. 370: Literatur.

<sup>262</sup> Vgl. Schleiden, Karl August: Das Klima war den Künsten günstig. Kulturelles Leben im autonomen Saarland. In: Klaus-Michael Mallmann; Gerhard Paul; Ralph Schock; Reinhard Klimmt (Herausgeber): Richtig daheim waren wir nie. Entdeckungsreisen ins Saarrevier 1815 - 1955. 3. Aufl. Bonn 1995, S. 238 - S. 243, hier S. 239.

(Richtig daheim waren wir nie 1995)

<sup>263</sup> Drs. ebd., S. 238.

Schleidens Ausführungen sind aber primär dem politischen Territorium gewidmet, das sich infolge des Zweiten Weltkrieges von einer französischen Besatzungszone zum relativ autonomen Saarland entwickelte und das kulturelle Bestrebungen aufgriff, die seit 1935 dem nationalsozialistischen System zum Opfer gefallen waren. Diesbezüglich betonte der Autor, dass die 1946 gegründete „Schule für Kunst und Handwerk bewusst an die Tradition der Vorgängerin von 1924“ anknüpfte und „mit den wichtigen Einflüssen der Kulturmetropole Paris verbunden“<sup>264</sup> gewesen ist. Außerdem kam „von französischer Seite der erste Anstoß zur Gründung einer Universität.“<sup>265</sup> Diese Innovation, die 1946 mit klinischen Semestern in Homburg startete und die Ausweitung auf vier Fakultäten, die 1948/49 in die ehemalige Below-Kaserne im Saarbrücker Stadtwald verlegt wurden, hatte Schleiden schon 1981 mit dem Aufsatz „Vom Waffenstillstand 1945 über Autonomie zum Bundesland“ zum „Saarlandbuch“ thematisiert.<sup>266</sup> 1995 bedauerte er, dass die mit französischer Initiative entstandenen Kultureinrichtungen wie in den 1920er Jahren bekämpft worden sind.<sup>267</sup>

„Saarlands Last aus tausend Jahren“ und die „[...] Nachkriegszeit erhitzen bis heute die Gemüter“, wobei die „Wissensbasis“ immer „noch recht schmal“<sup>268</sup> zu sein scheint. Jedenfalls hat an der Saar das ‚Tausend-Jährige-Reich‘ am 21. März 1945 mit dem Einmarsch amerikanischer Truppen ein Ende gefunden. Im Juni/Juli 1945 sind die US-Verbände durch französisches Militär abgelöst worden. Frankreich, das wie nach dem Ersten Weltkrieg den Bergbau beanspruchte und eine wirtschaftliche Anbindung des abermals von Deutschland abgeschotteten Saarreviers durchsetzte, ermöglichte jedoch die Ausarbeitung einer Landesverfassung. Trotz manch dirigistischer Einschränkungen und vieler Kontroversen unter den Parteien war damit die Grundlage zu einem Parlament und einer weitgehend autonomen Saarregerung gelegt. Im Laufe der deutsch-französischen Aussöhnung und der westeuropäischen Union kam es 1955 zum „Saarreferendum“, das die Bevölkerung aufrief, einen europäischen Status ihrer Heimat zu befürworten. Aber zwei Drittel der Stimmberechtigten haben nach einem wiederum von deutsch-nationalen Kräften dominierten Wahlkampf das „Saarreferendum“ abgelehnt. Damit war allerdings die Eingliederung zur Bundesrepublik Deutschland vorbereitet, die am 1. Januar 1957 in Kraft getreten ist.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Drs. ebd., S. 241.

<sup>265</sup> Drs. ebd., S. 241.

<sup>266</sup> Vgl. Schleiden, Karl August: Vom Waffenstillstand 1945 über Autonomie zum Bundesland. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 212 - S. 227, hier S. 216.

<sup>267</sup> Vgl. Schleiden 1995, S. 243.

<sup>268</sup> Klostermann, Dietmar: Saarlands Last aus tausend Jahren. Landesarchiv veröffentlicht Band über Nazis, die nach 1945 Chefs blieben. Saarbrücker Zeitung, 13.12.2013.

<sup>269</sup> Vgl. Schleiden 1981, S. 213 - S. 221.

Schleidens Aufsatz „Das Klima war den Künsten günstig. Kulturelles Leben im autonomen Saarland“ gehört zu den „exemplarischen Fallstudien“ im Buch „Richtig daheim waren wir nie. Entdeckungsreisen ins Saarrevier 1815 - 1955“, das „zur Konstitution einer saarländischen Identität“ beitragen wollte, denn „politisch und national waren die Saarländer immer in Bewegung: nie richtig daheim.“<sup>270</sup> Deshalb berichtet dieses „Bilder-, Lese- und Blätterbuch mit historischen Miniaturen [...] von ihrem Hin und Her zwischen Deutschland und Frankreich, vom Auf und Nieder der Industrie, von der Suche nach einem eigenen Platz in der Geschichte [...]“.<sup>271</sup> Zu den geschilderten „Entdeckungsreisen“ ermunterten die eingefügten Bilderserien „Arbeit und Leben im Saarrevier I und II“, die u.a. Graphiken von Weil, zwei Gemälde von Zolnhofer und Weisgerbers „Prozession in St. Ingbert“ offerierten.<sup>272</sup>

Weil und Zolnhofer wurden auch in Schleidens „Illustrierte Geschichte der Stadt Saarbrücken“ erwähnt, die 2009 kurz nach dem Tode des Autors erschien.<sup>273</sup> Dieser „Bogen von [...] römischer Zeit [...] bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges“ war Schleidens „größtes Projekt zur Geschichte der Stadt Saarbrücken und des Saarlandes.“<sup>274</sup> Nach den Herausgebern ist „die Zuordnung von Text und Bilder in den einzelnen Kapitel [...] zwar abgeschlossen, jedoch die Bildunterschriften weisen bis auf wenige Ausnahmen keine Datierung auf. Die genaue Bestimmung der Bildinhalte bleibt ein offenes Forschungsfeld [...]“.<sup>275</sup> Nichtsdestoweniger hat sich Schleiden stets „[...] mit den kulturhistorischen und -politischen Belangen seiner Heimat wissenschaftlich auseinandergesetzt.“<sup>276</sup> Dazu gab er die Zeitschrift „Saarheimat“ heraus<sup>277</sup>, die von 1957 bis 1995 neben den „Saarbrücker Heften“ vielzählige Artikel über saarländische Künstler publizierte.

### 2.3. Die 1989 aufgelebte „Industriekultur an der Saar“ mit partikulär illustrierenden Bildwerken von Weisgerber, Weil und Zolnhofer

In einem der „Saarbrücker Hefte“ war 1990 die „Industriekultur“ ein Schwerpunktthema. Das Editorial verkündete „die Dokumentation eines zweitägigen Symposions [...], das im Ge-

---

<sup>270</sup> Mallmann / Paul / Schock / Klimmt: Einleitung. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 12 / S. 13.

<sup>271</sup> Dies. ebd., S. S. 12 / S. 13.

<sup>272</sup> Vgl. ebd., S. 84 - S. 86: Arbeit und Leben im Saarrevier I; s. ebd., S. 85: Otto Weil, Schlepper; s. ebd., S. 86: Otto Weil, Hüttenwerk Neunkirchen.

Vgl. ebd., S. 109 - S. 112: Arbeit und Leben im Saarrevier II; s. ebd., S. 111: Fritz Zolnhofer, Bergleute, 1926; s. ebd., S. 112: Fritz Zolnhofer, Blinder Grubengaul, 1930;

s. ebd., S. 110: Albert Weisgerber, Prozession in St. Ingbert, 1907.

<sup>273</sup> Vgl. Schleiden, Karl August: Illustrierte Geschichte der Stadt Saarbrücken. Herausgeber Andreas Krüger, Claudia Maas. Dillingen 2009, S. 380, S. 397, S. 449, S. 451.

<sup>274</sup> Krüger, Andreas; Maas, Claudia: Vorwort. In: Illustrierte Geschichte der Stadt Saarbrücken 2009, S. 11.

<sup>275</sup> Dies.en ebd., S. 11.

<sup>276</sup> Dies.en ebd., S. 11.

<sup>277</sup> Vgl. Dies.en ebd., S. 11.



bläsehaus [...] der seit 1986 stillgelegten und unter Denkmalschutz stehenden Hochofenanlage der Völklinger Hütte [...] stattfand.“<sup>278</sup> Das Symposium ergänzte die Großveranstaltung ‚Steelopolis‘, die zwischen dem 12.8. und 4.9.1990 in Völklingen durchgeführt wurde.<sup>279</sup> Damit wollten die Organisatoren auf die Hütte als „Kulturdenkmal aufmerksam machen, sich seiner Geschichte und der Geschichte der Menschen, die hier gearbeitet hatten, annähern und über neue Nutzungsmöglichkeiten nachdenken.“<sup>280</sup> Aber auch im begleitenden Kulturprogramm<sup>281</sup> blieb die saarländische Bildkunst, die vor Ort an die Arbeit in der Hüttenindustrie hätte erinnern können, ausgespart.

Davon abgesehen, enthält das „Saarbrücker Hefte“ Richard van Dülmens Beitrag „Industriekultur an der Saar. Zur Entstehung der Saarländischen Gesellschaft“. Diese Fassung resultierte aus van Dülmens Epilog „Sozialprofil und politische Kultur. Der saarländische Weg der Modernisierung“ in der 1989 herausgegebenen „Industriekultur an der Saar.“<sup>282</sup> Die begriffliche Umschreibung von „Industriekultur“, die van Dülmen in der Einleitung dieses Bandes formulierte, bot 2004 den Ansatz für die „Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich“.<sup>283</sup>

Die 1989 „unter Mitwirkung zahlreicher Autoren“ in sechs Hauptkapitel gegliederte „Industriekultur an der Saar“ wollte „die Industriekultur [...] nicht nur beschreiben und an exemplarischen Phänomenen und Prozessen analysieren, sondern sie zugleich veranschaulichen. Aus diesem Grunde wurde der Band reichlich bebildert, wobei allerdings bei der Auswahl weniger ästhetische Gesichtspunkte zur Geltung“ kamen „als der Wunsch, die sozialökonomische Wirklichkeit realistisch und ungeschminkt dargestellt zu sehen.“<sup>284</sup>

Hinsichtlich der im 20. Jahrhundert beschleunigten Industrialisierung und der Sozialtopographie wurden neben einigen Werken der Bildkunst vielfach Industrie-Fotografien herangezogen. Das Kapitel „Arbeiten auf der Hütte. Lebenskontexte von Hüttenarbeitern“ illustriert Otto Weils Zeichnung<sup>285</sup>, die im Buch „Richtig daheim waren wir nie“ als

---

<sup>278</sup> Schmitt, Armin; Schmitt-Egner, Peter: Editorial. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, November 1990. Heft 64, S. 3.

<sup>279</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 3.

<sup>280</sup> Dies. ebd., S. 3.

<sup>281</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 3.

<sup>282</sup> Vgl. Dülmen, Richard van: Industriekultur an der Saar. Zur Entstehung der Saarländischen Gesellschaft. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, November 1990. Heft 64, S. 18 - S. 22, hier Anm. S. 22.

<sup>283</sup> Vgl. Diss. hier, S. 16, Anm. 74.

<sup>284</sup> Dülmen, Richard van: Einleitung. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 11 - 13, hier S. 13.

<sup>285</sup> Hahn, Hans Werner: Arbeiten auf der Hütte. Lebenskontexte von Hüttenarbeitern. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 109 - S. 131, hier S. 110, Abb: „Die Lebenswelt der Eisenwerksarbeiter zwischen überlebensgroßen Anlagen und Rauchschwaden der Hochöfen: eingefangen in einer Zeichnung von Otto Weil, 1915.“

*Hüttenwerk Neunkirchen* reproduziert ist. (Abb. OW 42) <sup>286</sup> Die Rückseite des Schutzumschlages der „Industriekultur an der Saar“ zeigt Fritz Zolnhofers Gemälde *Heimkehrende Bergleute*. (Abb. FZ 22) <sup>287</sup> Zudem kontrastiert Zolnhofers derbe Familie auf dem *Heimweg* (Abb. FZ 19) <sup>288</sup> mit dem Punk des Porträts *Marie Louise Stumm*<sup>289</sup> (Abb. 3) innerhalb des Kapitels „`Herren im Hause`. Die Unternehmer“.<sup>290</sup>

Mit Blick auf das Neunkircher Stumm-Denkmal instruiert der Text: „Stumm galt in Neunkirchen noch weit mehr als im übrigen Saarrevier als `König Stumm`. Sein paternalistisches Verhalten war jedoch mehr als eine bloße unternehmerische Ausbeute; als `Haupt seiner großen Neunkircher Arbeiterfamilie` fühlte er sich seinen Arbeitern gegenüber verpflichtet: im fürsorglich-sozialen wie auch im autoritär-patriarchalischen Sinne.“<sup>291</sup> Dieser feudale Führeranspruch fand 1888 seinen Ausdruck mit dem erblichen Freiherrentitel `von Stumm-Halberg`. Der Namenszusatz `Halberg` deutet das Schloss, das sich Stumm auf dem Saarbrücker Halberg erbauen liess<sup>292</sup>, und den Besitz der unterhalb erstreckten Halberger Hütte an. Das Schloss Halberg, das neogotische Formen und Elemente der Renaissance vereint, wurde nach Plänen des Hannoveraner Architekten Edwin Oppler (1831 - 1880) in den Jahren 1877 - 1881 errichtet.<sup>293</sup>

Entsprechend Stumms autoritär-konservativer Unternehmensführung und nach Vorgaben der preußischen Bergbauverwaltung war eine innerbetriebliche Sozialpolitik ausgeprägt. Mit Krankenversicherungen, Alters- und Familienfürsorge oder betrieblichem Wohnungsbau und Schulen sollten soziale Verwerfungen aufgefangen und die Belegschaften in der Industrielwelt verwurzelt werden.<sup>294</sup> Die Arbeitskräfte sind vor allem aus dem verarmten Umland rekrutiert worden. Neben zügelnden Niedriglöhnen wird von den in Schlafhäusern kasernierten Bergleuten berichtet, die nur alle zwei Wochen ihre auf dem Land lebenden Familien zu Gesicht bekamen.<sup>295</sup>

---

<sup>286</sup> Otto Weil: *Hüttenwerk Neunkirchen*. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 86.

<sup>287</sup> Fritz Zolnhofer: *Heimkehrende Bergleute*, 1926/27. Privatbesitz Oskar Lafontaine. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, Schutzumschlag, Rückseite.

<sup>288</sup> Fritz Zolnhofer: *Heimweg*, 1925. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, vor S. 137.

<sup>289</sup> Vgl. ebd. nach S. 136, Louis Krevel: *Marie Louise Stumm*, 1835.

<sup>290</sup> Vgl. Lang, Christoph: „Herren im Hause“. Die Unternehmer. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, S. 132 - S. 145; s. ebd. nach S. 136: Anton v. Werner, Einzug König Wilhelm I. in Saarbrücken am 8. August 1870, gem. 1880; s. ebd. nach S. 136: F.R. Reusing, Hochofenabstich, um 1930.

<sup>291</sup> Drs. ebd., S. 144, Text zur Fotografie des Denkmals von Carl Ferdinand Stumm.

<sup>292</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 138; s. ebd., S. 140: Fotografie Schloss Halberg.

Vgl. Tenefelde, Klaus: *Krupp und Stumm. Über Unternehmerkultur im Deutschen Kaiserreich*.

In: *Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich* 2004, S. 231 - S. 249, hier S. 231, Anm. 3.

<sup>293</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 310.

<sup>294</sup> Vgl. Lang 1989, S. 141.

<sup>295</sup> Vgl. Bierbrauer, Peter: *Armut. Vom Pauperismus zur Industriegesellschaft*.

Zur Illustration dieses Zustandes diene Zolnhofers Gemälde *Schicht*. (Abb. FZ 18)<sup>296</sup> Drei mit ihren prankenartigen Händen und kragenloser Oberbekleidung als Arbeiter ausgewiesene Männergestalten verbringen in ausruhend sitzenden Posen vor kasernenartigen Gebäuden und dazwischen hochragenden Schloten offenbar ihren Feierabend. Beim Umblättern werden mit Albert Weisgerbers Gemälden *Jahrmarkt in St. Ingbert* (Abb. AW 16) und *Fronleichnamspzession* (Abb. AW 17)<sup>297</sup> Festtagsbräuche im Saarrevier vor Augen geführt.

### 3. Illustrierende 'Belegstücke' der „Denkmäler saarländischer Industriekultur“

Im Vorsatz der „Industriekultur an der Saar“ wurde wie eine Overtüre der „Holzstich Burbacher Hütte, um 1900“<sup>298</sup> als Ausschnitt wiedergegeben. Diese Graphik ist nach der Beischrift zur vollständigen Abbildung im Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ am 9.12.1876 in der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ publiziert worden.<sup>299</sup> (Abb. 5) Dass dieser Holzstich von Georg Arnould (1843 - 1913) stammt, geht aber erst aus Klaus Türks ikonographischer Anthologie „Bilder der Arbeit“ und Klaus Herdings Katalogbeitrag „Die Industrie als 'zweite Schöpfung'“ hervor.<sup>300</sup> Wenn auch beide Autoren das Entstehungsjahr mit 1876 angeben, wird lediglich im Bildnachweis des Kataloges „Die zweite Schöpfung“ die „Leipziger Illustrierte Zeitung“ vom 9. Dezember 1876 als Quelle genannt.<sup>301</sup> Es bleibt dahingestellt, ob Türk und Herding auf das *Burbacher Hüttenwerk* durch das Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ aufmerksam geworden sind.

Diese zweisprachige Ausgabe verstand sich 1989 als Teilstrecke Saar der grenzüberschreitenden „Industriestraße Saar-Lor-Lux“, die von der Staatlichen Denkmalpflege in Lothringen,

In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 173 - S. 181. Vgl. Drs. ebd., S. 178 / 179.

<sup>296</sup> Fritz Zolnhofers: *Schicht*, 1926. In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176.

<sup>297</sup> Albert Weisgerber: *Jahrmarkt in St. Ingbert*, 1906. Albert Weisgerber: *Fronleichnamspzession*, 1907

In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176.

<sup>298</sup> Vgl. Industriekultur an der Saar 1989, Vorsatz i.V.m. Bilderläuterungen S. 286: Ausschnitt, Holzstich *Burbacher Hütte*, um 1900. Landesarchiv Saarbrücken.

<sup>299</sup> Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 68, Abb. 90: *Burbacher Hüttenwerk*, Holzschnitt von 1876, publiziert in Leipziger Illustrierte Zeitung vom 9.12.1876.

<sup>300</sup> Vgl. Türk 2000, S. 159; s. ebd. Abb. 614: Georg Arnould: *Das Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken*, Holzschnitt, 1876.

Vgl. Herding 2002, S. 20 / S. 21; s. ebd. S. 21, Abb. 17: Georg Arnould: *Das Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken*, Holzschnitt, 1876.

Der Maler Georg (Ludwig Wilhelm) Arnould kam in Hamburg zur Welt. Er studierte in Düsseldorf, München und Paris. Danach bereiste er Afrika und Indien. Arnould betätigte sich u. a. als Illustrator und Pressezeichner. Eines seiner Historien Gemälde von 1882 trägt den Titel „Panorama der Schlacht von Gravelotte“. (Vgl. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 5. München / Leipzig 1992, S. 247.)

Die Gemeinde Gravelotte bei Metz war 1870 ein entscheidender Kampfplatz während des Deutsch-Französischen Krieges. Es ist denkbar, dass Arnould bei einem Besuch in Burbach gleichzeitig das Schlachten-Panorama vorbereitete.

<sup>301</sup> Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 395, Nachweis zu Abb. 17, S. 21: Leipziger Illustrierte Zeitung, 9. Dez. 1876.

Luxemburg und im Saarland entworfen wurde.<sup>302</sup> Der Autor Armin Schmitt, der 1990 im „Saarbrücker Heft“ über angedachte Ummutzungen der Völklinger Hütte als Kulturdenkmal informierte, wußte 1996 zur Publikation „IndustrieMenschenBilder“ den Beitrag „Die Industrie ist Göttin uns´ren Tagen! die industriell-technische Welt in den Künsten“ zu leisten.<sup>303</sup>

In der Einleitung des Buches „Denkmäler saarländischer Industriekultur“, das eine ausgewählte Bibliographie enthält, beschrieb Schmitt die anschließend in einer Zeittafel zusammengefassten Etappen der Industrialisierung an der Saar.<sup>304</sup> Zur Aufgabe des Buches ist erläutert: Die „[...] Industriekultur [...] wird nicht nur greifbar in der Ausprägung bestimmter Lebensformen und künstlerischen Äußerungen, sondern auch im technischen und architektonischen Erbe. Dazu gehören neben den Kulturdenkmälern aus den verschiedenen Industriezweigen auch Denkmäler [...] der Sakralarchitektur und Kunst, sofern sich Bezüge zur Industrialisierung ergeben.“<sup>305</sup>

Zahlreiche Fotografien dokumentieren diese „Denkmäler saarländischer Industriekultur“, während Graphiken und Gemälde als Illustrationen verwendet wurden. Aber bisherige Rezensionen fordern auf, neben dem *Burbacher Hüttenwerk* die Kunst- und Montangeschichte der illustrierenden ‚Belegstücke‘ „Landschaft mit Bergwerk“ sowie die „Apotheose der Röchlings“ in der Völklinger Versöhnungskirche<sup>306</sup> zu beachten. Hinzu bringt ein Alabasterrelief als ältestes bergbauliches Kunstwerk<sup>307</sup> die im 19. Jahrhundert veränderten Standortfaktoren der Saar-Industrie in Erinnerung.

### 3.1. Das *Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken* im Jahre 1876

Im Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ illustriert das *Burbacher Hüttenwerk* den Text zum Aufstieg der Hütte, die „1856 [...] von einer luxemburgisch-belgischen Unternehmergruppe gegründet wurde. [...] Da sich durch den Eisenbahnbau und die Saarkanalisation die Infrastruktur wesentlich verbessert hatte, bestanden für die neue Hütte günstige Ausgangsbedingungen. Sie konnte sich gegen einheimische Konkurrenz durchsetzen und profitierte [...] von der Hochkonjunktur im Eisenbahnbau und der Bauindustrie.“<sup>308</sup>

<sup>302</sup> Vgl. Lüth, Johann Peter: Editorial. In: Schmitt. Denkmäler saarländischer Industriekultur 1989, S. 11.

<sup>303</sup> Vgl. Schmitt / Schmitt-Egner 1990. Vgl. Schmitt 1996.

<sup>304</sup> Vgl. Schmitt. Denkmäler saarländischer Industriekultur 1989, S. 13 - S. 17: Einleitung; S. 18: Zeittafel; S. 171 - S. 173: Ausgewählte Literatur.

<sup>305</sup> Drs. ebd., S. 13.

<sup>306</sup> Vgl. ebd. S. 5: Herri met de Bles (1510 - 1550?): Landschaft mit Bergwerk, um 1540.

Vgl. ebd., S. 54, Abb. 68: Apotheose der Röchlings: Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen mit Mitgliedern der Familie Röchling.

<sup>307</sup> Vgl. ebd., S. 38, Abb. 43: Alabasterrelief eines Grubenbesitzers mit seiner Frau, 1545.

<sup>308</sup> Schmitt ebd., S. 68.

Eine Durchsicht der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ vom 9. December [sic] 1876 ließ feststellen<sup>309</sup>, dass den jeweils ganzseitig abgebildeten Graphiken *Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Aeußere Ansicht. (Abb. 5)* und *Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Im Schweißwerk. (Abb. 6)* der kurze Artikel *Das burbacher Hüttenwerk (Abb. 7)*<sup>310</sup> folgte. Es ist zwar fraglich, ob es sich bei den „nach Zeichnungen von G. Arnould“<sup>311</sup> entstandenen Graphiken um Holzschnitte handelte. Manch filigrane Linien und feingliedrige Schraffen deuten eher auf Radierungen. Aber zweifellos veranschaulichten die Graphiken ein „großartiges Etablissement“, das „gegen 1.700 Arbeiter“ beschäftigte, für deren „Wohl [...] in anerkennenswerther [sic] Weise [...]“ mit „Wohnungen [...], Speisehaus“ [...], Consumverein“ und „Knappschaftskasse [...] gesorgt [...]“<sup>312</sup> war.

### 3.1.1. Die *Aeußere Ansicht*

Die *Aeußere Ansicht (Abb. 5)* mit den eigens bezeichneten Arbeiterwohnungen, den Hochöfen, der Eisengießerei oder dem Puddel- und Schweißwerk hat der Künstler aus erhöhtem und entfernt wirkendem Betrachter-Standpunkt aufgenommen. Insofern bot die *Aeußere Ansicht* einen Überblick, der es den Zeitungslesern erlaubte, Produktionsfolgen nachzuvollziehen, die der Artikel in einer für Laien verständlichen Art erklärte. Im Gleichklang mit den massenhaften und gigantisch qualmenden Schloten der *Aeußeren Ansicht* werden enorme In- und Outputmengen aufgezählt, die in den verschiedenen Werken verbraucht, bzw. hervorgebracht worden sind.<sup>313</sup> Über den gewaltig präsentierten, nach rechts ziehenden Rauchschwaden breitet sich ein sonderlicher Strahlenkranz aus. Er lässt an Sonnenstrahlen denken, die hinter Wolken hervorbrechen. Unter diesem Strahlenkranz reflektiert das Rauchkonglomerat den um die Hüttenanlagen verbreiteten Dampf. Die aus den Kaminen hochschlagenden Feuerlohen und der sich in dem Schloten-Qualm verflüchtigende Funkenflug vermitteln allerdings eine nächtliche Atmosphäre. Analog leuchten die Fensterreihen unter den Dächern im Widerschein der Produktionshallen und hinter ihren verschatteten Giebel.

---

<sup>309</sup> Die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ ist auf Mikrofilmen gespeichert und wurde in der Stadtbibliothek Berlin eingesehen, die auch die Reproduktionen angefertigt hat. (Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Haus Berliner Stadtbibliothek, Zentrum für Berlin-Studien, Zeitungsbestand.)

<sup>310</sup> *Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Aeußere Ansicht.* Nach einer Zeichnung von G. Arnould. In: Illustrierte Zeitung, Nr. 1745; Leipzig, 9. December 1876, S. 490. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

*Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Im Schweißwerk.* Nach einer Zeichnung von G. Arnould. In: Illustrierte Zeitung, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 491. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

Anonym: *Das burbacher Hüttenwerk.* In: Illustrierte Zeitung, Nr. 1745, Leipzig, 9. December 1876, S. 492.

<sup>311</sup> Beschriften zu den Graphiken.

<sup>312</sup> Ebd., S. 492.

<sup>313</sup> Vgl. ebd., S. 492.

Zudem gewinnt die *Außere Ansicht* durch die Symmetrie der meisten neben den Hallen hintereinander gereihten Kamine und der Hochofenessen eine der Technik adäquate Prägung. Diese Diagonalen, die im Vordergrund mit den Abhängen eines breit gehäuften Abraumgesteins eingeleitet sind, betonen die Ausdehnung des Betriebsareals, das sich gemäß des Zeitungsartikels „auf einem Flächenraum von 147 Morgen“<sup>314</sup> erstreckte. Das beträchtliche Ausmaß akzentuiert eine Sichtachse, die zwischen den Hochöfen und dem Puddelwerk zu dem niedrigen Horizont lenkt und der links hinter den als Arbeiterwohnungen bezeichneten Häusern fortgesetzt ist.

### 3.1.2. *Im Schweißwerk*

Entgegen dieser von einigen Staffagefiguren belebten Industrielandschaft gewährte die Graphik *Im Schweißwerk* (Abb. 6) den Einblick in eine arbeitssame Betriebshalle, deren Perspektiven dennoch mit der Komposition *Außere Ansicht* verwandt sind. Die Weiträumigkeit *Im Schweißwerk* resultiert aus horizontalen Deckenbalken und den Verstrebrungen zweier gleichfalls rahmangebenden Pfosten mit divers angelehnten und beidseitig auf dem Boden verstreuten Werkzeugen. Die scheinbaren Holzarchitekturen der Pfosten gliedern die Halle von der linken Blattbegrenzung bis zu einem vor dem rechten Rand separierten Werkstattabschnitt. Dabei evoziert das Repoussoir eines Walzzylinders die Tiefenwirkung der Sichtachse, die zwischen den Pfosten zu einer im Hintergrund durch Nuten und Fräsen erkennbaren Walzmaschine fluchtet. Diesen Effekt pointieren im Mittelgrund gegenseitig und diagonal angeordnete Stellagen sowie begleitende Eisenelemente. Während die Balken des linken Gestells die Macharten der Pfosten und ihrer Deckenverstrebrungen übernehmen, sind auf der anderen Seite die Konstruktion eines schmalen Gestänges und die herabhängenden Kettendrossen mit einem entlang der Deckenbalken führenden Laufwerk verbunden.

Innerhalb dieses diametralen Arrangements und der zugesellten Figuren werden zwei gegenüberliegende Arbeitsgänge ersichtlich. Indessen suggeriert flächiges Blattweis, das in diffuse Grauwerte übergeht, den Eindruck von glühendem Eisen, das Hitze ausstrahlt und verhüllenden Dampf verursacht. Drei vor dieser Werkstattatmosphäre und im rechten Vordergrund hervorgehobene Gestalten machen auf ihre wichtigen Funktionen *Im Schweißwerk* aufmerksam. Ein bildlich Vorgesetzter ist auch wegen seines Habits, einem Anzug und hellem Hemdkragen, als solcher ausgewiesen. Sein Hut, der mit der Walzmaschine im Hintergrund kontrastiert, lassen ihn als initiative Führungskraft wahrnehmen. Mit einem Schriftstück in der Hand wendet er sich in administrativer Geste den beiden mit aufgerollten Hemdarmen und

---

<sup>314</sup> Ebd., S. 492.

Schutzmontur wie Vorarbeiter positionierten Figuren zu. Ihre Attribute, ein langer Stab und eine Greifzange, finden sich unter den auf dem Boden verteilten Werkzeugen und sind als Instrumente der übrigen Mannschaften zu entdecken.

Demgemäß vertreten beide von dem Vorgesetzten instruierten Figuren die *Im Schweißwerk* dargestellten Arbeitsgänge. Die Priorität bringt die auf das Repousoir gerichtete Greifzange des frontal erfassten Vorarbeiters zur Geltung. Währendem zeigt der gebogene Stab des in Seitenansicht dargebotenen Vorarbeiters auf den Eisenblock, der in den herabhängenden Kettendrossen des zurückgesetzten Gestänges zylindrisch konturiert ist. Verdoppelte Gestalten, die mit entsprechend langen Stäben auf das Eisen einwirken, werden von zwei seitlichen Rückenfiguren gespiegelt. Sie verdecken z. T. einen Arbeiter, der eine Armatur hinter dem Eisenblock betätigt.

Gegenüber wurden die Zeitungsleser zu Beobachtern einer Rückenfigur, die neben vor- und zurückgelehnten Gestalten mit simplifizierter Greifzange zu einem durch Linien und über zwei schattierte Bodenrollen zu bestimmenden Flacheisenstrang vorgebeugt ist. Dieses Eisen kommt vor der Walzmaschine zum Vorschein, deren Apparaturen sich jedoch im ausgebreiteten Dampf auflösen. Aber das Getriebe wird in technischer Perfektion von dem Repousoir präsentiert.

Dieser Walzzylinder liegt wie ein Ersatzteil vor dem separaten Hallenabschnitt, wobei die im Hintergrund aufgereihten Spindeln ihre Formen erwidern. Der Walzenständer und ein Liniennetz, das die Maschine flüchtig nachzeichnet, antworten mit einer hinzutretenden Figur dem in der Mitte des Blattes im Dunst weitgehend verhüllten Walzprozess. Das Herausziehen des auf Rollen gleitenden Flacheisens wird zwischen dem am linken Rand beschnittenen Pfosten und dem ebenso raumteilenden Balkengestell von einer zurückgelehnten Figur repetiert. Daneben deuten eine schemenhaft gebückte Gestalt und das dahinter im Werkstatt Dampf wiederholte Gestänge mit den Kettendrossen auf den vorhergehenden Arbeitsgang, den die im rechten Mittelgrund um den Eisenzylinder gruppierte Mannschaft zu bewältigen hat.

Angesichts der im Dampf verborgenen Details informierte der Zeitungsartikel (*Abb. 7*): „Das zur Herstellung von Eisenbahnschienen bestimmte Eisen wird vor der Walzung unter einem der Dampfhammer zur Erlangung größerer Härte gehämmert.“<sup>315</sup> Hinsichtlich dieses beiläufigen Arbeitsganges wäre für die gesamte Darstellung und nach dem Repousoir auch der Titel „Im Walzwerk“ angemessen. Überdies geht aus den Figurenkonstellationen und den attributiven Werkzeugen die Vorrangigkeit des Walzprozesses hervor. Zudem unterstreichen

---

<sup>315</sup> Ebd., S. 492.

der noch zu bearbeitende Eisenblock und die wechselseitige Diagonale des bereits gewalzten Flacheisenstranges die Ausdehnung *Im Schweißwerk*, die den Vorgesetzten neben den beiden Vorarbeitern hervortreten lässt. Wie in Korrespondenz mit dieser Vordergrundszene lautet die Schlussbemerkung des Artikels in der „Illustrierten Zeitung“: „Obschon die Hütte zum größten Theil [sic] belgischen Actionären [sic] gehört, sind doch fast sämtliche Beamte und Arbeiter Deutsche, auch der Director [sic] Flamm, dem vorzugsweise das Werk seine jetzige Größe und seinen Ruf verdankt.“<sup>316</sup>

### 3.1.3. Rezensionen zum *Burbacher Hüttenwerk*

Soweit zu übersehen, wurde der Graphik *Im Schweißwerk* bisher keine Beachtung geschenkt, während die Aufmerksamkeit allein der *Aeußeren Ansicht* (Abb. 5) galt. Dieses *Burbacher Hüttenwerk* erscheint in Klaus Türks „Bilder der Arbeit“ innerhalb des Kapitels „Industrie als Spektakel. Vom Ende des 18. Jahrhundert bis ca. 1875“. Die Graphik ist unter vergleichbaren Darstellungen abgebildet, die sich in Deutschland „um die Mitte des 19. Jahrhunderts“ als „topographisch orientierte Zyklen mit möglichst genauer Aufnahme von Produktionsstätten im Landschaftskontext“ häuften und „industrielle Stimmungen“<sup>317</sup> eingefangen haben.

Diese Industrielandschaften sind bereits Anfang des 19. Jahrhunderts in England bekannt geworden, die Türk mit drei exemplarischen Bildern vorstellte. Hierbei hat ihn der auffallende Strahlenkranz über dem *Burbacher Hüttenwerk* an das Aquarell *Walzwerk, Merthyr Tydfil* von Thomas Hornor erinnert.<sup>318</sup> (VAbb. 5)<sup>319</sup> Laut Türk wird auf diesem „außerordentlich [...] merkwürdigen Bild [...] wie bei einem (negativen) ‚Lichtdom‘ [...] der hell erleuchtete Himmel durchschnitten.“<sup>320</sup> Hinzu haben die nach Klingenders „Kunst und Industrielle Revolution“ anscheinend von der Industrie ausgelösten Angstfantasien des Malers Türk annehmen lassen<sup>321</sup>, „scharfe Schatten und eckige Formen“ wären „Symbole für eine Zerstörungsgefahr.“<sup>322</sup> Von daher wird sich für Türk auch die Frage gestellt haben, „ob z.B. die rauchenden Schornsteine“ des *Burbacher Hüttenwerkes* „positiv oder kritisch konnotiert

<sup>316</sup> Ebd., S. 492.

<sup>317</sup> Türk 2000, S. 159.

<sup>318</sup> Vgl. Drs. ebd. S. 159; s. ebd. S. 158, Abb. 606: Thomas Hornor: *Walzwerk in Merthyr Tydfil*, um 1817. (Schwarz-Weiss-Abb.)

<sup>319</sup> Thomas Hornor: *Walzwerk, Merthyr Tydfil*, um 1817, Aquarell, 28 x 48 cm. Cardiff, The National Museums & Galleries of Wales, Inv. Nr. NMW A 3553. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 181, Kat. Nr. 38.

<sup>320</sup> Türk 2000, S. 158.

<sup>321</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 159: Zitat nach Klingender.

Vgl. Klingender 1974, S. 115 / S. 116; s. ebd. nach 161, Abb. 17: Thomas Hornor: *Walzwerk, Merthyr Tydfil*.

<sup>322</sup> Türk 2000, S. 158 / S. 159.



waren.<sup>323</sup> Diese Ambivalenz hätte sich aber mit einem Blick in die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ vom 9. Dezember 1876 erübrigt.

Auch Klaus Herding bezog die Wirkung des *Burbacher Hüttenwerkes* auf Hornors *Walzwerk, Merthyr Tydfil*, das die durch „industrielle Aktivitäten [...] neu- und fremdartige Erhellung der Welt“<sup>324</sup> zur Ansicht gebracht habe. Wie Türk zitierte Herding zur Deutung des ihm ebenfalls merkwürdig vorkommenden *Walzwerkes, Merthyr Tydfil* die nach Klingender von der Industrie womöglich wachgerufenen Ängste des Malers.<sup>325</sup> Für Herding ergab sich daraus ein „greifbarer Zwiespalt [...] von Weltauf- und Weltuntergang“.<sup>326</sup> Dennoch erhalte Hornors Darstellung trotz des „scheinbar [...] chaotischen Zustandes [...] im weiträumig-leeren Werkgelände“ ihr „Ordnungsgefüge [...] durch den Widerschein des Lichts, das aus mehreren Quellen im Hintergrund dringt und die Schatten der Stützen und Schlotte scheinwerferhaft gegen den nächtlichen Himmel wirft.“<sup>327</sup> Damit würden „die Strahlen dem Blatt ein Gefüge“ verleihen, „das eine rationale Bewältigung der industriellen Aktivität zu verheißen scheint.“<sup>328</sup>

Herding zufolge ist in dem „seltsamen Stich von Georg Arnould [...] Hornors Effekt zu einer gewissen Perfektion gediehen, [...] Natur und Industrie entfalten ihre je eigene Energie: Die Fabrikstadt mit über 50 rauchenden Schloten wird hinterfangen von einer Folie aus Sonnenstrahlen, die den Industrierauch nicht mehr durchdringen können. In dieser Einschwärzung am helllichten Tag“ käme „der Anspruch der Industrie, eine ‚zweite Schöpfung‘ zu sein, ex negativo [...] zur Geltung. Aber als pessimistisches Pendant zu frühen Weltaufgangsdarstellungen“ lese „sich das Blatt nicht erklären. Die Industrie löst sich von Schöpfungsvorstellungen ab, bekräftigt wird der Stolz auf das Erreichte.“<sup>329</sup> Dem fügte Herding hinzu, dass Arnould einen Leistungsaspekt vorgetragen habe.<sup>330</sup> Damit korrespondiert der Presseartikel von 1876, der jedoch nur als Bildnachweis für das *Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken* angegeben ist. Ohnehin durchdringen Hornors scheinwerferartige Strahlen die links aus einer Feuerstelle hochsteigende Qualmwolke ebenso wenig, wie es Herding der „Folie aus Sonnenstrahlen“ über dem Industrierauch der *Burbacher Hütte* zuschrieb.

---

<sup>323</sup> Drs. ebd., S. 159.

<sup>324</sup> Herding 2002, S. 20.

<sup>325</sup> „Nachts ist der Anblick der Stadt verblüffend einzigartig. Eine Vielzahl von Hochöfen und wahrhaft vulkanische Ströme lodernder Schlacke illuminieren das Tal, was zusammen mit dem unaufhörlichen Dröhnen der Gebläse ohne allzuviel Phantasie viele unserer Urängste wachzurufen scheint.“ (Herding 2002, S. 20, Anm. 50: Zitat nach Klingender (1947) 1968, S. 132 (übers. v. Verf.).

<sup>326</sup> Herding 2002, S. 20.

<sup>327</sup> Drs. ebd., S. 20.

<sup>328</sup> Drs. ebd., S. 20.

<sup>329</sup> Drs. ebd., S. 21.

<sup>330</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 21.

Davon abgesehen, habe Hornor mit dem *Walzwerk* „prismatische Strukturen Lyonel Feiningers und“ die „im 20. / 21. Jahrhundert üblichen ‚Lichtdome‘“<sup>331</sup> vorweggenommen. Dem ist aber auch Arnoulds Strahlenkranz über dem Rauchkonglomerat der *Burbacher Hütte* vorausgegangen. Übrigens sind *Im Schweißwerk* (Abb. 6) ähnliche Ausbreitungen der Werkzeuge und ein Zahnrad, das am Balken der linken Stellage abbildungsgenau wie das präzise metallisch glänzende Repoussoir dargestellt ist, im Vordergrund des *Walzwerkes*, *Merthyr Tydfil* zu beobachten. Hinter den Zahnrädern und Erzeugnissen in diesem Fabrikhof, dessen Ausdehnung der Künstler aus der Froschperspektive betonte, ermöglicht die offene Längsfassade der Halle den Blick auf die Walzgerüste.<sup>332</sup> Hinsichtlich der Pfostengliederungen erscheint die Komposition *Im Schweißwerk* wie ein vergrößerter Ausschnitt dieser Halle, die gleichfalls im rechten Raumteil einen abgesonderten und von einem Arbeiter bedienten Walzvorgang andeutet.

Dessen ungeachtet, bemerkte Herding zu Hornors *Walzwerk*: „Im weiträumigen-leeren Werkgelände liegen Zahnräder und Eisenbarren umher [...]“<sup>333</sup> Zuvor konstatierte Türk: „Die Art der Darstellung technischer Produkte im Vordergrund, vor allem der Zahnräder, finden wir erst in der Malerei der neuen Sachlichkeit wieder, besonders bei Carl Grossberg.“<sup>334</sup> Hornors „Vorgriffe auf Strukturen der Neuen Sachlichkeit“ setzten sich nach Herding „erst im letzten Drittel oder gar Viertel des Jahrhunderts durch. Motor ist das Bedürfnis, Leistung darzustellen.“<sup>335</sup> Vermutlich hat Herding damit auch das *Burbacher Hüttenwerk* gemeint. Immerhin wäre Arnould, der 1876 *Im Schweißwerk* mit dem Zahnrad und der Walze im Vordergrund die technische Leistungsfähigkeit des Betriebes demonstrierte, in Hornors Nachfolge als ein Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit zu nennen. Ebenso antizipiert die *Außere Ansicht* aufgrund der gegenständlich klar strukturierten Werkstätten und Hütenschlote Merkmale der Neuen Sachlichkeit.

---

<sup>331</sup> Drs. ebd., S. 20.

<sup>332</sup> Vgl. Siebeneicker, Arnulf: Thomas Hornor, *Walzwerk, Merthyr Tydfil*. Beischrift. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 181, Kat. Nr. 38.

<sup>333</sup> Herding 2002, S. 20.

<sup>334</sup> Türk 2000, S. 159; s. ebd. S. 288, Abb.en. 1115 - 1119, s. ebd. S. 289, Abb.en. 1123 - 1127: Eine Auswahl des von Carl Grossberg (1894 - 1940) angefertigten Bilderzyklus in den 1930er Jahren.

Nach dem Katalogbuch „Neue Sachlichkeit“ von 1994 unterstreichen Grossbergs ohne Menschen dargestellte Industriebilder mit der überhöhten Genauigkeit der z.B. von Zahnrädern angetriebenen Aggregate „das Moment der Verselbständigung der Maschine, ihren Transfer zu einem vom Menschen unabhängigen eigenständigen Organismus [...]“. (Buderer, Hans-Jürgen: *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Manfred Fath. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 4. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995. München 1994, S. 97; s. ebd., S. 96: Carl Grossberg: *Der Affe auf der Maschine*, 1925; Carl Grossberg: *Weisse Röhren*, 1933. (Ausst. Kat. Mannheim 1995)

<sup>335</sup> Herding 2002, S. 21.

Insgesamt lassen die Interdependenzen annehmen, dass Georg Arnould von Hornors *Walzwerk* wusste. Wie Herding vermerkte, hat Hornor diese Darstellung Mappen beigelegt<sup>336</sup>, die nach Klingender für den englischen Adel vorgesehen waren.<sup>337</sup> Klingender berichtet von „sieben gebundenen Alben“, die „eine Reihe romantischer Landschaften und topographischer Studien, vermischt mit Industrielandschaften [...]“<sup>338</sup> enthalten hätten. Über die Verbreitung dieser Alben gab Klingender zwar keine Auskunft. Aber mit Hornors *Walzwerk*, *Merthyr Tydfil* waren nicht nur die Lichtstrahlen und der qualmende Rauch der *Aeußeren Ansicht* vorgebildet, sondern auch die Hallengliederung, die *Im Schweißwerk* den seitlich abgetrennten Walzvorgang aufnimmt und die Weiträumigkeit aus den im Fabrikhof lagernden Werkzeugen oder Produkten bezieht.

Arnould hat adäquat des affirmativen Artikels *Das burbacher Hüttenwerk* in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ (Abb. 7) die Erfolge des Unternehmens idealisiert. *Im Schweißwerk* wurde zwar die Schwerstarbeit vergegenwärtigt, aber eine Innovationsfreudigkeit des Personals hervorgehoben, das der Zeitungsartikel mutmaßlich entgegen den „belgischen Actionären“<sup>339</sup> mit einer deutsch-nationalen Note verbrämte. Jedenfalls lässt die auf den Lobpreis einstimmende *Aeußere Ansicht* davon ausgehen, dass der Strahlenkranz über der Rauchwolke, die sich aus den Schornsteinen entwickelt, das Hüttenwerk glorifizieren sollte.

Dementsprechend konnten die Zeitungsleser mit den schwärzlichen und grauen Fächerungen des Strahlenkranzes Sonnenstrahlen assoziieren. Insoweit brachte die *Aeußere Ansicht* den religiös begründeten „Anspruch der Industrie, eine ‚zweite Schöpfung‘ zu sein“<sup>340</sup>, bzw. einen „säkularen Schöpfungsmythos“<sup>341</sup> zum Ausdruck. Immerhin verheißt die Sonne nach dem christlichen Bekenntnis als Symbol des Lebens den Aufbruch in einen neuen Schöpfungstag.<sup>342</sup> Hinzu gehen die qualmenden Schloten mit den von Türk an anderer Stelle erklärten „Symbolen für industrielle Prosperität“<sup>343</sup> konform. Schließlich war die Graphik geeignet, um im Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ den geschilderten Aufschwung des Burbacher Hüttenwerkes zu illustrieren.

---

<sup>336</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 20.

<sup>337</sup> Vgl. Klingender 1974, S. 115.

<sup>338</sup> Drs. ebd., S. 115.

<sup>339</sup> Anonym: *Das burbacher Hüttenwerk*. In: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 1745, Leipzig 9. December 1876, S. 492.

<sup>340</sup> Herding 2002, S. 21.

<sup>341</sup> Beneke / Ottomeyer 2002, S. 8.

<sup>342</sup> Vgl. Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Düsseldorf, Köln 1971, S. 268 / S. 269.

<sup>343</sup> Türk 2000, S. 19. (Vgl. Zitat hier S. 17.)

### 3.2. Das *Hüttenwerk am Wald* des Herri met de Bles (1490 - nach 1540) – der Ausschnitt eines Meisterwerkes bergbaulicher Kunst

Bereits im Vorsatz dieses Buches ist eine um 1540 von Herri met de Bles dargestellte „Landschaft mit Bergwerk“ aus der Alten Sammlung des Saarland Museums abgebildet.<sup>344</sup> Diese Schwarz-Weiss-Reproduktion entspricht dem Gemälde *Hüttenwerk am Wald*, das 1995 im Band „Die Alte Sammlung. Saarland Museum“ dem aus Bouvignes oder Dinant stammenden Herri met de Bles (1490 - nach 1550) zugeschrieben wurde.<sup>345</sup> Nach Karl August Schleidens Beitrag zur Geschichte der Alten Sammlung wurde das *Hüttenwerk am Wald* dem Saarland Museum 1967 mit weiteren Gemälden als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.<sup>346</sup> Stefan Heinlein verfasste 2009 auf der Basis kunsthistorischer Quellen in der Herausgabe „Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum“ eine zweiseitige Analyse hinsichtlich der Farb-Abbildung *Hüttenwerk am Wald*.<sup>347</sup> (Abb. 8)<sup>348</sup>

Der angemerkte Katalog zur Ausstellung „Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert“, die das Deutsche Bergbau-Museum Bochum 1990 veranstaltete, hat das Gemälde „Landschaft mit Hüttenwerk“ bezeichnet. Diese sog. „Saarbrücker Fassung“ wurde dem niederländischen Maler Herri met de Bles (um 1490 - nach 1550) oder seinem Umkreis ebenso zugeschrieben wie vier weitere Versionen einer „Landschaft mit Bergwerk“.<sup>349</sup> Neben dem Exponat aus einem Grazer Museum sind auch die Ausführungen der in

---

<sup>344</sup> Vgl. Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 5, Schwarz-Weiss-Abb.: Herri met de Bles (1510 - 1550?), Landschaft mit Bergwerk, um 1540, Ölgemälde auf Holztafel, Original im Saarlandmuseum - Alte Sammlung.

<sup>345</sup> Vgl. Die Alte Sammlung. Saarland Museum 1995, S. 265 - S. 272: Katalog Ausgestellte Werke, II. Malerei, hier S. 265, Kat. Nr. 44.

<sup>346</sup> Vgl. Schleiden, Karl August: Die Geschichte der Alten Sammlung des Saarland Museums. Gründer. Stifter. Leihgeber. In: Die Alte Sammlung. Saarland Museum 1995, S. 13 - S. 26, hier S. 24.

„[...] für den Aufkauf [...] galt als ungefähre Richtlinie der Bezug zum Saarland und dem südwestdeutschen Raum [...].entweder vom Motiv her oder durch die Person des Künstlers.“ (Morath, Wolfram: Die Gemälde bis 1800. In: Die Alte Sammlung. Saarland Museum 1995, S. 103 - S. 120, hier S. 107 u. Anm. 8; s. ebd., S. 108: Schwarz-Weiss-Abb.: Herri met de Bles (Umkreis), Hüttenwerk am Wald, um 1540, Dauerleihgabe der SaarLB (Kat.Nr. 44).

<sup>347</sup> Vgl. Heinlein, Stefan: Herri met de Bles - Werkstatt. Hüttenwerk am Wald. In: Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum. Herausgegeben von Ralf Melcher. Bearbeitet von Stefan Heinlein unter Mitarbeit von Roland Augustin und Eva Wolf. Saarbrücken 2009, Katalog der Gemälde, hier S. 15 / S. 16.

<sup>348</sup> Herri met de Bles - Werkstatt: *Hüttenwerk am Wald*, um 1540, Öl/Holz, 35,0 x 40,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 3689. In: Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum 2009, Katalog der Gemälde, S. 15.

<sup>349</sup> Vgl. Slotta, Rainer: Landschaft mit Bergwerk. In: Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert von Rainer Slotta und Christoph Bartels unter Mitarbeit von Heinz Pollmann und Martin Lochert. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Kreises Unna auf Schloss Cappenberg vom 6. September bis 4. November 1990. Bochum 1990, hier Katalog der Gemälde, S. 215 - S. 221, Kat. Nr. 32: Herri met de Bles: Landschaft mit Bergwerk, um 1540. (Ausst. Kat. Bochum 1990)

Saarbrücken, Florenz, Prag und Budapest verwahrten und jeweils nach diesen Städten genannten Fassungen abgebildet worden.<sup>350</sup>

Die 1990 in der Bochumer Ausstellung präsentierten Werke aus dem „gesamten mitteleuropäischen Raum“ sollten „der Öffentlichkeit als Beleg dafür dienen, dass der Bergbau durch die Jahrhunderte hindurch kunst- und kulturfördernd wirkte [...]. Der Katalog gibt einleitend einen Überblick über die Bergbaugeschichte und die Entwicklung der Bezüge zur Kunstproduktion. Anschließend werden die Bergbaureviere zusammenfassend vorgestellt, aus denen die Exponate hervorgegangen sind.“<sup>351</sup> Wenn auch die „Saarbrücker Fassung“ der „Landschaft mit Hüttenwerk“ das Saarrevier hätte in Erinnerung bringen können, finden sich im Bochumer Katalog keine direkten Kunstäußerungen aus der Saar-Montanregion. Jedoch verweist ein Bild „Krämer“, das als ein Beispiel für bekannte und vor dem Hintergrund ihrer Hütten porträtierte Industrielle erwähnt ist<sup>352</sup>, auf Dryanders *Familie des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer. (Abb. 1)* Außerdem wurde Fritz Zolnhofer unter den Vertretern des 20. Jahrhunderts genannt, die sich in der Malerei mit dem Bergbau auseinandersetzten.<sup>353</sup>

Davon abgesehen, erläutert der Bochumer Katalog u. a. die Bildgeschichte des etwa 1521 von Hans Hesse (um 1497 - 1539) geschaffenen „Annaberger Bergaltars“. Dem ist zu entnehmen, dass hohe Öfen, in denen Erze geschmolzen wurden, den Terminus ‚Hochofen‘ ergaben.<sup>354</sup> Zudem sind zweckmäßige Bauten, die den Hochofen schützten, Pate für den Ausdruck ‚Hütte‘ und die synonyme ‚Eisenverhüttung‘ gewesen.<sup>355</sup>

Daher mag auch der Bildtitel *Hüttenwerk am Wald (Abb. 8)* gerechtfertigt sein. Denn die „Saarbrücker Fassung“ ist im Unterschied zu den Versionen „Landschaft mit Bergwerk“, die vor weiträumiger Ferne und bizarren Gebirgsformationen „den Weg des Erzes vom Schacht und Stollen über die Schmelzöfen bis zur Schmiede“<sup>356</sup> schildern, auf das bewaldete Umfeld des strohgedeckten Hüttenwerkes reduziert.<sup>357</sup> Dabei wiederholt dieses Gemälde

---

<sup>350</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 216; s. ebd., S. 216: Herri met de Bles, Landschaft mit Bergwerk, Grazer Fassung (Graz, Landesmuseum Joanneum); S. 217: Landschaft mit Hüttenwerk, Saarbrücker Fassung (Saarbrücken, Saarland Museum); S. 218: Landschaft mit Bergwerk, Florentiner Fassung (Florenz, Uffizien); Prager Fassung. (Prag, Staatliche Sammlung Alte Kunst); S. 219: Budapester Fassung. (Budapest, Museum der Schönen Künste).

<sup>351</sup> Slotta, Rainer: Vorwort. In: Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 12.

<sup>352</sup> Vgl. Drs. ebd.: Der Beitrag des Bergbaus zur Kunst, 34 - S. 56, hier S. 44.

<sup>353</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 47.

<sup>354</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 41. Vgl. Drs. ebd., S. 212 - S. 215, Kat. Nr. 31: Hans Hesse, Annaberger Bergaltar, 1521, Öl/Holz, Rückseite, Haupttafel 173 x 141 cm, Flügel 180 x 67 cm, Predella 83,5 x 158,5 cm. Bochum, Deutsches Bergbau-Museum.

<sup>355</sup> Vgl. „Hütte“. In: Wikipedia, freie Enzyklopädie, S. 1 - S. 7. <http://de.wikipedia.org/wiki/hütte>. (Zugriff 09.12.2013.)

<sup>356</sup> Holländer 2002, S. 45; s. ebd., Abb. 6: Herri met de Bles, Landschaft mit Bergwerk, um 1540, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Graz. - ohne Massangaben.

<sup>357</sup> Vgl. Heinlein 2009, S. 15.

„ausschnittartig den Mittelteil der Prager“ und „der Florentiner Fassung mit der Heiligen Familie auf der Flucht.“<sup>358</sup> Klaus Türk hat die „Florentiner Fassung“ *Landschaft mit Bergwerk* um den literaturgängigen Zusatz „Flucht nach Ägypten“ ergänzt (*VAbb. 6*)<sup>359</sup>, aber die Reproduktion vermutlich wegen der Heiligen Familie mit der „Saarbrücker Fassung“ verwechselt.<sup>360</sup>

Inzwischen hat sich allerdings herausgestellt, dass das biblische Motiv dem Kupferstich *Bauernfamilie* von Martin Schongauer (um 1450 - 1491) entlehnt wurde.<sup>361</sup> (*VAbb. 7*)<sup>362</sup> Dennoch ist „die traditionelle Benennung der Figurengruppe als Heilige Familie beibehalten“ worden, da „die Einbindung biblischer Szenen in eine Landschaftsdarstellung [...] zur damaligen Zeit“ üblich war, und die „übernommenen Bildmotive durchaus auch in einen anderen Kontext eingebunden werden konnten.“<sup>363</sup> Wenn im 16. Jahrhundert das protoindustrielle Hüttenwesen allein noch nicht bildwürdig gewesen ist, wird das Miterzählen einer biblischen Geschichte - wie in der frühen Landschaftsmalerei - auch diese neuartigen Darstellungen sanktioniert haben.<sup>364</sup> Anscheinend war auch der zur Erzgewinnung notwendige Eingriff in die Erde noch mit religiöser oder mystischer Imagination behaftet, sodass die Ausbeute irdischer Ressourcen christlicher Sanktion anheimgestellt wurde.<sup>365</sup> Um das an suspektem Ort erworbene Familieneinkommen zu legitimieren, dürfte das Motiv der sog. Flucht nach Ägypten „als Inbegriff der Fremde“<sup>366</sup> die wohl schon in vorindustrieller Zeit beginnende Entfremdung zwischen Wohn- und Arbeitsstätte angesprochen haben.

---

<sup>358</sup> Slotta, Rainer 1990, S. 219.

<sup>359</sup> Herri met de Bles: *Landschaft mit Bergwerk*, um 1540, Öl/Holz, 83 x 114 cm. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1051. In: Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 218. In: Türk 2000, S. 154, Abb. 592, Zusatz „Flucht nach Ägypten“.

<sup>360</sup> Vgl. Türk 2000, S. 373: Abbildungsverzeichnis zu Abb. 592 / S. 154: Saarbrücker Fassung.

Vgl. Braunfels, Wolfgang: Industrielle Frühzeit im Gemälde. Erzbergbau und Eisenhüttenwesen in der europäischen Malerei 1500 bis 1850. Düsseldorf 1957, S. 7, s. ebd., S. 17: Herri met des Bles, *Landschaft mit Erzbergwerk, Hüttenwerk und Flucht nach Ägypten*, um 1540, Öl/Holz, 83 x 114 cm, Uffizien Florenz; s. ebd., S. 18: Ausschnitt mit der Familiengruppe.

<sup>361</sup> Vgl. Heinlein 2009, S. 16 u. Anm. 3.

<sup>362</sup> Martin Schongauer: *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt*, Kupferstich, um 1485, 163 x 163 mm, sign. u. Mitte: M + S. Berlin, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett. In: Hampe, Theodor: Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Mit 122 Abbildungen und Beilagen nach Originalen, größtenteils aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert. Leipzig 1902, S. 45, Abb. 35.

<sup>363</sup> Heinlein 2009, S. 16.

<sup>364</sup> Vgl. Türk 2000, S. 153.

„Die Flucht nach Ägypten [...] ist ein Idyll aus der biblischen Geschichte, wie man es häufig in der Frühzeit der Landschaftsmalerei findet. Seine Aufgabe rein äußerlich war, die neue Bildgattung, eben das Landschaftsbild, auch in den Augen jener zu rechtfertigen, die die geheiligten Bildtafeln allein religiösen Darstellungen vorbehalten wissen wollten.“ (Braunfels 157, S. 7.)

<sup>365</sup> Vgl. Bartels, Christoph: Der Bergbau vor der hochindustriellen Zeit. Ein Überblick. In: Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 14 - S. 33, hier S. 14. Vgl. Heinlein 2009, S. 16 u. Anm. 5.

<sup>366</sup> Holländer, Hans: Kommentare und Notizen zur Bildgeschichte des Bergbaues. In: Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 2000, S. 643 - S. 671, hier S. 651.

Mit Blick auf das *Hüttenwerk am Wald* (Abb. 8) gibt die in seitlicher Ansicht erfasste Familie mit dem am linken Bildrand voranschreitenden Mann, der die Zügel eines Pferdes hält, auf dem hinter der Frau ein kleines Kind sitzt, zu erkennen, dass diese Gruppe eilends fortstrebt. Der 'Nährvater', dessen Hose im Hinweis auf seine körperliche Arbeit an den Knien zerschissen ist, trägt einen Korb sowie ein Schwert im Arm und beugt sich schleppend unter dem Gewicht eines Sackes, der prall gefüllt an seinem Rücken herabhängt. Diese Wohlstandsmerkmale, noch mehr hervorgekehrt durch die kostbare Kleidung des Kindes und das vornehme Gewand der Frau geben Auskunft über den wirtschaftlichen Ertrag des *Hüttenwerkes am Wald*.<sup>367</sup> Auf die damit verbundenen Mühen deuten auch die zur Familienszene zeigenden Griffe einer Schubkarre. Dieses Transportmittel ist zwar einem im rechten Vordergrund emsig vornüber gebeugten und der Familie abgewandten Arbeiter zugeordnet, der aber als Stellvertreter des fortziehenden 'Nährvaters' in Frage kommt.

Oberhalb des ummauerten Kanals, vor dem dieser Arbeiter Erze auswäscht, und hinter einem mit drei Pferden bespannten Wagen<sup>368</sup> erscheint das *Hüttenwerk am Wald*.<sup>369</sup> Ein beigefügtes Wasserrad, das die Energie für die Blasebälgen liefert, erhält seinen Antrieb von dem Wasserstrom, der aus einem überschächtigen und hochgestützten Gerinne auf die Schaufelblätter trifft.<sup>370</sup> Diese frühindustriellen Aggregate treten aus dem hangseitigen Wald hervor und überschneiden die Hütte bis zu einer Veranda und dem wie vorsorglich gestützten Strohdach. Immerhin schlägt aus der Abstichtsöffnung des zurückgesetzten Rauhgemäuers eine Feuerlohe über den herabfließenden Eisen- und Schlackenmassen hoch. Während der Abstich von zwei Arbeitern beaufsichtigt wird, ist ein Dritter im Schlacken-graben zugange.<sup>371</sup>

### 3.3. Das älteste Kunstwerk mit Bezug zum Bergbau und die veränderten Standortfaktoren der Saar-Industrie

Entgegen dem für das Saarrevier kaum zu reklamierenden *Hüttenwerk am Wald* wurde im Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ das *Alabasterrelief eines Grubenbesitzers mit seiner Familie* von 1545 aus dem Heimatmuseum Wallerfangen als „das bisher älteste

---

<sup>367</sup> „Genauer hätte man von der 'Rückkehr von der Flucht nach Ägypten' sprechen müssen, denn bei der kleinen Familie [...] handelt es sich nicht mehr um arme und eilige Flüchtlinge. Maria reitet jetzt anstatt des Esels auf einem Pferd, an dessen Hals zwei fette Gänse hängen. Joseph, der rüstig voranschreitet, trägt an seinem Wanderstab einen Hasen über der Schulter, und der kleine Jesusknabe vermag nun schon auf der Kuppe des Tieres zu sitzen, wobei er sich sorgsam an der Mutter klammert.“ (Braunfels 1957, S. 7.)

<sup>368</sup> Vgl. Slotta, Rainer 1990, S. 219.

<sup>369</sup> Vgl. Heinlein 2009, S. 15.

<sup>370</sup> Vgl. Slotta, Rainer 1990, S. 217 / S. 218.

<sup>371</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 219.

Kunstwerk im Saarland mit einem unmittelbaren Bezug zum Bergbau<sup>372</sup> abgebildet. (Abb. 9)  
<sup>373</sup> Dem Grubenbesitzer, der samt der Familie auf dieser kleinen Votivtafel die Gottesmutter anbetet, gehörte ein in Vergessenheit geratenes Kupferbergwerk.<sup>374</sup> Dass hier aber schon im 3. Jahrhundert n. Chr. nach römischem Bergrecht Kupfer abgebaut wurde, dokumentiert die „verwitterte, in eine Felswand gemeißelte Inschrift `INCEPTA OFFICINA EMILIANUS NONIS MART´.“<sup>375</sup> Im Bochumer Katalog „Meisterwerke bergbaulicher Kunst“ ist im Hinblick auf ähnliche Dokumente, die um 100 n. Chr. in Portugal entdeckt wurden<sup>376</sup>, ausgeführt: „Das [sic] dieses römische Bergrecht auch im römisch besetzten Germanien Anwendung gefunden hat, belegt die Occupations-Inschrift am Emilianus-Stollen in Wallerfangen/Saar aus dem 3. Jh. n. Chr. Geb.“<sup>377</sup>

Aus dem Kupfergrundstoff Azurit ist im Spätmittelalter das sog. „Wallerfanger Blau“ gewonnen worden, das als Malerfarbe anscheinend auch von Albrecht Dürer (1471 - 1528) geschätzt war.<sup>378</sup> Aber Kupfer wird längst nicht mehr abgebaut, und die Erzlagerstätten sind seit langem versiegt. Indessen wurden die Kohleressourcen zum wichtigsten Standortfaktor der Eisenindustrie an der Saar, die sich ab Ende des 19. Jahrhunderts auswärtige Erzfelder erschlossen hat.<sup>379</sup> Nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und der Annexion Elsass-Lothringens konnten die Industriellen auf die Minette zugreifen, einem in Lothringen abgebauten Eisenolith.<sup>380</sup>

Weit vorausschauend erwarb das St. Ingberter Eisenwerk schon unter Sophie Krämer-Firmont außerhalb der Saarregion ein Erzfeld. Auch mit den in den 1850er Jahren von der Lahn bezogenen Erzen<sup>381</sup> dürfte die „über hundert Jahre dauernde `Ära Krämer´“<sup>382</sup> garantiert gewesen sein, aus der Werk- und Wohnbauten oder ein Schlafhaus hervorgingen, die in der Ausgabe „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ mit Fotografien vorgestellt sind.<sup>383</sup>

---

<sup>372</sup> Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 39.

<sup>373</sup> *Alabasterrelief eines Grubenbesitzers mit seiner Familie*, 1545, H: 21 cm, B: 14 cm, T: 2,3 cm. Wallerfangen, Heimatmuseum, Inv. Nr. 2009HMW0317. In: Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 38, Abb. 43. In: Heimatmuseum Wallerfangen, Objektdokumentation, o.J. (mit Maßen u. Inv. Nr.)

<sup>374</sup> Vgl. Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 38 / S.39.

<sup>375</sup> Drs. ebd., S. 38; s. ebd., Abb. 42: Konzessionsinschrift aus dem 3. Jh. n. Chr.

<sup>376</sup> Vgl. Slotta, Rainer 1990, S. 36.

<sup>377</sup> Drs. ebd., S. 36; s. ebd., S. 37, Abb.: Wallerfangen/Saar, Occupations-Inschrift am Emilianus-Stollen.

<sup>378</sup> Vgl. Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 38.

<sup>379</sup> Vgl. Banken 2000, S. 211.

<sup>380</sup> Vgl. Quasten, Heinz: Die Rohstoffe der saarländischen Montanindustrie seit dem späten 19. Jahrhundert. In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004, S. 73 - S. 106, hier S. 76 / S. 77.

<sup>381</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 76. Vgl. Krämer 1955, S. 162 u. S. 164.

<sup>382</sup> Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 100.

<sup>383</sup> Bezüglich der spätbarocken Wohnsiedlung „Alte Schmelz“ und dem „Herrenhaus“ vermerkte der Autor, dass der Unternehmer „nicht nur aus sozialen Motiven“ handelte, „wenn er für seine Arbeiter billige Mietwohnungen baute. Vor allem ging es ihm um die Bildung eines loyalen Arbeiterstammes. Ferner ermög-



Daneben illustriert Dryanders „Bildnis der Familie Krämer vor dem St. Ingberter Eisenwerk“ den Beginn des erfolgreichen Familienunternehmens, das aber 1905 seine Selbständigkeit aufgab und mit einer überörtlichen Gesellschaft fusionierte.<sup>384</sup>

Um diese Zeit kam es zu Albert Weisgerbers Gemälde *Walzwerk (Abb. AW 1)* und der Zeichnung *Schichtwechsel in St. Ingbert. (Abb. AW 2)* Dagegen sind Otto Weil und Fritz Zolnhöfer in einer Periode tätig geworden, die von einer zweiten Industriellen-Generation dominiert war. Ihr umstrittenster Repräsentant Hermann Röchling (1872 - 1955) leitete von 1898 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges die Völklinger Hütte. Zur Belieferung des Völklinger Stahlwerkes mit Roheisen hat er 1898/99 in Lothringen die Carlshütte bei Diedenhofen errichten lassen.<sup>385</sup>

Die Völklinger Hütte, die mit ihrer stillgelegten Hochofengruppe als eines der spektakulärsten „Denkmäler der saarländischen Industriekultur“ 1994 in die Liste des Weltkulturerbes UNESCO aufgenommen wurde, ist 1872/73 gegründet worden. 1881 hat die Familie Röchling, die seit 1822 an der Saar mit einem weit gestreuten Eisen- und Kohlehandel sowie einer Geschäftsbank avancierte, die Hütte erworben. Wie die übrigen Industriellen und die Bergbauverwaltung förderten die Röchlings Werkssiedlungen und soziale Einrichtungen.<sup>386</sup>

Hinzu informiert das Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“, dass die Röchlings das Bauvorhaben der neobarocken Völklinger Versöhnungskirche finanziell unterstützten, die nach Plänen des Heidelberger Architekten Franz Kuhn (1864 - 1938) zwischen 1926 - 1928 entstanden ist. Der Innenraum erhielt ein ovales Fresko-Deckengemälde, das Waldemar Kolmsperger (1881 - 1943) im Auftrag von Hermann Röchling ausführte.<sup>387</sup> Diese sog. „Apotheose“ der Röchlings lässt aber mehr erkennen als „rauchende Schlote und honorable Mitglieder der Familie Röchling“, die angeblich „das Heilsgeschehen umstehen.“<sup>388</sup>

### 3.4. Die „Apotheose“ der Röchlings - Deckenfresko der Versöhnungskirche

Das *Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen (Abb. 10)*<sup>389</sup> ist am unteren linken Rand mit „W. Kolmsperger 1937“ signiert und nimmt gemäß einer dezidierten

lichte die Ansiedlung in unmittelbarer Nähe des Werkes und der Unternehmerwohnung eine mehr oder weniger offene Kontrolle. [...] So spiegelt die ‚Alte Schmelz‘ [...] das autoritär-patriarchalische System des 19. Jahrhunderts wider, wird die Architektur zum Dokument sozialer Verhältnisse.“ (Drs. ebd., S. 104 / S. 105.)

<sup>384</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 101; s. ebd., Abb. 147: Bildnis der Familie Krämer von J. F. Dryander.

<sup>385</sup> Vgl. Quasten 2004, S. 82.

<sup>386</sup> Vgl. Lang 1989, S. 133 / S. 134. Schmitt 1989, S. 47 / S. 48, S. 55.

<sup>387</sup> Vgl. Schmitt 1989, S. 55; s. ebd., S. 54, Abb. 68: „Apotheose“ der Röchlings.

<sup>388</sup> Drs. ebd., S. 55.

<sup>389</sup> Waldemar Kolmsperger: *Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen*, 1937, Fresko, sign. u. l.: W. Kolmsperger 1937. In: Flyer „Gesichter einer Stadt mit Eisenherz“. Herausgeber Stadt Völklingen, Öffentlich-

Schrift, die 1988 zum 60jährigen Kirchen-Jubiläum herauskam, den elliptischen Mittelspiegel der über dem Quersaal gewölbten Kassettendecke auf.<sup>390</sup> Kristine Marschall konstatierte aufgrund weiterer Quellen in ihrer 2002 veröffentlichten Dissertation „Sakralbauwerke des Klassizismus und des Historismus im Saarland“, dass die Kirche, deren „stadtbildprägende Turmfassade“ mit einer „Zwiebelhaube“ bekrönt ist, „auf Wunsch Hermann Röchlings im Anklang in ‚rheinisch-fränkischem Barock‘“<sup>391</sup> entstehen sollte. Laut Marschall stellt das „Fresko von Waldemar Kolmsperger die Apotheose von Kreuz und Evangelium im Zusammenhang mit wichtigen Persönlichkeiten der Kirchengemeinde bzw. der Familie Röchling“<sup>392</sup> dar.

1988 wurden in der Jubiläumsschrift die porträtierten Personen anhand eines wiedergegebenen Bildausschnittes identifiziert. Der dabei benutzte Wortlaut<sup>393</sup> gleicht einer umfangreichen Anmerkung, die Arthur Engelbrecht dem Artikel „Industrie im Bilde - Bild in der Industrie“, der 1987 in der Zeitschrift „tendenzen“ erschienen ist, dem reproduzierten Deckengemälde hinzufügte.<sup>394</sup>

Das im Buch „Denkmäler der saarländischen Industriekultur“ angegebene Heft der Zeitschrift für engagierte Kunst „tendenzen“<sup>395</sup> war 1987 ausschließlich der „Industriekultur“

keitsarbeit. Konzept U.P. Krieger, Gestaltung SCHÖNART, 2. Auflage, Juni 1999, Rückseite: Versöhnungskirche. Deckengemälde. Ohne Maßangaben.

Die Masse des Deckengemäldes waren auch aus den übrigen Bildquellen nicht zu ermitteln.

*Waldemar Kolmsperger* (1881 - 1943) ist zunächst Schüler seines Vaters Waldemar Kolmsperger (der Ältere, geb. 1858) gewesen, der sich in Bayern vor allem der Restauration und Ausmalung von Kirchen widmete. *Waldemar Kolmsperger*, der Jüngere, der an der Münchener Akademie bei Feuerstein und Diez studierte, trat als Freskomaler hervor und war auf Wand- und Deckengemälde in Kirchenräumen spezialisiert. (Vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Herausgeber Hans Vollmer. 21. Band. Leipzig 1977, S. 250 / S. 251.)

<sup>390</sup> Vgl. Fischer, Friedel: Die evangelische Versöhnungskirche in Völklingen. In: Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen anlässlich des 60-jährigen Jubiläums. Herausgegeben von der Ev. Versöhnungs-Kirchengemeinde Völklingen unter Mitwirkung von Friedel Fischer; Günther Funk; Andreas Hämer, Horst Heyl; Hans Obermann; Willi Stockart. Völklingen 1988, S. 22 - S. 36, hier S. 26.

Der Sakralbau erhielt erst 1968 den Namen *Versöhnungskirche*. (Vgl. Stockart, Willi: Zum Namen der Versöhnungskirche. In: Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen 1988, S. 20.)

Nachdem 1922 ein Brand die alte evangelische Stadtkirche zerstörte, wurde die *Versöhnungskirche* an anderer Stelle und in Anlehnung an die Saarbrücker Ludwigskirche konzipiert. Dabei entstand eine neobarocke Quersaalkirche mit aufragendem Walmdach. An der Ostseite führt eine von Balustraden begleitete Freitreppe zu den beiden Eingängen, über denen der vorgelagerte und 66 Meter hohe Kirchturm aufragt. Im dritten Geschoss verjüngt sich der quadratische Turm zu einem unregelmäßigen Achteck, das die Glockenkammer umfasst. Die anschließende Zwiebelhaube mündet in die Kirchturmspitze, die ein vergoldetes Kreuz trägt. (Vgl. Fischer 1988, S. 26, S. 34 / S. 35; s. ebd., S. 25: Grundriss der Versöhnungskirche.)

<sup>391</sup> Marschall, Kristine: Sakralbauwerke des Klassizismus und des Historismus im Saarland. Saarbrücken 2002, S. 354, Anm. 845. Vgl. Dies. ebd., S. 354 / S. 355: Völklingen. Evangelische Pfarrkirche Versöhnungskirche.

<sup>392</sup> Dies. ebd., S. 354.

<sup>393</sup> Vgl. Fischer 1988, S. 26 / S. 27 in Verbindung mit Abb. S. 27.

<sup>394</sup> Vgl. Engelbrecht, Arthur: Industrie im Bilde - Bild in der Industrie. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst. Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München 1987, S. 54 - S. 63, hier S. 63, Anm. 3; s. ebd., S. 58: Waldemar Kolmsperger, Deckengemälde in der evangelischen Pfarrkirche in Völklingen, um 1928.

<sup>395</sup> Vgl. Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 171.

gewidmet. Die versammelten Artikel begegneten, wie Lieselotte Kuglers Beitrag „Die Eisenbahn als Trennlinie. Über Industrielandschaften“<sup>396</sup>, der „Industriekultur“ mit unterschiedlichen Ansätzen.<sup>397</sup> Engelbrecht thematisierte die zeitlich differierenden Wahrnehmungen des Industriebildes, nämlich die originäre Zurschaustellung der „Industrie im Bilde“ und eine gegenwärtige Gewichtung, die er als „Bild in der Industrie“ bezeichnete. Beide Aspekte sollten mit „einer Reihe ausgewählter Industriebilder in die Problemstellungen“ einführen „und einen ersten Überblick zur Veranschaulichung der Industriekultur“<sup>398</sup> geben.

Als Resultat hat Engelbrecht hinsichtlich des ihm als ehemaligem Mitarbeiter des Staatlichen Konservatoramtes Saarbrücken<sup>399</sup> bestimmt geläufigen Deckenfreskos der Völklinger Kirche ausgeführt: „Das Gemälde ist wie ein barockes, illusionistisches Deckenbild mit Schrägsicht auf einen zentralen Betrachterpunkt in der Nähe des Einganges angelegt. Dargestellt sind Mitglieder der Familie Röchling, Architekt und Betriebsarbeiter. Der stehende Alte mit der Papierrolle, Karl Röchling, deutet nach links, wo, von den Hauern unter Tage zu den Hüttenarbeitern bis hinauf zu den qualmenden Kaminen, alles in einem Schwerpunkt der Arbeit kulminiert. Darüber die von links oben aufbrechende himmlische Zone. Auf einer Wolke im Kreise von Engeln steht Christus, der zum Zeichen seiner Wiederkunft sein Kreuz trägt. Gemeint ist also das Jüngste Gericht, eine Apokalypse, für die der Firmenchef sich und seine Betriebsangehörigen seelsorgerisch rüstet. Die Apotheose des Industriepatriarchen war sehr ernst gemeint und wohl auch religiös empfunden.“<sup>400</sup>

Zu dieser anleitenden ‚Veranschaulichung der Industriekultur‘ verknüpfte Engelbrecht kunstgeschichtliches Fachwissen mit einer als Beschreibung notierten Anmerkung, die 1937 der „Generalsekretär des Kommerzienrates Hermann Röchling und Kirchenmeister der damaligen evangelischen Gesamtgemeinde“<sup>401</sup> abfasste. Demzufolge gehörte zu den Porträtierten auch „eine Gruppe von Männern, die im Leben [...] der Kirchengemeinde eine Rolle gespielt haben. [...] Als das Kolmspergersche Freskogemälde angefertigt wurde, war der Grundsatz aufgestellt worden, dass keine lebenden Personen darin dargestellt werden sollten. Damit hat der Stifter - Kommerzienrat Dr. Hermann Röchling - verhindert, dass wir ihn

<sup>396</sup> Vgl. Diss. hier, S.19 / S. 20, Anm.en 102, 103.

<sup>397</sup> Anonym: Zu diesem Heft. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst. Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München 1987, S. 4.

<sup>398</sup> Engelbrecht 1987, S. 54.

<sup>399</sup> Anonym: Zu diesem Heft. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst. Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München 1987, S. 4.

<sup>400</sup> Engelbrecht 1987, S. 59.

<sup>401</sup> Drs. ebd., S. 63, Anm. 3:

Karl Rupp (1880 - 1943), Generalsekretär des Kommerzienrates Hermann Röchling und Kirchenmeister der damaligen evangelischen Gesamtgemeinde: Beschreibung des Deckengemäldes vom 13.10.1937.

verewigten. Immerhin ist der Künstler dadurch von dem Gebot abgewichen, als er Herrn Architekt Kuhn darstellte; er begründete dies damit, dass der Erbauer der Kirche gewohnheitsmäßig stets abgebildet werde.<sup>402</sup>

### 3.4.1. Die Bildelemente

Wie auch der Jubiläumsschrift von 1988 zu entnehmen, sitzt der Architekt neben dem Kirchenmodell<sup>403</sup>, das über einer im Vordergrund großflächig stilisierten Landschaft hochragt. (*Abb. 10*) Als habe der Architekt den Wünschen der Geistlichkeit und des Stifters entsprochen, vermitteln die über seinem Haupt beidseitig entfleuchenden Putti von den ehemaligen, rechts porträtierten Kirchenvertretern zu den Porträts der gegenüber aufgereihten Firmen-Repräsentanten, „die die Grundlage für das Aufblühen des Röchlingschen Werkes gelegt und damit für viele [...] Gemeindemitglieder das tägliche Brot geschaffen haben.“<sup>404</sup> Demnach tritt Karl Röchling, der die Völklinger Hütte seit 1881 maßgeblich ausbaute, mit einer Papierrolle<sup>405</sup> im Arm wie ein stürmischer Anführer hervor. Seine zurückgewandte Rechte zeigt auf zwei Familienangehörige, die lediglich mit ihren Häuptern sichtbar werden.

Sie scheinen in einer Gruft versunken, die von einer Felsformation mit einer darauf erhobenen Drei-Viertel-Figur umgrenzt ist und die zu Hüttenmerkmalen hinleitet. Diese profanen Bildelemente sind auch auf der anderen Seite bis zum Rand ausgedehnt, wobei industrielles Schwarz das Queroval nachschreibt. Indessen reichen Rauchschwaden bis zur erhellten himmlischen Sphäre. Die zu Christus und seiner Heerschar aufsteigende Wolke entwickelt sich aus der Gruft mit den beiden Firmenveteranen und umgibt die Vordergrundszenen, die von einem Pfarrer dominiert sind. Wie ein Stellvertreter des über der Wolke thronenden Sohn Gottes hält er in seinem abbildungsgetreuen Ornat und gestikulierenden Armen eine Predigt.

Über das Gesicht eines der vormaligen Seelsorger, die als Halbfiguren den predigenden Pfarrer flankieren, führt der Holm eines Pfluges.<sup>406</sup> Dieses landwirtschaftliche Gerät und die Industriemerkmale symbolisieren nach der Jubiläumsschrift die wirtschaftliche Basis der Bevölkerung.<sup>407</sup> Auf ihre Nahrungs-Grundlage deuten Ähren, die außer dem aufragenden Pflug die Vordergrund-Landschaft strukturieren, welche rechts zu einer Bergbauzone überleitet. Immerhin ragt am oberen Rand ein Förderturm in die Bildfläche, dem ein Putto aus einem

---

<sup>402</sup> Rupp, Karl: Beschreibung des Deckengemäldes der Versöhnungskirche Völklingen, 13.10.1937. In: Engelbrecht 1987, S. 63, Anm. 3.

<sup>403</sup> Vgl. Rupp 1937. Vgl. Fischer 1988, S. 26; s. ebd. Abb. S. 27.

<sup>404</sup> Rupp 1937.

<sup>405</sup> Vgl. Drs. ebd.

<sup>406</sup> Vgl. Drs. ebd.

<sup>407</sup> Vgl. Fischer 1988, S. 27.

industriellen Dunkelgrau und rötlichem Wolkengebilde zustrebt. Die unter begrenzenden Rauchschwaden und hinter Halden bemerkbaren Hüttenkamine verweisen auf den Verwendungszweck der Kohle.

Aber das Sinnbild der vom 'schwarzen Gold' des Bergbaues 'befeuerter' Eisenindustrie hat der Künstler der Hüttenseite zugeordnet, auf der am unteren Rand flächiges Schwarz mit rötlichen und gelb brodelnden Farben kontrastiert. Die Schaffenskraft demonstrieren einige Arbeitergestalten mit ihren Werkzeugen, die im Hell-Dunkel-Wechsel farbfleckenartig akzentuiert sind. Obwohl sich die Konturen zum Teil im Qualm und Feuerschein schemenhaft auflösen, ist zuvorderst ein neben einer hochragenden Beilhaue als Bergmann gekennzeichneter Arbeiter der himmlischen Sphäre zugewandt.

Gegenüber werden die Bergleute vor den kohleschwarz stilisierten Halden von einer abbildhaft hingelagerten Gestalt repräsentiert. Dieser Bergmann wird auch zum Stellvertreter einer mit Mutter und Kindern geprägten Figurengruppe, die sich ebenfalls dem Pfarrer zuwendet. Während die Linke des Geistlichen auf die mustergültige Frömmigkeit dieser familiär vereinten Arbeiterschaft zeigt, ist die Rechte zu dem Kreuzesbalken erhoben, der unter der von Christus besetzten, aber eingetrübten Wolke hervorkommt. Analog eines gleichnishaften Donnerwetters richtet der Pfarrer seine Worte, die nach den vehement gestikulierenden Armen Sünden beklagen, mit energisch umgewandtem Haupt an die Röchlings. Ihr Anführer nimmt jedoch eine verteidigende Pose ein, wobei die Papierrolle zugleich an den Plan des Kirchenbaues denken lässt. Bezüglich des damit geförderten Glaubenseifers ist vor den übrigen Firmenhonoratioren ein durch flächiges Schwarz betonter Arbeiter genauso seitlich erfasst, der sich dem Geistlichen zureckt und den Arm mit dem signifikant aufgerollten Hemd auf der agrarisch konnotierten Vordergrund-Landschaft abstützt.

Wahrscheinlich sollte diese Figur - wie es in der Jubiläumsschrift anklingt - das im Saarrevier verbreitete 'Arbeiterbauerntum'<sup>408</sup> verkörpern. Jedenfalls konnten sich die Arbeiterfamilien der Kirchengemeinde auch mit dieser hervorgehobenen, aber den Firmenrepräsentanten untergeordneten Gestalt wiedererkennen. Überdies wurde ihnen die Ansicht der himmlischen Sphäre geboten. Deren Erhellung suggerieren die vom oberen linken Rand ausgehenden Strahlen. Der über einem Hüttenkamin zu diesem Licht aufstrebende und von einem Engel

---

<sup>408</sup> Vgl. Klein, Hanns: Das Saarland vom Wiener Kongress bis zum 1. Weltkrieg. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 175 - S. 182, hier S. 179.

begleitete Adler war gemäß der Jubiläumsschrift „eine Anspielung auf die Rückgliederung des Saargebietes an das Deutsche Reich.“<sup>409</sup>

### 3.4.2. Das politische Bildprogramm

Folglich huldigte das 1937 entstandene Deckengemälde neben der „Siegkraft des Kreuzes und des Evangeliums“<sup>410</sup> dem politischen Sieg von Hermann Röchling. Er war schließlich nach einem jüngeren Artikel aus dem Magazin „Saargeschichten“ eine „Symbolfigur des Selbstbehauptungswillens der Saarländer gegenüber Frankreich in der Völkerbundszeit“<sup>411</sup> und „Architekt der Rückkehr zu Hitler-Deutschland.“<sup>412</sup> Dieser Artikel thematisiert insbesondere das bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg fortwirkend hohe Ansehen des Industriellen als ein Beispiel für „die Defizite der Saarländer mit ihrer Geschichte.“<sup>413</sup> Zum Beleg zitierte der Autor einen Pfarrer, der 1955 am Grab des kurz vor dem „Saarreferendum“ verstorbenen Hermann Röchling beschwor: „Er ist nicht tot, er wird leben, er wird ein leuchtendes Vorbild bleiben, hoffentlich auch für die junge Generation.“<sup>414</sup>

1988 hat Hans-Walter Hermann, der Leiter des Landesarchivs, im Festvortrag zum Jubiläum der Völklinger Versöhnungskirche entsprechend „der damals das Saargebiet verwaltenden Regierungskommission“ verlautbart, dass Röchling seinerzeit „im saarländischen Parteileben die Politik der Deutsch-Saarländischen Volkspartei (DSVP) bestimmte. Über Werksangehörige reichte sein Einfluss auch in kirchliche Gremien“<sup>415</sup> Insofern akzeptierte das Presbyterium der Versöhnungskirche 1932 trotz einiger Vorbehalte die von Röchling gestifteten und im vorspringenden Mittelrisalit der Westfassade eingelassenen Figuren.<sup>416</sup> In den unteren Nischen personifizieren zwei Eisengießer die Hüttenarbeit und eine Mutter mit Kindern die

---

<sup>409</sup> Fischer 1988, S. 26.

<sup>410</sup> Drs. ebd., S. 26.

<sup>411</sup> Herrmann, Hans-Christian: Hitlers williger Helfer - ein saarländischer „Held“. Der Völklinger Stahlindustrielle Hermann Röchling als Nazi-Größe und Wortführer seiner Landsleute - Auseinandersetzungen um eine Symbolfigur. In: Saargeschichten. Magazin zur regionalen Kultur und Geschichte. Herausgeber: Historischer Verein für die Saargegend e.V. Saarbrücken, Ausgabe 4 - 2012, S. 4 - S. 11, hier S. 6.

<sup>412</sup> Drs. ebd., S. 5.

<sup>413</sup> Drs. ebd., S. 4.

<sup>414</sup> Drs. ebd., S. 6.

<sup>415</sup> Hermann, Hans-Walter: Geschichte der Ev. Kirchengemeinde Völklingen im Spannungsfeld nationaler und kirchlicher Auseinandersetzungen. Vom Verfasser 1998 aktualisierte Fassung des Festvortrages 1988. Typoskript, S. 1 - S. 18, hier S. 2. In: Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen 1988 - Anlage -.

<sup>416</sup> Dieser Vorbau umfasst die Tauf- und Traukapelle sowie die Sakristei. Das Giebelfeld enthält ein Relief, das die Dreieinigkeit mit einem Kranz lobpreisender Engel darstellt. Darunter wird die Mittelachse durch ein Fenster und ein Portal bestimmt. Die Figuren der beidseitig in die Wandflächen untereinander eingelassenen Nischen sind nach Entwürfen des Bildhauers Victor Funk 1935 von der Familie Röchling gestiftet worden und wurden in der Völklinger Hütte gegossen. (Vgl. Fischer 1988, S. 34.)

Über den genannten Bildhauer Victor Funk waren keine Informationen zu ermitteln.

Kristine Marschall hat festgestellt, dass dafür statt der angenommenen Bronze (Vgl. Fischer 1988, S. 34.) Eisenmaterial verwendet war. (Vgl. Marschall 2002, S. 354, Anm. 845.)

Liebe. Darüber wird die Barmherzigkeit durch eine Krankenschwester und die Treue von einem Soldaten verkörpert, der einen Verwundeten beschützt.<sup>417</sup> Obschon die Darstellung des Soldaten, der „im Begriff“ ist, „eine Handgranate zur Verteidigung seines hinter ihm kauern- den Kameraden zu schleudern, als Verherrlichung der Gewalt und des Krieges an einem Gebäude des Friedens“<sup>418</sup> empfunden wurde, kam die martialische Statue zur Ausführung.

In Hans-Walter Hermanns Festvortrag fand das *Deckengemälde* (Abb. 10) zwar keine Beachtung. Aber das Fresko personifizierte offenbar Hermann Röchling und dessen politische Zielrichtung mit der Drei-Viertel-Figur, die sich über der `Ahnengruft` und der zu den Industriemerkmalen hinleitenden Felsformation wie ein Bergsteiger erhebt, der einen Gipfel erklommen hat. Mit der Industrie im Rücken und auf einen Stock gestützt, ist diese Figur ähnlich einer Lichtgestalt von der himmlischen Helligkeit erfasst und scheint den Aufstieg des Adlers zu beobachten. Im Gefolge wird ein Arbeiter von einer pyramidal vereinfachten Halde überschritten. Deren schattenhaft schwarze Flanke als auch eingeschwärzte Kamine, die ebenso aus dem Grau der Rauchschwaden hervortreten, wirken wie Attribute der Drei-Viertel-Figur und sind gleichfalls auf den Adler gerichtet. Dabei nimmt die bauchige und spitz zulaufende Kontur der mit durchgängigem Schwarz besonders pointierten Seitenfläche der Halde die Form einer Granate an.

Ein Presswerk für Granaten war bereits im Ersten Weltkrieg eine der profitablen Investitionen der Völklinger Hütte, die u.a. auch nahezu 90 % der deutschen Stahlhelme produzierte.<sup>419</sup> Diese einträglichen Rüstungsaufträge mögen Hermann Röchling, der im Ersten Weltkrieg schon als Wehrwirtschaftsführer amtierte<sup>420</sup>, veranlasst haben, 1936 Hitler eine Denkschrift „Gedanken über die Vorbereitung zum Kriege und seine Durchführung“ vorzulegen.<sup>421</sup>

---

<sup>417</sup> Vgl. Fischer 1988, S. 34. Vgl. Hermann, Hans-Walter 1998, S. 4. Vgl. Marschall 2002, S. 354.

<sup>418</sup> Hermann, Hans-Walter 1998, S. 4., Zitat nach dem Einspruch eines Presbyters.

<sup>419</sup> Vgl. Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 46.

<sup>420</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1998, S. 2.

<sup>421</sup> Vgl. Hermann, Hans-Christian 2012, S. 5.

*Hermann Röchling*, der 1936 Hitler die Denkschrift „Gedanken über die Vorbereitung zum Kriege und seine Durchführung“ vorgelegt hat, ist 1940 zum Generalbeauftragten für Eisen und Stahl in Lothringen und 1942 zum Führer der Reichsvereinigung Eisen ernannt worden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er von den Alliierten u.a. wegen der Ausbeutung besetzter Gebiete und dem Einsatz von Zwangsarbeitern zur Rechenschaft gezogen und ist 1949 von einem französischen Militärgericht zu einer 10jährigen Haftstrafe verurteilt worden. Seine vorzeitige Freilassung war 1951 mit der Auflage verbunden, nicht mehr ins Saarland zurückzukehren. (Vgl. Herrmann, Hans-Christian 2012, S. 4 - S. 7. Vgl. Schmitt 1989, S. 46.)

„In Völklingen“ wurde jüngst „[...] darüber gestritten, den Stadtteil `Hermann-Röchling-Höhe` wegen der Rolle des [...] Stahlindustriellen in der NS-Diktatur umzubenennen.“ (Herrmann, Hans-Christian 2012, S. 4.)

„1942 war der Name `Hermann-Röchling-Höhe` beschlossen und eingeführt worden, nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte [...] die Umbenennung in `Bouser Höhe`. Nachdem die Saarländer [...] 1955 das Saarstatut abgelehnt hatten, wurde das Wohngebiet [...] ein Jahr nach` Röchlings Tod „wieder in `Hermann-Röchling-Höhe` umbenannt.“ (Herrmann, Hans-Christian 2012, S. 8.)

Mithin ist zu vermuten, dass 1937 auf dem *Deckengemälde (Abb. 10)* die Garantie für eine Granatenproduktion außer der angedeuteten Geschossform durch die Hüttenindustrie und den basierenden Bergbau bekundet werden sollte. Eine seelsorgerische Absolution läßt der über der Vordergrund-Landschaft erhobene Pfarrer scheinbar der zugekehrten Arbeiterschaft zuteil werden. Ihre feste Burg des Glaubens, die dem Kirchenmodell, auf das der zweite Pflugholm hinzeigt, entspricht, hat Hermann Röchling wie „das in seinem Inhalt einzigartige Deckengemälde“<sup>422</sup> initiiert.

### 3.4.3. Der Stilpluralismus in der Tradition welthaltiger und biblischer Motive

Die wechselseitigen Bildelemente dieser ‚Apotheose‘ der Röchlings“ mit den porträtierten Personen und den Arbeiterfiguren beinhalten impressionistische und expressionistische Stilmittel. Hinzu intensivieren formauflösende Rauchschwaden und Wolkengebilde die Ausdruckskraft gegenständlich formulierter Industriekennzeichen, die vor allem auf der ‚Hüttenseite‘ mit expressionistischen Farbkontrasten das Thema der Arbeit aufgreifen. Der Bergbau mit dem abbildhaften Vertreter der frommen Arbeiterschaft verbindet sich mit landschaftlichen Strukturen, über denen im Vordergrund der Talar des Pfarrers sinnreich dem naturalistischen Stil antwortet.

Die expressiv reduzierte Vordergrundfläche spiegelt die Helligkeit der himmlischen Sphäre. Deren Lichtsituation als auch der Raumannspruch mit der ausgreifenden Bewegtheit und dem Schweben der christlichen Heerschar sind von der barocken Bildsprache bestimmt. Dieser komplexe und gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien ausgebildete Stil<sup>423</sup> war u.a. an Malern der Renaissance orientiert, die es schon vermochten haben, Diesseitiges und Göttliches zu vereinen.<sup>424</sup> Die demgemäß verwischten Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit wurden von Andrea Pozzo (1642 - 1709) mit dem Deckenfresko „Allegorie auf das Missionswerk der Jesuiten“ zur Vollendung gebracht, das die Arbeit des Ordens verherrlichte. Diese Kunst, die an die reale Architektur des Kirchenraumes anschließt und zu der

---

Die Debatte um den Stadtteilnamen, die von einer 2010 gegründeten Bürgerinitiative angestoßen wurde, ist zu einem kommunalpolitischen Streit ausgeartet. Schließlich hat Hans-Walter Hermann angeregt, die Siedlung ‚Röchling-Höhe‘ zu nennen. Diesem Kompromiss haben dann auch die Völklinger Stadtratsfraktionen zugestimmt. Obwohl damit der Vorname des umstrittenen Industriellen ausgetilgt ist, sollte die Erinnerung an die 1937/38 von den Röchling’schen Eisen- und Stahlwerken geförderte Wohnsiedlung wachgehalten werden. (Vgl. Döpke, Doris: Namensstreit mit langer Geschichte. Offene Frage, nach wie vor: Darf Hermann Röchling heute noch Namenspatron eines Völklinger Stadtteils sein? Saarbrücker Zeitung, 29.11.2012.)

<sup>422</sup> Flyer „Gesichter einer Stadt mit Eisenherz“ 1999, zu Nr. 9: Versöhnungskirche, Völklingen.

<sup>423</sup> Pfisterer, Ulrich: Barock. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Herausgegeben von Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2003, S. 37 - S. 42, hier S. 38.

<sup>424</sup> Vgl. Die eitle Pracht Barock 1600 - 1750. In: Krausse, Anna-Carola: Geschichte der Malerei von der Renaissance bis heute. Mit Textbeiträgen von Ralf Burmeister, Christoph Delius, Katrin Fehr u. a. Herausgeber Peter Delius. Köln 1995, S. 32 - S. 45, hier S. 33. (Ohne Autorenangabe.)



die Betrachter anschauen müssen, vermittelt den Gläubigen eine Vorstellung vom Himmel und steigert die Bedeutung der welthaltigen Bildelemente durch biblische Motive.<sup>425</sup>

Nach dem Erfolg des 1688 - 1694 im Langhausgewölbe der Ordenskirche San Ignazio in Rom entstandenen illusionistischen Deckengemäldes hat Pozzo 1703 in Wien die dortige Jesuitenkirche ebenfalls mit illusionistischen Deckengemälden ausgestattet. Die davon in Österreich und Süddeutschland beeinflusste Barockmalerei<sup>426</sup> wird den aus Bayern stammenden Freskomaler Waldemar Kolmsperger prädestiniert haben, um auf dem *Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen* die Industrie 'in den Himmel zu heben'.<sup>427</sup> Diese querovale Komposition korrespondiert zwar mit der Architektur des neobarocken Kirchenbaues. Aber aus der Stilvielfalt resultiert ein bizarres und fulminantes Gesamtgefüge der Industrie, das durch die biblische Szene und das pastorale Echo eine christliche Weihe erfährt.

Es wird kolportiert, dass der überdimensionale Adler ein nach 1945 übermaltes Hakenkreuz in seinen Krallen gehalten habe.<sup>428</sup> Diese beiden Embleme des Nationalsozialismus hätten dem politischen Bildprogramm entsprochen, mit dessen Personifizierung sich der 'Industriepatriarch' als Stifter des Deckengemäldes wiedererkennen konnte. Die Frage, ob der womöglich 'entnazifizierte' Adler<sup>429</sup> als Attribut des Evangelisten Johannes<sup>430</sup> umgedeutet wurde, war aufgrund der Schriften zur Völklinger Versöhnungskirche nicht zu klären.

#### 4. Die „Stumm-Nummer“ der „Illustrierten Zeitung“ vom 11. April 1901

Darüber schweigt auch der Wegweiser zu den „Denkmälern der saarländischen Industriekultur“, der jedoch darauf aufmerksam macht, dass die Stumms in Neunkirchen die Christuskirche im neogotischen Stil errichten ließen.<sup>431</sup> Davon zeugt die Turmfassade im Hintergrund des Titelbildes *Schichtwechsel im Neunkircher Eisenwerk* zur „Stumm-Nummer“ der „Illustrierten Zeitung“ vom 11. April 1901. (Abb. 11)<sup>432</sup> Der entdeckten Reproduktion im Katalog

<sup>425</sup> Vgl. ebd. S. 33; s. ebd. Andrea Pozzo: Allegorie auf das Missionwerk der Jesuiten, 1668 - 94, Deckenfresko des Langhauses von San Ignazio, Rom.

<sup>426</sup> Prange, Peter: Pozzo, Andrea. Italienischer Maler, Architekt und Kunstschriftsteller. In: Harenberg Malerlexikon. 1000 Künstler-Biographien aus sieben Jahrhunderten. Herausgegeben von Wieland Schmied, Tilmann Buddensieg, Andreas Franzke und Walter Grasskamp. Dortmund 2001, S. 821 / S. 822.

<sup>427</sup> Vgl. Die eitle Pracht Barock 1600 - 1750. In: Krausse 1995, S. 33.

<sup>428</sup> Darauf hat ein ehemaliger Pfarrer hingewiesen, der aber nicht genannt sein möchte.

<sup>429</sup> Auch andernorts sind 'entnazifizierte' Reichsadler bekannt geworden. (Vgl. „Adler“ (Wappentier). In: Wikipedia, freie Enzyklopädie, S. 1 - S. 19, hier S. 12. [http://de.wikipedia.org/wiki/Adler-\(Wappentier\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Adler-(Wappentier)). (Zugriff 03.04.2014.)

<sup>430</sup> Vgl. Krauss, Heinrich; Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei. 5. Auflage. München 2003, S. 338.

<sup>431</sup> Vgl. Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 123 / S. 124; s. ebd. S. 123, Abb. 181: Neugotische Stummkapelle.

<sup>432</sup> *Schichtwechsel im Neunkircher Eisenwerk*. Titelbild „Illustrierte Zeitung. Stumm-Nummer“, 11. April 1901. Unsign. Schwarz-Weiss-Drucktechnik (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

„Das Erbe“ ist zwar zugeschrieben, die „Stumm-Nummer“ wäre 1899 veröffentlicht worden.<sup>433</sup> Aber der Band „Stumm in Neunkirchen“ als auch das „Neunkircher Stadtbuch“ mit Günter Scharwaths Abhandlung „Kunst und Künstler in Neunkirchen“ informieren, dass die „Stumm-Nummer“ 1901 herauskam.<sup>434</sup>

Nach diesbezüglichen Recherchen war die 20seitige „Stumm-Nummer“ am 11. April 1901 der „Illustrierten Zeitung“ beigelegt.<sup>435</sup> Der Text „Die Stumm'schen Eisenwerke in Neunkirchen und Ueckingen. Mit Illustrationen von E. Limmer“ wurde von „Ingenieur Dr. J. Kollmann“ als Nachruf für den am 8. März 1901 verstorbenen „Karl Ferdinand Frhr. von Stumm-Halberg“<sup>436</sup> verfasst. Im Anschluss an die Kapitel „Die Eisenwerke in Neunkirchen“ und „Das Hochofenwerk zu Ueckingen in Lothringen“ sind auch „Die Wohlfahrtseinrichtungen“ mit Darstellungen des Zeichners veranschaulicht, den die „Illustrierte Zeitung“ „zur Aufnahme charakteristischer Bilder aus den Werkstätten dieser Firma“<sup>437</sup> entsendet hatte.

Immerhin wurden mehr als 30 `Skizzen`<sup>438</sup>, die lückenhaft mit „E. Limmer“ oder „E. L.“ signiert und der Jahreszahl 99 datiert sind, teilweise ganz- und zweiseitig abgedruckt oder wie schmückende Ausschnitte in die Schriftpassagen eingefügt. Ihre Vielzahl war auf dem *Deckblatt* (Abb. 11 a)<sup>439</sup> der „Stumm-Nummer“ angekündigt, das zwischen dem Zeitungs-Signum und dem genannten „Verlag von J. J. Weber in Leipzig und Berlin“ eine allegorische und mit einem Schwert als Ritter ausgewiesene Gestalt umrahmt. Diese überzeitliche Figur, die ein Vermächtnis in die Welt hinaus zu posaunen scheint, stützt sich auf zwei denkmalartige Postamente, die unter den Beschriftungen „Nummer 3015. Stumm-Nummer“ und „11. April 1901“ sämtliche Abbildungen aufführen.

<sup>433</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 114, Abb.: Titelblatt der „Illustrierten Zeitung“ von 1899 mit dem Titelbild „Schichtwechsel im Neunkircher Eisenwerk“.

<sup>434</sup> Vgl. Stumm in Neunkirchen 1993, Literaturauswahl S. 196 - S. 198, hier S. 197: Kollmann, Josef, Die Stumm'schen Eisenwerke in Neunkirchen und Ueckingen. Mit Illustrationen von E. Limmer. In: Illustrierte Zeitung (1901) (= Stumm-Nummer).

Vgl. Scharwath, Günter: Kunst und Künstler in Neunkirchen. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 635 - S. 652, hier S. 639 u. Anm. 48.

<sup>435</sup> Die auf Mikrofilmen gespeicherte „Illustrierte Zeitung“ konnte in der Stadtbibliothek Berlin durchgesehen werden, die auch die Kopien der „Stumm-Nummer“ vom 11. April 1901 anfertigte. Diese Wiedergaben weisen hinsichtlich der Paginierungen zwar einige Lücken auf, die aber aus dem fortlaufenden Text zu erschließen sind. (Stumm-Nummer, Illustrierte Zeitung, 11. April 1901, S. II - S. XX. Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Haus Berliner Stadtbibliothek, Zentrum für Berlin-Studien, Zeitungsbestand.)

<sup>436</sup> Vgl. Kollmann, J.: Die Stumm'schen Eisenwerke in Neunkirchen und Ueckingen. Mit Illustrationen von E. Limmer. In: Stumm-Nummer, Illustrierte Zeitung, 11. April 1901, S. II - S. XX, hier S. II; ebd. S. XX, Autorenangabe: „Heidelberg. Ingenieur Dr. J. Kollmann.“

<sup>437</sup> Drs. ebd.: Die Eisenwerke in Neunkirchen., S. II - S. XVII, hier S. II.

Vgl. Drs. ebd., S. XVII - S. XX: Das Hochofenwerk zu Ueckingen in Lothringen.

Vgl. Drs. ebd., S. XX: Die Wohlfahrtseinrichtungen.

<sup>438</sup> Vgl. Drs. ebd., S. III.

<sup>439</sup> *Deckblatt*, Illustrierte Zeitung. Verlag von J. J. Weber in Leipzig und Berlin. Nummer 3015. Stumm-Nummer. 11. April 1901. Darstellung unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

Das folgende Titelbild *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel* (Abb. 11) deutet auch auf einen kontinuierlichen Wechsel des Unternehmens. Schließlich erwecken die Arbeitergestalten, die sich massenhaft begegnen und gewaltig qualmende Schlote über den Fabrikbauten, die zentralperspektivisch zu der Kirche fluchten, den Eindruck, als habe der Verstorbene ein wohlbestelltes und segensreiches Werk hinterlassen. Seiner Würde wird das Porträt „Karl Ferdinand Frhr. v. Stumm-Halberg“ auf der ersten Textseite ebenso gerecht wie die Darstellungen der herrschaftlichen Villa in Neunkirchen und der Parkanlage, die hinter Bäumen die Stumm'sche Privatkapelle erkennen lässt.<sup>440</sup> Zugleich wurde an die industriellen und politischen Funktionen des Freiherrn erinnert.<sup>441</sup>

#### 4.1. Das Thema der Arbeit in den Stumm'schen Werken

Im Gedenken an die Stumm'schen Vorfahren und ihre vaterländischen Verdienste sind die ausschlaggebenden Produktqualitäten auf das patriarchalische Verhältnis zu den Arbeitern zurückgeführt worden.<sup>442</sup> Es ist aber fraglich, ob die leistungsbereiten Belegschaften mit den Arbeiterdarstellungen in der „Stumm-Nummer“ gewürdigt werden sollten. Jedenfalls gemahnen das Titelbild sowie Kirchtürme, die im Hintergrund der Industrielandschaft *Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen* (Abb. 11 b)<sup>443</sup> sichtbar werden, an das materielle und klerikale Erbe des Verstorbenen in Neunkirchen.

Diesen Industrieort mit 25.000 Einwohnern hat der Autor in einer Gegend vorgestellt, die er „kurzweg als Saar- und Moselrevier“<sup>444</sup> bezeichnete. Unter dem „Saar- und Moselrevier“ war die territoriale Einbeziehung Lothringens zu verstehen, der sich u.a. Stumms Ueckinger

---

<sup>440</sup> Vgl. Porträt Karl Ferdinand Frhr. v. Stumm-Halberg, † am 8. März; Freiherr. v. Stumm'sches Wohnhaus in Neunkirchen; Motiv aus dem Park. In: Illustrierte Zeitung, Nummer 3015. Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. II. Ohne Signaturen, Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>441</sup> Der „Commerzienrath [sic] Frhr. v. Stumm-Halberg war Mitglied des Deutschen Reichstages sowie des preußischen Staatsraths [sic] und Herrenhauses, ein namentlich durch sein Wirken auf sozial-politischem Gebiet in weiten Kreisen bekannter Großindustrieller. Die Thätigkeit [sic] des Frhr. v. Stumm-Halberg beschränkte sich aber nicht auf das Neunkircher Eisenwerk und das zugehörige Hochofenwerk in Ueckingen (Lothringen); er war auch Präsident der weltbekannten Dillinger Hüttenwerke, die die Erzeugung von Panzerplatten, Stahl- und Eisenblechen als Spezialität betreiben. Endlich kam ihm der Hauptsitz der Firma Rud. Böcking u. Co. in [sic] Halberger Hütte zu, deren Fabrikate in Gußwaaren [sic] und [...] gußeisernen Röhren einen wohlbegründeten Ruf genießen.“(Kollmann 1901, S. II.)

<sup>442</sup> „Die ganze Entwicklung unseres Vaterlandes in Handel und Gewerbe, das Heranwachsen eines auf dem Weltmarkt allen Nationen ebenbürtigen Industriestaates und nicht zum wenigsten die politischen und handelspolitischen Schicksale der deutschen Länder bis zu ihrer machtvollen Einigung unter dem Banner des neuen Deutschen Reiches sind unter der allzeit gewerbthätigen [sic] Mitwirkung dieser Familie vor sich gegangen. Daher schreibt sich auch wol [sic] insbesondere der patriarchalische Zug in dem Verhältnis der Stumm'schen Arbeiter zu ihrem Werkbesitzer und jener alte Arbeiterstamm, der mit den Interessen des Werks eng verwachsen und für die Qualität seiner Erzeugnisse vielfach ausschlaggebend ist.“ (Kollmann 1901, S. III.)

<sup>443</sup> *Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen*. Illustrierte Zeitung, Nummer 3015. Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. XIV, halbseitige Abb., unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>444</sup> Kollmann. 1901, S. II.

Hochofenwerk verdankte. Die einhergehende Prosperität bekundet der Wortlaut: „Die Kohlen- und Eisenproduktion dieses Reviers ist in den letzten Jahrzehnten in einem ganz ungeheuerlichen Masse gewachsen, namentlich seitdem durch den basischen Bessemer- oder Thomasprozess die Beseitigung des Phosphors aus dem Roheisen ermöglicht wurde und damit die wenig eisenreichen, dafür aber leicht zu verhüttenden Eisenerze in Lothringen und Luxemburg eine früher nicht geahnte Bedeutung gewannen. [...] damit haben auch die Beschäftigungsarten [...] gewechselt; die früheren Puddler sind zum großen Teil zur Flusseisenhütte übergegangen, die Arbeit ist im allgemeinen weniger aufreibend und doch nicht minder lohnend geworden. Außerdem ist die Arbeiterzahl bedeutend gestiegen [...]“<sup>445</sup>

Diese Fertigungsverfahren finden ihren Ausdruck durch großformatige und blattübergreifende Darstellungen. Sie sind - wie das *Thomasstahlwerk in Neunkirchen* (Abb. 11 c)<sup>446</sup> entgegen der im „Neunkircher Stadtbuch“ farbig abgebildeten Xylographie „Im Thomasstahlwerk“<sup>447</sup> - mit üblicher Schwarz-Weiss-Drucktechnik wiedergegeben. Dabei bringen Hell-Dunkel-Kontraste stets die ausstrahlende Gluthitze des Eisens zur Geltung, und die Konturen der Interieurs als auch der Arbeiter scheinen das Licht zu reflektieren.

Das „Neunkircher Stadtbuch“, das zwar nicht auf Anlass und Umfang der „Stumm-Nummer“ einging, wusste aber zu berichten: „Neben einem Blick auf die Stadt und die verschiedenen Werksanlagen zeigen die nach den Zeichnungen von Limmer gefertigten Holzstiche erstmals die ‚Arbeiter beim Mittagmahl in einer Fabrikcantine‘, einen ‚Schlafraum für unverheiratete Arbeiter‘, vierzehn auf einem Blatt zusammen abgebildete ‚Arbeitertypen aus den Stumm’schen Werken‘, das ‚Victoriahospital‘, die ‚Kleinkinder- und Industrieschule‘ oder auch ein paar ‚Arbeitertöchter in dem Unterricht für weibliche Handarbeiten‘.“<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup> Drs., ebd., S. II.

<sup>446</sup> Emil Limmer: *Thomasstahlwerk in Neunkirchen*, 1899. Schwarz-Weiss-Drucktechnik, sign. u. l.: E. Limmer 99. In: *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. VII, ganzs. Abb., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>447</sup> Vgl. Emil Limmer, *Im Thomasstahlwerk*, 1899, Xylographie aus der Stumm-Nummer der *Illustrierten Zeitung*, 1901 /StA NK, Dep. Saarstahl. In: *Neunkircher Stadtbuch*, S. 138; s. ebd., S. 93: unbezeichneter Bildausschnitt. „Einige Motive der Lummer-Zeichnungen wurden 1993 zur Stumm-Ausstellung in eine Postkartenserie mit historischen Darstellungen aufgenommen.“ (Scharwath 2005, S. 640.)

<sup>448</sup> Scharwath 2005, S. 639 / S. 640. Vgl. Abb.en In: *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. XIV: Koksöfen in Neunkirchen; Hochgleis- und Hochofenanlagen mit Blick auf Neunkirchen, unsign.; S. XVIII: Arbeiter beim Mittagmahl in einer Fabrikcantine, sign. u. l.: E. Limmer 99; S. XV: Schlafraum für unverheiratete Arbeiter, sign. u. l.: sign. u. l.: E. Limmer 99; S. IX: Arbeitertypen aus den Stumm’schen Werken, sign. u. l.: E. Limmer 99; S. XII: Victoriahospital, unsign.; S. XII: Kleinkinder- und Industrieschule, unsign.; S. XIII: Arbeitertöchter in dem Unterricht für weibliche Handarbeiten, unsign.

Aus der „Stumm-Nummer“ gehen außerdem die Darstellungen „Block unter dem Dampfhammer“, „Walzwerk für große Träger“ und „Massenschläger“<sup>449</sup> hervor, die im Buch „Richtig daheim waren wir nie“ reproduziert wurden. Sie sind aber lediglich mit der Angabe „Neunkircher Eisenwerk 1899“ dem Kapitel „Herr und Knecht im Hause Stumm“ zugeordnet.<sup>450</sup> Dennoch hat die „Stumm-Nummer“ den ‚Knechten‘, die als *Arbeitertypen aus den Stumm’schen Werken* (Abb. 11 d)<sup>451</sup> porträthaft dargeboten sind, ein ganzes Blatt zugestanden.<sup>452</sup>

Mit den entblößten Oberkörpern einiger *Arbeitertypen* waren offenbar die *Massenschläger* (Abb. 11 e)<sup>453</sup> vorbereitet. Diese Figuren veranschaulichen „die große Kraft und erhebliche Geschicklichkeit“, um „die gegossenen Masseln des brüchigen“ und „zähen Thomasroheisens [...] in die für die Versendung und Verarbeitung geeignete Stücke zu zerschlagen.“<sup>454</sup> Der „Zeichner hat“ zudem „die Verloader des Roheisens und die Erzfahrer bei ihrer Arbeit im Bilde gefasst. Auch der Gußmeister ist bei der Schlackenprobe dargestellt, nach der der Gang des Hochofens beurteilt wird.“<sup>455</sup>

Im Hinblick auf die abschließend gelobten und illustrierten Wohlfahrtseinrichtungen haben die Leser der „Stumm-Nummer“ erfahren: „Eine weitere Fürsorge [...] gibt sich darin kund, dass unter dem Namen Ludovicia-Stiftung ein Kapital von 15.000 M bereitgestellt wurde, aus dessen Zinsen die Ausstattungen von Hüttenarbeitern bestritten werden sollen, die sich durch gute Führung auszeichnen und unbescholtene Mädchen heiraten. [...] Für die kirchlichen Bedürfnisse der Arbeiter ist gleichfalls Sorge getragen. Die Werksbesitzer haben die eine

---

<sup>449</sup> Vgl. *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. XI: Block unter dem Dampfhammer, sign. u. l.: E.L. 99; S. XV: Walzwerk für große Träger, sign. u. l.: E. L. 99; S. XVI: Massenschläger, unsign.

<sup>450</sup> Vgl. Horch, Hans: Herr und Knecht im Hause Stumm. In: *Richtig daheim waren wir nie* 1995, S. 55 - S. 60, Abb. S. 56: Block unter dem Dampfhammer, Neunkircher Eisenwerk 1899; Abb. S. 59: Walzwerk für große Träger, Neunkircher Eisenwerk 1899; Abb. S. 60: Massenschläger, Neunkircher Eisenwerk 1899.

<sup>451</sup> Emil Limmer: *Arbeitertypen aus den Stumm’schen Werken*, 1899, sign. u. l.: E. Limmer. 99. *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. IX, ganzs. Abb., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

Vgl. Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 640, Abb. 5: Emil Limmer, 1899, Holzstich aus der „Illustrierten Zeitung“ von 1901 (Reprovorlage G. Scharwath).

<sup>452</sup> Diese Reproduktionen lassen bezüglich der transparenten Verschattungen und plastizitätsgebenden Falten der Arbeitsmonturen in Aquarelltechnik ausgeführte Zeichnungen annehmen. Auf dieses Verfahren deuten auch die transparente Landschafts- und Wolkenformationen des Titelbildes *Straße in den Stumm’schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel* (Abb. 11) und der Industrielandschaft *Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen*. (Abb. 11 b).

<sup>453</sup> *Massenschläger*. *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. XVI, unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>454</sup> Kollmann 1901, S. XVIII.

<sup>455</sup> Drs. ebd., S. XVIII. Vgl. ebd., S. XVI: Verladen von Masselstücken, unsign.; S. XVI: Erzfahrer, unsign.; S. III: Gußmeister bei der Schlackenprobe, unsign.

der in Neunkirchen vorhandenen evangelischen Kirchen auf eigene Kosten erbaut und für den Neubau der katholischen Kirche einen erheblichen Beitrag geleistet.“<sup>456</sup>

#### 4.2. Die von Stumm geförderten Kirchenbauten

Diese Kirchen, mit denen sich Kristine Marschall bereits in ihrer Dissertation „Sakralbauwerke des Klassizismus und des Historismus im Saarland“ auseinandersetzt, waren überdies Thema ihres Beitrages „Sakralbauten des Historismus in Neunkirchen - Sponsorenkirchen der Ära Stumm“ im „Neunkircher Stadtbuch“.<sup>457</sup> Folglich ist die evangelische Christuskirche, deren Turmfassade die Sichtachse der *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel* (Abb. 11) bildet, nach einem Entwurf des Kölner Architekten Heinrich Johann Wiethase (1833 - 1893) im neospätgotischen Stil errichtet und 1869 eingeweiht worden.<sup>458</sup> Der städtebaulich markante und dem dreijochigen Langhaus vorgelagerte Westturm<sup>459</sup> mündet mit einem horizontal gegliederten Blendwerk, Giebelwänden und seitlichen Strebe- Pfeilern in den hohen Spitzhelm. Die massive Fassade läßt auch eine um 1880 aufgenommene Fotografie *Blick aus der Königstraße auf die Christuskirche* (VAbb. 8)<sup>460</sup> deutlich erkennen.

Die sakrale Helligkeit der Christuskirche im Hintergrund der *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel* resultiert aus dem Kontrast verschatteter Fabrikarchitekturen und den dunklen, aus den Hüttenkaminen aufsteigenden Rauchschwaden. Hinzu zeigt das links hinter dem qualmenden Schloten ebenfalls hell hervortretende Rautendach den Turm der neoromanischen katholischen Marienkirche, die 1885 eingeweiht wurde, und die Stumm nach Plänen des Architekten Ferdinand Schorbach (1846 - 1912) erbauen ließ.<sup>461</sup> Schorbach, der als Teilhaber des Hannoveraner Architekten Erwin Oppler 1881 die Bauleitung des im gleichen Jahr fertiggestellten Halberger Schlosses übernommen hat<sup>462</sup>, lieferte auch den Entwurf für Stumm's Privatkirche, die am Fuße des Halberges schon 1882 mit einem Rautendach errichtet wurde.<sup>463</sup>

---

<sup>456</sup> Drs. ebd., S. XX.

<sup>457</sup> Vgl. Marschall 2002, insbesondere S. 286 / S. 287.

Vgl. Marschall, Kristine: Sakralbauten des Historismus in Neunkirchen - Sponsorenkirchen der Ära Stumm. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 471 - S. 482.

<sup>458</sup> Vgl. Dies. 2002, S. 287.

<sup>459</sup> Vgl. Dies. 2002, S. 58, S. 286. Vgl. Dies. 2005, S. 474; s. ebd. S. 475: Neunkirchen, Christuskirche, Längsaufriß, Entwurf Wiethase, 1866; Neunkirchen, Christuskirche, Quer- und Längsgsschnitt, Entwurf Wiethase, 1866.

<sup>460</sup> *Blick aus der Königstraße auf die Christuskirche*, Fotografie um 1880. Stumm-Album im Stadtarchiv Neunkirchen. In: Stumm in Neunkirchen 1993, S. 231.

<sup>461</sup> Vgl. Marschall 2002, S. 289.

<sup>462</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 67, Anm. 224. Vgl. Dies. 2005, S. 481, Anm. 10.

<sup>463</sup> Vgl. Dies. 2002, S. 211; s. ebd., S. 438, Abb.en 33.3 - 33.6: Brebach, ev. Pfarrkirche.

Wie Marschall formulierte, ist der „Rückgriff auf Architektur motive der rheinischen Romanik, die in dieser Zeit als deutsch-national vereinnahmt wurde, [...] bei Stumm wohl programmatisch zu verstehen, da sie in diesem Sinn“ als „Bedeutungsträger für seine Privatkirche inmitten der Meister- und Arbeitersiedlungen des Halberger Hüttenwerkes wirken konnte. Das Bauwerk kann als Lehrstück für deutsch-nationale Gesinnung angesehen werden.“<sup>464</sup> Schließlich entsprachen diese Architektur motive der Vorliebe von Kaiser Wilhelm II<sup>465</sup>, die 1885 mit der Neunkircher Marienkirche ihre Fortsetzung fand.

Die Marienkirche und die Christuskirche spiegeln im Hintergrund der *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel (Abb. 11)* zwar die beiden Sakralbauten, die der Hüttenbesitzer nach der „Stumm-Nummer“ gefördert hat. Aber auf dem Titelbild ragt rechts, zwischen zwei Kaminen und hinter einem Dach, noch ein Spitzhelm hoch. Offenbar ist damit der Turm der evangelischen Pauluskirche gezeigt, die ebenso durch finanzielle Unterstützung der Familie Stumm und nach Plänen des Architekten Heinrich Johann Wiethase in Neunkirchens Oberstadt neospätgotisch ausgeführt wurde.<sup>466</sup> Die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Pauluskirche entstand zeitgleich mit der Christuskirche<sup>467</sup>, die in der Unterstadt - wie auf dem Titelbild zu beobachten - dem Eisenwerk am nächsten lag. Adäquat bringt die Industrielandschaft *Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen (Abb. 11 b)* die Topographie der drei von Stumm gesponserten Kirchen zur Ansicht.

Diese Kirchenprojekte in den verschiedenen Stadtteilen korrespondierten mit dem Aufschwung der Sakralbauten, die durch das Anwachsen der Einwohner im Zuge der fortgeschrittenen Industrialisierung bedingt waren. Obschon die Kirchen zur mentalen Anpassung an die industriellen Arbeitsverhältnisse verhelfen, kam die Seelsorge den Interessen der Hüttenbesitzer und der staatlichen Obrigkeit entgegen.<sup>468</sup> Laut Marschall waren die kirchlichen Institutionen wichtige Partner, „um die moralische Erziehung der Bevölkerung zu lenken. Statt der sonntäglichen Gasthausbesuche, bei denen die Versammelten Gelegenheit zum Meinungs austausch und nicht zuletzt zum Politisieren hatten, sollte die Teilnahme am Gottesdienst verpflichtende Gewohnheit werden.“<sup>469</sup>

---

<sup>464</sup> Dies. ebd., S. 68.

<sup>465</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 83.

<sup>466</sup> Vgl. Dies. ebd. S. 288; s. ebd. S. 525 / S. 526, Abb.en 156.2 - 156.4: Neunkirchen, ev. Pauluskirche. Vgl. Dies. 2005, S. 473 / S. 474; s. ebd. Abb.en.: Neunkirchen, Pauluskirche.

Der Turm mit dem hohen Spitzhelm, der mit krabbenbesetzten Fialen und masswerkdurchbrochener Brüstung sowie kleinen Giebelwänden ausgebildet war, wurde in die Westfassade der Pauluskirche einbezogen. (Vgl. Dies. 2005, S. 473.)

<sup>467</sup> Vgl. Dies. 2005, S. 473. Vgl. Dies. 2002, S. 288.

<sup>468</sup> Vgl. Dies. 2002, S. 55. Vgl. Dies. 2005, S. 472.

<sup>469</sup> Dies. 2002, S. 55.

Damit hat Marschall zwar die Allianz der Industriellen mit 'Thron und Altar' unmissverständlich zur Sprache gebracht. Aber andererseits sind vor allem die integrativen Maßnahmen des Katholizismus im Saarrevier für viele Berg- und Hüttenleute zu einer Art Überlebensstrategie geworden. Immerhin hat diese Konfession den aus dem katholisch geprägten Umland zugewanderten Arbeitern, die als Unterschicht von der traditionell protestantischen Bürgerlichkeit und den preußisch-protestantischen Beamten eher widerwillig geduldet wurden, soziale Vernetzungen geboten.<sup>470</sup> Neben einem solidarischen Gemeindeleben schufen die katholischen Kirchen mit ihrem Erlösungsversprechen ein sinnstiftendes Gruppenbewusstsein und traten nach außen mit Kultformen hervor<sup>471</sup>, die z.B. Albert Weisgerbers Gemälde *Prozession in St. Ingbert* (Abb. AW 17) veranschaulicht.

## 5. Das saarländische „Erbe“ und die vernachlässigte Malkunst

Im Neunkircher Stadtbild haben sowohl die Christuskirche und die Marienkirche als auch einige imposante Relikte der Hochofenanlage überdauert. Das Areal der Hinterlassenschaften des Stumm'schen Eisenwerkes wurde zu einem denkmalgeschützten „Hüttenpark“ umgewidmet.<sup>472</sup> Die ersten Anzeichen der Stahlkrise, verursacht durch weltweite Überkapazitäten<sup>473</sup>, machten sich ab 1970 bemerkbar und führten 1982 zur Stilllegung der Neunkircher Hochöfen.<sup>474</sup> Die Umstrukturierung der Stahlindustrie erfolgte bereits 1971 mit der Fusion der Völklinger Hütte und der Burbacher Hütte<sup>475</sup> zum „Stahlwerk Röchling-Burbach GmbH“, dem 1982 das Neunkircher Eisenwerk beitrug. Keines dieser drei Werke, die seit 1989 unter „Saarstahl AG“ firmieren, besitzt noch einen Hochofen. Stattdessen ist die saarländische Roheisenproduktion in der Dillinger Hütte konzentriert.<sup>476</sup>

Die erste Kohlenkrise hat das Saarrevier in den 1960er Jahren ereilt, als dieser Rohstoff, der seit dem eingeführten Puddelverfahren mehr als ein Jahrhundert die Hütten 'befeuerte', durch Billig-Importe und das kostengünstig zu beziehende Erdöl substituiert wurde. Der Abwärtstrend konnte auch durch Rationalisierungsmaßnahmen nicht aufgehalten werden.<sup>477</sup> Nachdem „am 30. Juni 2012 die Steinkohleförderung [...] zu Ende gegangen“ ist, wollte die Landes-

<sup>470</sup> Vgl. Mallmann, Klaus-Michael: Die neue Attraktivität des Himmels. Kirche, Religion und industrielle Modernisierung. In: *Industriekultur an der Saar 1989*, S. 248 - S. 257, hier S. 248 / S. 249.

<sup>471</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 248 / S. 249.

<sup>472</sup> Vgl. Dittmann, Marlen: *Architektur und Stadtplanung von 1920 bis 2000*. In: *Neunkircher Stadtbuch 2005*, S. 563 - S. 584, hier S. 582.

<sup>473</sup> Vgl. Wettmann-Jungblut, Peter: *Die Kohle brennt aus*. In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe*, S. 306 - S. 312, hier S. 309.

<sup>474</sup> Vgl. Gillenberg 2005, S. 144 - S. 146.

<sup>475</sup> Seit 1911 war die Burbacher Hütte in den luxemburgischen ARBED-Konzern integriert - *Aciérie Réunies de Burbach, Esch, Dudelange S. A.* (Vgl. Schmitt 1989. *Denkmäler saarländischer Industriekultur*, S. 68.)

<sup>476</sup> Vgl. Quasten 2004, S. 101 / S. 102. Vgl. Wettmann-Jungblut 2012, S. 307.

<sup>477</sup> Vgl. Quasten 2004, S. 97 / S. 98, S.102, S. 104.



ausstellung „Das Erbe“ die „Erinnerung an den Bergbau am Leben“<sup>478</sup> erhalten. Damit war beabsichtigt, „nicht Maschinen und Fördertürme in den Mittelpunkt“ zu stellen, „sondern die Bergleute, ihr Leben, ihre Familien, ihre Kultur, ihren Einfluss auf das Zusammenleben und das, was nach dem Ende des Steinkohlebergbaus davon bleibt.“<sup>479</sup>

Der Ausstellungs-Parcours führte jedoch erst am Schluss und wie nebenbei zu sieben Werken der Bildkunst. Dazu gehörten fünf, zwischen 1951 - 1953 entstandene Linolschnitte von Helmuth Oberhauser (1931 - 1991)<sup>480</sup>, die als Memorandum die Grubenarbeit ebenso aufgreifen wie das Gemälde *Bergleute auf dem Weg zur Arbeit* des wenig bekannten Homburger Künstlers Kurt Bentz. (Abb. 12)<sup>481</sup> Auch die gleichfalls um 1960 zustande gekommene Industrielandschaft *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte* von Walter Bernstein (1901 - 1981) (Abb. 13)<sup>482</sup> mag an den Niedergang des Bergbaus erinnern, der „noch bis Mitte der 1950er Jahre goldene Zeiten“<sup>483</sup> erlebte.

Im Katalog „Das Erbe“ wurden die monumentalen *Bergleute auf dem Weg zur Arbeit*, die vor einem dunklen Stollen neben- und hintereinander gereiht sind, und deren ernste Minen als auch die Arbeitsgeräte im ausstrahlenden Licht der mitgeführten Grubenlampen erkennbar werden, zu Vertretern ihrer von schwerer Arbeit gekennzeichneten Berufssparte erklärt.<sup>484</sup> Im Hinblick auf das ‚schwarze Gold‘ kontrastiert das Gelb ihrer entblößten Oberkörper zwar mit dem Schacht. Aber die herabgesenkten Grubenlampen erhellen kaum den Weg der Bergleute, die ohne ersichtliches Ziel in einer Richtung fortstreben.

Auf den ehemals florierenden Umschlagplatz des ‚schwarzen Goldes‘ verwies Bernsteins *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte*. Nach einem Aufsatz im zweiten Band „Geschichte der Stadt Saarbrücken“ war der Kohlehafen 1865 im Zuge des Saar-Kohle-Kanals

<sup>478</sup> Kramp-Karrenbauer 2012, S. 8 / S. 9.

<sup>479</sup> Dies. ebd., S. 9.

<sup>480</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 472 / S. 473, Kat. Nr. 25.17 - 25.21: Helmuth Oberhauser: Der Pflüger, 1951; Der Arbeiterzug, 1953; Schichtwechsel, 1951; Am Schacht, 1951; Schlagende Wetter, 1952. Linolschnitte. IndustrieKultur Saar GmbH.

*Helmuth Oberhauser* studierte von 1948/49 - 1953 an der Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken und an der Académie de la Grande Chaumière in Paris.

(Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 473. Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 116.)

<sup>481</sup> Kurt Bentz: *Bergleute auf dem Weg zur Arbeit*, 1960er Jahre, Öl/Lw., 215 x 260 cm. Privatbesitz.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 495, Kat. Nr. 25.69.

*Kurt Bentz* wurde angeblich in den frühen 1920er Jahren geboren und verstarb 2006. (Vgl. ebd., S. 495.)

<sup>482</sup> Walter Bernstein: *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte*, 1960er Jahre, Öl/Lw., 90 x 116 cm. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 398, Kat. Nr. 18.35. (Vgl. ebd., Bildbeschreibung.) *Walter Bernstein* aus Neunkirchen studierte von 1923 - 1926 in Nürnberg und ab 1926 in Berlin. Erst 1945 ist er an die Saar zurückgekehrt und hat sich insbesondere den Lebenswelten der Bergleute zugewandt.

(Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 39. Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 112.)

<sup>483</sup> Wettmann-Jungblut 2012, S. 307.

<sup>484</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 495.

angelegt worden, der als preußisch-französisches Gemeinschaftsprojekt das Saarrevier mit dem ostfranzösischen Kanalnetz verbunden hat. Der Hafen wurde unterhalb der Luisenbrücke neben dem begradigten Flussbett in den ursprünglichen Saarbogen gebaut.<sup>485</sup> Die dabei entstandene Hafensinsel diente „zur Lagerung der Kohle [...]. Mit Hilfe der unmittelbar an die Kaimauer des Hafenbeckens reichenden Eisenbahngleise konnten gleichzeitig fünf Schiffe über Sturzbahnen mit Kohle beladen werden.“<sup>486</sup> Dieser Massentransport, der mit den kurz nach der Jahrhundertmitte fertiggestellten Bahnverbindungen den überregionalen Absatz der Kohle beschleunigte<sup>487</sup>, wird im Katalog „Das Erbe“ auch von den Fotografien „Hafen Saarbrücken“ und „Kohleumschlag im Saarbrücker Hafen“ dokumentiert.<sup>488</sup>

Das in perspektivischer Aufsicht gegebene Gemälde *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte* (Abb. 13) lenkt den Blick auf die vor dem gelblich aufgehellten Himmel schwarz kontrastierenden und zu den Schloten des Hüttenwerkes gerichteten Kranarme. Insofern hat Bernstein einen der Hauptabnehmer des ‚schwarzen Goldes‘ konnotiert. Der aus den Hütten-schloten austretende Qualm entwickelt sich zu einer rot gefärbten Rauchwolke, die im begrenzenden Blau des Himmels wie feuerspeiend über den Lastenkränen hinwegzieht und die im Vordergrund des links verkürzten Hafenbeckens großflächig gespiegelt ist. Die expressive Farbkraft lässt zwar an die noch gedeihliche und von der Kohle ‚befeuerte‘ Hüttenindustrie denken. Aber mit dem signalartigen Rot scheint schon auf die krisenbehaftete Montanwirtschaft hingedeutet.

Jedenfalls war der Hafen bereits 1958 zugeschüttet, und die Brachflächen sind 1989 mit Resten der Kai- und Magazinmauern zu einem Bürgerpark umgewandelt worden.<sup>489</sup> Das Gemälde, das somit eine vor mehr als 50 Jahren abgewickelte Industrieanlage künstlerisch belegt, vermittelt hinzu einen Eindruck von der Topographie des einstigen Kohlehafens und der etwa drei Kilometer entfernten Burbacher Hütte, deren Schlotte längst reduziert sind.

Auch dieses am Rande der Ausstellung wie eine zusätzliche Dekoration präsentierte Bildwerk unterliegt dem „Primat des Dinglichen“<sup>490</sup>, wonach „Das Erbe“ neben Fotografien und Zeit-

---

<sup>485</sup> Vgl. Wittenbrock, Rolf: Die drei Saarstädte in der Zeit des beschleunigten Städtewachstums (1860 - 1908). Das Verkehrs- und Nachrichtenwesen. In: Geschichte der Stadt Saarbrücken. Band 2. Saarbrücken 1999, S. 62 / S. 63; s. ebd., S. 63, Abb. 12: Der Saarhafen um 1890 (Fotografie).

<sup>486</sup> Drs. ebd., S. 62.

<sup>487</sup> Vgl. Linsmayer, Ludwig: Glühende Leidenschaften. Industrieller Wandel im Zeitalter des Nationalismus (1870 - 1914). In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 110 - S. 116, hier S. 111.

<sup>488</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 128: Fotografie „Hafen Saarbrücken“, Ende 19. Jahrhundert. Vgl. ebd., S. 195: Fotografie „Kohleumschlag im Saarbrücker Hafen“, 1920er Jahre.

<sup>489</sup> Vgl. Dittmann, Marlen: Stadtentwicklung und Wohnen. Strukturplanung Innenstadt. In: Geschichte der Stadt Saarbrücken. Band 2. Saarbrücken 1999, S. 585 - S. 588, hier S. 586 / S. 587.

<sup>490</sup> Steiner, Jürgen: Einleitung. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 10 - S. 13, hier S. 12.

ungsblättern vorrangig durch berufsspezifische Objekte und technische Schaubilder, überlieferte Kartenmaterialien oder Filminstallationen dokumentiert wurde. Diese Fächerung sollte „die Hauptstränge der Sozial-, Wirtschafts-, Technik- und Kulturgeschichte zusammen mit anthropologischen Aspekten [...] zeigen.“<sup>491</sup> Aber dieses Konzept, das ein „Erlebnis für alle Sinne“<sup>492</sup> angestrebte, vernachlässigte das industrie-kulturelle „Erbe“ der Bildkunst.

Jedoch birgt dieses „Erbe“ ein montan- und kunsthistorisches Potenzial, dessen Aneignung als Illustrationen zur Industriekultur zwar nicht zu beklagen ist. Damit werden aber ästhetische Qualitäten und kunstimmanente Eigenwerte verdrängt<sup>493</sup>, die aus den Graphiken der „Illustrierten Zeitung“ von 1876 (*Abb.en 5, 6*) und der 1901 erschienenen „Stumm-Nummer“ (*Abb.en 11, a - e*) oder dem 1937 entstandenen *Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen* (*Abb. 10*) zu erschließen waren. Diese Darstellungen umkreisen eine mit „lodernden Flammen und Flächenbränden“<sup>494</sup> beschriebene Vergangenheit, mit der auch Arbeitersujets von Weil und Zolnhofer konfrontieren. Dazu sei Adolph Menzel anrufen, der seinem epochalen und interpretationsoffenen Gemälde *Eisenwalzwerk* (*VAbb. 2*) hinterherschickte: „Die Zyklopenwelt der modernen Technik ist überreich an Motiven. Ich meine nicht bloß das bißchen Rauch.“<sup>495</sup>

---

<sup>491</sup> Drs. ebd., S. 10.

<sup>492</sup> Drs. ebd., S. 13.

<sup>493</sup> Vgl. Diss. hier, S. 17, Anm. 82.

<sup>494</sup> Linsmayer / Wettmann-Jungblut 2012, Überschrift des Beitrages.

<sup>495</sup> Salzmann, Siegfried: Industrialisierung in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: *Industriebilder. Gemälde einer Epoche* herausgegeben von Ernst Schmacke. Münster 1994, S. 9 - S. 18, hier S. 13: Zitat nach Menzel.

### III. Das Arbeitersujet im Werk Albert Weisgerbers

Diese These bietet auch einen Zugang zum themenspezifischen Œuvre von Albert Weisgerber, dessen Person und Werk nach Bernd Apke noch bis in die jüngste Gegenwart „im Sinne politisch-kultureller Identitätsstiftung funktionalisiert“<sup>496</sup> worden ist. Unabhängig von dieser Vereinnahmung an der Saar, die sich seit 1935 fortsetzte, hat Lorenz Dittmann 1982 festgestellt, dass keine Beweise „von einer gesicherten Wertschätzung Weisgerbers im überregionalen kunsthistorischen Urteil“<sup>497</sup> zu erbringen sind. Insofern wurde der 125. Geburtstag von Weisgerber 2003 zum Anlass genommen, um „dem Werk dieses in seiner Bedeutung überregional nicht ausreichend gewürdigten Malers in einer Ausstellung erneut Geltung zu verschaffen.“<sup>498</sup> Dieses Projekt im Museum St. Ingbert trug den Titel „Albert Weisgerber. Grenzgänger zwischen Tradition und Moderne“. Im Katalog-Beitrag „Weisgerber und Frankreich“ analysierte Dittmann unter Fortschreibung seiner 1982 getroffenen Werkauswahl die Einflüsse der französischen Malerei.<sup>499</sup> Demnach wäre Weisgerber auch als ‚Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich‘ zu nennen.

Aber wie zeitgenössischen Presseartikeln zu entnehmen, hat der „Gaukulturwart“ am 1. Dezember 1935 in einer Rede zur Verleihung des „Albert-Weisgerber-Preises“, der „im Gedächtnis an“ den Künstler als „Vorkämpfer für die deutsche Art in der Westmark gestiftet wurde“<sup>500</sup> „das Wesentliche im Werk des Malers“<sup>501</sup> zu erkennen geglaubt und gab an: „Die Bilder seiner Saarheimat, des Arbeiterpaares, des Mannes am Fenster, sind die Leistungen, hinter denen wir den wahren Weisgerber sehen. Die Größe seiner Persönlichkeit hat sich gerade an der Bewährung inmitten der Zeitwirren erwiesen.“<sup>502</sup>

#### 1. Die ‚geschichtsblinde‘ Vereinnahmung des Malers

1987 formulierte Georg-Wilhelm Költzsch (1938 - 2005) als damaliger Direktor des Saarland Museums: „Das Elternhaus Albert Weisgerbers in St. Ingbert stand bei seiner Geburt, 1878, als Folge der territorialen Neuordnung Europas nach Waterloo (1815) auf pfälzisch-bayerischem Staatsgebiet [...]. ‚Saarländer‘ ist Weisgerber erst nach seinem Tod (1915) geworden, als auf der

---

<sup>496</sup> Apke 2007, S. 19.

<sup>497</sup> Dittmann, Lorenz 1982, S. 153.

<sup>498</sup> Brandenburg, Winfried: Grußwort und Dank. In: Albert Weisgerber 1878 - 1915. Grenzgänger zwischen Tradition und Moderne. Jubiläumsausstellung zum 125. Geburtstag im Museum St. Ingbert vom 4. Mai bis 3. August 2003. Herausgeber: Albert Weisgerber Stiftung. St. Ingbert 2003, S. 7. (Ausst. Kat. St. Ingbert 2003)

<sup>499</sup> Vgl. Dittmann, Lorenz: Weisgerber und Frankreich. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 11 - S. 21.

<sup>500</sup> Anonym: Der schöpferische Genius der Westmark. Eröffnung der pfälzisch-saarländischen Kunstwochen. Die Kunst in der Grenzmark. NSZ Rheinfront, 2. Dezember 1935. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

- Der Text beinhaltet Auszüge aus der Rede des „Gaukulturwartes“ -.

<sup>501</sup> Ebd.

<sup>502</sup> Anonym: Die Kundgebung im Staatlichen Museum. Saarbrücker Zeitung, Sonntag, den 1. Dezember 1935. 173. Jahrgang, Nr. 326. 1. Beilage. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

- Der Text beinhaltet ebenfalls Auszüge aus der Rede des „Gaukulturwartes“ -.

Grundlage des Versailler Vertrages zuerst das 'Saargebiet' entstand, dem Teile der Westpfalz und damit auch St. Ingbert zugeschlagen wurden. Aus dem 'Saargebiet' entstand das 'Saarland', nachdem sich seine Bevölkerung in einem Referendum 1935 für die Rückkehr in das Deutsche Reich entschieden hatte. Nach einem neuen Referendum, 1955, wurde das 'Saarland' zum Bundesland im föderativen Staatsgebilde der Bundesrepublik Deutschland. Die geschichtlichen Wirren erst schenken dem Saarland seinen immer noch bedeutendsten Künstler und zogen ihn posthum in die politischen Grenzlandprobleme hinein.<sup>503</sup>

In diesem Rückblick hat Költzsch neben den ungefähren 'geschichtlichen Wirren', die schon 1935 als 'Zeitwirren' abgetan wurden, merkwürdig verhalten auf den Volksentscheid von 1935 hingedeutet und eine Erwähnung des zugleich ausgelobten "Albert-Weisgerber-Preises", bzw. „Westmarkpreises“, vermieden. Der Begriff „Westmark“ war nach dem Ersten Weltkrieg in Defensive zu Frankreich für deutsche Gebiete am Rhein aufgekommen und wurde von den Nationalsozialisten usurpiert. Blieb der Terminus vorerst noch auf kulturelle Bereiche beschränkt, wie mit dem 1933 gegründeten Organ „Die Westmark - Monatszeitschrift des Volksbildungsverbandes Pfalz-Saar. Kampfbund für deutsche Kultur in der Westmark“, wurde der seit 1935 bestehende und das Saarland einbeziehende „Gau Saarpfalz“ nach dem Frankreichfeldzug in „Gau Westmark“ umbenannt und schloss das eroberte lothringische Moseldepartement mit ein.<sup>504</sup>

Der „Westmarkpreis“ ist aus einem im März 1935 vom Volksbildungsverband Pfalz-Saar projektierten „Kurt-Faber-Preis“ für Dichtung hervorgegangen und wurde kurz darauf um die Sparten Musik und Kunst „zur Förderung der pfälzischen und saarländischen Kultur“<sup>505</sup> ergänzt. Diese Preise, die dem elsässischen Reiseschriftsteller Kurt Faber (1883 - 1929), dem Komponisten Johann Stamnitz (1717 - 1757) und Albert Weisgerber gewidmet waren, sind 1935 neben Fritz Zolnhofer an den saarländischen Autor Johannes Kirschweg (1900 - 1951) und den Mu-

---

<sup>503</sup> Zitat in Apke 2007, S. 20, Anm. 57: Georg-Wilhelm Költzsch: Albert Weisgerber. In: Kunsträume. Die Länder zu Gast in der Nationalgalerie Berlin. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin (Selbstverlag) 1987, S. 103 - S. 109, hier S. 104.

<sup>504</sup> Vgl. Frenke, Hans: Rheinkreis - Pfalz - Westmark. Über den Namen Pfalz und das Selbstverständnis ihrer Bewohner im 19. und 20. Jahrhundert. In: Staab, Franz (Herausgeber): Die Pfalz. Probleme einer Begriffsgeschichte vom Kaiserpalast auf dem Palatin bis zum heutigen Regierungsbezirk. Speyer 1990, S. 211 - S. 228, hier S. 215 / S. 216. Vgl. Scharwath 2002, S. 31 / S. 32.

<sup>505</sup> Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e. V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935: Westmark-Preis für das Schrifttum, Musik und bildende Kunst. Satzungen. § 1.

Vgl. Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e.V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935: Westmarkt-Preis. Durchführungsbestimmungen für das Jahr 1935, §§ 1, 2.

In: Stadtarchiv Neustadt a. d. Weinstraße, NS-Bestand, Akte Nr. 5613.

Der *Volksbildungsverband Pfalz-Saar* ist aus dem „Pfälzischen Verband für freie Volksbildung“ hervorgegangen, der sich 1920 „als eine Dachorganisation aller Volksbildung betreibenden Vereinigungen und Konfessionen“ konstituierte. (Fellbach-Stein, Ariane M.: Kunstpolitik in der Pfalz 1920 - 1945. Kaiserslautern 2000, S. 178.)

Dieser Verband wurde anscheinend wegen seiner „ausgeprägten Organisationsstruktur“ nach „Säuberungen“ ab 1933 über die Volksbildung hinaus „ein Instrument der gesamten Kulturpolitik in der Pfalz“, die sich seit 1935 auch auf das Saargebiet erstreckte. (Dies. ebd., S. 184. Vgl. Dies. ebd., S. 245 / S. 246.)

sikschaftenden Albert Jung (1899 - 1970) aus St. Ingbert noch in Etappen vergeben worden.<sup>506</sup> Sie kamen 1936 „erstmalig im Gesamten“<sup>507</sup> am 1. März, dem Jahrestag „der Saarheimkehr im Rahmen einer größeren Kundgebung für die Kultur der Westmark“<sup>508</sup>, zur Verteilung. Zolnhofer hat den Kunstpreis am 1. Dezember 1935 anlässlich der Eröffnung einer „Albert-Weisgerber-Gedächtnis-Ausstellung“ im Staatlichen Museum Saarbrücken erhalten<sup>509</sup>, die als Auftakt pfälzisch-saarländischer Kulturwochen auch mit einer „Ausstellung der Werke der verstorbenen“ und sog. „saarpfälzischen Maler Otto Weil“ und „Richard Wenzel [...] verbunden“<sup>510</sup> war.

### 1.1. Der Umgang des NS-Systems mit dem Weisgerber-Œuvre

Die von Bernd Apke vermeinte „Widersprüchlichkeit im Umgang des Naziregimes mit Weisgerbers Œuvre“<sup>511</sup> war aber vorprogrammiert, denn der „Gaukulturwart“ hat schon 1935 in seiner Rede zur Eröffnung der Gedächtnis-Ausstellung wissen lassen: „Das künstlerische Leben dieses größten westmärkischen Malers bedeutet einen Passionsweg, voll von schönen Hoffnungen und Gelingen, reich aber auch an Fehlschlägen und Enttäuschungen, der Schluss - ein Offenbaren des Sinnes all dieser Opfer. Seine Anfangsgemälde befremden in etwas. Das ‚Pariser Kaffee‘, ein Bild übrigens, dem man in der Seinestadt sehr oft begegnet - dürfen wir als typisch für diese Anfangshaltung des Künstlers ansehen. Über die Verliebtheit in Farbe und Lichteffekte vergaß die Zivilisationskunst jener Tage den eigentlichen Sinn der Kunst. Nichtsdestoweniger ging von hier die Wandlung Weisgerbers aus: in der Fremde und in der Versenkung in ihre Art hat er erst die Heimat, ihre Wesenheit und Besonderheit sehen, schauen und

<sup>506</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 29 / S. 30.

<sup>507</sup> Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e. V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935: Westmark-Preis für das Schrifttum, Musik und bildende Kunst. Satzungen § 4.

Vgl. Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e. V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935: Westmark-Preis für das Schrifttum, Musik und bildende Kunst. Durchführungsbestimmungen, §§ 3 - 7.

Über die *Zuteilung der Preise* entschied unter Vorsitz des Gaukulturwartes ein Preisrichterbeirat, dem die Vertreter der beteiligten Stifter sowie die Landesleiter der Reichskammern für Schrifttum, Musik, bildende Künste und Theater angehörten. Als Stifter fungierten die Regierungen der Pfalz und des Saarlandes, die Städte Homburg, Kaiserslautern, Ludwigshafen, Neustadt a. d. Haardt, Saarbrücken, Speyer, St. Ingbert, Zweibrücken, der Volksbildungsverband Pfalz-Saar, der Westmark-Verlag sowie die Unternehmen I.G.-Farbenindustrie A.G., das Eisenwerk Neunkirchen und die Stahlwerke Röchling. (Vgl. Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e. V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935: Westmark-Preis für das Schrifttum, Musik und bildende Kunst. Satzungen, §§ 2, 4 u.12.)

Der Name *Neustadt a. d. Haardt* resultierte aus einer angrenzenden Berglandschaft im Pfälzer Wald. Die Stadt wurde, nachdem 1936 die deutsche Weinstraße proklamiert war, *Neustadt a. d. Weinstraße* genannt.

<sup>508</sup> Anonym: Verteilung des Westmarkpreises. Ein Festakt am 1. März in Saarbrücken. NSZ Rheinfront, 1. März 1936. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>509</sup> Vgl. Anonym: Die Kundgebung im Staatlichen Museum. Saarbrücker Zeitung, Sonntag, den 1. Dezember 1935. 173. Jahrgang, Nr. 326. 1. Beilage. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Vgl. Anonym: Morgenfeier in Saarbrücken. Fritz Zolnhofer erhält den Kunstpreis der Westmark. NSZ Rheinfront, 2. Dezember 1935. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Trepesch und Scharwath nahmen allerdings an, dass Zolnhofer den Preis am 1. März 1935 erhalten habe. (Vgl. Trepesch 1996, S. 73. Vgl. Scharwath 2002, S. 29.)

<sup>510</sup> Anonym: Feierliche Eröffnung der pfälzisch-saarländischen Kulturwochen. Das große Ziel. Saarbrücker Zeitung, Sonntag, den 1. Dezember 1935. 173. Jahrgang, Nr. 326. 1. Beilage.

<sup>511</sup> Apke 2007, S.17.

lieben gelernt. Zu ihr führen seine reifsten Werke wieder zurück. Die Saarheimat, die Landschaft des Westrichs und ihre Bewohner, sie sind der Vorwurf und der mannigfache Inhalt der späteren Werke. Aus dem Chaos hat sich die Persönlichkeit Weisgerbers herausgearbeitet zu reiner Gestaltung, sie hat sich gegen das Chaos gewehrt und in ihm bewährt. Das ist das Gültige an seinem Werke. [...]“<sup>512</sup>

Vermutlich kannte der „Gaukulturwart“ die 1918 von Wilhelm Hausenstein verfasste Weisgerber-Monographie.<sup>513</sup> In diesem „nachhaltig wirkmächtigen Gedenkbuch“<sup>514</sup> hat der Autor, wie Apke eruierte, das Œuvre des mit ihm freundschaftlich verbundenen Malers „in zwei Hauptepochen unterteilt, deren zweite er schon mit dem Ende von Weisgerbers Parisaufenthalt nach 1906 ansetzte.“<sup>515</sup> Als einflussreicher Kunstkritiker beurteilte Hausenstein<sup>516</sup> Weisgerbers Parisaufenthalte, die von Oktober 1905 bis Mai 1906 von der Zeitschrift „Jugend“ finanziert wurden<sup>517</sup>, als eine Episode, die den irrenden, aber beharrlich deutschen Maler wieder zu deutschen Vorbildern führte.<sup>518</sup> Nach Hausenstein waren auch „solche Arbeiten, als deren Typus

---

<sup>512</sup> Anonym: Morgenfeier in Saarbrücken. Fritz Zolnhofer erhält den Kunstpreis der Westmark. NSZ Rheinfront, 2. Dezember 1935. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>513</sup> Vgl. Diss. hier, S. 22, Anm. 115: Hausenstein 1918.

<sup>514</sup> Sauder 2006, S. 361.

<sup>515</sup> Apke 2007, S. 16.

„Hausensteins Schrift [...] hat nicht nur Auswirkungen auf die Bewertung von Weisgerbers Hauptwerk. Vielmehr werden des Autors Einschätzungen von der Person des Künstlers, die naturgemäß subjektiv und zeitbedingt ausfallen, häufig als Tatsachen rezipiert. [...]: Der Autor entwickelt seine dreiteilige Schrift aus der seit 1906 währenden Bekanntschaft mit Weisgerber. Die mit ‚Erinnerungen‘, ‚Leben‘ und ‚Werk‘ überschriebenen Kapitel suggerieren zwar eine interpretatorische Trennung von Biographie und Œuvre, zehren allerdings von der Verzahnung beider Kategorien. Der Autor wendet das in persönlichen Begegnungen erlebte Verhalten des Künstlers ins Grundsätzliche und verbindet dies mit Auszügen aus Briefen Weisgerbers. Viele Autoren können dieser expressionistischen Mischung in der Folge nicht widerstehen, was bis in die Gegenwart zu einer problematischen Rezension führt.“ (Apke 2007, S. 17.)

<sup>516</sup> *Wilhelm Hausenstein* hat sich als Schriftsteller und Kunstkritiker betätigt und war zeitweise Mitarbeiter von Julius Meier-Graefe (1867 - 1935). Neben Beiträgen zu Werken Lovis Corinth, Alfred Kubin oder Max Beckmann verfasste *Hausenstein* Monographien über Rembrandt, Fra Angelo und Giotto. 1927 gab er eine „Allgemeine Kunstgeschichte“ heraus und war ab 1934 Redakteur des Literaturblattes der „Frankfurter Zeitung“. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde *Hausenstein* deutscher Konsul in Paris und ist dort 1953 zum leitenden Botschafter der diplomatischen Vertretung der Bundesrepublik ernannt worden. (Vgl. Weber, Wilhelm: Wilhelm Hausenstein. In: Albert Weisgerber (1878 - 1915) zum 70. Todestag. Selbstbildnisse, Familie, Freunde. Von Wilhelm Weber. Herausgegeben von der Stadt St. Ingbert/Saar in Verbindung mit den Ausstellungen im Kulturhaus St. Ingbert 13. Mai - 9. Juni 1985 und in der Rudolf Scharpf-Galerie des Wilhelm Hack-Museums Ludwigshafen am Rhein 21. Juni - 28. Juli 1985. St. Ingbert 1985, S. 58.) (Ausst. Kat. St. Ingbert 1985)

<sup>517</sup> Vgl. Sauder 2006, S. 375 / S. 376. Vgl. Apke 2007, S. 81 u. Anm. 1.

<sup>518</sup> „Das spezifische Gewicht der Deutschen ist schwer. Deshalb streben sie danach, leichter zu werden. Dieser Instinkt führte den jungen Künstler, auf dem auch noch alle Lasten kommender Entwicklung, alle Beschwernisse ahnungsvollen Alters lagen, nach Westen hinüber. Doppelt kennzeichnet ihn, was er dort als Maler unternahm. Er hatte eine fanatische Vorliebe für die Varietés und das Café, dem in Paris eine so bewegte und farbige Gesellschaftlichkeit eigentümlich ist, dass es für ihn auch etwas wie Variété wurde. Er verkehrte im „Dome“, wo die deutschen Montparnassiens - außer Weisgerber insbesondere noch der vortreffliche Purrmann und eine Anzahl national nicht sehr genau bestimmter anderer Adepten, wie der von Weisgerber mit guten Grund sehr hoch eingeschätzte Pascin - zusammenkamen. Aber dies Haus, das in der Geschichte der Kunst von auswärts Gekommener eine beträchtliche Bedeutung gehabt hat, war nur der Ort gleichsam zukünftiger Zusammenkünfte, bei denen man unter sich blieb. Dies war München in Paris. Allerdings entfernte sich Weisgerber nie und nirgends ganz von seiner Basis; mit einem fast ländlichen - man darf, ohne einen aberkennenden Nebenton, vielleicht auch sagen: ein wenig provinziellen - Misstrauen gegen das allzu Ausgeweitete, allzu Hemmungslose dieser Stadt, das ihm kein letztes geistiges und sinnliches Behagen gewährte, hielt er sich an sich selbst und das,

man die Bilder aus den Pariser Cafés und Varietés bezeichnen“ könne, „nicht entscheidend. Schon in den graphischen Arbeiten, die Weisgerber in Paris für die ‚Jugend‘ gezeichnet hat“, wären „Stücke, deren Vorzüglichkeit [...] in der deutlichen Selbstbehauptung dieses Künstlers“<sup>519</sup> wurzeln würden. Andererseits glaubte Hausenstein, die grenznahe Herkunft hätte Weisgerber nach Paris gezogen, und dieser Aufenthalt habe das nachfolgende Werk beeinträchtigt.<sup>520</sup> Im Hinblick auf Weisgerbers Familie in St. Ingbert verstieg sich Hausenstein in die wohl zeitbedingten Worte: „Die Rasse war gut.“<sup>521</sup> Überdies kommentierte er den früh geäußerten Wunsch Weisgerbers, Maler zu werden, mit der dubiosen Ansage: „Die rheinfränkische Rasse hat viele Künstler hervorgebracht [...]“<sup>522</sup>

Jedenfalls kam es nach dem „Gaukulturwart“ zu „jener Kunst, die sich einer internationalen Phrase verschrieben gehabt und die Rassenmischung als ihr Ziel angesehen habe.“<sup>523</sup> Einige dieser Werke, wie Weisgerbers „Somalikinder“ oder der „Harem mit Negerin“, sind zwar in privaten Sammlungen verborgen geblieben und überdauerten das NS-System. Aber z.B. das Gemälde „Klagender Jeremias unterm Regenbogen“, das 1922 in den Besitz der Kunsthalle Hamburg gelangte, ist 1937 beschlagnahmt worden und gilt seitdem als verschollen.<sup>524</sup> Dieses Schicksal teilen auch Weisgerbers Bilder, die aus den Museen von München, Dresden, Bremen oder Wiesbaden und Saarbrücken verbannt wurden.<sup>525</sup>

Außerdem sollte 1941/42 in Berlin ein größerer Werkkomplex versteigert werden, den Weisgerbers Witwe vor ihrer Emigration nach England in Kunsthandlungen und Speditionen eingelagert hatte.<sup>526</sup> Die aus Prag stammende Malerin Margarete Pohl (1878 - 1968) war Jüdin und hat Weisgerber 1907 geheiratet.<sup>527</sup> Nachdem sie 1938/39 ausgewandert ist, wurde ihr Vermögen

was er von sich und von zuhause an Voraussetzungen und Überlieferungen, an Schule und Wünschen mitbrachte. Wahr ist, dass er Paris in Paris, in Lautrec, Manet, Daumier suchte. Das ist das eine. Das andere aber ist: dass er mit einer bemerkenswerten Beharrlichkeit sich selbst dazwischen stellte und von zwei Werken zweier deutscher Maler erfüllt war. Dies waren: das Gymnasiase-Theater Menzels und die Cocotte Laibels.“ (Hausenstein 1918, S. 8.)

<sup>519</sup> Hausenstein 1918, S. 43 / S. 44.

<sup>520</sup> „Irgendwie war er schon als Pfälzer in westliche Atmosphären getaucht. Von der Mutter her war zudem fast lothringisches Blut in ihm. So trug er etwas von jener Zwiespältigkeit in sich, die dem Menschen eines Grenzlandes leicht zur Tragik wird. Man kann in allem Ernst auch die Frage stellen, ob diese Zwiehaftigkeit, die, mit vielem anderen allerdings, in dem Pariser Aufenthalt zum Ausdruck kam, nicht auch für ihn zur Tragik geworden ist: denn so wichtig, so antreibend diese Zeit für ihn, für sein ganzes Leben geblieben ist, so gewiss ist es auch, dass Weisgerber das ganz Ungebrochene, das er in Bildern [...] aus der Epoche zwischen 1903 und Ende 1905 erreicht und beinahe spielend bezeugt hatte, seit dem in sein Dasein schneidenden Jahr 1906 selten wieder erreichte und jedenfalls nicht mehr hemmungslos durchführen konnte.“ (Hausenstein 1918, S. 40.)

<sup>521</sup> Hausenstein 1918, S. 26.

<sup>522</sup> Drs. ebd., S. 26.

<sup>523</sup> Anonym: Die Kundgebung im Staatlichen Museum. Saarbrücker Zeitung, Sonntag, den 1. Dezember 1935.

<sup>524</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 197 / S. 198, IF 156 / WW 116: Somalikinder, 1907, Öl/Lw., 70,5 x 79,0 cm; IF 157 / WW 110: Harem mit Negerin, 1907, Öl/Lw., 113,5 x 100,0 cm. Vgl. Dies. ebd., S. 260, IF 363 / WW 250: Klagender Jeremias unterm Regenbogen, 1912, Öl/Lw., 106 x 138 cm. Vgl. Weber 1962, S. 11.

<sup>525</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 14, Anm. 17. Vgl. Weber 1962, S. 11.

<sup>526</sup> Vgl. Weber 1962. Vgl. Sauder 2006, S. 406.

<sup>527</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 49 u. S. 51.



samt des Weisgerber-Erbes beschlagnahmt. Von der bevorstehenden Versteigerung des Künstlernachlasses hat die Stadt St. Ingbert durch Zufall erfahren und konnte 1942 etliche Werke käuflich erwerben.<sup>528</sup> Auch nach einem 2008 veröffentlichten Aufsatz von Gerhard Sauder sind die Eigentumsansprüche, die Weisgerbers Witwe 1947 gegenüber der Stadt St. Ingbert geltend machte, 1951 mit einem außergerichtlichen Vergleich und einer finanziellen Entschädigung beendet worden.<sup>529</sup> Die somit in St. Ingbert verbliebenen Gemälde bildeten den Grundstock der Städtischen Weisgerber-Sammlung.<sup>530</sup>

## 1.2. Die seit den 1950er Jahren aufgelebte Weisgerber-Forschung und erfassbare Arbeitersujets

Zu Weisgerbers 80. Geburtstag<sup>531</sup>, jedoch initiiert durch das „Saarreferendum“ und die Eingliederung des Saarlandes in den deutschen Bundesverband, stiftete die Stadt St. Ingbert 1958 einen unterschiedslos bezeichneten „Albert-Weisgerber-Preis“.<sup>532</sup> Trotz dieser „geschichtsblinden `Tradition`“<sup>533</sup> hat sich St. Ingbert um eine seit den 1950er Jahren einsetzende Weisgerber-Forschung verdient gemacht. Sie gründete auf dem Bilderankauf von 1942, der dem Engagement des St. Ingberter Privatsammlers Franz-Josef Kohl-Weigand (1900 - 1972)<sup>534</sup> zugeschrieben wird, und die maßgeblich dem Kunsthistoriker Wilhelm Weber zu verdanken ist.<sup>535</sup>

Weber koordinierte ab 1955 Gedächtnis-Ausstellungen<sup>536</sup> und trat mit zahlreichen Beiträgen in entsprechenden Katalogen hervor. Soweit zu übersehen, beklagte er zwar stets die Be-

<sup>528</sup> Vgl. Sauder 2006, S. 406.

<sup>529</sup> Vgl. Sauder, Gerhard: Restitutionsfragen - am Beispiel der Albert-Weisgerber-Sammlung der Stadt St. Ingbert. In: Das Recht und seine historischen Grundlagen. Festschrift für Elmar Waldle zum 70. Geburtstag, herausgegeben von Tiziana J. Chiusi, Thomas Gergen und Heike Jung. Berlin 2008, S. 989 - S. 1004, hier S. 991 - S. 1004. Vgl. Howest 1998, S. 418.

<sup>530</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 418.

<sup>531</sup> Vgl. Sauder 2006, S. 410.

<sup>532</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 409 / S. 410 u. Anm. en. 196, 197.

„Seit 1958 verleiht die Stadt St. Ingbert alle drei Jahre den Albert-Weisgerber-Preis für bildende Kunst an Künstlerinnen und Künstler, die im Saarland oder im angrenzenden `Kulturraum` geboren sind oder hier ihren ständigen Wohnsitz haben.“ (Sauder 2006, S. 410 u. Anm. 198.)

<sup>533</sup> Drs. ebd., S. 409.

<sup>534</sup> Der in St. Ingbert tätige Unternehmer *Franz-Josef Kohl-Weigand* ergänzte die von seinem Vater Heinrich Kohl (1873 - 1936) in Landau/Pfalz angelegte Slevogt- und Purrmann-Sammlung u.a. um Weisgerber-Werke. 1942 hat *Franz-Josef Kohl-Weigand* die Stadt St. Ingbert auf die Versteigerung der beschlagnahmten Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz der Witwe Weisgerbers hingewiesen. Ein langjähriger Austausch mit der Witwe bereicherte Kohl-Weigands Künstler-Archiv, das einschließlich der Werke und Dokumente nach dem Zweiten Weltkrieg zur größten privaten Weisgerber-Sammlung wurde. (Vgl. Schmitt, Bertold: Mit Künstlern leben. In: Die Sammlung Kohl-Weigand aus dem Saarland Museum im Museum Sankt Ingbert vom 8. November 1998 bis 28. Februar 1999. St. Ingbert 1999, S. 10 - S. 18, hier S. 14 / S.15.) (Ausst. Kat. St. Ingbert 1999) Vgl. Sauder 2006, S. 405 / S. 406. Vgl. Apke 2007, S. 19 u. S. 23, Anm. 40.

<sup>535</sup> Vgl. Apke 2007, S. 18.

*Wilhelm Weber* war seit 1965 Direktor der Pfalzgalerie Kaiserslautern und leitete von 1978 bis 1983 das Landesmuseum in Mainz. (Vgl. Apke 2007, S. 18.)

<sup>536</sup> Vgl. Weber, Wilhelm (ohne Titel) In: Von der Skizze zum Werk. Albert-Weisgerber-Ausstellung, Museum der Stadt Homburg. 24. September - 1. November 1955. Homburg 1955, S. 3 - S. 17.

In zahlreichen Katalog-Beiträgen von Weber finden sich wiederholt dieselben Passagen aus Weisgerbers Briefen und den überlieferten Erinnerungen der Freunde des Künstlers. Diese Auszüge sind mit nahezu vollständigen

schlagnahme der Weisgerber-Werke während der NS-Zeit. Aber der 1935 inszenierte „Albert-Weisgerber-Preis“ und die damalige Gedächtnis-Ausstellung kamen nicht mehr zur Sprache. Dessen ungeachtet, erstellte Weber 1962 anlässlich der Retrospektive in Heidelberg das erste Œuvre-Verzeichnis der Weisgerber-Gemälde und erfasste die präsentierten Handzeichnungen, Vorlagen für die Zeitschrift „Jugend“ und Druckgraphiken.<sup>537</sup>

Analog der Publikation „IndustrieMenschenBilder“<sup>538</sup> sind das Gemälde *Walzwerk* (Abb. AW 1) mit der lesbaren Signatur „A. Weisgerber 03“<sup>539</sup> und die Bleistiftzeichnung *Schichtwechsel in St. Ingbert* (Abb. AW 2) registriert worden.<sup>540</sup> Wie Weber auch 1965 im bibliographischen Beitrag der Herausgabe „Albert Weisgerber zum 50. Todestag“ berichtete, fand sich „unter den Nachlassfotos eine leider nur unscharfe Aufnahme“ vom Gemälde „Walzwerk, dessen Datierung 1903 jedoch einwandfrei zu erkennen ist. [...] die Fotografie stellt ein von Weisgerber gemaltes Bild dar, das [...] in St. Ingbert und zwar im Walzwerk entstanden ist. Links im Bild ist ein Mann zu erkennen, der eine Eisenstange mit der Zange hält. Das glühende Eisen zieht helle Bahnen auf dunklem Grund. [...]“<sup>541</sup> Webers Beschreibung lässt sich vage anhand einer undeutlichen Schwarz-Weiss-Fotografie nachvollziehen, die Saskia Ishikawa-Franke 1978 in ihrem Werk-Katalog reproduzierte. (Abb. AW 1)<sup>542</sup>

Texten und präzisen Quellen in der Herausgabe `Sauder 2006` belegt. Insbesondere aus Gründen der Übersichtlichkeit wird hier auf die gleichfalls fragmentarischen Nachdrucke in der Kompilation „Albert Weisgerber. Das Leben. Der Tod. Herausgegeben von Gebhard Neumüller, Karin Bierhals und Elisabeth Weber. St. Ingbert o. J. (2004) weitgehend verzichtet. Diese Publikation enthält jedoch u. a. qualitativ anspruchsvolle Farb-Abbildungen einiger Gemälde, die sich wie auch die Reproduktionen in dem jüngeren Ausstellungskatalog „Albert Weisgerber 1878 - 1915. Wege der Lebensfreunde. Wege der Lebensklage. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 23. November 2008 bis 8. März 2009. Schweinfurt 2008“ zu Werkbetrachtungen eignen.

<sup>537</sup> Vgl. Weber, Wilhelm: Œuvre Verzeichnis Gemälde Nr. 1 - Nr. 377. In: Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 25 - S. 102. Vgl. Drs. ebd., S. 103 - S. 116: Ausgestellte Graphik, Handzeichnungen Nr. 1 - Nr. 113, Vorlagen für die Zeitschrift „Jugend“ Nr. 114 - 129, Druckgraphik Nr. 130 - Nr. 143.

„Unterlagen [...] lieferten“ u.a. „ein Nachlassverzeichnis vom 1. April 1916, ein Fotoalbum von Margarete Weisgerber“ sowie deren „briefliche Mitteilungen an Franz-Josef Kohl-Weigand“ und „an den Verfasser des Œuvre-Verzeichnisses [...]“ (Weber ebd., S. 24: Vorwort zum Œuvre-Verzeichnis der Gemälde.)

<sup>538</sup> Vgl. Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 47.

<sup>539</sup> Vgl. Weber 1962, S. 29, Nr. 24: *Walzwerk*, 1903, Öl/Lw., ungefähre Größe nach Margarete Weisgerber: 70 x 90 cm, Aufenthaltsort unbekannt, Foto im Nachlassalbum. U. I. lesbar: A. Weisgerber 03.

<sup>540</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 104, Nr. 16: *Grube in St. Ingbert (Schichtwechsel)*, um 1906, Bleistift, 33 x 42 cm. Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert.

<sup>541</sup> Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber und St. Ingbert. Ein biographischer Beitrag. In: Albert Weisgerber zum 50. Todestag. Herausgegeben von der Stadt St. Ingbert im Mai 1965. St. Ingbert 1965, S. 5 - S. 31, hier S. 16.

(Weisgerber 1965)

Ähnlich formulierte Weber die Bildbeschreibung 1962 im Œuvre-Verzeichnis. (Vgl. Weber 1962, S. 29, Nr. 24.)

<sup>542</sup> Albert Weisgerber: *Walzwerk*, 1903, Öl/Lw., etwa 70 x 90 cm, sign. u. l.: AWeisgerber 03. Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Fotografie. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 44 / WW 24.

Nach den von Ishikawa-Franke recherchierten Ausstellungen war das Gemälde *Walzwerk* 1926 noch nicht verschollen. Ishikawa-Franke zitiert zudem einen Brief, in dem 1959 auf die mögliche Zueignung des Bildes an einen Hüttenarbeiter des St. Ingbert Eisenwerkes hingewiesen wird. (Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 166.)

Von Weber wurde diese Überlieferung lediglich angedeutet. (Vgl. Weber 1965, S. 16.)

*Ishikawa-Franke's* Dissertation „Albert Weisgerber - Leben und Werk - Gemälde“ enthält u.a. neben einer umfangreichen Bibliographie und einer ausführlichen Bildergenealogie Schwarz-Weiss-Abbildungen von den meisten Gemälden des chronologisch-ikonographisch gegliederten Werk-Kataloges. Er basiert auf Webers Œuvre-Verzeichnis von 1962. *Ishikawa-Franke* setzte den fortlaufend nummerierten Gemälden die Abkürzung \*IF voran.

Gestützt auf die Passage eines Weisgerber-Briefes war für Weber erwiesen, dass es zu dem Gemälde *Walzwerk* kam, als sich der Maler nach dem Tode seiner Mutter, die im November 1903 verstarb, längere Zeit in St. Ingbert aufgehalten hat.<sup>543</sup> Von hier hat Weisgerber nämlich Anfang Januar 1904 einem Freund u.a. mitgeteilt: „Ich versuche, auf dem Eisenwerk zu malen, doch frieren einem jetzt die Knochen zusammen, und so bleibt mir wohl nichts anderes übrig, als zu warten, bis es Frühjahr wird.“<sup>544</sup> Ishikawa-Franke folgerte daraus, dass noch weitere Industriebilder entstanden wären.<sup>545</sup> Vielleicht sah sie sich deswegen auch veranlasst, in ihrem Werk-Katalog ein Ölbild „Eisenwerk“ von 1904 aufzunehmen, über dessen Provenienz, Masse und Aufenthaltsort sie aber keine Angaben machte.<sup>546</sup>

Im Hinblick auf das verschollene *Walzwerk* betonte Weber: „Ein anderes Dokument für die gelegentliche Beschäftigung Weisgerbers mit [...] Industriebildern seiner Heimat hat sich glücklicherweise erhalten: Die Bleistiftzeichnung ‚Schichtwechsel auf der Grube St. Ingbert‘ [...].“<sup>547</sup> Diese unsignierte und wahrscheinlich 1906 entstandene Darstellung wird seit 1982 im Graphischen Kabinett des Saarland Museums unter dem Titel *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* aufbewahrt. (Abb. AW 2) <sup>548</sup> Die Zeichnung gehörte zur Sammlung Kohl-Weigand, die 1979 dem Saarland übereignet und 1980 in die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz integriert worden ist.<sup>549</sup> In einer Veröffentlichung über diese Kollektion wurde das Blatt 1961 als „Schichtwechsel auf der Grube St. Ingbert“ reproduziert<sup>550</sup> und war von 1975 bis 2003 Exponat verschiedener Weisgerber-Ausstellungen.<sup>551</sup>

---

Damit unterschied sie ihre Katalog-Erarbeitung von Webers Œuvre-Verzeichnis, das sie aber bei der vielfach gegebenen Konkordanz jeweils mit „WW“ und der Ziffer aus dem Heidelberger Katalog kennzeichnete. Darüber hinaus wurden Bezüge auf die schon durch Weber bruchstückhaft bekannt gewordenen Weisgerber-Briefe oder die Erinnerungen der Freunde des Malers entsprechend angemerkt.  
(Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 153, S. 313 - S. 315.)

<sup>543</sup> Vgl. Weber 1965, S. 16.

<sup>544</sup> Brief-Zitat Albert Weisgerber an Karl Arnold, St. Ingbert, den 3. Jan. 04.

In: Weber 1965, S. 16. In: Sauder 2006, S. 63.

<sup>545</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 166, IF 44, *Walzwerk* mit Verweis auf IF 67.

<sup>546</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 172, IF 67: *Eisenwerk*, (o. Abb.), 1904, Öl. Mass und Aufenthaltsort unbekannt.

Hier ist der Weisgerber-Brief vom 3. Januar 1904 abermals zitiert.

<sup>547</sup> Vgl. Weber, 1965, S. 16.

<sup>548</sup> Albert Weisgerber: *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel*, um 1906, Zeichnung, Bleistift, ca. 33 x 42 cm.

Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. KW 803. Reproduktion Saarland Museum.

In: Objekt-Dokumentation 5000, Saarland Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz.

Graphisches Kabinett, Erfassungs-Datum 30.11.98: Inv. Nr. KW 803. Vorbesitzer: Sammlung Kohl-Weigand.

<sup>549</sup> Vgl. Güse, Ernst-Gerhard: Vorwort. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 1999, S. 7 / S. 8, hier S. 7.

<sup>550</sup> Vgl. Imiela, Hans-Jürgen; Weber, Wilhelm: Die Sammlung Kohl-Weigand. Slevogt. Purrmann. Weisgerber. Heidelberg / Berlin 1961, hier S. 156: *Schichtwechsel auf der Grube St. Ingbert*, um 1906, Bleistiftzeichnung.

<sup>551</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 1975, S. 59, Nr. 104: *Grube St. Ingbert (Schichtwechsel)*, Bleistiftzeichnung.

Vgl. Albert Weisgerber zum 100. Geburtstag. Querschnitt durch das zeichnerische Werk. Ausstellung der Stadt St. Ingbert im städtischen Kulturhaus vom 22. April bis 15. Mai 1978. St. Ingbert 1978, S. 18, Nr. 23:

*Grube St. Ingbert, Schichtwechsel*, 1906, Bleistift, 33 x 42 cm.

Vgl. Albert Weisgerber (1878 - 1915) zum 70. Todestag. Selbstbildnisse, Familie, Freunde, religiöse Bilder. München, Kardinal Wendel Haus der Katholischen Akademie in Bayern. München 1985, S. 54:

*Grube St. Ingbert, Schichtwechsel*, um 1909, Graphik, 33 x 42 cm.

Aber weder in Ishikawa-Frankes Werk-Katalog noch in Webers Œuvre-Verzeichnis ist ein „Arbeiterpaar“ zu entdecken, das 1935 während der Verleihung des „Albert-Weisgerber-Preises“ neben dem „Mann am Fenster“ als Bild aus der Heimat des Künstlers gepriesen wurde.<sup>552</sup> Allerdings hat Wilhelm Hausenstein 1918 im Weisgerber-Gedenkbuch ein etwa 1913 entstandenes Gemälde mit dem Titel *Ruhendes Arbeiterpaar* als deutliche Schwarz-Weiss-Abbildung reproduziert (*Abb. AW 3*)<sup>553</sup> und beurteilt.<sup>554</sup> Diese Darstellung wurde auch noch 1950 von Ulrich Christoffel (1891 - 1975) in der Broschüre einer von der Stadt St. Ingbert herausgegebenen Weisgerber-Monographie als „Ruhendes Arbeiterpaar“ charakterisiert.<sup>555</sup>

Dabei handelt es sich um dasselbe, von Ishikawa-Franke reproduzierte und „Ruhendes Paar im Walde“ bezeichnete Gemälde, das in einem Nachlassalbum auch als „Paar im Freien“ vermerkt gewesen sein soll.<sup>556</sup> Die modifizierte Nennung übernahm Ishikawa-Franke anscheinend von Weber, der ebenso Hausenstein und Christoffel im Literaturnachweis aufführte.<sup>557</sup> Überdies korrespondiert Webers stichwortartige Beschreibung des angeblich 1914 entstandenen Gemäldes „Ruhendes Paar im Walde“, das 1937 aus dem Besitz der Kunsthalle Mannheim beschlagnahmt wurde und seither verschollen blieb<sup>558</sup>, mit Hausensteins Abbildung *Ruhendes Arbeiterpaar*.

Auch Ishikawa-Franke hat angenommen, das sog. Gemälde „Ruhendes Paar im Walde“ sei 1914 entstanden, da es zeitnahe Kompositionen miteinander verknüpfe. So würde das in einer Waldlichtung lagernde Paar auf ländliche Bilder hindeuten, die in dieser Schaffensphase häufig vorkamen.<sup>559</sup> Hinzu erkannte Ishikawa-Franke wegen des Hintergrundes „mit dem einzelnen Baum und dem großen Haus [...] ein Vorstadtmotiv.“<sup>560</sup> Dennoch wußte sie die angemerkte, in Hausensteins Monographie enthaltene Tuschezeichnung *Landschaft mit Haus*<sup>561</sup> (*Abb. AW 4*)

Vgl. Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 75, Nr. 59: Grube in St. Ingbert (Schichtwechsel), um 1909, Bleistift..

<sup>552</sup> Vgl. Anonym: Die Kundgebung im Staatlichen Museum. Saarbrücker Zeitung, 1. Dezember 1935.

Das Ölbild „Mann am Fenster“ wurde offensichtlich 1926 von der Pfalzgalerie Kaiserslautern aus Weisgerbers Nachlass erworben. (Vgl. Weber 1962, S. 88, Nr. 312. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 275, IF 408; s. ebd. Abb. 408, Mann am Fenster, 1913 ?, Öl/Pappe, 62 x 78 cm. Pfalzgalerie Kaiserslautern.)

<sup>553</sup> Albert Weisgerber: *Ruhendes Arbeiterpaar*, etwa 1913. Schwarz-Weiss-Abb. In: Hausenstein 1918, S. 123.

<sup>554</sup> Vgl. Hausenstein 1918, S. 73 / S. 74.

<sup>555</sup> Vgl. Christoffel, Ulrich: Albert Weisgerber. Herausgegeben von der Stadtverwaltung St. Ingbert zu Ehren ihres großen Sohnes. St. Ingbert 1950, S. 49.

Der Kunsthistoriker *Christoffel* war Schüler von Heinrich Wölfflin (1864 - 1945). (Vgl. Apke 2007, S. 18.)

<sup>556</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 177; s. ebd. Werk-Katalog IF 460 / WW 346, Schwarz-Weiss-Abb.: Ruhendes Paar im Walde, (1914), Öl/Lw., 108 x 140 cm, unsign., Aufenthaltsort unbekannt.

Vgl. Dies. ebd., S. 292: Herkunfts-Angaben, Literatur- und Ausstellungs-Nachweise, Bemerkungen über Ähnlichkeiten mit anderen Weisgerber-Gemälden.

<sup>557</sup> Vgl. Weber 1962, S. 95, Nr. 346: Ruhendes Paar im Walde, 1914, Öl/Lw., 108 x 140 cm, Kurzbeschreibung, Literatur- und Ausstellungs-Nachweise.

<sup>558</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 95 u. S. 11: Zum Werk Albert Weisgerbers. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 292.

<sup>559</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 116 / S. 117, S. 292.

<sup>560</sup> Dies. ebd., S. 117.

<sup>561</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 113 / S. 114, vgl. ebd., S. 114, Anm. 690: „Landschaft mit Haus“, Tuschefeder und Pinsel. Abbildungsnachweis: Hausenstein 1918, S. 2.

<sup>562</sup> lediglich als Vorstudie dem Gemälde *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* zuzuordnen.<sup>563</sup> (Abb. AW 5) <sup>564</sup> Zwei offenbar gleichzeitig 1914 entstandene Vorstadtbilder, die Ishikawa-Franke wie Weber *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* (Abb. AW 6)<sup>565</sup> und *Vorstadt mit sitzender Frau* (Abb. AW 7)<sup>566</sup> nannte, wurden nach Angaben beider Autoren ebenfalls in Hausensteins Gedenkbuch als „Vorstadt / 1914“ abgebildet.<sup>567</sup>

Die von Hausenstein im Vorsatz zwar ohne Titel reproduzierte Studie *Landschaft mit Haus* (Abb. AW 4) verweist aber bezüglich der schmucklosen Architektur des mehrstöckigen Hauses, das neben einer hinzugefügten Fabrik hochragt, eindeutig auf das Arbeitermilieu der hingelagerten Figuren. Dasselbe Wohnumfeld konnotiert auch das sog. „Ruhende Paar im Walde“. Von daher war Hausensteins Titel *Ruhendes Arbeiterpaar* dem Gemälde angemessen, das mithin die Vorstadtbilder vervollständigt.

Überdies thematisiert diese Bilder-Gruppe, die nach Webers Œuvre-Verzeichnis und Ishikawa-Frankes Katalog oder Hausensteins Andeutungen seit 1907 im Weisgerber-Werk auftritt<sup>568</sup>, hinsichtlich der Studie *Landschaft mit Haus* insgesamt die mit der Industrialisierung einhergehende Arbeiter-Wohnsituation. Demzufolge sind die Vorstadtbilder Weisgerbers Arbeitersujets zuzurechnen. Diesen Darstellungen ist, ungeachtet des von der wenig aussagekräftigen Fotografie überlieferten Gemäldes *Walzwerk* (Abb. AW 1), die Bleistiftzeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) vorausgegangen.

## 2. Die Bleistiftzeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel*

Die Rückseite der Zeichnung trägt neben einem Nachlassstempel die Ziffer „154 St.“ und - wie schon 1975 bemerkt - von Handschrift das Wort „Streik“.<sup>569</sup> Einkerbungen am oberen und

<sup>562</sup> Albert Weisgerber: *Landschaft mit Haus*, Tuschefeder und Pinsel. In: Hausenstein 1918, S. 2. Titel und graphische Mittel nach Ishikawa-Franke 1978, S. 114, Anm. 690.

<sup>563</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 114.

<sup>564</sup> Albert Weisgerber: *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen*, (1914), Öl/Lw., 78 x 90 cm, unsign. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 5769. Reproduktion Saarland Museum (Schwarz-Weiss-Abb.) In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 458 / WW 350. Vgl. Weber 1962 / Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 96, Nr. 350.

<sup>565</sup> Albert Weisgerber: *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde*, (1914 ?), Öl/Lw., 103 x 123 cm, unsign. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung. In: Weisgerber 2004, S. 95. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 457 / WW 348. Vgl. Weber 1962 / Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 96, Nr. 348. In: Hausenstein 1918, S. 142, Vorstadt / 1914.

<sup>566</sup> Albert Weisgerber: *Vorstadt mit sitzender Frau*, 1914, Öl/Lw., 101,5 x 132,0 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 14. Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Inv. Nr. PFG 69/2. In: Weisgerber 2004, S. 96. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 459 / WW 349. In: Hausenstein 1918, S. 143, Vorstadt / 1914. Vgl. Weber 1962 / Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 96, Nr. 349.

<sup>567</sup> Vgl. Weber 1962 / Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 96. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 291 / S. 292: Hausenstein 1918, S. 142, Abb. Vorstadt / 1914, S. 143, Abb. *Vorstadt / 1914*.

<sup>568</sup> Vgl. Weber 1962 / Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 47, Nr. 127: Mann mit Vorstadthäusern im Winter, 1907. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 200, IF 165 / WW 384: Pariser Vorstadt, 1907. Vgl. Hausenstein 1918, S. 70, S. 73.

<sup>569</sup> Vgl. Ausst. Kat. München, 1975, S. 59, Nr. 104.

unteren Rand lassen annehmen, dass das dünne, etwas angeschmutzte und nachgebräunte Blatt<sup>570</sup> von einem größeren Papierbogen abgetrennt wurde. Eine begrenzende Linie am unteren Rand der Zeichnung wird linksseitig durch verstärkte Strichführungen fortgesetzt, welche die erhöhte Giebelfront eines zweistöckigen Hauses beschneiden.

Zwischen den Diagonalen dieses lang hingestreckten Gebäudes und den gegenüber doppelgleisig markierten Schienen mit einem Pferd, das einem personenbesetzten Wagen vorgespannt scheint, öffnet sich die Bildfläche zu einem trapezartigen, von menschlichen Figuren belebten Gelände. Die Schienenstränge fluchten auf eine kompakt rautierte und bogenförmig umrahmte Einfahrt. Wie zur Klärung dieses Gruben-Stollenmundloches<sup>571</sup> deutet die Formation senkrechter und schräger Linien über der hinweggesetzten Abgrenzung auf das Fördergerüst eines Bergwerkes. Demnach ergänzt das in perspektivischer Aufsicht erfasste Gebäude, dem die Schienenstränge antworten, die Übertageanlage einer Zeche.<sup>572</sup>

Abgesehen von den großzügigen Perspektiven, dürften die situationsgerecht angeordneten Architekturen bereits vom ortsansässigen Vorbesitzer des Blattes als Gelände um den „Rischbachstollen“ im ehemaligen St. Ingberter Bergbaugebiet lokalisiert worden sein. Immerhin kam es ab 1961 zur durchgängigen Bezeichnung *Grube St. Ingbert*. Übrigens dient das weitgehend unveränderte Areal seit ca. 1990 zum Eingang eines Besucherbergwerkes. (VAbb. 9)<sup>573</sup>

Weisgerber hat mit den Gestalten innerhalb des Terrains zweifellos Bergleute dargestellt. Zwei im Vordergrund hervorgehobene Figuren sind durch unterbrochene Konturen umschrieben. Sparsam differierende Binnenschraffen veranschaulichen die Flächigkeit und Plastizität ihrer Körper, während die unter den Kopfbedeckungen wie Dreiecke geformten Physiognomien ihre vornüber gebeugte Haltung akzentuieren. Der links ausschreitende Bergmann reicht seinem Kumpel kaum bis zur Schulter, die zu den breiten Armen herabhängt und den korpulenten Rumpf betont. Hinter dieser nahezu monumentalisierte Figur und dem als Gehhilfe in der Hand

<sup>570</sup> Vgl. Saarland Museum Saarbrücken: Objekt-Dokumentation 5000.

<sup>571</sup> *Stollenmundlöcher* waren in der Anfangszeit der Kohlegewinnung die einzig oberirdisch sichtbaren Bauwerke einer Grube. Diese Eingänge zu den Lagerstätten dienten auch der Frischluftzufuhr für die Bergleute und der Aussenbeförderung abgebauter Kohle. Die *Stollenmundlöcher* wurden während des Kaiserreichs in historisierenden Stilformen schmückend ummauert. (Vgl. Steffens 1989, S. 45.)

<sup>572</sup> Die *Übertageanlagen* bestanden neben den meistens weit sichtbaren Fördergerüsten und den Schloten der Bergwerkskraftwerke aus Zechenhäusern mit Administration, Kantinen und anderen Sozialräumen, wie Verlesesälen oder Waschkauen. Hinzu kamen Werkstätten, etliche Maschinenhallen, Kompressoren mit ihren Kühltürmen und die Kohlenwäsche. (Vgl. Slotta, Rainer: Bergbauarchitektur. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 31 - S. 33, hier S. 33; s. ebd., S. 33 Abb.: Ludweiler, Tagesanlagen der Grube Velsen um 1920.)

<sup>573</sup> *Rischbachstollen in St. Ingbert*. Besucherbergwerk. Fotografie Dorothee Kunkel.

In der unteren Etage des Zechenhauses werden die Gäste empfangen und über das schon 1959 stillgelegte Bergwerk informiert, das noch immer durch das Stollenmundloch zu besichtigen ist.

Der Kohleabbau nordwestlich von St. Ingbert geht ins 17. Jahrhundert zurück. Die Hügellandschaft machte es möglich, kohlenführende Schichten - neben dem späteren Tiefbau - von einem an der Talsohle getriebenen Stollen zu erreichen. (Vgl. Krämer 1955, S. 153 / S. 154. Vgl. Blatter, Fritz: Aus der Geschichte des St. Ingberter Kohlebergbaues. In: Saarbrücker Bergmanns Kalender 1938. Saarbrücken 1938, S. 167 - S. 170, hier S. 168.)

gehaltenen Stock sind einige ausscherende Gestalten durch einfach grobe Umrisse und unregelmäßige Schraffur gekennzeichnet. Mit summarischen Kopf- und Schulterformen ist eine anschließende Menge vor dem Gebäude verdichtet. Entlang der Hausfront reiht sich die folgende, in eilenender Strichführung gegebene Figurengruppe.

Die Aufnahme der Bergleute erhält im Mittelgrund einen kräftig werdenden Duktus, der anscheidend ein Merkzeichen für geplante Schattenzonen war. Dem entsprechen auch diagonal gezogene Bänder, die Weisgerber unter dem beschnittenen Dach am hinteren Gebäudeteil intensiviert. Zudem pointieren skizzenhaft dunkle Fensterviervierecke die massive Räumlichkeit des Zechenhauses. Gegenüber verfestigen kurze, dem Schienenstrang nachempfundene Schattenlinien den Stand des Pferdes, das dem vorausgehenden Figuren paar den Kopf zuwendet. Adäquat zeigen diese Linien die Wegrichtung der Bergleute an.

Womöglich hat der sog. „Grubengaul“ zur Annahme geführt, das Blatt sei um 1906 entstanden, denn 1907/08 wurde in St. Ingbert die mit Pferden betriebene Stollenförderung durch Lokomotiven ersetzt.<sup>574</sup> Dennoch ist die Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* von zwei Ausstellungs-Katalogen ins Jahr 1909 datiert worden.<sup>575</sup> Dabei wurde vielleicht übersehen, dass sich Weisgerbers Kontakte zur Heimat seit seiner Vermählung mit Margarete Pohl lockerten, und er danach aus München kaum noch auf St. Ingberter Motive zurückkam.<sup>576</sup>

Anscheinend hat er letztmals 1906, direkt nach Ende der Parisaufenthalte, mehrere Wochen an seinem Geburtsort verbracht und schrieb von hier am 29. Mai seinem Malerfreund Gino de Finetti (1877 - 1955): „[...] muß mich sammeln und den armen Weisgerber suchen, er wäre ja beinahe ertrunken in Paris. Es bleibt für mich das schönste und schrecklichste Jahr meines Lebens.[...] Ich glaubte ja, ich werde ein Narr, sicher, so armselig kam ich mit vor. [...]“<sup>577</sup>

Um diesen ‚moralischen Kater‘ zu überwinden, den ihm die Begegnungen mit der französischen Kunst vorläufig bereitete und die ihn an seinen Fähigkeiten zweifeln ließen<sup>578</sup>, wird

<sup>574</sup> Vgl. Krämer 1955, S. 155. Vgl. Blatter 1938, S. 169; s. ebd. S. 168, Abb.: Die St. Ingberter Knappen verabschieden den letzten Pferdezug der mit 45 Pferden betriebenen Stollenförderung im Jahre 1908.

<sup>575</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 1985, S. 54: *Grube St. Ingbert, Schichtwechsel*, um 1909, Graphik, 33 x 42 cm. Vgl. Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 75, Nr. 59: *Grube in St. Ingbert (Schichtwechsel)*, um 1909, Bleistift.

<sup>576</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 51.

1907 kam es noch zu einer zweiten Fassung der Prozession in St. Ingbert und dem Bildnis der Brüder Peter und Fritz Weisgerber (Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 202, IF 171 / WW 106; s. ebd. Abb. 171: *Prozession in St. Ingbert, 1907 (II)*, Öl/Lw., 76 x 90 cm, sign. r. u.: Weisgerber 07. Vgl. Dies. ebd., S. 194 / S. 195, IF 145 / WW 112; s. ebd. *Bildnis der Brüder Peter und Fritz Weisgerber, 1907*, Öl/Lw., 100 x 120, sign. u. r.: Weisgerber 07.)

<sup>577</sup> Zitat aus Albert Weisgerber an Gino von Finetti, St. Ingbert, 29.05.1906. In: Sauder, 2006, S. 93.

In: Weber 1965, S. 22. In: Ishikawa-Franke 1978, S. 50. In: Apke 2007, S. 81.

<sup>578</sup> Nach Brief-Zitat aus Albert Weisgerber an Gino von Finetti, Paris, 19.05.1906: „Ich glaubte hier toll leben zu können, [...] derweil ist mein ganzer Aufenthalt bis jetzt nur ein einziger moralischer Kater gewesen [...] es ist ekelhaft, was ich hier schon Weh gehabt habe, direkt physischen Schmerz vor lauter Nichtskönnen.“ (In: Sauder 2006, S. 92. Vgl. Apke 2007, S. 81.)

die Zwischenstation in der Heimat eine erholsame Rast und Zuflucht gewesen sein.<sup>579</sup> Aus St. Ingbert vermeldete er am 16. Juni 1906: „Des Fronleichnamfestes wegen kam ich hierher, habe flüchtig einige Skizzen gemacht, aus denen ich jetzt gerne etwas Gutes machen möchte, und damit hänge ich endgültig an der rauchschwangeren Heimat.“<sup>580</sup> Der Hinweis auf die industrielle Umwelt legt nahe, dass sich Weisgerber auch mit der *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* beschäftigte.

## 2.1. Die Zeichnung als vermutliche Vorbereitung eines Gemäldes

Vermutlich war die Bleistiftzeichnung als Kompositions-Skizze für ein Gemälde gedacht. Aber scheinbar ist Weisgerber 1906, während des heimatlichen Aufenthaltes mit der „Prozession in St. Ingbert“<sup>581</sup> derart beansprucht gewesen, so dass es beim zeichnerischen Ausgangspunkt der *Grube St. Ingbert* blieb. Wenn jedoch eine Zeichnung mangels entsprechender Gemäldeausführung als autonome, in sich gültige Schöpfung anzusehen ist<sup>582</sup>, darf die *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* als eine erste, noch erhaltene Arbeiterdarstellung in der saarländischen Malerei betrachtet werden.

Weisgerber hat bedeutende Bilder stets auf Zeichnungen entworfen. Umfangreiche Studien und Kompositionsskizzen zeugen z.B. von Entstehungsphasen der 1912 und 1914 ausgeführten Gemälde „David und Goliath“.<sup>583</sup> Demnach kommt auch die Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* als „ein primärer Akt“<sup>584</sup> zu einem Gemälde in Frage. Ferner ist zu beachten, dass Weisgerber seine künstlerische Laufbahn als Zeichner begonnen hat. Neben Buchillustrationen und Plakatgestaltungen war er von 1903 bis 1913 Mitarbeiter der Zeitschrift „Jugend“. Schließlich lieferte er ca. 500 zeichnerische und farbige Beiträge, die ihn nach Schmol gen. Eisenwerth in München nahezu populär machten.<sup>585</sup>

---

<sup>579</sup> Vgl. Sauder 2006, S. 377.

<sup>580</sup> Brief-Zitat aus Albert Weisgerber an Herrn und Frau Saefel, St. Ingbert, 19.06.1906.

In: Weber 1965, S. 22. In: Sauder 2006, S. 94.

<sup>581</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 193, IF 138 / WW 97; s. ebd. Abb. 138: Prozession in St. Ingbert, 1906 (I), Öl/Lw., 45 x 54 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 06.

Wahrscheinlich hat Weisgerber auch den „Jahrmarkt in St. Ingbert“ vorbereitet.

Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 192, IF 136 / WW 95; s. ebd. Abb. 136: Jahrmarkt in St. Ingbert, 1906 (I), Öl/Lw., 85 x 101 cm, unsign.

Vgl. Dies. ebd., S. 192 / S. 193, IF 137 / WW 96; s. ebd. Abb. 137: Jahrmarkt in St. Ingbert, 1906 (II), Öl/Lw., 85 x 100 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 06. Vgl. Sauder 2006, S. 377.

<sup>582</sup> Vgl. Lützel, Heinrich: Wege zur Kunst. Gattungen der Kunst. Mit 188 Bildern im Text. 2., unveränderte Auflage der bisherigen Taschenbuchausgabe „Führer zur Kunst“. Freiburg / Basel / Wien 1967, S. 289.

<sup>583</sup> Vgl. Weber 1962, S. 113, Nr. 109 - 112: Skizzen zum David, 1914; Nr. 113: Kompositionsskizze zu David und Goliath; s. ebd. Abb. 57. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 87 / S. 88. Vgl. ebd. S. 294 / S. 295, IF 464 / WW 362, s. ebd. Abb. 464: David und Goliath (II), Öl/Lw., 104 x 122 cm. Vgl. ebd. Nachweise zu Skizzen einzelner Bildteile und zur Gesamtkomposition.

<sup>584</sup> Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber. Zeichnungen. Herausgegeben vom Saarländischen Heimat- und Kulturbund zum 80. Geburtstag des Malers. Saarbrücken 1958, S. 7.

<sup>585</sup> Vgl. Schmol gen. Eisenwerth 1975, S. 9. Vgl. Weber, Wilhelm: Albert Weisgerbers Mitarbeit an der Zeitschrift „Jugend“. In: Ausst. Kat. München 1975, S. 15 - S. 30, hier S. 15 ff.



Dort übernahm Weisgerber 1907 als Nachfolger von Angelo Jank (1868 - 1940) die Zeichenklasse an der Damenakademie des Künstlerinnen-Vereins.<sup>586</sup> Wie sich eine Teilnehmerin erinnerte, „lernten“ die Schülerinnen „vor allem das Ganze, das Wesentliche zu sehen, in der Fläche zu bleiben und erst langsam zu Einzelformen vorzudringen.“<sup>587</sup> Gemäß dieser Devise, die Weisgerber ebenso für eigene Werke eingehalten hat<sup>588</sup>, wird er auch auf der Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* vorgegangen sein. In der teilweise mit rahmenden Linien abgesteckten Bildfläche hat er offenbar die Perspektiven des Zechenhauses und der Schienenstränge vorbereitet. Abgesehen von dem vor der stark verkürzten Grubenbahn stehenden Pferd, deuten die flüchtigen Figuren darauf hin, dass ihm die unmittelbare Aufnahme der Bergleute wichtig war.

Wie schon für eine farbliche Fassung präpariert, lässt der schwache Bleistiftauftrag die beiden zum linken Vorderrand strebenden Bergleute erscheinen, als wären sie in Licht gehüllt, das sich vor dem Grubengelände ausbreitet. Obwohl noch im ahnbaren Schatten der Betriebsstätte, wiederholen die folgenden, vereinfacht stilisierten Kumpel eine vorwärts orientierte Schritthalung. Indessen werden die beim Zechenhaus Versammelten von einer Gestalt, die in einer erweiterten Fenster- oder Türöffnung mit einer rechteckigen Tafel schemenhaft zu erkennen ist, scheinbar protokolliert.<sup>589</sup> Auch hinsichtlich der dahinter anstehenden Belegschaft und den wegziehenden Bergleuten wird für den Titelgeber das Thema *Schichtwechsel* plausibel und abgeschlossen gewesen sein.

## 2.2. Die Tradition der Heimkehrszenen und Erschließung zeitnaher Anregungen

Die durch den Schichtwechsel mögliche Anpassung menschlicher Arbeitskraft an technisch fortlaufende und wirtschaftlich effiziente Produktionsprozesse<sup>590</sup> hat in der deutschen Malerei wahrscheinlich erstmals Adolph Menzel auf dem Gemälde *Eisenwalzwerk (VAbb. 2)* mitgeteilt. Immerhin erläuterte Menzel 1879 zum „Verständnis für den Schauplatz [...] der großen Werkstätten für Eisenbahnschienen [...]. Der Schichtwechsel steht bevor: während weiter im Mittelgrund Arbeiter halbnackt beim Waschen sind, wird rechts Mittagsbrod verzehrt, das ein junges Mädchen im Korbe gebracht hat.“<sup>591</sup>

<sup>586</sup> Vgl. Weber 1962, S. 23. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 307. Vgl. Sauder 2006, S. 377.

<sup>587</sup> Zitat aus Erinnerungen an Albert Weisgerber von seiner früheren Schülerin Maria Ziegler.

In: Sauder 2006, S. 322 - S. 329, hier S. 323.

<sup>588</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 52.

<sup>589</sup> Aus Sicherheitsgründen und wegen der Lohnabrechnung ist die Anwesenheit der Bergleute streng überwacht worden. Sie strömten vor Arbeitsbeginn zum Zechengebäude und mussten dort meistens in sog. Verlesesälen abwarten, bis ihre Namen aufgerufen oder ihnen Kontrollmarken ausgehändigt wurden. Nach Arbeitsende waren diese wieder abzugeben, bzw. wurden die Namen der Bergleute erneut registriert. (Vgl. Steffens 1995, S. 38.)

<sup>590</sup> Infolge zeitlicher Arbeitsteilung sind seit dem teilweise schon im 19. Jahrhundert eingeführten Acht-Stunden-Arbeits-Tag im Bergbau und den Hüttenwerken sog. Früh-, Mittags- und Nachtschichten üblich geworden.

<sup>591</sup> Riemann-Reyher, Marie Ursula: *Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)*. In: Ausst. Kat. Köln 1996,

Weisgerbers Zeichnung gibt jedoch zu verstehen, dass der Schichtwechsel bereits erfolgt ist, und die davongehenden Bergleute sowie die Gruppen am Zechenhaus von der momentan geparkten Pferdebahn aus dem Grubenstollen befördert worden sind. Damit zählt die Zeichnung vielmehr zu den in der Kunst entwickelten Heimkehrszenen, wenn auch für Darstellungen, die das Ende oder den Beginn des industriellen Arbeitstages thematisieren, die Nennung „Schichtwechsel“ üblich wurde.<sup>592</sup> Aber konsequent lautete 1901 das Titelbild der „Stumm-Nummer“ mit den sich im Vordergrund begegnenden Arbeiterfiguren *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel*. (Abb. 11) Der buchstäblich religiöse Hintergrund dieser Graphik bringt das Gemälde *Hüttenwerk am Wald* (Abb. 8) in Erinnerung, das mit der sog. „Heiligen Familie auf der Flucht“<sup>593</sup> eine Heimkehrszene beinhaltet. Die Tradition dieses Sujets wurde während der „Industriellen Revolution“ vor allem in letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts fortgeführt.

Dazu findet sich nämlich im 1958 herausgegebenen Sammelband „Der Bergbau in der Kunst“ eine als „Heimkehr der Bergleute“ genannte Federzeichnung von Vincent van Gogh, die 1880 entstanden sein soll.<sup>594</sup> Dem entspricht auch der Kommentar des Kunsthistorikers Edward Trier innerhalb des Kapitels „Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters“.<sup>595</sup> Allerdings ist diese Szene schon 1956 im Katalog zur Münchener Ausstellung „Vincent van Gogh 1853 - 1890“ nicht nur ins Jahr 1881 datiert sondern auch als „Säcke tragende Grubenarbeiterfrauen“ wie die Bezeichnung „The Bearers of the Burden“ erkannt worden.<sup>596</sup> Damit korrespondieren die Forschungen von Matthias Arnold, der 1995 im Buch „Vincent van Gogh. Werk und Wirkung“ darlegte, dass Van Gogh diese 1881 lavierte Darstellung selbst *The Bearers of the Burden* bezeichnete.<sup>597</sup> (VAbb. 10)<sup>598</sup> Nach Arnold resultierte der Titel „Heimkehr der Bergleute“ aus Van Gogh's Brief vom August 1880, in dem der Bruder Theo (1857 - 1891) von einer Skizze

S. 283 - S. 289, hier S. 289 u. Anm. 16: Zitiert nach Adolph Menzel an Max Jordan, April 1879. (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin.) Türk 2000, S. 173: Auszug aus Menzels Bildbeschreibung von 1879.

<sup>592</sup> Vgl. Schirmbeck, Peter: Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS- Zeit. Göttingen 1984, S. 16. Vgl. Türk 2000, S. 206 u. S. 273. Eindeutige Angaben sind auch anderen Quellen nicht zu entnehmen.

<sup>593</sup> Vgl. Diss. hier S. 59 / S. 60.

<sup>594</sup> Vgl. Der Bergbau in der Kunst von Heinrich Winkelmann in Zusammenarbeit mit Siegfried Laufer, Christian Beutler, Walter Holzhausen u. a. Sonderausgabe zum 100jährigen Bestehen des Vereins für die bergbaulichen Interessen, Essen. Herausgegeben und verlegt im Auftrage des Unternehmensverbandes Ruhrbergbau und des Steinkohlebergbauvereins, Essen. Essen 1958, S. 395, Abb. 343: Vincent van Gogh, Heimkehr der Bergleute, 1880, Federzeichnung, 43 x 60 cm. Vgl. ebd., S. 463, Abbildungsverzeichnis. (Der Bergbau in der Kunst 1958)

<sup>595</sup> Vgl. Trier, Eduard: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters. In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 325 - S. 372, hier S. 348.

<sup>596</sup> Vgl. Vincent van Gogh 1853 - 1890. Oktober - Dezember 1956. Haus der Kunst in München. München 1956, o. Paginierung; Abb. 4: Säcke tragende Grubenarbeiterfrauen, April 1881 oder später, Feder, Bleistift, Tuschfeder, 43 x 60 cm. Bez. u. r.: The Bearers of the Burden. (Ausst. Kat. München 1956)

<sup>597</sup> Vgl. Arnold, Matthias: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung. München 1995, S. 40 / S. 41.

<sup>598</sup> Vincent van Gogh: *The Bearers of the Burden - Säcke tragende Grubenarbeiterfrauen*, 1881, Zeichnung, Mischtechnik, 43 x 60 cm. Bez. u. r.: The Bearers of the Burden. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. In: Arnold 1995, S. 40, Abb. 13.

heimkehrender Bergleute erfährt, die mutmaßlich ein Gegenstück zu der Zeichnung *Bergleute auf dem Weg zum Schacht* werden sollte.<sup>599</sup> (*VAbb. 11*)<sup>600</sup>

Insofern war Constantin Meunier um 1885 mit dem im Katalog „Die zweite Schöpfung“ abgebildeten und interpretierten Gemälde *Die Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs* ein Wegbereiter neuzeitlicher Heimkehrszenen. (*VAbb. 12*)<sup>601</sup> Dass sich Meunier als Maler und Bildhauer mehrfach Heimkehrsubjets zuwandte, erläutert der angemerkte Katalog, der 1998 zur Hamburger Ausstellung „Constantin Meunier (1831 - 1905). Skulpturen. Gemälde. Zeichnungen“ erschien.<sup>602</sup> Im Kapitel „Bilder großen Menschentums“ beschrieb Bernhard Maaz u.a. die Wirkung der aus dem Gemälde *Die Rückkehr der Bergleute* ca. 1895/97 hervorgegangenen Bronze *Rückkehr vom Bergwerk* (*VAbb. 13*)<sup>603</sup> auf deutsche Kritiker, Sammler und Künstler.<sup>604</sup>

Zu Meuniers Varianten „Rückkehr der Bergleute“ gehört auch das bereits 1928 von Paul Brandt im Buch „Schaffende Arbeit und Bildende Kunst“ reproduzierte Gemälde *Nach der Schicht* (*VAbb. 14*)<sup>605</sup> Hierbei bestaunte Brandt „kräftige Gestalten“ und bemerkte „unter dem dünnen Leinenzeug ein muskulöser Körper. Alle tragen zum Schutz des Kopfes gegen fallendes Gestein dicke Lederkappen.“<sup>606</sup>

Dessen ungeachtet, fanden Heimkehrszenen offenbar seit dem „Eisenbahner-Feierabend“ von Hans Baluschek (1870 - 1935) 1895 Eingang in die deutsche Malerei. Der „Eisenbahner-Feierabend“ und weitere Hauptwerke des Künstlers sind temporär in der Bildergalerie des Berliner Bröhan-Museums ausgestellt. Dieses Privat-Museum hat 2002 eine erweiterte Auflage der Monographie „Hans Baluschek 1870 - 1935. Maler - Zeichner - Illustrator“ herausge-

---

<sup>599</sup> Vgl. Arnold 1995, S. 38 / 39.

<sup>600</sup> Vincent van Gogh: *Bergleute auf dem Weg zum Schacht*, 1880, aquarellierte Bleistiftzeichnung, 44,5 x 56,0 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. In: Arnold 1995, S. 39, Abb. 12.

In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 393, Abb. 341, Schlepper und Schlepperinnen.

<sup>601</sup> Constantin Meunier: *Die Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs*, um 1885, Öl/Lw., 132 x 238 cm, sign. u. l.: C. Meunier. Privatsammlung. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 237, Kat. Nr. 80.

<sup>602</sup> Vgl. Beneke, Sabine. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 237, Literatur-Anmerkungen: Katalog zur Ausstellung Constantin Meunier (1831 - 1905). Skulpturen. Gemälde. Zeichnungen. Ernst Barlach Haus, Hamburg, 10. Mai bis 2. August 1998. Herausgegeben vom Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg. Hamburg 1998. Katalog der ausgestellten Werke bearbeitet von Ralph Knickmeier, S. 112 - S. 122, hier S. 119, zu Kat. Nr. 34; S. 121, Kat. Nrn. 46, 47. (Ausst. Kat. Hamburg 1998)

<sup>603</sup> Constantin Meunier: *Die Rückkehr vom Bergwerk*, Bronze, um 1895/97, 59,5 x 83,5 x 6 cm, sign. u. l.:

C. Meunier. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. BI 125.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 54, Nr. 34.

<sup>604</sup> Vgl. Maaz, Bernhard: „Bilder großen Menschentums“. Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 25 - S. 43, hier S. 26.

<sup>605</sup> Constantin Meunier: *Nach der Schicht - Heimkehr der Bergleute*, Öl/Lw., (1899 ?), 150 x 233 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/173.

In: Brandt 1928, S. 259, Abb. 330, *Nach der Schicht*, ohne Mass u. Jahr.

In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 409, Abb. 357, *Heimkehr der Bergleute*, Öl/Lw., (1899 ?), 150 x 233 cm.

<sup>606</sup> Brandt 1928, S. 260.

geben<sup>607</sup>, die das Œuvre des politisch engagierten Malers mit den in Berlin widerstrebenden Kunstauffassungen beleuchtet.<sup>608</sup>

Diese Monographie mit dem abgebildeten *Eisenbahner-Feierabend* (VAbb. 15)<sup>609</sup> bezieht sich vielfältig verkürzt, aber wissenschaftlich vertretbar auf Günter Meissners Dissertation „Hans Baluschek. Leben und Werk“, die 1962 an der Universität Leipzig angenommen wurde.<sup>610</sup> Meissner resümierte in dieser zweibändigen, als Maschinenschrift erhaltenen Dissertation, die ebenso den prägnanten *Eisenbahner-Feierabend* vorstellte<sup>611</sup>: „Die großen Meister aus Frankreich und Belgien, Millet, Courbet, Steinlen, Charles de Croux, Laermans und andere waren“ Baluschek „nicht bekannt - jedenfalls“ gäbe „es keine Anhaltspunkte dafür in seinem Werk.“<sup>612</sup>

Dagegen hat Peter Dittmar 1979 in der Dissertation „Théophile Alexandre Steinlen - Werk und Wirkung“ sowohl Baluscheks Gemälde - wie „Grubenleute“ und „Heimkehr“ - als auch Weisgerbers sozialkritische Zeichnungen für die „Jugend“ auf Steinlens Einflüsse zurückgeführt.<sup>613</sup> Interdependenzen zwischen Baluschek und Weisgerber sind diesen Ausführungen zwar nicht zu entnehmen. Aber Weisgerbers Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) wird Dittmar nicht bekannt gewesen sein, die Baluscheks Heimkehrmotiven durchaus verwandt ist.

<sup>607</sup> Vgl. Bröhan, Margrit: Hans Baluschek 1870 - 1935. Maler - Zeichner - Illustrator. 2. erweiterte Auflage. Berlin 2002, S. 8 - S. 13: Einleitung Rinnsteinkunst; S. 25 - S. 54: Bilderbuch des sozialen Lebens; S. 69 - S. 79: Kriegszeit 1914 - 1918; S. 86 - S. 109: Für die Republik.

<sup>608</sup> *Hans Baluschek* ist in Berlin als Sohn eines Eisenbahn-Ingenieurs aufgewachsen. Hier studierte er von 1889 bis 1894 an der Hochschule für Bildende Kunst. Wie Käthe Kollwitz und Heinrich Zille war *Baluschek* von einem besonderen Sozialengagement geprägt. Er gehörte 1899 zu den Gründungsmitgliedern der u.a. von Max Liebermann initiierten „Berliner Secession“. Ein Teil seines Frühwerkes wird jenen Bildern zugerechnet, die Kaiser Wilhelm II. 1901 in einer Rede zur Einweihung der Berliner Siegesallee als „Rinnsteinkunst“ verunglimpfte. *Baluschek* war bekennender Sozialdemokrat und pflegte Kontakte zu Friedrich Ebert (1871 - 1925) und Gerhard Hauptmann (1862 - 1946). Während der Weimarer Republik betätigte er sich in der Arbeiterbildung. (Vgl. Bröhan 2002, S. 10, S. 12 / S. 13 u. Anm. 8, S. 27, S. 30 u. Anm. 25, S. 41, S. 47, S. 91, S. 99, S. 105.

Vgl. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 6. München / Leipzig 1992, S. 530 / S. 531.)

<sup>609</sup> Hans Baluschek: *Eisenbahner-Feierabend*, 1895, Aquarell, Kreide auf Pappe, 94,0 x 62,5 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1895. Berlin, Bröhan-Museum. Fotografie Martin Adam, Berlin. In: Bröhan 2002, S. 28.

<sup>610</sup> Vgl. Bröhan 2002, S. 139 / S. 140: Literatur, Monographien und Kataloge, Aufsätze.

<sup>611</sup> Vgl. Meissner, Günter: Hans Baluschek. Leben und Werk. Teil I: Text. Maschinenschrift. Leipzig 1962, S. 43. Vgl. Meissner, Günter: Hans Baluschek. Teil II: Werk-, Literatur- und Ausstellungsverzeichnis. Maschinenschrift. Leipzig 1962, S. 16, Nr. 86: *Eisenbahnerfeierabend*, Aquarell, Kreide auf Pappe, 94,0 x 62,5 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1895. Berlin, Bröhan-Museum.

<sup>612</sup> Drs. ebd. I 1962, S. 22.

<sup>613</sup> Vgl. Dittmar, Peter: Théophile Alexandre Steinlen - Werk und Wirkung. Maschinenschrift. Vollständiger Abdruck der vom Fachbereich Architektur der Technischen Universität München genehmigten Dissertation. Institut für Bauforschung, Denkmalpflege und Kunstgeschichte. München 1979, S. 277 - S. 281: Hans Baluschek; s. ebd. Abb. 307, Grubenleute, 1920; s. ebd. Abb. 308, Heimkehr, 1899.

Vgl. Drs. ebd., S. 250 - S. 252: Albert Weisgerber.

Baluscheks „Grubenleute“ verkörpern Familien, die sich in winterlicher Landschaft mit Kirche, separatem Bildstock und einer Halde anscheinend nach dem Gottesdienst auf dem Heimweg abmühen. (Vgl. Meissner I 1962, S. 108. Vgl. Drs. II 1962, S. 98, Nr. 398: Grubenleute (Schichtwechsel, Grubenweg), 1920, Aquarell/Ölkreide, ca. 16 x 11 cm ?, sign. u. l.: HBaluschek 1920.)

Die „Heimkehr“ zeigt einen vornüber gebeugten Mann im Sonntagsanzug und eine folgende Frau, die scheinbar nach einem Feiertagsvergnügen, entlang eines Getreidefeldes ihrem tristen, von Fabrikgebäuden umgebenen Zuhause zustreben. (Vgl. Meissner I 1962, S. 52. Vgl. Drs. II 1962, S. 28, Nr. 140: Heimkehr, ohne Massang., sign. u. l.: HBaluschek 1898. In: Bröhan 2002, S. 23, Abb. Heimkehr, Mischtechnik/Pappe. Berlin, Bröhan-Museum.)

Davon abgesehen, wurde Théophile Alexandre Steinlen (1859 - 1923), der aus Lausanne stammte und sich 1881 in Paris niedergelassen hat, 1884 als Hauptzeichner des satirischen Wochenblattes „Gil Blas illustré“ zum künstlerischen Austausch nach München eingeladen. 1896 hat er an der Frühjahrsausstellung der „Münchener Secession“ teilgenommen und lieferte für die im gleichen Jahr gegründeten Zeitschriften, den satirischen „Simplicissimus“ und die eher literarisch ausgerichteten „Jugend“, bis 1908 vereinzelte Illustrationen.<sup>614</sup>

Obwohl von der bisherigen Forschung nicht weiter vertieft, wird Steinlen schon von daher für Weisgerber ein Begriff geworden sein. Hinzu konnte Weisgerber 1905 mit finanzieller Unterstützung der „Jugend“ nach Paris aufbrechen, um dort sicherlich Anregungen für künftige „Jugend“-Beiträge aufzugreifen. Immerhin waren seine Karikatur „Der Bohemien“, die 1906 in der „Jugend“ erschienen ist, und das womöglich wegen sozialer Schärfe zurückgewiesene Blatt „Der Gerichtsvollzieher“ nach Dittmar an Steinlen orientiert.<sup>615</sup> Deshalb stellt sich die Frage, ob Weisgerber auch von Steinlens Lithographie *Heimkehr von der Grube - Sortie de la mine*, die im Sammelband „Der Bergbau in der Kunst“ abgebildet wurde (VAbb. 16)<sup>616</sup>, partizipierte und somit auf der Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) „ein Tropfen Paris“<sup>617</sup> dazwischen kommen ließ.

Steinlens undatierte *Heimkehr von der Grube - Sortie de la mine* ist zwar in Dittmars Dissertation nicht erwähnt. Aber nach einer Abbildung in der Publikation „Théophile Alexandre Steinlen - Ein poetischer Realist in der Epoche des Jugendstils“, die Dittmar 1984 hat folgen lassen, diente die Lithographie mit dem Ausschnitt voran marschierender Figuren 1907 als Titelbild des Buches „Les Gueules Noires“ von Emile Morel (1842 - 1919). (VAbb. 17)<sup>618</sup> Überdies informierte Dittmar zu Steinlens beigesteuerten Illustrationen aus Morels sozial-kritischem Roman, dass „der Zeichner 1906 in Begleitung des Autors eine Reise zu den Kohlegruben der nordfranzösischen Industriegebiete“ unternahm, „um das in dem Buch geschilderte Leben der Bergleute [...] kennenzulernen.“<sup>619</sup>

---

<sup>614</sup> Vgl. Dittmar 1979, S. 6, S. 15 / S. 16, S. 244 / S. 245.

<sup>615</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 251 / S. 252; s. ebd. Abb. 251: Steinlen, Le Gil Blas illustré, 29. Dez. 1895; s. ebd. Abb. 252: Weisgerber, Der Bohemien. Die Jugend, Nr. 13, 1906. - Aber ohne Abb. des „Gerichtsvollziehers“ -

<sup>616</sup> Théophile Alexandre Steinlen: *Heimkehr von der Grube - La Sortie de la mine*, Lithographie, 25 x 43 cm, sign. u. l.: Steinlen. Bochum, Deutsches Bergbau-Museum, Inv. Nr. 3380.

In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 398, Abb. 346.

<sup>617</sup> Briefzitat Albert Weisgerber an Gino von Finetti, St. Ingbert, 29.05.1906: „[...] Jetzt fange ich an, wieder meine Münchener Habseligkeiten auszukramen, merke aber, dass nunmehr ein Tropfen Paris dazwischengekommen ist [sic] sich aber noch nicht ganz in der Bauerngesellschaft wohlfühlt.“ (In: Sauder 2006, S. 93.)

<sup>618</sup> Théophile Alexandre Steinlen: *Les Gueules Noires*. Titelbild des Romans „Les Gueules Noires“ von Emile Morel, 1907. (Lithographie, Ausschnitt) In: Dittmar, Peter: Théophile Alexandre Steinlen - Ein poetischer Realist in der Epoche des Jugendstils. Zürich 1984, S. 95, Abb. 143.

<sup>619</sup> Drs. ebd., S. 135; s. ebd. S. 85, Abb. Nr. 142; s. ebd. S. 141, Abb.en Nr. 222 - 225: Illustrationen aus Emile Morel „Les Gueules Noires“, 1907.

Ungeachtet der *Heimkehr von der Grube - Sortie de la mine* bemerkte Dittmar 1979 in Meuniers sog. Relief „Rückkehr von der Grube“ (VAbb. 13) „ein Steinlens vertrautes Thema innerhalb des Bereichs seiner Gruppendarstellungen.“<sup>620</sup> Jedoch Steinlens Lithographie *Heimkehr von der Grube* scheint auch an Van Gogh angelehnt.

### 2.2.1. Die Verbreitung protagonistischer Motive

Während Van Gogh's Œuvre seit dem 1890 einsetzenden Nachruhm bekannt wurde, waren die Zeichnungen den frühen Betrachtern eher zugänglich als die Gemälde.<sup>621</sup> Demzufolge wäre es denkbar, dass nachstrebenden Künstlern die Zeichnung *Bergleute auf dem Weg zum Schacht* (VAbb. 11) ebenso ein Vorbild gewesen ist wie die als „Heimkehr der Bergleute“ aufgefassten *The Bearers of the Burden*. (VAbb. 10)

Van Gogh hat diese drei gleichförmig unter der Last von Säcken tief gebeugten und aus Seitenansicht gereihten Gestalten hinsichtlich der Grubenlampe in der Hand der ersten, nach links vorangehenden weiblichen Figur als Bergarbeiterinnen, bzw. Grubenarbeiterfrauen, ausgewiesen. Jedoch ein Spatenstiel, der im rechten Vordergrund zur letzten Gestalt zeigt, erweckt den Eindruck, als würden die 'Lastenträgerinnen' soeben illegal abgegrabene Kohle wegschleppen. Wie in aller Eile vergessen, liegt der Spaten noch an der kohleschwarz angedeuteten Schürfstelle. Auf diese Fläche ist auch das tatkräftig verdreckte Blatt eines weiteren und an einen Baumstamm gelehnten Spatens gerichtet. Hinter diesem Baum, der die Ansicht begrenzt, scheinen sich zwei Frauen vor Entsetzen über die mit ihrer Beute davonziehenden und bei Nacht im Licht der Grubenlampe erhellten 'Lastenträgerinnen' die Haare zu raufen.

Womöglich sollte der gleichstimmig erhellte und an dem Baum befestigte Bildstock mit dem Gekreuzigten den aus Not begangenen 'Kohlenklau' sanktionieren. An die Botschaft, dass Christus, der die Bürde der Menschen trug, auch die Trägerinnen der irdischen Last beschützt, lässt zudem ein Kirchenbau denken, der den Fluchtpunkt einer im Hintergrund perspektivisch erstreckten Landschaft bildet.<sup>622</sup> Die profane, über diese Ödnis gespannte Brückenkonstruktion und die darunter nach links, haldenartig ausgedehnte Anhöhe sowie die mit der Grubenlampe vorausseilende Figur haben vielleicht, ohne die christlichen Motive wahrzunehmen, den Titel

---

<sup>620</sup> Dittmar 1979, S. 118 u. Anm. 1; s. ebd. Abb. 95: Constantin Meunier, Rückkehr von der Grube, um 1901 (Relief zum Monument der Arbeit.) Bezüglich der Angabe, dass das Relief dem von Meunier projektierten Monument der Arbeit vorausging, vermerkte Dittmar den Aufsatz „Denkmäler der Arbeit - Entwürfe und Planungen“ von Schmoll gen. Eisenwerth. (Vgl. Diss. hier, S. 33, Anm. 182.)

<sup>621</sup> Vgl. Arnold 1995, S. 743 ff., insbes. S. 756.

<sup>622</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 41.

„Heimkehr der Bergleute“ festgeschrieben. Dennoch wusste Klaus Türk der Szene die Bezeichnung „Träger der Last“<sup>623</sup> voranzustellen.

Türk hat daneben Van Gogh's Zeichnung „Kohle Säcke schleppende Frauen“ aus dem Jahre 1882 reproduziert.<sup>624</sup> Diese unter ihrer Last gebeugten Rückenfiguren sind auch 1979 im Katalog zur Überblicks-Ausstellung „Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830 - 1914“ von Peter Hielscher innerhalb des Beitrages „Vom vollkommenen Ausdruck des Elends zum Bezwingen der Welt“ beachtet worden. U.a. verwies Hielscher auf nachahmende belgische Künstler, die Van Gogh's anekdotische Bildelemente eliminierten. Dass aber die wie Stirntücher über den Kopf gezogenen Sackteile und der mit den Händen gemilderte Zug auf den Nackenmuskeln<sup>625</sup> als auch anekdotische Bildelemente 1881 die Darstellung *The Bearers of the Burden* (VAbb. 10) antizipierte, blieb unberücksichtigt.

Anhand dieser sog. Zeichnung „Heimkehr der Bergleute“ kommentierte Meike Hielscher im anschließenden Kapitel „Umweltbilder aus dem 'schwarzen Land'“ Van Gogh's Erlebnisse als Laienprediger und Künstler, die sich nach dem Aufenthalt von 1878/79 nur peripher im Frühwerk fortsetzten.<sup>626</sup> Das andauernde Mitgefühl bezeugen genauso die 1880 gezeichneten *Bergleute auf dem Weg zum Schacht*.<sup>627</sup> (VAbb. 11)

Im Gegensatz zu Van Gogh erschlossen sich für Constantin Meunier die Eindrücke im Borinage, das er 1881 zunächst mit dem Schriftsteller und Kunsttheoretiker Camille Lemonnier (1845 - 1913) erkundete, zum Lebenswerk.<sup>628</sup> Meunier hat nicht nur das Elend und die Mühsal im Arbeitermilieu registriert, sondern auch den Berufsstolz der Berg- und Hüttenleute, denen er,

---

<sup>623</sup> Vgl. Türk 2000, S. 105, S. 389; s. ebd. S. 105, Abb. 385: Van Gogh, Die Träger der Last (Heimkehr der Bergleute), Zeichnung, 1880, 43 x 60 cm.

<sup>624</sup> Vgl. Türk 2000, S. 105, S. 389; s. ebd. S. 105, Abb. 384: Van Gogh, Kohle Säcke schleppende Frauen, Zeichnung, 1882, 32 x 50 cm.

<sup>625</sup> Hielscher, Peter: „Vom vollkommenen Ausdruck des Elends zum Bezwingen der Welt“. Anmerkungen zur Darstellung des Arbeiters im 19. Jahrhundert. In: Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830 - 1914. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. in Zusammenarbeit mit dem Ministère de la Communauté Française (Service de la Diffusion des Arts) und freundlicher Unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, September 1979. 2. Auflage. Berlin 1979, S. 221 - S. 229, hier S. 237; s. ebd. S. Abb. 10: Van Gogh, Kohleträgerinnen, ohne Jahr.

(Ausst. Kat. Berlin 1979)

<sup>626</sup> Vgl. Hielscher, Meike: Umweltbilder aus dem „Schwarzen Land“. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 241 - S. 247, hier S. 246; s. ebd. Abb. 10: Van Gogh, *Heimkehr der Bergleute*, 1880.

<sup>627</sup> Über diese 1880 in Angriff genommene Komposition schrieb Van Gogh aus Cuesmes seinem Bruder Theo: „Ich habe eine Zeichnung gemacht, die Bergleute darstellt, Kohlearbeiter und -Arbeiterinnen wie sie frühmorgens im Schnee zur Grube gehen, auf einem Pfad an Hecken hin, kaum wahrnehmbare Schatten in der Morgendämmerung. Im Hintergrund undeutlich gegen den Himmel die großen Grubengebäude und das Fördergerüst.“ (Zitat nach Van Gogh, 20. August 1880 an Theo. In: Arnold 1995, S. 38. In: Trier 1958, S. 348, ähnlich zitiert.)

<sup>628</sup> Vgl. Hielscher, Meike 1975, S. 241, S. 246. Vgl. Baudson, Pierre: Constantin Meunier. Anmerkungen zu Mensch und Werk. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 9 - S. 23, hier S. 13 / S. 14.

jedoch zum übersteigerten Heroismus neigend, als Erster mit seinen Skulpturen Denkmalswürdigkeit zugestand.<sup>629</sup>

Wie Bernd Maaz dokumentierte, gelangte ein Exemplar des Bronzereliefs *Rückkehr vom Bergwerk* (VAbb. 13) „1897 als Schenkung eines Ungenannten in die Berliner Nationalgalerie [...]“.<sup>630</sup> Meuniers protagonistische Werke wurden bereits 1891, anlässlich einer internationalen Kunstausstellung in Berlin präsentiert. Sie sind 1897, als Meunier zu folgenden Ausstellungen selbst nach Berlin und Dresden kam, auch von der „Münchener Secession“ begeistert aufgenommen worden. Seitdem waren ihm in Deutschland zahlreiche Zeitschriften-Artikel gewidmet, und 1898 veröffentlichte Georg Treu (1843 - 1921) als damaliger Leiter der Dresdner Skulpturen-Sammlung eine Meunier-Monographie.<sup>631</sup>

Obwohl sich Meuniers antikisch gestimmte Arbeiter-Skulpturen einer sozial engagierten Diskussion entzogen, wurden sie von deutschen Expressionisten wegweisend aufgefasst.<sup>632</sup> Diese Spuren entdeckte Maaz u.a. im Œuvre von Käthe Kollwitz, Ernst Barlach (1870 - 1938) oder Wilhelm Lehmbruck (1881 - 1919).<sup>633</sup> Sie können für Weisgerbers Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) allenfalls vermutet werden.

Wie Eduard Trier konstatierte, hat Meunier als Bildhauer in Skizzen und Gemälden plastische und malerische Elemente miteinander verflochten.<sup>634</sup> Peter Hielscher machte auf die Plastizität und Reliefartigkeit der Figuren des Gemäldes *Heimkehr der Bergleute* aufmerksam<sup>635</sup>, das übrigens mit Paul Brandts Abbildung *Nach der Schicht* (VAbb. 14) übereinstimmt. Entsprechend der plastischen Gestaltgebung, die Meuniers Gemälde *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs* (VAbb. 12) ebenso zu Eigen ist, formulierte zwar Weisgerber die beiden Bergleute im Vordergrund der *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel*.

Aber die Figuren des Bildes *Rückkehr der Bergleute* ziehen vor einer Industrielandschaft am Betrachter vorbei. Die Reihung sowie der industrielle Hintergrund erinnern an Van Gogh's *The Bearers of the Burden* und *Bergleute auf dem Weg zum Schacht*. (VAbb.en 10, 11) Dagegen wählte Weisgerber mit dem sich öffnenden Grubengelände ein perspektivisches Gerüst, aus dem die Bergleute zum Vorderrand streben. (Abb. AW 2) Dem ist 1895 Baluscheks Komposition

---

<sup>629</sup> Vgl. Trier 1958, S. 350 - S. 352.

Insofern erfand Meunier den „Idealtypus der Arbeit“. (Trier 1958, S. 352, Zitat nach Julius Meier-Graefe. Vgl. Hielscher, Peter 1979, S. 225 - S. 229. Vgl. Türk 2000, S. 181.)

<sup>630</sup> Maaz 1998, S. 26.

<sup>631</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 28 / S. 29.

<sup>632</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 33.

<sup>633</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 37 - S. 41.

<sup>634</sup> Vgl. Trier 1958, S. 354.

<sup>635</sup> Vgl. Hielscher, Peter 1975, S. 225 / S. 226; s. ebd. S. 117, Farbtafel XIV: Constantin Meunier: *Heimkehr der Bergleute*, ca. 1890; Öl/Lw., 150 x 233 cm.; s. ebd., S. 226, Abb. 8: Vorzeichnung des Gemäldes.



*Eisenbahner-Feierabend* (VAbb. 15) vorausgegangen, die z.B. 1901 mit dem perspektivischen Titelbild der „Stumm-Nummer“ (Abb. 11) eine Nachahmung gefunden haben dürfte.

Weisgerber hat allerdings mit einer besonders weitwinkligen und zu einer Seite streng linear fluchtende Gliederung gewissermaßen die Raumd disposition vorweggenommen, die 1913/14 Edvard Munch (1863 - 1944) für die aus einer Fabrik strömenden *Arbeiter auf dem Heimweg* (VAbb. 18)<sup>636</sup> konzipierte.<sup>637</sup> Wie die anonyme Menge der St. Ingberter Bergleute links am Zechenhaus aufgestellt und versammelt ist, drängt auf Munchs Gemälde entlang einer hohen Mauer ein maskenhafter Arbeiterstrom nach rechts davon. Analog der im Vordergrund monumental auftretenden Arbeiter wusste schon Weisgerber nahe am Vorderrand die beiden Bergleute individuell hervorzuheben.

Darüber hinaus versagt jedoch der Vergleich mit Munch, der in expressiver Formvereinfachung einer von der unteren Bildfläche beschnittenen Halbfigur zwei seitlich versetzte Gestalten hinzufügte. Ihre gewichtigen Rumpfe und ihre großen, nahezu furchterregenden Gesichter, aber auch die bleiche, fast um Verständnis bittende Physiognomie des älteren Mannes in der Mitte, offenbaren eine kraftvolle Entschlossenheit, um anscheinend einer neuen Zeit entgegen zuzuschreiten.<sup>638</sup> Stattdessen steigerte Weisgerber im Vordergrund die Korpulenz des Bergmannes mit herabhängenden Schultern und Armen, wobei diese Figur wie in unbedachter Ermattung den Stock hinterher schleift.

### 2.2.2. Interdependenzen zum *Eisenbahner-Feierabend* von Hans Baluschek

Eine ähnliche Mühsal brachte 1895 Hans Baluscheks Vordergrund-Figur des *Eisenbahner-Feierabends* (VAbb. 15) zum Ausdruck. Baluschek erwarb sich mit Motiven des Arbeitermilieus und städtischer Kleinbürger oder Deklassierten seit Mitte der 1890er Jahre Anerkennung im Berliner Kunstpublikum.<sup>639</sup> Außer Käthe Kollwitz und Heinrich Zille (1858 - 1929), die diese Themen als Graphiker behandelten, war er - wie Meissner und Dittmar bemerkten - um die Jahrhundertwende einer der wenigen von Rang, die das Proletariersujet in die Malerei übertragen haben, ein dafür noch kaum zuständig erachtetes Medium.<sup>640</sup>

---

<sup>636</sup> Edvard Munch: *Arbeiter auf dem Heimweg*, 1913/14, Öl/Lw., 201 x 227 cm. Oslo, Edvard-Munch-Museum. In: Türk 2000, S. 206, Abb. 775.

<sup>637</sup> Vgl. Eggum, Arne: Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien. Aus dem Englischen von Grete und Karl-Eberhardt Felten, Constanze Buchbinder-Felten. Stuttgart 1986, S. 252 - S. 254; s. ebd. S. 253, Abb. Nr. 377: *Heimkehrende Arbeiter*, 1913/15, Öl/Lw., 201 x 227 cm; Oslo, Edvard-Munch-Museum.

Nach bereits vorausgehender Beschäftigung mit Arbeitermotiven hat Edvard Munch 1914 ein weiteres Gemälde *Arbeiter auf dem Heimweg* geschaffen, dem ebenso einige Studien vorausgingen. (Vgl. Eggum 1986, S. 232 ff.)

<sup>638</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 253 / S. 254.

<sup>639</sup> Vgl. Bröhan 2002, S. 25, S. 27.

<sup>640</sup> Vgl. Meissner I 1962, S. 192. Vgl. Dittmar, 1979, S. 277.

Nach Meissner, der 1965 Ergebnisse seiner Dissertation in einer Künstler-Monographie zusammenfasste, wurde Baluschek eine erste größere Würdigung zuteil, als ihn der Verlag Piper 1904 neben Thomas Theodor Heine (1867 - 1948), Henri Toulouse-Lautrec (1864 - 1901) und Eugen Kirchner (1865 - 1938) in die Reihe „Moderne Illustratoren“ aufnahm.<sup>641</sup> Diese reich bebilderte Publikation versäumte zwar den *Eisenbahner-Feierabend*. Aber Informationen zum Werk des Berliner Künstlers hätte Weisgerber auch durch seinen Freund Theodor Heuss (1884 - 1963) gewinnen können, der 1905 einen Artikel über Baluschek in der protestantisch sozial-reformerischen Wochenschrift „Die Hilfe“ verfasste.<sup>642</sup>

Baluschek hat im Stil eines sozialkritischen Realismus, der auf dem Studium des literarischen Naturalismus basierte, eine spezielle Mischtechnik aus Bleistift, Aquarell und Pastellkreide angewandt.<sup>643</sup> Eine damit erzeugte driste Atmosphäre umgibt den gleichgesinnten *Eisenbahner-Feierabend*. Diese Figuren kommen aus einem schluchtähnlichen Bretterverschlag hervor und werden von einigen Kindern erwartet.<sup>644</sup> Die Erschöpfung und Ärmlichkeit repräsentiert im linken Vordergrund ein älterer, bärtiger Mann mit abgewetzter Jacke und geflickter Hose. Als könne er sich kaum noch auf den Beinen halten, scheint ihn ein Kamerad zum Ausgang begleitet zu haben, wo ihn offenbar seine minderjährigen Töchter in die Mitte nehmen. Der ernsthafte, zum Betrachter gerichtete Blick des Mädchens, das ihn fürsorglich am Arm gepackt, lenkt auf diese Gemeinschaft, die auch eine Halbwüchsige aus der Schar der gegenüber, an der Bohlenwand stehenden Kindern beobachtet.

---

<sup>641</sup> Vgl. Meissner I 1962, S. 19.

Vgl. Meissner, Günter: Hans Baluschek. Dresden 1965, S. 161, Zitate aus: Moderne Illustratoren, Esswein 1904, S. 23 u. S. 30. Vgl. Bröhan 2002, S. 50.

<sup>642</sup> Vgl. Meissner I 1962, S. 153 u. S. 169 mit Hinweisen auf Theodor Heuss: Moderne Illustratoren (kritische Würdigung). In: Die Hilfe, Berlin, XI, Nr. 49, 10.12.1905, S. 10.

Weisgerber und *Theodor Heuss* haben sich 1905 in München kennengelernt. Der damalige Journalist und spätere, von 1949 bis 1959 amtierende Präsident der Bundesrepublik Deutschland, begleitete Weisgerber 1906 zweitweise in Paris. (Vgl. Heuss, Theodor: Erinnerungen an Albert Weisgerber. In: Weber 1962, S. 9 / S. 10, hier S. 9. Vgl. Sauder, 2006, S. 299 / S. 300, Auszug aus einem Brief von Theodor Heuss an Hausenstein, 1952. Vgl. Drs. ebd., S. 301 / S. 302, Auszug aus Theodor Heuss: Vorspiele des Lebens. Jugenderinnerungen, Tübingen 1953.)

In der Zeit ihrer freundschaftlichen Begegnungen entstand Weisgerbers Jugendbildnis von Theodor Heuss.

(Vgl. Weber 1962, S. 33, A 52: Jugendbildnis Theodor Heuss, 1905, Öl/Lw., 34,5 x 45,5 cm. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 38 / S. 39, S. 173 IF 74 / WW 52; s. ebd. Abb. 74: Jugendbildnis Theodor Heuss, 1905.)

<sup>643</sup> Vgl. Meissner I 1962, S. 20. Vgl. Bröhan 2002, S. 26 / S. 27, S. 30, S. 32.

Zu dieser Technik hat *Baluschek* 1904 in der Ausgabe „Moderne Illustratoren“ erklärt: „Fast alle meine bisherigen Arbeiten sind Aquarelle oder besser Gouache. Diesen Untergrund bearbeite ich stets mit sogenannten Ölkreidestiften, die fast unverwischbar sind und weniger ausgeben als Pastellfarben. Ich erreiche dadurch einen sehr farbigen, wenn auch etwas stumpfen Gesamtausdruck, der die Berliner Atmosphäre geben soll, wie ich sie in ihrem grauen Charakter empfinde. Mir war die Ölfarbe für diesen Zweck zu satt und zu speckig; außerdem gestattet sie mir bei den verhältnismäßig kleinen Formaten nicht den scharfen Ausdruck der Gesichtslinien meiner Figuren und gewisse andere Einzelheiten, wie der gespitzte Stift, mit dem ich farbige zeichnen konnte. So erfand ich mir meine eigene Art der farbigen Darstellung.“ (Zitat nach Esswein 1904 (Moderne Illustratoren II), S. 14 u. S. 19. In: Bröhan 2002, S. 27, S. 30, Anm. 25.)

<sup>644</sup> Vgl. Bröhan 2002, S. 30.

Die aus der Anordnung dieser beiden Figurengruppen resultierende Distanz zu der hervorquellenden Masse ist auf der Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) ebenfalls zu konstatieren. Immerhin hat Weisgerber zwischen den beiden vorderen Gestalten und der restlichen Menge sowie seitlich zur Pferdebahn mit freien Bodenflächen vergleichbare Abstände vorgesehen. Wenn auch der Zeichnung geschuldet, sind die Figuren als Bergleute nur für Ortskundige angesichts des Stollenmundloches und des Zechengebäudes identifizierbar. Hinwider vermochte Baluschek die Heimkehrenden vor dem Hintergrund einer Fabrik neben der Beschriftung „Zur Loko“ auf der höchsten vorderen Bohle und dem darüber führenden Bahndamm, auf dem das Rangieren einer Lokomotive stattfindet, als Eisenbahner zu kennzeichnen. Unter diesem markanten Attribut wird die Schluchtartigkeit ihres Heimweges noch durch das Hochformat betont.

Indessen entschied sich Weisgerber für ein Breitformat, in dem das gleichsam ausschnittshafte, jedoch großzügig gestaltete Areal die Bergleute nach ihrer Schicht weniger einengt wie die Eisenbahner an ihrem Feierabend. Dennoch bestimmt das Zechenhaus die Perspektive, wobei die im Mittelgrund versammelte Mannschaft und die folgende Gruppe der unteren Fensterreihe angeglichen sind. Somit hat Weisgerber diese Bergleute quasi in einer Linie dem zweistöckigen Gebäude subordiniert, dem die Gleise der zu dem Stollen hinleitenden Grubenbahn antworten.

### 2.2.3. Vermeintliche Heimkehr-Szenen und Van Gogh's „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“

Eine derartige Dominanz des Beschäftigungsortes lässt Steinlens Lithographie *Heimkehr von der Grube - Sortie de la mine* (VAbb. 16) vermissen. Ungeachtet des Figurenpaares im linken Vordergrund<sup>645</sup> wird die Graphik von einem kompakten Gruppenverband beherrscht, den Steinlen perspektivisch zwischen dem horizontalen Landschaftshintergrund und groben, wegweisend diagonalen Bodenlinien in Seitenansicht erfasst hat. Diese dicht gedrängten Gestalten entwickeln sich von einem linken Fluchtpunkt zu differenzierbaren Figuren, die mit zwei Stellvertretern vor der rechten Blattbegrenzung porträthafte Gesichtszüge annehmen. Auch die anschließende Masse büßt trotz einheitlicher Kittel und Grubenkappen sowie der gleichgerichteten Motorik, die vital unruhige Konturen ausdrücken, wegen unterschiedlicher Binnenschraffen und diverser Hellhöhlungen ihre Individualität nicht ein. Eine Beilhaue in der Hand des Stellvertreters, der direkt am Betrachter vorbeimarschiert, weist die Männer zwar eindeutig als Bergleute aus. Aber ihr Arbeitsort wird lediglich im Hintergrund von einer Anhöhe und schmal

---

<sup>645</sup> Dieses Figurenpaar erfasste Steinlen im Vordergrund der Lithographie „Idylle“, während dahinter schemenhaft Bergleute vorbeiziehen. (Vgl. Théophile Steinlen, *Idylle*, 1907, Kreide-Lithographie, 16,6 x 11,6 cm, sign. u. l.: Steinlen. In: Théophile-Alexandre Steinlen. Zeichner für das Pariser Volk. Illustrationen und Karikaturen im Milieu der Jahrhundertwende. Sammlung Themel, Kunstmuseum in der Alten Post, Mühlheim a. d. Ruhr. 20. Juli 2000 - 5. November 2000. Mühlheim a. d. Ruhr 2000, S. 127, Abb. 59.) (Ausst. Kat. Mühlheim 2000)

ragendem Schornstein angedeutet. Die Rauchfahne zieht über die rechts einfach geweitete und durch eine funktional skizzierte Brücke verbundene Landschaft.

Eine mit gleichen Stelzen konstruierte und scheinbar dem Materialtransport dienende Brücke führt im linken Hintergrund von Meuniers Gemälde *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs* (VAbb. 12) zu Bauten mit prägnantem Schloten, dessen mächtige Qualmwolke den Himmel verdüstert. Die aus dieser Richtung nach rechts hastenden Figurengruppen sind ebenfalls durch Beilhauen zu Bergleuten erklärt. Die emsig in Händen oder auf Schultern gehaltenen Werkzeuge und die vorwärtsdrängende Schritte erwecken den Eindruck, als wären diese Bergleute im Gefolge der am beschneidenden Rand wie Anführer vorwegehenden Gestalten schnellstens bemüht, einen außerhalb des Bildausschnittes liegenden Einsatzort zu erreichen. Womöglich hatte Paul Brandt auch dieses Gemälde mit dem Rücken des anführenden und einen Kumpel verdeckenden Bergmannes vor Augen, um „unter dem dünnen Leinenzeug ein muskulöser Körper“<sup>646</sup> zu bemerken.

Laut der Interpretation im Katalog „Die zweite Schöpfung“ eilen die Bergleute davon, als wären sie froh, „der Gefahr unter Tage entronnen“<sup>647</sup> zu sein. Der so gesehene, von Panik getriebene Rückkehr lag vielleicht der literaturgängige Bildtitel zugrunde. Dagegen veranschaulicht Meuniers Gemälde *Nach der Schicht - Heimkehr der Bergleute* (VAbb. 14) vor ausgedehnter Industrielandschaft eine entspannte Heimkehrszene. Nach Peter Hielschers Betrachtung folgen diese Bergleute und eine begleitende Arbeiterin, die ihren Arm selbstbewusst in die Hüfte stützt, zielstrebig den am Boden führenden Gleisen einer Zechenbahn.<sup>648</sup>

Bei der *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs* (VAbb. 12) wurde eine nahe Anhöhe zum Wegweiser, die sich als eine dunkel zerklüftete Halde mit flachem Kamm von dem wie eine Silhouette hervortretenden und als Bergwerk deutbaren Industriekomplex bis zum rechten Bildrand erstreckt. Vor diesem Hintergrund, der im Gegenlicht der eingetrübt hellen Himmelszone verschattet ist, bleibt angesichts der besonders lichterhellten Rückenpartien der Figuren, die das Entlanghasten betonen, die kollektive Abhängigkeit der Bergleute von ihrem Beschäftigungsort kaum verborgen.<sup>649</sup>

Konträr zur fast bildparallelen und die Figuren einbindenden Anhöhe evoziert Steinlens Lithographie *Heimkehr von der Grube - Sortie de la mine* (VAbb. 16) unter niedrigem Horizont eine Fernwirkung der Landschaft, deren nahezu waagerechter Verlauf die zusammengeballten und

<sup>646</sup> Brandt 1928, S. 260. (Vgl. Diss. hier S. 96, Anm. 604.)

<sup>647</sup> Beneke, Sabine: Constantin Meunier, *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs*, Bildbeschreibung. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 237, Kat. Nr. 80.

<sup>648</sup> Vgl. Hielscher, Peter 1979, S. 226.

<sup>649</sup> Vgl. Dittmar, 1979, S. 118. Mit Bezug auf das Relief „Rückkehr von der Grube“, d. h. die Bronze *Rückkehr vom Bergwerk* (VAbb. 13).

vorwärts schreitenden Bergleute festigt. Dessen ungeachtet, hat Peter Dittmar eine „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“<sup>650</sup> im Vergleich zu Meuniers Relief *Rückkehr vom Bergwerk* (VAbb. 13) auf Steinlens Darstellung streikender Arbeiter bezogen, die aber keinen adäquaten Landschaftshintergrund zu erkennen gibt.<sup>651</sup>

Die „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“ war allerdings 1880 von Van Gogh's Zeichnung *Bergleute auf dem Weg zum Schacht* (VAbb. 11) mit der Figurenreihe und den darüber parallel gesetzten Gebäuden vorgeprägt. Ebenso nahmen Van Gogh's *The Bearers of the Burden* (VAbb. 10) die „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“ vorweg, wobei die horizontale und landschaftsübergreifende Brücke die einheitlichen Posituren der ‚Lastenträgerinnen‘ bekräftigt.

Die von Dittmar mit der „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“ in Verbindung gebrachte Streik-Situation lässt davon ausgehen, dass Steinlens *Heimkehr von der Grube - Sortie de la mine* (VAbb. 16) eigentlich einen Protestmarsch der Bergleute darstellt, der als Ausschnitt für das Titelbild des Buches *Les Gueules Noires* von Emile Morel (VAbb. 17) gedacht war. Auf jeden Fall werden die „*Gueules Noires*“ von der schwarzbärtigen Figur repräsentiert, die neben dem anführenden Bergmann aus vorderster Reihe den Betrachter latent herausfordernd fixiert.

Dittmar erwähnte zur Literatur, in der das Streik-Thema im Œuvre Steinlens vorbereitet war, den 1885 erschienenen Roman „Germinal“ von Emil Zola (1840 - 1902), der als Titel den Keimmonat des französischen Revolutionskalenders benennt.<sup>652</sup> Schon Paul Brandt deklarierte Zola „auf literarischem Gebiet“ zum „Bannerträger“ einer „sozialistischen Kunst“ und sah in dem Roman „Germinal“ „das literarische Seitenstück zu dem Lebenswerk Meuniers [...], der seinerseits aus seinen Sympathien für den eigenartig gefärbten belgischen Sozialismus nie einen Hehl gemacht hat, wenn ihm auch eine agitatorische Tätigkeit [...] fern lag.“<sup>653</sup>

Hingegen wurde Steinlen von Eduard Trier „als ein Beschirmer der Unterdrückten“ und „illustrierender Agitator für soziale Gerechtigkeit“<sup>654</sup> genannt. Dazu erklärte Trier: „[...] so verdanken wir der [...] Aufmerksamkeit Steinlens nicht nur den Zug der heimkehrenden Bergleute [...] sondern auch das Brustbild eines Bergmannes [...] der, Erschöpfung im Gesicht, mit seinen Kameraden von der Schicht zurückkommt.“<sup>655</sup> Aber dass die Figuren der *Heimkehr von der Grube* (VAbb. 16) einen Protestmarsch und den Buchtitel „Les Gueules Noires“ verkörpern,

<sup>650</sup> Dittmar 1979, S. 115. Dittmar 1984, S. 87.

<sup>651</sup> Vgl. Dittmar 1979, S. 115; s. ebd. Abb. 96: Steinlen, *Ouvriers sortant de l'usine*, 1903, sign. u. r.: Steinlen.

<sup>652</sup> Vgl. Dittmar 1984, S. 82.

<sup>653</sup> Brandt 1928, S. 258.

<sup>654</sup> Trier 1958, S. 350.

<sup>655</sup> Drs. ebd., S. 350. Bezüglich der Abb.en *Heimkehr von der Grube* und Steinlens „Bergmann aus dem Pas-de-Calais“, Kohle, Kreide, 60 x 46 cm; s. ebd., S. 397.

beruht auf den Forschungen von Peter Dittmar, der auch Steinlens Kalenderillustration *Mars* aus dem *Almanach du bibliophile pour l'année 1900* abbildete. (VAbb. 19) <sup>656</sup>

Abgesehen von Van Gogh's nachklingender „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“, hat diese Illustration offenkundig auf Zolas Buchtitel „Germinal“ anspielt. Zwei Großfiguren, die den an einem Neubau versammelten Gestalten vorausschreiten, präsentieren mit provokanten Mienen und geschulterten Schaufeln streikende Bauarbeiter. Die Schaufelblätter, die wie Waffen auf den Monatsname `Mars' zeigen, waren gemäß des Aufbruchs im Frühling als Symbole einer zu belebenden Gewaltbereitschaft zu verstehen. Eine ähnliche Intension haftet auch Munchs Gemälde *Arbeiter auf dem Heimweg* (VAbb. 18) an, das aber 1913/14 für Weisgerbers Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) ohne Belang gewesen ist.

### 2.3. Weisgerbers vorübergehende Abstinenz von französischen Eindrücken

Ohnehin macht diese Zeichnung trotz des auf der Rückseite notierten Wortes `Streik' keinen Arbeitskampf oder sonstige Agitation spürbar. Entgegen Steinlens Bauarbeitern und Bergleuten spiegeln die beiden Vordergrund-Figuren eher fatalistisch ertragene Arbeiterschicksale. Sie gehen gemeinsam, aber dennoch getrennt und wie bedrückt den übrigen Bergleuten voraus. Ihre Vereinzelung und die unterschiedlichen Körpergrößen lassen an einen älteren Bergmann und seinen kaum erwachsenen Sohn denken, der in den Fußstapfen des Vaters Grubenarbeiter geworden ist. Aus der Sicht eines zeitgenössischen Betrachters wären diesen Figuren die Sätze aus dem Tagebuch eines Bergmannes zuzuschreiben: „Wenn ich meine Kameraden, ihren Gang und ihre Gebärden sehe, dann kommen sie mir vor wie Maschinen. Die meisten gehen gebeugt, ihre Haltung ist so schwer wie ihre Gedanken. Mein Körper ist wie Blei, aber ich füge mich dem ehernen Muß, das unser Dasein beherrscht und trolle mich ihnen.“<sup>657</sup>

Im Hindeuten auf dieses über Generationen erduldeten Bergarbeiter-Dasein erinnert Weisgerber an Bewohner seiner Heimatstadt, deren Existenz von der Grube abhängig war und deren Lebensrhythmus von den Schichtzeiten bestimmt wurde. Auch diese Aspekte korrespondieren mit Baluscheks *Eisenbahner-Feierabend*. (VAbb. 15) Schließlich vermitteln die Vordergrund-Figur und die Kinder den Eindruck, als hätten die Eisenbahner bis ins hohe Alter ein armseliges und mühevolleres Berufsdasein zu fristen, um ihre Angehörigen zu ernähren. Dieses Bild ist wie Weisgerbers Zeichnung frei von kämpferischer Auflehnung. Dahingehend rückt Weisgerbers

<sup>656</sup> Théophile Steinlen: Kalenderillustration *Mars*, *Almanach du bibliophile pour l'année 1900*, sign. u. r.: Steinlen. In: Dittmar 1979, Abb. 84. In: Dittmar 1984, S. 95, Abb. 144. (ohne Massang.)

<sup>657</sup> Zitat aus dem Tagebuch des Bergmannes Jakob Triem, 1918. In: Mallmann 1989, S. 100 u. Anm. 12.

Heimkehrszene, die gleichermaßen zur Larmoyanz tendiert, in die Nähe der im Œuvre Baluscheks registrierten Zustandsschilderungen.<sup>658</sup>

Selbst wenn sich Weisgerber 1906 mit der *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* eine Abstinenz französischer Eindrücke auferlegt haben sollte, ist dennoch denkbar, dass er als Mitarbeiter der „Jugend“ in Paris Steinlen kontaktierte, der schon 1904 Käthe Kollwitz empfangen hat.<sup>659</sup> Aber laut Wilhelm Hausenstein riefen ihn die „Olympia Manets [...], die Namen wie Daumier, Lautrec, Guys und [...] Cézanne“.<sup>660</sup> Mit Theodor Heuss streifte Weisgerber durch Pariser Ateliers, Museen und den Wald von Barbizon.<sup>661</sup> Als weiterer Weggefährte auch an der Seine hat Hausenstein 1918 im Gedenkbuch, ungeachtet seiner deutsch-nationalen Phrasen und Vorurteile<sup>662</sup>, manche Hinweise zu Weisgerbers Parisaufenthalt überliefert, die vermutlich nicht ungeprüft tradiert worden sind.

Jedenfalls kam Saskia Ishikawa-Franke zu dem Ergebnis, dass Weisgerber in Paris „großen Einflüssen unterworfen“<sup>663</sup> war. Zuvor deklamierte Wilhelm Weber: „Entscheidend war nicht, dass Weisgerber diesen Einflüssen offen war, sondern wie er diese Einflüsse verarbeitete.“<sup>664</sup> Inwieweit der Maler „Eindrücke und Einflüsse [...] zu Neuem und Eigenem umzuformen“<sup>665</sup> wußte, wird auch hinsichtlich des 1913/14 entstandenen Gemäldes *Ruhendes Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) und im Kontext der schon 1907 begonnenen Vorstadtbilder zu erörtern sein.

### 3. Das *Ruhende Arbeiterpaar* im Kontext der Vorstadtbilder

Nach Hausenstein beeinträchtigte „eine fast kunstgewerbliche Note [...] das ruhende Paar [...]“.<sup>666</sup> Dem hat Hausenstein noch eine „formale Drastik“ beigeschrieben, die auf „ältere Bilder“ zurückgehe, „insofern“ Weisgerber „mit üppigen malerischen Mitteln die Plastik und das Schwere, Erdige der Form des Gegenstandes zu erreichen“<sup>667</sup> gedachte. „Bei dem ruhenden Paar“ liege die Drastik „in der betonten Schwere der Dargestellten.“<sup>668</sup> Diese „formale Drastik, die gewissermaßen zwischen der gegenständlichen und technischen die Verknüpfung oder Verschmelzung“ herstelle „und darum im Grunde natürlich nicht rein herausgesondert“ werden

---

<sup>658</sup> Vgl. Dittmar 1979, S. 277 - S. 281.

<sup>659</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 284, nach Zitaten aus Tagebuchblättern und Briefen von Käthe Kollwitz.

<sup>660</sup> Hausenstein 1918, S. 42, S. 8.

<sup>661</sup> Vgl. Heuss, Theodor: Erinnerungen an Albert Weisgerber. In: Weber 1962, S. 9 / S. 10, hier S. 9.

<sup>662</sup> Vgl. Diss. hier, S. 84 / S. 85 mit angemerkten Zitaten aus Hausensteins Weisgerber-Monographie von 1918.

<sup>663</sup> Ishikawa-Franke 1978, S. 49.

<sup>664</sup> Weber 1962, S. 17.

<sup>665</sup> Apke 2007, S. 15, Anm. 21: Zitat des Kunsthistorikers Paul Erich Küppers aus dem Jahre 1917 (Ohne weitere Quellenangabe.)

<sup>666</sup> Hausenstein 1918, S. 73.

<sup>667</sup> Drs. ebd., S. 74.

<sup>668</sup> Drs. ebd., S. 74.

könne, liege „allerdings nicht mehr im eigentlich Malerischen, sondern, von illustrativen und zugleich monumental-freskantem Neigungen Weisgerbers beeinflusst, im Linearen.“<sup>669</sup>

Die ‚monumental-freskantem Neigungen‘ erinnern, dass Weisgerber nach dem Besuch der Kreisbaugewerbeschule in Kaiserslautern und vor Aufnahme an der Münchener Kunstgewerbeschule 1894 kurzzeitig als Dekorationsmaler beschäftigt war.<sup>670</sup> Wie von Weber angegeben, ist diese Tätigkeit mit Fresko-Malereien verbunden gewesen. Außerdem habe Weisgerber während damaliger Ferien an Kirchenwandbildern mitgewirkt, die jedoch zerstört sind.<sup>671</sup> Deshalb ist nicht mehr nachzuweisen, ob diese eher handwerklich ausgerichtete Kunst ein Faible zur dekorativen Flächigkeit prägte, die im zeichnerischen Werk fortlebte, wie es zudem die meisten „Jugend“-Beiträge attestieren. Dass dieser Hang seinen Ausdruck u.a. im Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar* gefunden hat, lässt der Kommentar von Ulrich Chistoffel annehmen, dem 1950 Hausensteins Gedenkbuch mit der Schwarz-Weiss-Reproduktion sicher nicht fremd war.

Chistoffel zufolge ist „in dem Bilde eines ‚Ruhenden Arbeiterpaares‘ [...] die ornamentale Zeichnung des Figürlichen erweitert zu einer Landschaftsdarstellung, bei der die Figuren mit der Natur zusammen die Bildgestalt ausmachen. [...] Bäume umrahmen das liegende Paar. Die Stämme zur Rechten stehen hintereinander und führen den Blick des Betrachters nach rückwärts, wo ein Vorstadtgelände sich zeigt. Das Bild ist nicht nach der Natur gemalt, sondern eine Bilderfindung aus dem linearen Zusammenklang der Figuren, die dem Flächen- und Raumgefüge die gestalterische Kraft geben. Die Bilder der einführenden Naturnachahmung werden nun abgelöst durch Bilder der Phantasie.“<sup>672</sup>

Ohne das Gemälde zu charakterisieren, hat Weber stichwortartig sämtliche Bildelemente genannt<sup>673</sup>, die aus der überkommenen Abbildung hervorgehen. Obwohl diese Reproduktion keine Aussagen über veritable Farbverwendungen gestattet, werden gestalt- und gegenstandsformende Farbflächen mit ihren Nuancen erkennbar. Schatten und Lichteffekte evozieren extreme Hell-Dunkel-Kontraste. Dabei sind differenzierende Konturen zu bemerken, die besonders die großflächige Erfassung beider Figuren und der Bäume vor dem erhellten und kleinteilig in die Ferne gerückten Landschafts-Hintergrund scharfkantig umreißen. Respondierende Kontraste der Physiognomien und Kleidung betonen die Zweisamkeit des lagernden Paares. Diese monumentalen Gestalten präsentierte Weisgerber im Rahmen der vom oberen Rand begrenzten Baumstämme wie in einem Bildausschnitt.

---

<sup>669</sup> Drs. ebd., S. 75.

<sup>670</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 27.

<sup>671</sup> Vgl. Weber 1965, S. 13.

<sup>672</sup> Christoffel 1950, S. 49.

<sup>673</sup> Vgl. Weber 1962, S. 95, Nr. 346: Ruhendes Paar im Walde.



In einem dunklen, entlang der vorderen Bildbegrenzung aufgebauchten Rock stützt die Frau ihren erhellten und in seitlicher Rückenansicht gegebenen Oberkörper auf den rechten Arm. Ihr verlorenes Profil ist dem links gegenüberstehenden Partner zugewandt. Mit erwidernem Blick nimmt der Mann eine ähnlich halb aufgerichtete Pose ein. Der Schuh seines überdimensional hoch angewinkelten Beins tangiert fast den unter dem Frauenrock hervorkommenden Fuß, der zu einem Büschel Blattwerk zeigt, das vor zwei Baumstämmen bedeutsam aufsprießt. Die Baumreihe, die andererseits das Paar in einer bogenartigen Krümmung hinterfängt, lenkt mit dem Geäst eines jungen Baumes den Blick des Betrachters, dem die weibliche Rückenpartie den Standpunkt zuteilt, auf ein Mehretagegebäude.

Dieser Komplex, der ein kleineres Wohnhaus verdeckt, ragt über den Horizont einer Landschaft, die sich - wie zwischen den Baumücken festzustellen - bis zu den seitlichen Bildbegrenzungen ausgedehnt. Abgesehen von dem vereinzelt Baumgeäst trifft das Gelände vor dem Mehretagenbau als helles und vegetationsfreies Band auf eine davor modulierte und unregelmäßig schattierte Fläche. Deren Randlinie antwortet den Formen des geschwungenen Frauenrockes und der männlichen Schulterwölbung. Hierbei suggerierte Weisgerber einen abschüssigen Hügel und eine Mulde, in der das lagernde Paar durch die Baumstämme abgeschirmt wird. Dennoch bleibt die intime Zweisamkeit mit dem im Hintergrund wie eine Mietskaserne aufragenden Gebäude auch bezüglich der Lichtregie verknüpft.

Aus Hell-Dunkel-Kontrasten resultiert eine gleißende Helligkeit des Landschafts-Hintergrundes. Das von links einfallende Licht scheint vom fensterlosen Giebel des Mehretagegebäudes wie dem Geländeband reflektiert und erfasst das Profil als auch den linken Arm der Frau, bevor es das Kinn, den Hut und die im Schoss liegende Hand des Partners gestreift hat. Gleichseitig schimmert das Licht über die Männerjacke und das aufgestellte Knie. In der verschatteten Physiognomie sind die Sinnesorgane - wie das reduzierte Nasendreieck - zeichnerisch skizziert. Konträr zur sonst der abbildhaft figurativen und gegenständlichen Malerei klingt mit dem linken Frauenarm, dessen Kontur anscheinend im Sonnenlicht vibriert, aber auch mit sporadischen Hellflecken auf den Baumstämmen eine impressionistische Tendenz an.

Währendem kennzeichnen die farbfleckenartig vergrößerte Männerhand und das kragenlose Hemd einen Arbeiter. Der wenig elegante Hut mit hochgeklappter Krempe oder der schlichte Frauenrock mögen zwar einer Freizeitgewohnheit geschuldet sein. Aber die einfache Architektur des Mehretagegebäudes, das mit der Giebelseite und dem offenbar gerodeten Gelände weitere Wohnprojekte ankündigt, indiziert ein Arbeitermilieu des lagernden Paares.

Zum eindeutigen Beleg wird die der Tuschezeichnung *Landschaft mit Haus (Abb. AW 4)* angefügte Fabrik. Dessen ungeachtet, erkannte Ishikawa-Franke im Hintergrund des sog. Ge-

mäldes „Ruhendes Paar im Wald“ vor allem wegen des großen Hauses ein Vorstadtmotiv.<sup>674</sup> Ohne dieses Merkmal zu benennen, registrierte bereits Christoffel ein Vorstadtgelände.<sup>675</sup> Ishikawa-Franke hat jedoch die von ihr angemerkte Tuschestudie *Landschaft mit Haus* auf das Bild *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* bezogen.<sup>676</sup> (Abb. AW 5)

### 3.1. Die *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* und die Studie *Landschaft mit Haus* als Beleg des Arbeitermilieus

Immerhin waren mit der Studie außer den lagernden Figuren die Formation des Weges vorbereitet, der auf dem Gemälde *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* gleichsam zu einem Mehretagenhaus führt, das allerdings festungsartig in die extrem hohe Himmelsfläche ragt. Dieser turmähnliche Wohnkubus erhebt sich links der Mitte über einer kahlen Böschung, die von der unteren Bildbegrenzung und den seitlichen Rändern beschnitten ist. Hinter den Horizontlinien, die einen nach rechts und links leicht abfallenden Kamm beschreiben, sind noch herkömmliche Häuser wahrzunehmen, die niedrig und langgestreckt die Wucht des Wohnturmes intensivieren.

Auf der Seite des erweiterungsfähigen Giebels reicht ein Figurenpar ebenso über die Horizont wie ein auf der Böschung gepflanztes Bäumchen. Gegenüber diesem dünnen und blattlosen, aber von einem Pfahl gestützten Hochgewächs erscheint vor dem Weg zu dem Etagenhaus eine männliche Rückenfigur. Sie wird gespiegelt von einer neben dem Pfad und auf der Böschung lagernden Gestalt. Indessen repräsentiert eine ebenfalls hingelagerte und zu dem Bäumchen gerichtete Zweiergemeinschaft das neben Wohnturm zusammenstehende Figurenpar.

Diese zu zweit und vereinzelt im Gelände verstreuten Personen sind mit dem Pfad, der an dem Mehrfamilienhaus endet, als Metapher für den Weg von der Einsamkeit in eine partnerschaftliche Gemeinschaft der Menschen zu verstehen, die es in dieses öde und isolierte Wohnumfeld verschlagen hat. Mit dem fragilen und an einen Pfahl gebundenen Bäumchen entsteht auch der Eindruck von einer ungewissen Zukunft und Abhängigkeit, aus der kein Pfad wegführt.

Angesichts der Tuschestudie *Landschaft mit Haus*. (Abb. AW 4) leitet der Pfad vom Vordergrund bis zur rechten Giebelseite des Wohnblockes, der vor dem höher konzipierten Horizont an einem Berggefälle massiv hervortritt. Daneben hat Weisgerber am linken Rand die kleinteilige und mit einem Schlot markierte Fabrikanlage attributiv erfasst.

Gegenüber lagern eine Einzelgestalt und ein Figurenpar innerhalb der zum rechten Vorderrand geöffneten Fläche. Die somit den Betrachter direkt konfrontierenden Gestalten trennt eine

<sup>674</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 117. (Vgl. Diss. hier S. 89, Anm. 560.)

<sup>675</sup> Vgl. Christoffel 1950, S. 49. (Vgl. Diss. hier S. 109.)

<sup>676</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 113 / S. 114, Anm. 690. (Vgl. Diss. hier S. 89 / S. 90, Anm.en 561, 562.)

vorwiegend mit diagonalen Schraffuren gekennzeichnete Böschung, die den Weg begrenzt, weiträumig von dem mächtigen Wohnhaus. Die Lagernden sind auch durch ein nach links ansteigendes Gatter von einem nahen, am rechten Rand beschnittenen Gebäude separiert. Hinzu verwehrt ihnen ein langgestreckter Trakt die Sicht zu einer stadtähnlichen Ansiedlung, die über der fernen Erhebung mit Türmen angedeutet ist, und auf die einige unter einer Wolke skizzierte Sonnenstrahlen hinzeigen. Ohne Verbindung zu diesem Ort und der davor mit Bäumen ausgebreiteten Landschaft endet der Weg wie eine Sackgasse, an der noch zwei vereinzelte Gestalten zu erkennen sind, neben dem Etagenhaus.

Anhand der attributiven Fabrik wußte Weisgerber eine ghettoartige Wohnsituation der Beschäftigten mitzuteilen, die während ihres Hinlagerns ebenso ausgesetzt vorkommen wie ihre weit vor einer Stadt ausgelagerte Arbeitsstätte. Diese auf das Gemälde *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* übertragene Lebensumstände vermeldet zwar auch das Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) mit dem im öden Hintergrund hochragenden Mehretagenhaus. Aber die Abgeschlossenheit beider Großfiguren wird ihrer zwischenmenschlichen Intimität gerecht. Dagegen veranschaulichen die abgesonderten Kleinfiguren in der erweiterten *Landschaft mit Haus* (Abb. AW 4) und des Bildes *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* (Abb. AW 5) Kehrseiten der industriellen Expansion.

Das in der Folge entstandene Wohnumfeld war gemäß einer Anmerkung von Ishikawa-Franke schon im 19. Jahrhundert Thema der französischen Malerei und ist in Deutschland von Künstlern aus Weisgerbers Generation aufgegriffen worden.<sup>677</sup> Davon zeugen u.a. Beiträge im Katalog zur Ausstellung „Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz“, die 2006 in der Frankfurter Schirnhalle stattfand. Mithin gesellen sich Weisgerbers Vorstadtbilder zu den bildwürdig gewordenen Massenunterkünften, die für Arbeiter der an Stadträndern errichteten Betriebe gebaut wurden.<sup>678</sup>

Jedoch in Verkennung dieses speziellen Themas haben Weisgerbers Vorstadtbilder nach Weber lediglich das „gegenwärtige Sein zum Inhalt“<sup>679</sup> und berühren einen von Ishikawa-Franke auch nur vage gedeuteten „Problembereich Mensch und die Stadt.“<sup>680</sup> Aber das Gemälde *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* sowie die vorbereitete Studie *Landschaft mit Haus* beziehen sich unmissverständlich auf eine von bürgerlichen Wohnsphären abweichende und das Arbeitermilieu betreffende Erscheinung, die Weisgerber als soziale Problematik mit den Figuren weiterer Vorstadtbilder demonstrierte.

<sup>677</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 64 u. Anm. 376.

<sup>678</sup> Vgl. Hollein, Max: Vorwort. In: Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 15. Juni - 3. September 2006. München 2006, S. 8 - S. 11, hier S. 8. (Ausst. Kat. München 2006)

<sup>679</sup> Weber 1962, S. 16, mit Verweis auf „Vorstadt mit sitzender Frau“.

<sup>680</sup> Ishikawa-Franke 1978, S. 64.

### 3.2. Die bis 1907 zurückreichenden *Vorstadtbilder*

Wie die Komposition *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* (Abb. AW 5) ist das vermutlich ebenfalls 1914 entstandene Gemälde *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* (Abb. AW 6) angelegt. Im genauso extrem hohen Himmelsraum, der an die Bildsprache des niederländischen Malers Jacob van Ruysdael (1600 - 1670) denken lässt<sup>681</sup>, wirken die Wolken, als seien sie einem gewaltigen Gebirgsmassiv nachgeformt. Sie klaren unter einer düster bedrohlichen Zone entlang streifenartiger Formationen auf, die von der Horizontlinie gespiegelt wird. Diese führt zwar auch bis zu den seitlichen Bildbegrenzungen, zeigt aber in der Mitte mehrere Etagenhäuser, die zwischen konventionell niedrigen Häusern aufragen.<sup>682</sup> Davor markieren statt eines kaum wahrzunehmenden Pfades diagonal zulaufende Parzellen die zum unteren Bildrand gesenkte Böschung. Während in diesem weiträumigen Gelände vereinzelt Rückenfiguren den Wohnbauten zustreben, hüten zwei Gestalten mit einem Hund eine kleine Schafherde.

Abseits von dieser Idylle und gegenüber einem noch weitgehend begrüntem Abhang, dem hinter der Horizontlinie ein Bauerngehöft zugeordnet scheint, werden mit rötlichem Braun große und bis zum linken Bildrand ausgedehnte Brachflächen gekennzeichnet. Nach einem gleichfarbigen, von der Horizontlinie beschnittenen Einzelhaus sind diese unbestellten Felder für weitere Bauprojekte vorgesehen. Abgesondert von einer Gruppe, die sich davor mit ihrer schwarzen und weiß kontrastierenden Kleidung wie an einem Feiertag plaudernd zusammengefunden hat, vermittelt eine am Vorderrand hervorgehobene Männer-Figur zum Bildzentrum. Der braune Anzug und Hut greifen die Farbe der Brachflächen und des Einzelhauses auf. Indessen übernimmt das Weiß der Hemdbluse die Kleiderfarbe einer Rückenfigur aus der seitlichen Gruppe und erwidert die Gestaltfarbe einer Frau, die sich ebenso als Rückenfigur und wie anstelle des Betrachters den auf dem Bergkamm fertiggestellten Etagenhäusern zuwendet.

Im Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) kontrastiert dieselbe Form der Hemdbluse mit dem Anzug des lagernden Mannes. Aber die gleichsamer Helligkeit des Mehretagenhaus und die Brachfläche kennzeichnen eher nebensächlich das Wohnumfeld der Protagonisten. Hingegen wurde auf dem Bild *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* (Abb. AW 6) der Mann mit dem Weiß seines Hemdes und seiner herausragenden Positur zum Stellvertreter der Rückenfiguren. Als Repräsentant erweckt er in seinem unförmigen Anzug mit herabhängenden Schultern und den schmalen Beinen den Eindruck eines einsam Entwurzelten. Damit korrespondieren die vereinzelt Gestalten des Bildes *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen*

<sup>681</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Liane Wilhelmus.

<sup>682</sup> Die Zuordnung der Häuser auf der Anhöhe entspricht der verschollenen Studie „Häuser am Stadtrand“. (Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 113, S. 291, IF 456 / WW 347; s. ebd. Abb. 456: Häuser am Stadtrand, Öl, Masse und Aufenthaltsort unbek. Vgl. Weber 1962, S. 95, Nr. 347: Vorstufe zu Vorstadtbild mit Schafherde.)

(Abb. AW 5), obwohl mit dem Bäumchen und den Figurenpaaren auch eine lebensbejahende Note anklingt. Diese Stimmung prägt das *Ruhende Arbeiterpaar*, das vor dem kahlen Neubaugebiet ein Refugium in einer erspriesslichen Waldlichtung gefunden hat.

Ähnlich ist die Stellvertreter-Figur des Gemäldes *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* von einer Lichtquelle erfasst, die links auf die Vorderfronten der Etagenbauten und des Einzelhauses trifft. Mithin ist dieser Repräsentant zwar zum Bewohner des vorangeschrittenen Neubaugebietes erklärt, aber die Physiognomie und der sinnierende Blick sind den Häusern abgewandt. Womöglich schweifen die Gedanken noch zu dem Herkunftsort, den er analog der fernen Landschaft, die zwischen seinem über den Horizont reichenden Kopf und einer Wohnkaserne erkennbar wird, hinter sich gelassen hat.

Außerdem erzählt das Gemälde hinsichtlich der Brachen und der im Vordergrund zusammengedrängten Schafherde von der Verdrängung der Landwirtschaft durch Neubauprojekte. Davon abgesehen, hat Lorenz Dittmann die Figuren dieses Bildes als „reglos, gesichtslos, wie gebannt an diesem Ort vor kalter Ferne“<sup>683</sup> empfunden. Auf ihn wirkten „auch die Häuser, in isoliertem Bläulich und Zitronengelb [...] ganz verloren. Die [...] Vorstadt mit sitzender Frau macht“ nach Dittmann „solche Häuser mit ihren Bewohnern zum alleinigen Bildthema und beschreitet damit den Weg zur schwermütigen Kunst der Neuen Sachlichkeit.“<sup>684</sup>

Fern jeglicher Vegetation beanspruchen verschachtelte Hochhäuser die gesamte Breite des Gemäldes *Vorstadt mit sitzender Frau* (Abb. AW 7), das neben der Signatur die Jahreszahl 14 angibt.<sup>685</sup> Vor seitlich zurückgesetzten Fronten dominiert ein über Eck stehender Wohnkomplex. Der vertikalen Gliederung antworten zwei Vordergrundstreifen, während eine spärliche Himmelszone über den abgeflachten Dächern die bühnenartige und kubenförmige Häuserkulisse hervortreten lässt.<sup>686</sup>

Auf der rechten Seite, vor einem Schlagschatten betont, der nach links über die Häuserzeile und einen fensterlosen Giebel des vorragenden Komplexes fällt, stehen drei Männer mit den Händen in den Hosentaschen zusammen. Dabei hat es den Anschein, als würden sich die in heller Montur und Mützen als Bauarbeiter spiegelnden Gestalten mit einem Architekten beraten, der in dunklem Anzug und Hut von den Kanten eines niedrigen, offenbar als Werkhütte benutzten Kubus hinterfangen wird. Demnach sind Maßnahmen zur Erweiterung des Gebäudekomplexes angedeutet, der mit drei anbaufähigen Giebelfronten hochgezogen wurde.

---

<sup>683</sup> Dittmann, Lorenz 1982, S. 176.

<sup>684</sup> Drs. ebd., S. 176.

<sup>685</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 114, S. 292.

<sup>686</sup> Vgl. Weber 1962, S. 94, zu Nr. 349: Vorstadt mit sitzender Frau. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 114.

Gegenüber der fachmännischen Figurengruppe und vor dem großflächigen Giebel kauert am linken Vorderrand ein Mann, der einem Kind und einer daneben sitzenden Frau zugereckt ist. In der Bildmitte und vor dem nischenartig ausgebildeten Häuserblock<sup>687</sup> hervorgehoben, scheint die Frau wie reisefertig auf einem Koffer zu thronen, an den sich auch das Kind klammert. Trotz Blickkontakt kehren Beide dem am Boden Hockenden die Schultern zu. Diese derangierte Gestalt erscheint, als würde sie nicht nur von der Familie im Stich gelassen, sondern wäre vor der fensterlos gigantischen Brandmauer auch an den Rand der Gesellschaft verschlagen.<sup>688</sup>

Mit dem identisch hellen Hemd und der kontrastierenden dunklen Jacke schreibt diese Figur die Geschichte der Männer fort, von denen die Bilder *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* und *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* (Abb.en. AW 5, 6) genauso berichten wie das Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar*. (Abb. AW 3) Schließlich lassen diese Darstellungen den Betrachter teilnehmen an der personifizierten Einsamkeit und zukunftsverheißenden Zweisamkeit in den Arbeitervorstädten, die aber ohne Happyend von der *Vorstadt mit sitzender Frau* verbildlicht wird.

### 3.2.1. Die Endfassungen im illustrativen Zyklus der menschenleeren *Vorstadtbilder* und dem *Mann mit Vorstadthäusern im Winter*

Die mit schmalen Fenstern durchlöcherten 'Wohnwaben'<sup>689</sup>, denen die Natur hat weichen müssen, werden sich aus den verschollenen und anscheinend 1911 entstandenen Gemälden *Vorstadt an einem Regentag* (Abb. AW 8)<sup>690</sup> und *Vorstadt (grau)* (Abb. AW 9)<sup>691</sup> ergeben haben. Immerhin präsentierte Weisgerber auf diesen menschenleeren Vorstadtbildern jeweils klotzige Wohnblöcke und ihre unansehnlichen Giebelseiten, die bastionsartig hinter kahlen und noch unbebauten Flächen erhoben sind. Ein zurückgesetztes Industrieareal mit einem qualmen-

<sup>687</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 114.

<sup>688</sup> Nach Weber scheint „jeder dieser Menschen auf sich selbst gestellt zu sein. Aber die Blickverbindung des bärtigen Mannes links zu der sitzenden Frau und das Herblicken eines der Stehenden rechts schaffen stilles, eindringliches Leben.“ (Weber 1962, S. 96, Nr. 349.) Hinzu verweist Weber auf eine Zeichnung zu diesem Gemälde, die er schon 1958 abgebildet hat. (Vgl. Weber 1962, S. 96. Vgl. Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber. Zeichnungen. Herausgegeben vom Saarländischen Heimat- und Kulturbund zum 80. Geburtstag des Malers. Saarbrücken 1958, S. 22, Nr. 18, Tuschpinsel, 9,3 x 12,7 cm.)

1979 wurde diese Zeichnung direkt neben dem Gemälde abgebildet. (Vgl. Albert Weisgerber (1878 - 1915). Gemälde und Grafik. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, 20. Januar bis 25. Februar 1979. Mainz 1979, Abb.en. S. 50 / S. 51.) (Ausst. Kat. Mainz 1979)

Ishikawa-Franke resümierte: „Spannungsgeladen und nicht auflösbar bleibt das Verhältnis des am Boden sitzenden Mannes zu der Frau mit dem Kind. Weisgerber hat hier das besonders für das Stadtleben charakteristische Problem der Isolierung monumental gestaltet.“ (Ishikawa-Franke 1978, S. 115.)

<sup>689</sup> Vgl. Weber 1962, S. 96.

<sup>690</sup> Albert Weisgerber: *Vorstadt an einem Regentag*, (1911?), Öl/Lw., 65 x 85 cm, unsign. Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Abb. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 318 / WW 243.

Vgl. Dies. ebd., S. 246.

<sup>691</sup> Albert Weisgerber: *Vorstadt (grau)*, (1911?), Öl, Querformat. Masse und Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Abb. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 319 / WW 244. Vgl. Dies. ebd., S. 246.

den Schornstein, das dem Gebäudekomplex der *Vorstadt (grau)* beigefügt ist, erteilt Auskunft über die Bewohner dieser Behausungen.

Das industrielle Umfeld war von einer Fabrik im Vordergrund der wahrscheinlich aus dem Jahr 1907 stammenden *Vorstadt mit Schafen und Schornstein* (Abb. AW 10)<sup>692</sup> vorbereitet, die Weisgerber als Aufsicht wiedergegeben hat. Vor einer Stadtlandschaft und eingeschnittenen Brachflächen ragt der markant hohe und verschattete Schornstein über den schneebedeckten Fabrikdächern in den düsteren Himmel. Von dem Gewerbegebiet führt ein vom Schnee freigeschaufelter Weg, neben dem einige Nahrung suchende Schafe zu erkennen sind, zu einem ebenfalls verschatteten Wohnblock, der wie eine Kulisse in die linke Bildfläche geschoben scheint. Gleichsam begrenzen flächeneinnehmende und vom rechten Rand beschnittene Wohnhäuser die niederen Fabrikbauten, die kaum belebt sind.

Durch den auf die Stadt gelenkten Blick wird diese Darstellung eigentlich erst einem 'Vorstadtbild' gerecht und enthält die maßgeblichen Motive, die Weisgerber auf der Studie *Landschaft mit Haus* (Abb. AW 4) komponierte, um mit den erfassten Figuren zu einer sozialkritischen Aussage zu gelangen. Abgesehen vom Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) erfahren die resultierenden 'Bilderfindungen'<sup>693</sup> der *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* und *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* eine inhaltliche Steigerung bis zu der *Vorstadt mit sitzender Frau*. (Abb.en. AW 5, 6, 7)

Mit den dominierenden Wohnblöcken und der winterlichen Atmosphäre der *Vorstadt mit Schafen und Schornsteinen* (Abb. AW 10) geht das hochformatige Gemälde *Mann mit Vorstadthäusern im Winter* (Abb. AW 11)<sup>694</sup> konform. Der im linken Vordergrund und vor einem verschneiten Gelände als Halbfigur dargebotene Mann wird bezüglich der Mehretagenbauten, die seinen Kopf zu umklammern scheinen, zum Bewohner dieser Häuser erklärt. Zudem korrespondiert die Falte seines Hutes mit einer vorspringenden Ecke des verwinkelten Wohntraktes. Rahmende Giebelfronten und schneebedeckte Dächer reichen wie eine erhöhte Kulisse zur oberen Bildbegrenzung. Gegenüber dem vom linken Rand beschnittenen Gebäudekomplex macht ein niedrigeres Haus hinter dem Pultdach eines Geräteschuppens auf die Dimension der Wohnanlage aufmerksam. Ein umlaufendes Gatter, das leicht abfallend zum linken Rand führt, schließt einige Baracken ein. Sie deuten Bauhütten und weitere Wohnprojekte auf dem ein-

---

<sup>692</sup> Albert Weisgerber: *Vorstadt mit Schafen und Schornstein*, (1907), Öl, Querformat. Masse und Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Abb. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 167. Vgl. Dies. ebd., S. 200.

<sup>693</sup> Christoffel 1950, S. 49.

<sup>694</sup> Albert Weisgerber: *Mann mit Vorstadthäusern im Winter*, (1907), Öl/Lw., 81 x 66 cm. Nürnberg, Städtische Kunstsammlung, Inv. Nr. Gn 0947. Schwarz-Weiss-Abb. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 169 / WW 127. Vgl. Dies. ebd., S. 201.

geschneiten Gelände an, das sich zwischen der Einzäunung und der unteren Bildbegrenzung ausgedehnt.

Davon wird auch die Gestalt des Mannes beschnitten, dessen dunkle Kleidung vor dem Gelände und den hellen, dahinter aufragenden Bauten kontrastiert. Obschon zum Betrachter gewandt, ist seine Positur den Wohnbauten zugelehnt. Der Blick aus der porträthafter Physiognomie, die einen älteren Mann mit Bart zu erkennen gibt, scheint lauernd in eine unbestimmte Ferne gerichtet. Als würde er gedanklich etwas Verlorenes und nicht mehr Erreichbares visieren, bleibt seine Hand tatenlos in der Manteltasche vergraben.

Diese Resignation teilt zwar der Repräsentant des Bildes *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* (Abb. AW 6), dem sich aber als jüngerem Mann in Anbetracht der weiblichen und den Neubauten zustrebenden Rückenfigur eine hoffnungsvolle Zweisamkeit bietet. Dass diese Zuversicht, die das *Ruhende Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) zum Ausdruck bringt, trägt, wird wie in einem Roman von der *Vorstadt mit sitzender Frau* (Abb. AW 7) illustriert. Übrig bleibt der alt gewordene *Mann mit Vorstadthäusern im Winter*. (Abb. AW 11)

Obwohl diese Ausführung undatiert ist, ging Weber zunächst davon aus, das Gemälde sei 1907 entstanden und wäre das erste Vorstadtbild Weisgerbers.<sup>695</sup> Ungeachtet der expressiv labilen Tektonik des asymmetrisch und zufällig wirkenden Bildausschnittes, hat vielleicht das abbildhaft Personenbezogene zu dieser Annahme geführt. Dagegen sind die *Vorstadthäuser mit sitzender Frau* (Abb. AW 7) aus dem Jahre 1914 sowie die ebenfalls streng strukturierten *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* und *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* (Abb.en AW 5, 6), die mit überrealistischer Präsenz der Wohnhochhäuser Merkmale der Neuen Sachlichkeit aufweisen<sup>696</sup>, einem fortentwickelten Schaffensprozess des Malers zuzuordnen. Darauf deuten auch die auf diesen drei Vorstadtbildern zur expressiven Abstraktion tendierenden Figuren, womit Weisgerber offenbar „Personalität anonym werden“ ließ, „um Wirklichkeit zu erhöhen.“<sup>697</sup>

### 3.2.2. 'Pariserische Reizungen' und kompositorischen Übertragungen

Dieser Bilder-Zyklus ist, wie sich Weber später korrigierte, seit Weisgerbers Paris-Aufenthalt zu belegen.<sup>698</sup> Schon Hausenstein brachte die Vorstadtbilder mit „pariserischen Reizungen“<sup>699</sup> in

<sup>695</sup> Vgl. Weber 1962, S. 47, zu Nr. A 127, Mann mit Vorstadthäusern im Winter, 1907.

<sup>696</sup> Vgl. Buderer 1994, S. 68 / S. 69.

<sup>697</sup> Weber 1978, S. 32. Dieser Ausspruch ist allerdings auf Weisgerbers Ölbild „Mann im Hemd“ bezogen.

<sup>698</sup> Vgl. Weber 1978, S. 49.

<sup>699</sup> Nach Hausenstein gehört Weisgerbers „leidenschaftliche Vorliebe für die Erscheinung der Vorstadt [...] erst der zweiten Hauptepoche der Entwicklung - der Zeit nach 1906 - zu“, die „abgesehen von einigen aus pariserischen Reizungen hergeleiteten Impressionen [...] von vornherein einem aufs Menschliche und selbst aufs



Verbindung. Jedenfalls kam es 1907 zu dem lediglich im Werkkatalog von Ishikawa-Franke reproduzierten Gemälde *Pariser Vorstadt*. (Abb. AW 12)<sup>700</sup> Demzufolge werden erste Anregungen für die Vorstadtbilder vonseiten französischer Malerei ausgegangen sein, die das 'Banlieu'-Sujet insbesondere durch Henri Rousseau (1844 - 1910) antizipiert hatte.<sup>701</sup>

Impulse ergaben sich vermutlich auch aus Weisgerbers Beschäftigungen mit Pariser Straßenansichten. Beispielgebend für die in Weisgerbers Pariser Skizzenbuch enthaltenen Zeichnungen *Straße in Paris* (Abb. AW 13)<sup>702</sup> und *Boulevard in Paris*. (Abb. AW 14)<sup>703</sup> waren zweifellos die Avantgardisten Édouard Manet (1832 - 1883), Claude Monet (1840 - 1926) und Gustave Caillebotte (1848 - 1894). Schließlich sind vor allem diesen Künstlern die seit den 1870er Jahren in Paris von Baron Georges Eugène Haussmann (1809 - 1891) veranlasste städtebauliche Umgestaltung mit den Blickachsen neuer Boulevards bildwürdig geworden.<sup>704</sup>

Insofern lässt die äußerst exakte Perspektive der Weisgerber-Zeichnung *Boulevard in Paris* (Abb. AW 14) an die 'geometrische Straßenflucht' des Gemäldes *Boulevard Haussmann im Schnee* von Gustave Caillebotte (VAbb. 20)<sup>705</sup> denken. Ähnlich wie Caillebotte lenkte Weisgerber den Blick zwischen den Häuserfronten mit ihren Fenstergliederungen und Stock-

Visionäre gestimmten Antrieb entstammt, dessen sichtbare Zeugnisse darum auch mit der abstrakten Richtung seiner Kunst verbunden sind.“ (Hausenstein 1918, S. 59 / S. 60.)

<sup>700</sup> Albert Weisgerber: *Pariser Vorstadt*, 1907, Öl/Lw., 70 x 80 cm, sign. r. u.: AWeisgerber 07. Privatbesitz. Schwarz-Weiss-Abb. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 165. Vgl. Dies. ebd., S. 200.

<sup>701</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 64, Anm. 376. Vgl. Bouret, Jean: Henri Rousseau. Neuchatel, 1961.

<sup>702</sup> Albert Weisgerber: *Straße in Paris*, 1906/07, Kohle und Bleistift, Blatt 16 x 10 cm. In: Albert Weisgerber: Pariser Skizzenbuch, 1906/07 VII 3. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.

In: Sauder 2006, S. 79, ohne Titel und Masse.

<sup>703</sup> Albert Weisgerber: *Boulevard in Paris*, 1906/07, Kohle und Bleistift, Blatt 16 x 10 cm.

In: Albert Weisgerber: Pariser Skizzenbuch, 1906/07, VII 3. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.

In: Sauder 2006, S. 78, ohne Titel und Masse. In: Ausst. Kat. Schweinfurt 2008, S. 19, Abb. 6.

<sup>704</sup> Sagner, Karin: Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert. In: Ausst. Kat. München 2006, S. 12 - S. 20, hier S. 13.

Vgl. Cachin, Françoise: Die Straße. In: Manet 1832 - 1883. Publikation zu der gleichnamigen Ausstellung in Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 22. April - 8. August 1983, in New York, The Metropolitan Museum of Art 10. September - 27. November 1983. Berlin 1983, S. 396 - S. 398, hier S. 398, zu Nr. 158; s. ebd. S. 397, Abb. 158: Édouard Manet, Die Rue Mosnier mit Pflasterern, 1878, Öl/Lw., 64 x 80 cm, sign. u. l.: Manet. Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Ausst. Kat. Berlin 1983)

Vgl. Varnedoe, Kirk: Gustave Caillebotte. 2. Auflage. New Haven / London 2000, S. 88; s. ebd. Abb. 40 c: Claude Monet, Boulevard des Capucines, 1873/74, Öl/Lw., 79,4 x 59,0 cm, sign. u. r.: Claude Monet. Kansas City, Museum of Fine Arts.

<sup>705</sup> Gustave Caillebotte: *Boulevard Haussmann (Effet de neige)*, um 1880, Öl/Lw., 66 x 81 cm, gestempelt u. r.: G. Caillebotte. Privatbesitz. In: Varnedoe 2000, S. 152, Abb. 45 b.

*Gustave Caillebotte* ist neben einigen Aufsehen erregenden Arbeiterdarstellungen das Sujet 'moderne Straße' zwischen 1875 bis 1882 zum zentralen Thema seines Schaffens geworden. (Vgl. Brettell, Richard R.: Straßen, Alleen, Boulevards und Eisenbahnen - Verkehrswege in der realistischen und impressionistischen Malerei des Paris der Jahre 1860 - 1890. In: Ausst. Kat. München 2006, S. 212 - S. 221, hier S. 218.)

*Caillebotte* hat mit „Parkethoblern“, die 1876 in der großen Impressionisten-Ausstellung gezeigt wurden, erhebliche Debatten und Unruhen ausgelöst. Nach Türk ist auf diesen Bildern neben impressionistischen Tendenzen wegen extremer Körperhaltungen der Arbeiter und ihren stark überzogenen Armlängen ein sozial-expressionistischer Realismus zum Ausdruck gebracht, der aber auf jegliches heroisierende Pathos verzichtet. (Vgl. Türk 2000, S. 177; s. ebd. S. 176, Abb. 664: Caillebotte, Die Parkethobler, 1875. Vgl. Varnedoe 2000, S. 54; s. ebd., S. 55, Abb. 8: Caillebotte, Raboteurs de parquet, 1875, S. 58, Abb. 9: Caillebotte, Raboteurs de parquet.)

werksgesimsen nach links in die Tiefe, wobei er den perspektivischen Verlauf der rechten Gebäudezeile ebenfalls durch eine Folge von Baumstämmen akzentuierte. Allerdings hat Caillebotte eine Schrägsicht auf den *Boulevard Haussmann im Schnee* geboten und machte den erhöhten Standpunkt durch eine Balkon-Balustrade kenntlich, deren Diagonale von der unteren Bildbegrenzung beschnitten ist.<sup>706</sup> Jedoch als Vorbild für Weisgerbers Sicht unterhalb des Straßenniveaus mit der perspektivischen Vordergrund-Fläche kommt Caillebottes *Caserne de la Pepinière (VAbb. 21)*<sup>707</sup> in Betracht. Ohnehin nahm dieses Gemälde neben spärlichen Passanten eine Rückenfigur und die aufragende Gaslaterne im rechten Vordergrund vorweg.

Davon abgesehen, stellt sich die Frage, ob Caillebottes Schrägsicht auf den *Boulevard Haussmann im Schnee (VAbb. 20)* auch die Gemälde *Jahrmarkt in St. Ingbert (Abb. AW 16)*<sup>708</sup> und *Prozession in St. Ingbert (Abb. AW 17)*<sup>709</sup> anregte, die Weisgerber nach dem Parisaufenthalt komponierte. Beide Fassungen hat er von einem hohen Standpunkt aufgenommen, der am rechten Rand mit einem beschnittenen Dachfirst oder einer Gebäudekante angezeigt ist. Ohne aber Caillebottes strenge Geometrie zu adaptieren, betonte Weisgerber die Perspektive der nach rechts fluchtenden Straßenbiegung mit den Dächern der Jahrmarktsbuden, bzw. dem Fahnschmuck der Prozession.

Im Vergleich zum *Jahrmarkt in St. Ingbert* beobachtete Ishikawa-Franke, dass der Augenpunkt der *Prozession in St. Ingbert* mehr Bodenfläche sichtbar werden lässt, während die Hauskante den Tiefenzug hemmen würde.<sup>710</sup> Zuvor kommentierte Christoffel: „Wenn“ Weisgerber „den *Jahrmarkt in St. Ingbert* in einem Bild von 1906 festhielt, so entsprach dieses Thema der impressionistischen Bildwahl der Zeit. Eigenartig war aber die Perspektive von oben, in der sich die Zeltdächer der Verkaufsbuden in einer Diagonale durch das Bild ziehen, wobei aus ganz unmalerischen geometrischen Flächen doch ein malerischer Eindruck entsteht. Weisgerber suchte nicht das Bunte [...], noch weniger eine Genauigkeit der Einzelheiten. Er deutet die

---

<sup>706</sup> Vgl. Hedin, Gry: Dramatische Perspektiven I - Ansichten des modernen Paris. In: Über Wasser - Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt. Kunsthalle Bremen 29. Juni bis 5. Oktober 2008. Ordrupgaard, Kopenhagen 17. Oktober 2008 bis 22. Februar 2009. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 16. März bis 14. Juni 2009. Ostfildern 2008, S. 56 / S. 57, hier S. 57. (Ausst. Kat. Ostfildern 2008)

<sup>707</sup> Gustave Caillebotte: *Caserne de la Pepinière*, 1878, Öl/Lw., 54 x 65 cm, sign. u. r.: G. Caillebotte. Privatbesitz. In: Varnedoe 2000, S. 113, Abb. 27.

<sup>708</sup> Albert Weisgerber: *Jahrmarkt in St. Ingbert*, 1906, Öl/Lw., 85 x 100 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 06. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv.Nr. NI 5761. In: Weisgerber 2004, S. 78. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 165. In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176.

<sup>709</sup> Albert Weisgerber: *Prozession in St. Ingbert* 1907, Öl/Lw., 76 x 90 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 07. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv.Nr. NI 7412. In: Weisgerber 2004, S. 80. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF171. In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 110.

<sup>710</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 68.

Figuren und Gruppen [...] in abgekürzten Pinselstrichen an, aber das Wenige, was er hinsetzt, genügt, um diesen Jahrmarkt vollständig zu veranschaulichen.“<sup>711</sup>

Bezüglich der durch Farbtupfen und Pinselzügen gedeuteten Figuren<sup>712</sup> konnte sich Weisgerber an den Szenen städtischen Lebens französischer Avantgardisten orientieren, die wie Édouard Manet die Farben in vereinfachten Formen gegeneinander setzten.<sup>713</sup> Aber Weisgerber wusste Farbeindrücke und kompositorische Anleihen souverän mit St. Ingberter Festtagsbräuchen zu verknüpfen.<sup>714</sup> Nichtsdestoweniger bleibt zu spekulieren, ob die *Pariser Vorstadt* (Abb. AW 12) von Henri Rousseaus 'Banlieux' schöpfte.

### 3.2.3. Die *Pariser Vorstadt* und Henri Rousseaus 'Industrie-Wohnlandschaft'

Die überkommene Schwarz-Weiss-Abbildung der *Pariser Vorstadt* verunklart manche Details. Dennoch wird ersichtlich, dass im rechten Vordergrund ein Figurenpar die Bewohner der *Pariser Vorstadt* präsentiert. Die gegenseitigen Posituren der Frau und dem Mann an einem Geländer lassen ein momentanes Zusammentreffen annehmen. Das Geländer umgibt oberhalb eines mutmaßlichen Kanals die zu Wohnblöcken führende und mit Passanten belebte Straße. Zudem weist das perspektivisch gewundene Geländer auf eine durch Schornsteine markierte Fabrik. Dahinter vermittelt eine funktionale Architektur zu den gegenüber hochragenden Wohnhäusern. Brandmauern und Baulücken geben an, dass dieses Areal noch nicht völlig erschlossen ist, wobei die Verbindung zu der Fabrik ein entstehendes Arbeiterwohngebiet bekundet.

Wenn auch weiträumig entfernt, bleibt die Schulter der am Geländer in Seitenansicht erfassten Männerfigur dem Fabrikbau verhaftet. Mit der Fabrik im Rücken und dem verlorenen, auf die Frau gerichteten Profil entsteht der Eindruck, dass der Mann in einer Pause seine Arbeitsstelle verlassen hat. Die der Wohnseite zugeordnete und anmutige Frauengestalt heftet ihren Blick auf den Betrachter, der sich quasi als Gesprächspartner mit der seitlichen Rückenfigur ihres Partners identifizieren kann. Obwohl beide Figuren durch das Geländer getrennt scheinen, berührt oder verdeckt der Frauenrock den rechten Fuß des Mannes.

---

<sup>711</sup> Christoffel 1950, S. 33; s. ebd. Bilderfolge 6: Jahrmarkt in St. Ingbert (Schwarz-Weiss-Abb.).

Später äußerte Lorenz Dittmann: „Pariser Erfahrungen klingen nach in Weisgerbers Stadtansichten. Dargestellt von einem Standpunkt schräg oben, in einem seit dem Impressionismus möglichen Anblick, erscheinen die Menschengruppen zwischen den hellgrauen Dächern der Marktstände in der St. Ingberter Kaiserstraße beim 'Jahrmarkt in St. Ingbert'. Verglichen mit Werken der französischen Malerei wird [...] Weisgerbers Rückkehr zur tonigen Dämpfung der Buntfarben deutlich.“ (Dittmann, Lorenz 2003, S. 14. Vgl. Dittmann, Lorenz 1982, S. 166.)

<sup>712</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 66.

<sup>713</sup> Vgl. Krause 1995, S. 71: Édouard Manet.

<sup>714</sup> Allgemeiner formulierte Ernst-Gerhard Güse, der von 1989 bis 2002 das Saarland Museum leitete: Weisgerbers „[...] Bestreben war offensichtlich, den Impressionismus mit inhaltlicher Bedeutung zu verbinden, die französischen Anregungen mit den Gegebenheiten in Deutschland zu verknüpfen.“ (Güse, Ernst-Gerhard: Prozession in St. Ingbert (II). In: Weisgerber 2004, S. 80.)

Schon diese vertraute Geste erinnert an das *Ruhende Arbeiterpaar*. (Abb. AW 3) Überdies bescheinigt die *Pariser Vorstadt* (Abb. AW 12) ein Arbeitermilieu, das Weisgerber anhand Studie *Landschaft mit Haus* (Abb. AW 4) zwar ohne das Attribut einer Fabrik, aber mit Wohnblöcken bis zu dem 1914 entstandenen Gemälde *Vorstadt mit sitzender Frau* (Abb. AW 7) fortführte.

Jedoch die in eine Fabrik- und Wohnzone differenzierte *Pariser Vorstadt* ist als 'Industrie-Wohnlandschaft' zu bezeichnen, die schon 1903 Rousseaus Gemälde *Banlieu, Bord de Marne* (VAbb. 22)<sup>715</sup> situierte. Auf dieser horizontalen Komposition gibt der großflächige Fluss die Bildbreite vor, dem das schmale Ufer folgt. Hinter einem anschließend parallelen Gatter ragt rechts eine Fabrikanlage und ihr Schornstein empor, während gegenüber drei mehrstöckige Wohnhäuser erhoben sind. Dazwischen verbinden niedrigere und sich ebenso überschneidende Funktionsbauten, die anscheinend beiden Sphären dienen. Deren Gleichrangigkeit rahmen drei Bäume an den seitlichen Rändern und im Zentrum, die mit ihrem winterlich entlaubten Geäst vor dem aufgeklärten Himmel kontrastierten.

Diese Anordnung begleiten am Flussufer Staffagefiguren. Zukunftsfreudig laufen Grünstreifen auf ein Kind zu, das offenbar von einer abseits sitzenden Frau beaufsichtigt wird. Hinzu sind vor den Fabrik- und Wohnbauten jeweils die Gestalten vereinzelter Angler wahrzunehmen. Der formalen Aufteilung mit Menschen und Bäumen entspricht auch die Farbgebung an den Gebäudekomplexen. Derweil ein Dachrot das Bildzentrum akzentuiert, sind die Fabrik- und Wohnhäuser paritätisch in demselben Hell unter blauer Abdeckung gehalten.

Diese idealisierte 'Industrie-Wohnlandschaft' lässt im Unterschied zur perspektivisch angelegten *Pariser Vorstadt* (Abb. AW 12) eher an die von Weisgerber strikt frontal aufgenommenen Vorstadtbilder denken. Obwohl Rousseaus beschauliches Banlieu, das den arglosen Charme einer Spielzeuglandschaft annimmt, einen inhaltlichen Vergleich verbietet, hat Weisgerber auf dem Gemälde *Vorstadthäuser mit sitzender Frau* (Abb. AW 7) nach Hausensteins Eindruck „ein wenig naiv [...] die Farbe zusammengepresst, gleichsam vermauert.“<sup>716</sup>

Das Wort „naiv“ scheint zwar keineswegs auf Rousseau anzuspähen, der vom Publikum als „naiver Sonntagsmaler“<sup>717</sup> verspottet wurde. Jedoch in der Pariser Kunstszene, die den ehemaligen Zöllner Rousseau als Kultfigur feierte, ist hinter der naiven Maskerade seiner Bilder auch der künstlerische Ernst anerkannt worden.<sup>718</sup> Dessen ungeachtet, wird Hausenstein die Unbekümmertheit angesprochen haben, mit der Weisgerber die schablonenartigen *Vorstadt-*

---

<sup>715</sup> Henri Rousseau: *Banlieu, Bord de Marne*, 1903, Öl/Lw., 48 x 64 cm, sign. u. r.: Henri Rousseau. Vaduz, Collection Dr. Paul Hänggi, R.F.T. In: Bouret 1961, S. 105, Abb. 23.

<sup>716</sup> Hausenstein 1918, S. 74.

<sup>717</sup> Düchting, Hajo: Henri Rousseau. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 888 - S. 890, hier S. 888.

<sup>718</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 888 / S. 889.

*häuser mit sitzender Frau* durch verschiedene Valeurs, Schlagschatten und scharfkantig trennende Ecken aneinanderfügte.

### 3.2.4. Die auf Paul Cézanne weisenden Einflüsse

Diese aus der Farbe geformten Häuserflächen deuten auf Paul Cézanne (1839 - 1906), dessen Einfluss auf das nach dem Parisaufenthalt entstandene Œuvre von der gesamten Weisgerber-Rezension bestätigt wird.<sup>719</sup> Apke zufolge, der sich auf Weber berief, hatte Weisgerber im Münchener Atelier Fotografien der Hauptwerke des Provenzalen versammelt.<sup>720</sup>

Es ist zwar ungewiss, ob sich darunter auch Cézannes Gemälde *Das verlassene Haus bei Le Tholonet - La Maison abandonnée au Tholonet* (VAbb. 23)<sup>721</sup> befand. Aber ähnlich großflächig wie die hochkantig versetzte Giebelfront dieses Hauses, die am rechten Rand beschnitten ist, ragen in der Mitte der *Vorstadt mit sitzender Frau* (Abb. AW 7) nahegestellte Wohntürme empor. Cézannes Gehöft bezieht die Gegenstandsform aus fluktuierender und abweichend aufgetragener Farbe. Das ihrem hellen Wert schon innewohnende Leuchten wird durch den Kontrast zu den dunklen Seitenkanten und angrenzenden Grüntönen der umgebenden Natur bekräftigt.<sup>722</sup> Anscheinend nach dieser Cézanne'schen Farb- und Flächenwirkung<sup>723</sup> und gemäß den Nuancen leichter Schatten hat auch Weisgerber die Gebäude gegenständlich bestimmt. Dennoch entschied er sich für gedämpfte Lichteffekte. Transparente Schlagschatten und aquarellartige Schattenflecken lassen die hellen Häuserfronten zwar aufleuchten. Sie treten aber hinter verschatteten Giebelseiten zurück. Ebenso eigenständig erscheint die ausgefallene Farbwahl von gelblichem und rotem Braun oder fahlem, ins Grau gehende Blau.

Umso mehr wird die weibliche, blockhaft umrissene Gestalt der *sitzenden Frau* eine Reminiszenz an Cézanne gewesen sein. Ihre Haltung mit den im Schoss verschränkten Händen, das Dunkel der Haare, die wie eine auf das helle Profil gelegte Mütze wirken, und das blaugraue, ausladend über den Knien gewölbte Kleid scheinen der Dreiviertelfigur *Hortense Fiquet im roten Sessel* (VAbb. 24)<sup>724</sup> nachempfunden. Madame Cézanne sitzt, zur linken Seite gelehnt, in

---

<sup>719</sup> Vgl. Hausenstein 1918, S. 42, S. 48 / S. 49. Vgl. Christoffel 1950, S. 39 / S. 40.

Vgl. Weber 1958, S. 26 / S. 27. Vgl. Apke 2007, S. 15 / S.16.

Auch Dittmann konstatierte: „Die stärkste Faszination [...] ging für Weisgerber von der Kunst Cézannes aus, im Bildkünstlerischen wie auch in Grundauffassung des Thematischen, - in der Zuordnung von Mensch und Natur wie der Landschaftsdarstellung.“ (Dittmann, Lorenz 2003, S. 17 ff.)

<sup>720</sup> Vgl. Apke 2007, S. 240.

<sup>721</sup> Paul Cézanne: *Das verlassene Haus bei Le Tholonet - La Maison abandonnée au Tholonet*, 1878/79, Öl/Lw., 50,2 x 60,3 cm. New York, Stephen Hahn Collection. In: Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde mit einem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Walter Feilchenfeldt. Buch als Katalog der Ausstellung Cézanne, Gemälde, Kunsthalle Tübingen, 16. Januar bis 2. Mai 1993. Köln 1993, S. 107, Abb. 24. (Adriani 1993)

<sup>722</sup> Vgl. Adriani 1993, S. 17 u. S. 19.

<sup>723</sup> Vgl. Christoffel 1950, S. 7.

<sup>724</sup> Paul Cézanne: *Hortense Fiquet im roten Sessel - Hortense Fiquet dans un fauteuil rouge*, 1877/78, Öl/Lw., 72,5 x 56,0 cm. Boston. In: Adriani 1993, S. 81, Abb. 14. Vgl. ebd., S. 79 / S. 80.

einem quastenbehängten roten Polstermöbel. Trotz Frontalität versagt sie sich durch ihren teilnahmslosen Blick dem Betrachter.<sup>725</sup> Weisgerbers gleichsam leicht nach links geneigte *sitzende Frau* entzieht sich mit abgekehrter Schulter dem am Boden hockenden Mann.

Während der Sessel und die gemusterte Tapete als bourgeoise Attribute die Gesellschaftsschicht der Madame Cézanne kennzeichnen<sup>726</sup>, geben Weisgerbers Mietkasernen das Umfeld einer bürgerfernen Klasse an, der die fast in der Bildmitte *sitzende Frau* zugehört. Cézanne hat *Hortense Fiquet* durch den Sessel und die Tapetenfarben, die auf ihrem Rock wiederkehren, in das vornehme Interieur eingebunden.<sup>727</sup> Stattdessen verknüpfte Weisgerber das Dasein der *sitzenden Frau* mit einem von links herabziehenden Häuserschatten. Dieser Schatten trifft an den dunklen Winkel der zusammengefügt Baublöcke, die ihre Figur wie eine unentrinnbare Nische hinterfangen.

Außerdem lassen die beiden im Bild *Vorstadthäuser mit sitzender Frau* geführten Vordergrundstreifen an Cézannes Gemälde *Der Bahndurchstich - La Tranchée* (VAbb. 25)<sup>728</sup> denken. *Der Bahndurchstich* entfaltet sich hinter gleichlaufend breiten Bändern. Der Natur entraubt, leiten sie mit erdigen Hell-Dunkel-Kontrasten die rechts vom fernen Monte St. Victoire bis zu einem nahen Bauernhaus erstreckte Panorama-Ansicht ein. Hinzu kommen die schrägen Parallellagen der Anhöhe, über der das Bauernhaus erhoben ist, sowie die Fläche des tiefbraunen und diagonal geformten Erdeinschnittes<sup>729</sup> als Anregungen für die in Mitleidenschaft gezogene Landschaft des Gemäldes *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* (Abb. AW 6) in Betracht.

Cézannes *Bahndurchstich* demonstrierte den landschaftlichen Eingriff durch den fortschreitenden Eisenbahnbau.<sup>730</sup> Die davon verdrängte der Natur zeigen auch die linear gefestigten Farbflächen, mit denen die Anhöhe unter dem Bauernhaus als Brache in Erscheinung tritt. Auf derselben Bildseite formierte Weisgerber mit rötlichem Braun besonders auffallende Brachflächen und das hinter der festigenden Horizontlinie auf weitere Bauprojekte deutende Wohngebäude. Jedoch über Cézanne hinaus stellt das Gemälde *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde* nicht nur eine Reflektion über die Ursachen landschaftsschädigender Eingriffe anheim, sondern schildert auch die Folgen für die abgebildeten Menschen und Tiere.

Auf diese Spur führt Apke, der Weisgerbers „Selbstbildnis im Bademantel“ mit dem Porträt „Madame Cézanne im roten Kleid“ verglichen hat. (Vgl. Apke 2007, S. 237 / S. 238.)

<sup>725</sup> Vgl. Adriani 1993, S. 80.

Vgl. Düchting, Hajo: Paul Cézanne 1839 - 1906. Natur wird Kunst. Köln 1990, S. 224.

<sup>726</sup> Vgl. Adriani 1993, S. 79.

<sup>727</sup> In Anlehnung an Apke, S. 238.

<sup>728</sup> Paul Cézanne: *Der Bahndurchstich - La Tranchée*, um 1870, Öl/Lw., 80 x 129 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. In: Düchting 1990, S. 60 / S. 61.

<sup>729</sup> Vgl. Düchting 1990, S. 59.

<sup>730</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 59.

### 3.2.5. Potentielle Anregungen von Hans Baluschek und Adolph Menzel

Nach Weber ist Weisgerbers „intensiver Bezug“ zu Vorstadtmotiven, der „durch die Hereinnahme von Menschen zum verinnerlichten Thema wird, [...] einzigartig“<sup>731</sup> gewesen. Aber wahrscheinlich waren Weber die Berliner Vorstadtbilder von Hans Baluschek nicht vertraut. Immerhin wählte der Berliner Künstler „Randgebiete [...], wo die Stadt sich in unschöner Weise ausdehnte, noch unfertig schon bevölkert war, wo märkischer Sand und Mietskasernen unvermittelt aufeinanderstießen“<sup>732</sup> zu Motiven seiner zwischen 1894 und 1909 entstandenen Bilder „Mittag“<sup>733</sup>, „Singknaben“<sup>734</sup> und „Sommerfest in der Laubenkolonie“<sup>735</sup> oder „Berliner Landschaft“<sup>736</sup>. 1928 folgte der „Sommerabend“<sup>737</sup>, den die Bewohner einer Mietskaserne auf dem Hinterhofgelände bei sinnfälligem, über einer Fabrik leuchtendem Vollmond verbringen.

Bereits 1904 wurde Baluscheks Gemälde *Neue Häuser* (VAbb. 26)<sup>738</sup> in der Ausgabe „Moderne Illustratoren“ als exemplarisches Berliner Vorstadtgenre<sup>739</sup> vorgestellt. Mit der ihm eigenen Maltechnik hat Baluschek die *Neuen Häuser* als zwei schachtelartig und dicht hintereinander hochgezogene Mehretagenbauten in den Blickpunkt gerückt.<sup>740</sup> Von geometrischen Linien umrissen, erscheinen diese Kuben unter Flachdächern und akkuraten Fensterreihen wie Architekten-Modelle. Dem Vorzeigeeffekt steht jedoch die zum Grau tendierende Sandfarbe des darüber ausgebreiteten Himmels entgegen, der die sparsamen Valeurs der monotonen Landschaft aufnimmt, in der die diagonale Front des Vorderhauses direkt an eine unbefestigte Straße grenzt.

<sup>731</sup> Weber, Wilhelm. In: Ausst. Kat. Mainz 1979, S. 49.

<sup>732</sup> Bröhan 2002, S. 25.

<sup>733</sup> Vgl. Meissner II 1962, S. 14; s. ebd. Nr. 77: Mittag, 1894, Tempera auf Pappe, 65 x 94 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1894. Vgl. Meissner I 1962, S. 35. Vgl. Bröhan 2002, S. 29, Farb.Abb.: Auf einem Sandweg eilen Frauen mit Körben an Wohn- und Gewerbebauten vorbei zu einer entlegenen Fabrik, um ihren Männern das Mittagessen zu bringen.

<sup>734</sup> Vgl. Meissner II 1962, S. 19; s. ebd. Nr. 98: Singknaben, 1896, Aquarell, Kreide auf Papier, 105 x 52 cm, sign. u. l.: HBaluschek 1895. Vgl. Bröhan 2002, S. 45, Farb.Abb.: Hinter der Schar junger und einheitlich gekleideter Männer ragen, wie von der untergehenden Sonne angestrahlt, Mietskasernen empor.

<sup>735</sup> Vgl. Meissner II 1962 S. 54; s. ebd. Nr. 251: Sommerfest in der Laubenkolonie, 1909, Öl/Lw., 191 x 253 cm, sign. u. l.: HBaluschek 1909. Vgl. Bröhan 2002, S. 37, Farb.Abb.: Der Festaufzug in einer Schrebergartenanlage bewegt sich vor grau emporragenden Mietskasernen. Kinder mit leuchtenden Lampions werden von Musikanten begleitet, während Erwachsene vor ihren geschmückten Gartenhütten der Veranstaltung zuschauen.

<sup>736</sup> Vgl. Bröhan 2002, S. 24, Farb.Abb.: Berliner Landschaft, um 1900, Mischtechnik auf Pappe, 96 x 63 cm. Vor einer Eisenbahnbrücke und Mietskasernen verläuft eine regennasse Strasse, auf der sich eine Frau vorwärtskämpft.

<sup>737</sup> Vgl. Meissner II 1962, S. 143, s. ebd. Nr. 244: Sommerabend, 1928, Öl/Lw., 120 x 150 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1928. Vgl. Bröhan 2002, S. 93, Farb.Abb.

<sup>738</sup> Hans Baluschek: *Neue Häuser*, 1895, 76, x 98 cm, Aquarell/Pastell auf Pappe, sign. u. r.: HBaluschek 1895. Berlin, Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. VII 71/66 W. In: Bröhan 2002, S. 40.

In: Meissner II 1962, S. 16, Nr. 83, Schwarz-Weiss-Abb. Vgl. Meissner I 1962, S. 41 / S. 42.

<sup>739</sup> „[...] Baluschek zeichnet ‚Neue Häuser‘, aber nicht die bizarre Großartigkeit gerüstumgebener Neubauten, hinantsteigender Mauern, durch deren noch leere Fenster gespenstig der Himmel stiert. - er zeigt ein paar echte Schwindelbauten vor der Peripherie Berlins in ihrer krassen, armseligen Nüchternheit, verlassen in dem regen-aufgeweichten Morast des noch unparzellierten Viertels, umragt von dürren, reiserbesenähnlichen Bäumen. Über dem ganzen ein trostlos grauer Himmel.“ (Esswein, Hermann: *Moderne Illustratoren von Hermann Esswein. II: Hans Baluschek*. München / Leipzig 1904, S. 26. Vgl. Drs. ebd, S. 36; s. ebd. S. 17: *Neue Häuser*.)

<sup>740</sup> Vgl. Bröhan 2002, S. 41.

Diese fluchtet, von einigen kahlen Bäumen gesäumt, nach links zu weit entlegenen Wohnblöcken. Damit wird auch die abseitige Lage der beiden Mehretagenbauten verdeutlicht, wobei ein Bretterverschlag im Eingang des Vorderhauses angibt, dass die *Neuen Häuser* noch leer stehen. Auf die künftigen Bewohner verweist der am rechten Rand hochragende Fabrik-schornstein. Ein Firmenschild über einem Lattenzaun, der neben den *Neuen Häusern* einen niedrigen und an die Fabrik grenzenden Gewerbekomplex umschließt, nennt mit „Fuchs & Beutler Baugeschäft“ das ausführende Unternehmen der bald zu beziehenden Arbeiterwohnstätte. Ebenso ironisch wirkt die „Cacao“-Reklame auf der Brandmauer des Vorderhauses, dem ein Schuttabladeplatz gegenüber liegt.<sup>741</sup>

Ohne kommerzielle Anzüglichkeiten, aber gleichfalls karg und trostlos wie Baluscheks „Sandöde an der Großstadtgrenze“<sup>742</sup> konzipierte Weisgerber die unbelebte *Vorstadt an einem Regentag* und *Vorstadt (Grau)*. (Abb.en AW 8, 9) Er hat jedoch die Häuserblöcke durch unregelmäßige Dreiecksfirsten und intensive Schatten malerisch freizügig gestaltet. Davon abgesehen, erinnern Baluscheks *Neue Häuser* und Gewerbegebäude, die zu der Fabrik vermitteln, an die *Vorstadt mit Schafen und Schornstein*. (Abb. AW 10) Allerdings zehrte der hohe Betrachterstandpunkt von Weisgerbers ‚Pariser Erfahrungen‘.<sup>743</sup>

Für Baluscheks Berliner Vorstadtgenre war offenbar Adolph Menzel ein Wegbereiter. Nämlich fast zeitgenau mit der voranschreitenden Industrialisierung veranschaulicht Menzels Gemälde „Bauplatz mit Weiden“ 1846 das Einbrechen der Stadt in ländliche Bezirke<sup>744</sup>. Den zunehmendem Flächenbedarf für Fabrik- und Wohnbauten<sup>745</sup> sowie Veränderungen eines Stadtteils dokumentieren 1848 Menzels *Blick auf Hinterhäuser (VAbb. 27)*<sup>746</sup> und „Berliner Hinterhäuser im Schnee“.<sup>747</sup> Beide Darstellungen zeigen zu unterschiedlicher Jahreszeit zwischen Hinterhäusern einen hell kontrastierenden Mehretagenbau, der über Kleingärten vorspringt und die funktionalen Giebel herangerückter Fabriken spiegelt.

---

<sup>741</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 41.

<sup>742</sup> Dies. ebd., S. 41.

<sup>743</sup> Vgl. Dittmann, Lorenz 2003, S. 14. Die Wortwahl wählte Dittmann aber ohne Bezug auf dieses Vorstadtbild.

<sup>744</sup> Vgl. Keisch 1996, S. 98 / S. 99; s. ebd., S. 99, Abb. 22: Adolph Menzel, Bauplatz mit Weiden, 1846, Öl/Lw., 41 x 55 cm, sign. u. r.: A.M. 1846. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie.

<sup>745</sup> Vgl. Bartmann, Dominik: Urbane Entwicklung der Großstadtmalerei in Berlin 1871 - 1939.

In: Ausst. Kat. München 2006, S. 70 - S. 81, hier S. 70.

<sup>746</sup> Adolph Menzel: *Blick auf Hinterhäuser*, 1847, Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert, 27 x 55 cm, sign. u. r.: A. Menzel. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. AI 1057.

In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 112, Abb. 33.

<sup>747</sup> S. ebd., S. 110, Abb. 32: Adolph Menzel, Berliner Hinterhäuser im Schnee, 1847, Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert, 13 x 24 cm. Winterthur, Museum Stiftung Oskar Reinhard.

Vgl. Keisch 1996, S. 110 / S. 111.



Laut Hausenstein war Weisgerber von Menzels „Gymnase-Theater“ begeistert und „schien [...] darauf konzentriert, Bilder zu malen, die auf [...] dieser Linie“<sup>748</sup> lagen. Dabei wäre auch an den *Blick auf Hinterhäuser* zu denken. Denn mit dem Hintergrund-Panorama Berliner Repräsentationsgebäude machte schon Menzel auf soziale Widersprüche aufmerksam.<sup>749</sup> Deshalb ist zu spekulieren, ob Menzels heller Mehretagenbau als Muster für den ‚Wohnsilo‘ diente, den Weisgerber, ausgehend von der Studie *Landschaft mit Haus* (Abb. AW 4) auf die *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* (Abb. AW 5) und das Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) übertragen hat.

Als weiteres ‚Formenarsenal‘ kommt der *Jardin sous la neige* von Paul Gauguin (1848 - 1903) in Frage. (VAbb. 28)<sup>750</sup> Dieses Gemälde hätte mit dem wuchtigen Zweckbau, dessen Dreiecksfirst und Giebel auf einer Anhöhe der verschneiten Landschaft hervorschimmert, die jeweils erhöhten Mehretagenhäuser bieten können. Zudem wäre das hochstämmige Bäumchen der *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen* und das strauchartige Baumgestalt hinter dem *Ruhenden Arbeiterpaar* vom jahreszeitlich ausgedünnten Baumgarten des *Jardin sous la neige* zu beziehen gewesen.

### 3.3. Das *Ruhende Arbeiterpaar* mit Umformungen französischer Eindrücke

Überdies prognostiziert das *Ruhende Arbeiterpaar*, dass Weisgerber auch hinsichtlich Gauguins Figurengebung oder mit Rückgriffen auf Cézanne und Manet eigene Umformungen erreichte.<sup>751</sup> Diese Indizien sind zwar anhand des als Schwarz-Weiss-Abbildung überlieferten Gemäldes nur einschränkend belastbar. Aber bisherige Rezensionen zum Weisgerber-Œuvre rechtfertigen einen Diskurs.

#### 3.3.1. Vergleiche zu Gauguins Figurengebung

Wie Apke herausfand, hat sich Weisgerber 1906 mit den anspruchsvollen Positionen der Akte „Bal des 4 Arts (III)“ an Gauguins „Aha oe feii?“ angelehnt.<sup>752</sup> Weitere Tahiti-Bilder werden Weisgerbers Interesse geweckt haben während 1906 eine Retrospektive im Pariser Herbstsalon

<sup>748</sup> Hausenstein 1918, S. 8 / S. 9. Vgl. Ausst. Kat. Köln 1996, S. 182; s. ebd., S. 183, Abb. 80: Adolph Menzel, *Théâtre du Gymnase*, 1856, Öl/Lw., 46 x 62 cm, sign. u. l.: Menzel 1856. Berlin, Nationalgalerie. Dem ist Weisgerbers „Pariser Variété“ nachempfunden. (Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 190; s. ebd., IF 129 / WW 86: *Pariser Variété*, 1906, Öl/Pappe, 48 x 59 cm. St. Ingbert, Albert Weisgerber Museum.)

<sup>749</sup> Vgl. Keisch 1996, S. S. 111.

<sup>750</sup> Paul Gauguin: *Jardin sous la neige* (I), 1879, Öl/Lw., 60 x 81 cm, sign. u. r.: P. Gauguin 1879.

Budapest, Musée des Beaux-Arts. In: Thomson, Belinda: *Gauguin by himself*. New York 1993, S. 31.

Vgl. Wildenstein, Georges: *Gauguin I, Catalogue*. Paris 1964, S. 18; s. ebd., Schwarz-Weiss-Abb. Nr. 37.

<sup>751</sup> Vgl. Diss. hier S. 108, Anm. 665.

<sup>752</sup> Vgl. Apke 2007, S. 88, S. 91; s. ebd., S. 90, Abb. 32: Paul Gauguin, *Aha oe feii?*, 1892; s. ebd., S. 87, Abb. 29: Weisgerber, *Bal des 4 Arts (III)*, 1906, Öl/Lw., 70,2 x 80,2 cm, sign. u. r.: Weisgerber 06; s. ebd., S. 87, Abb. 30 u. 31: Weisgerber, *Bal des 4 Arts (I)*, 1906 und *Bal des 4 Arts (II)*, 1906. Den Akt übertrug Weisgerber 1907 spiegelbildlich auf das „Selbstbildnis mit liegendem Akt“. (Vgl. Apke 2007, S. 88; s. ebd., S. 85, Abb. 28: Weisgerber, *Selbstbildnis mit liegendem Akt*, Öl/Lw., 76 x 72 cm, sign. Weisgerber 07.)

den Ruhm des Südseefahrers begründete.<sup>753</sup> Gauguins Hauptwerke ließen die Orientinspirationen von Eugène Delacroix (1798 - 1863) und Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867) fortleben und trafen auf zeitgenössische Begeisterung für außereuropäische Kulturen, die gleichsam Weisgerbers Exotismus anregte.<sup>754</sup>

Immerhin war mit dem Gemälde *Aha oe feii?* (VAbb. 29)<sup>755</sup> die Erdhaftigkeit des *Ruhendes Arbeiterpaares* antizipiert. Genauso erdverbunden wie Gauguins großflächige Figuren, ein sitzender und ein schräg dahinter kopfüber liegender Akt, wirkt das halb aufgerichtete *Arbeiterpaar*. Neben dieser Positur resultiert die von Hausenstein empfundene „Schwere“<sup>756</sup> daraus, dass die Lagernden den Großteil der vorderen Bildbreite einnehmen und vor der Landschaft monumental erscheinen. Damit ist Weisgerber jedoch von einer ‚Ökonomie der Bildkomposition‘ abgewichen, die Gauguin während seiner Polynesien-Aufenthalte entwickelte und die das Fehlen eines Raumeindrucks evoziert.<sup>757</sup> Dieser Effekt wird auch nicht aufgehoben durch gegenständlich unbestimmte Flächenformen der Südseebilder, die sich auf dem Gemälde *Aha oe feii?*“ über der linken oberen Ecke ausbreiten.<sup>758</sup>

Weisgerber hat die Erdhaftigkeit des *Ruhenden Arbeiterpaares* noch intensiviert mit dem dunklen Oval des Frauenrockes. Indessen gewinnt das vorwiegend verschattete Gesicht des Partners eine dunkelhäutig exotische Note, die abermals an Gauguins Tahitifiguren erinnert. Dennoch sind die einfach skizzierten Sinnesorgane - wie das Nasendreieck - konträr zur

<sup>753</sup> Vgl. Apke 2007, S. 91.

<sup>754</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 89 - S. 91.

Neben den nach dem Sommerball der École des Beaux-Arts 1906 entstandenen „Bal 4 Arts“ mit Turbanträgern in farbenprächtig exotischen Gewändern soll auch der „Eunuch im Harem“ in Paris entstanden sein, dem wahrscheinlich das Bild „Harem mit Negerin“ einherging. (Vgl. Weber 1962, S. 44, Nr. 111. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 198, IF 158 / WW 111: Mann im Harem, 1907, Öl/Lw., 87 x 100 cm. Vgl. ebd., S. 198, IF 157 / WW 110: Harem mit Negerin. Vgl. Diss. hier, S. 85 u. Anm. 524.)

Die „Marokkanischen Tänzerinnen“ aus dem Jahre 1908 werden dem Einfluss von Henri Matisse (1869 - 1954) zugeschrieben, den Weisgerber in Paris kennenlernte. (Vgl. Weber 1962, S. 47, Nr. 131. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 58, S. 208, IF 192 / WW 131: Marokkanischen Tänzerinnen, Öl/Lw., 85,5 x 118,0 cm, sign. u.r.: Weisgerber 08. Berlin, Nationalgalerie.)

Die „Somaliskinder“ und die „Solmalifrau“ beruhen auf Zeichnungen, die Weisgerber 1907 während eines Besuchs der Völkerschau im Hamburger Tiergarten Hagenbeck angefertigte. (Vgl. Weber 1962, S. 45, Nr. A 116: Negerkinder, 1907. Vgl. Drs. ebd., S. 78 / S. 79, Nr. A 280: Studie zur Solmalifrau. Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 58, S. 197, IF 155 / WW 116: Studie zur Somalifrau.)

Die lagernde Pose und der orientalische Habitus der „Solmalifrau“ haben einen Rückgriff auf Manets „Odaliske“ vermuten lassen. (Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 108 / S. 109, S. 254.)

Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 106, Nr. 71: Édouard Manet, Odaliske, 1862 - 1868, Pinselzeichnung, Tusche, Wasserfarben, mit Deckfarben gehöht, 13 x 20 cm, Atelierstempel u. r.: E. M. Paris, Musée du Louvre.

<sup>755</sup> Paul Gauguin: *Aha oe feii?* - *Wie! Du bist eifersüchtig?*, 1892, Öl/Lw., 66 x 89 cm, sign. u. Mitte: P. Gauguin 92. Moskau, Puschkin-Museum. In: Paul Gauguin. Das verlorene Paradies. Herausgegeben von Georg-W. Költzsch. Museum Folkwang Essen, 17.6. bis 18.10.1998, Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10. bis 10.1.1999. Essen 1998, Tafel 24. (Ausst. Kat. Essen 1998)

<sup>756</sup> Hausenstein 1918, S. 74. (Vgl. Diss. hier S. 109 u. Anm. 670..)

<sup>757</sup> Vgl. Költzsch, Georg-W.: Das Paradies als Collage. In: Ausst. Kat. Essen 1998, S. 54 - S. 69, hier, S. 66.

<sup>758</sup> Vgl. Bockemühl, Michael: Der Traum der Sinne und die innere Einheit. Gauguins späte Malerei an der Grenze zu einer bewussten Erfahrung der Farbe. In: Ausst. Kat. Essen 1998, S. 102 - S. 117, hier S. 113.

mimetisch-abbildlichen Darstellung formuliert, von der sich Gauguin trotz freizügiger Farbverwendung nicht löste.<sup>759</sup>

Davon zeugt auch Gauguins *Femme Tahitienne (I)*. (VAbb. 30)<sup>760</sup> Dieser sitzende, nach links gewendete Rückenakt nahm das verlorene Profil und den rechts aufgestützten Arm der Frauenfigur des *Ruhenden Arbeiterpaares* vorweg. Die Schwarz-Weiss-Reproduktion der *Femme Tahitienne* lässt erkennen, dass Gauguin den Rücken mit Schatten sowie Hellhöhlungen plastisch durchgearbeitet und die Gliedmaße detailliert formte. Dagegen schien Weisgerber den Frauenrücken schlicht moduliert zu haben. Indem der Ansatz des linken Arms die Nähnaht einer Bluse andeutet, wird der vernachlässigte rechte Arm von einem Baumstamm überschritten.

### 3.3.2. Kompositorische und motivische Bezüge zu Cézanne und Édouard Manet

Die beidseitig rahmenden Bäume verweisen zu Cézannes Kompositionen der „Großen Badenden“, die mit drei um die Jahrhundertwende entstandenen Fassungen einer seit Ende der 1860er Jahre begonnenen Reihe von „Badenden“ folgten.<sup>761</sup> Die „Großen Badenden“<sup>762</sup>, auf denen Cézanne jeweils die Körper in den Bildaufbau rahmender Bäume eingliederte<sup>763</sup>, wurden schon mit diversen Weisgerber-Werken in Verbindung gebracht. Christoffel bemerkte, dass sich Weisgerber angesichts einer Badeszene bemühte, nach Cézanne „die Form [...] der Akte rhythmisch in die Bildfläche“<sup>764</sup> zu integrieren. Weber konstatierte, im Weisgerber-Œuvre kehre Cézannes „Baldachin aus gebogenen Bäumen“<sup>765</sup> vielfach wieder und bezog sich entsprechend der Abbildung „Les grandes baigneuses“<sup>766</sup> auf die sog. Philadelphia-Fassung.<sup>767</sup> Diese Version ist neben anderen Spätwerken Cézannes erstmals 1907 im Pariser Salon d'Autonne ausgestellt

<sup>759</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 107.

<sup>760</sup> Paul Gauguin: *Femme Tahitienne (I)*, 1898, Öl/Lw., 72 x 93 cm, sign. u. r.: P. Gauguin 98. Charlottenlund (Dänemark), Museum Ordrupgaard. In: Wildenstein, Georges: Gauguin I, Catalogue. Paris 1964, S. 242, N. 576.

<sup>761</sup> Vgl. Boehm, Gottfried: Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden. In: Paul Cézanne. Die Badenden von Mary Louise Krumrine mit Beiträgen von Gottfried Boehm und Christian Geelhaar. Kunstmuseum Basel, 10. September bis 10. Dezember 1989. Basel / Zürich 1989, S. 13 - S. 27, hier S. 13.

(Ausst. Kat. Basel 1989)

<sup>762</sup> Vgl. Ausst. Kat. Basel 1989, S. 211 / S. 212, s. ebd., S. 209, Abb. 177: Les Grandes Baigneuses, 1895 - 1906, Öl/Lw., 133 x 207 cm. Merion, Pennsylvania, The Barnes Foundation; s. ebd., S. 211, Abb. 178: Les Grandes Baigneuses, 1900 - 06, Öl/Lw., 172,2 x 196,1 cm. London, National Gallery. - Londoner Fassung -; s. ebd., S. 215, Abb. 179: Les Grandes Baigneuses, um 1906, Öl/Lw., 208,5 x 251,5 cm. Philadelphia, Museum of Art. - Philadelphia-Fassung -.

<sup>763</sup> Vgl. Boehm 1989, S. 13.

<sup>764</sup> Christoffel 1950, S. 39 / S. 40.

Weber hat vermutlich angenommen, dass sich Christoffel auf Weisgerbers „Badende am Waldsee“ bezog. (Vgl. Weber 1962, S. 77, Nr. 273; s. ebd. Abb. 51: Badende am Waldsee, Öl/Lw., 118 x 101 cm, um 1912, unsign., Aufenthaltsort unbek., Literatur-Hinweis: Christoffel, S. 40.)

<sup>765</sup> Weber 1958, S. 27, Anm. 18: Zitat nach Julius Meyer-Graefe.

<sup>766</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 26, Abb. 22: Paul Cézanne, Les grandes baigneuses.

<sup>767</sup> Vgl. Ausst. Kat. Basel 1989, S. 215; s. ebd., Abb. 179.

worden.<sup>768</sup> Nach dieser Fassung hat Apke den Cézanne'schen Einfluss auf Weisgerbers Sebastiansdarstellungen und Selbstporträts analysiert.<sup>769</sup>

Den sog. Londoner *Großen Badenden* (VAbb. 31)<sup>770</sup> konnte Weisgerber die auf dem Gemälde *Ruhendes Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) am linken Rand nach oben sich teilenden Baumstämme entlehnen. Die von Cézanne stärker nach rechts geneigte Baum-Diagonale korrespondiert mit dem festen Körper einer davor Schreitenden<sup>771</sup>, der eine geschlossene 'Wand' der übrigen Figuren bis über die Bildmitte hinaus zustrebt.<sup>772</sup> Im Gegensatz dazu ließ Weisgerber dem inneren Baumstamm nicht nur das hochgestellte Männerbein folgen, sondern auch die nach rechts gelagerten und von einer Baumreihe hinterfangenen Körper. Die Krümmung dieser Bäume und die Ränder der annehmbaren Mulde, die den Körperformen antworten, geben einen geplanten Bildaufbau zu erkennen. Mithin wird Christoffels angesprochene „Erfindung“ erklärlich, „bei der die Figuren mit der Natur zusammen die Bildgestaltung ausmachen.“<sup>773</sup>

Das von Weisgerber anvisierte Gleichmaß der Menschen und Natur lässt ahnen, dass er sich auch an den mit Bäumen und der Landschaft in Dialog tretenden *Großen Badenden* der sog. Philadelphia-Fassung (VAbb. 32)<sup>774</sup> orientierte. Die Landschaft wird zwischen den beiden als 'Unterbau des Baumstammgewölbes' bezeichneten, pyramidal angeordneten Figurengruppen und hinter dem Oval zustrebender Hände<sup>775</sup> sichtbar. Hinter diesen horizontalen, von Staffagefiguren belebten Flächen, dem Blau eines Gewässers und dem Ocker des jenseitigen Uferrandes folgt ein Waldstück mit einer Kirche. Anstatt eines Gotteshauses ragt über dem höher angelegten Horizont der vergleichbar gegliederten Landschaft des Gemäldes *Ruhendes Arbeiterpaar* das ebenfalls links positionierte Mehretagenhaus. Insofern ist dem Gemälde eine religiöse Deutung entzogen, die sich für die sog. Philadelphia-Fassung im Hinblick des „aus Bäumen gebildeten, katedralenähnlichen Gewölbes“<sup>776</sup>, bzw. der wie eine Domkuppel über den Figuren fast zusammenschließenden Bäume<sup>777</sup> angeboten hat.

---

<sup>768</sup> Vgl. Krumrine, Mary Louise: Paul Cézanne: Die Badenden. In: Ausst. Kat. Basel 1989, S. 31 - S. 268, hier S. 239.

<sup>769</sup> Apke wollte auch 'Cézannes Verständnis seiner Realisation' herausarbeiten und fasste entsprechende Interpretationen von Gottfried Boehm, Kurt Badt und Max Imdahl cursorisch zusammen. (Vgl. Apke 2007, S. 234, Anm.en 22 - 25, S. 235 - S. 238; s. ebd. S. 234, Abb. 88: Cézanne, Die Großen Badenden, 1900 - 06, London.)

<sup>770</sup> Paul Cézanne: *Die Großen Badenden - Les Grandes Baigneuses*, 1900 - 06, Öl/Lw., 172,2 x 196,1 cm. London, National Gallery. In: Ausst. Kat. Basel 1989, S. 211, Abb. 178.

<sup>771</sup> Vgl. Krumrine 1989, S. 208.

<sup>772</sup> Vgl. Adriani 1993, S. 242.

<sup>773</sup> Christoffel 1950, S. 49. (Vgl. Diss. hier, S. 109, Anm. 672.)

<sup>774</sup> Paul Cézanne: *Die Großen Badenden - Les Grandes Baigneuses*, um 1906, Öl/Lw., 208,5 x 251,5 cm. Philadelphia, Museum of Art. In: Ausst. Kat. Basel 1989, S. 215, Abb. 179.

<sup>775</sup> Vgl. Krumrine 1989, S. 214.

<sup>776</sup> Dies. ebd., S. 239.

<sup>777</sup> Vgl. Düchting 1990, S. 146 u. S. 148.

Dem würde auch das laizistische Lagern des *Arbeiterpaares* widersprechen. Dieses Motiv lässt an Édouard Manets *Frühstück im Freien (VAbb. 33)*<sup>778</sup> denken, das 1863 im Salon des Refusés einen heftigen Sturm der Entrüstung auslöste. Anstoß erregte die nackte Frau, die mit zwei, nach herrschender Mode gekleideten Männern in einer Lichtung lagert und ihren Blick frivol auf den Betrachter richtet. Die bohemenhafte Gegenwarts-Szene wurde als Parodie auf identifizierte Vorlagen aus der Renaissance und ihre mythologische Thematik aufgefasst. Manet selbst nannte das Bild 'La partie carrée', wobei er auf den Part der unzulänglich verhüllten Frau anspielte, die weiter im Hintergrund aus dem Wasser steigt.<sup>779</sup>

Weisgerber hat das skandalträchtig empfundene Gebaren dieser Gesellschaft zwar nicht auf das *Arbeiterpaar* übertragen. Außerdem verbietet die offensichtlich Cézannes *Großen Badenden* entlehnte Baumschneise einen Vergleich mit Manets üppiger Waldung. Aber die von Ishikawa-Franke beobachtete Bühnenartigkeit des Gemäldes *Ruhendes Arbeiterpaar*<sup>780</sup> ist der Darstellung Manets durchaus verwandt. Bereits erste Kritiker des *Frühstücks im Freien* erklärten die Waldlichtung zur flüchtig hinskizzierten Landschaft, die einem Bühnenbild gleicht.<sup>781</sup> Darin wurden die lebensecht und farbig kraftvollen Figuren wahrgenommen, als seien sie auf einen wie eine Tapete behandelten Hintergrund montiert. Dieser auf den Japonismus zurückgeführte Effekt<sup>782</sup> haftet auch Weisgerbers Bild an, auf dem die säulenartigen Baumstämme den Eindruck einer Kulisse erwecken, in die das Paar eingepasst ist. Offenbar hat Weisgerber die für die Figuren vorgesehene Fläche schablonenmäßig abgesteckt. Sie entspricht einem Halbkreis, in dem Manets Gestalten beim *déjeuner sur l'herbe* ebenso eingeschrieben sind.

Weisgerber dürfte zwischen den Bäumen einen Rahmen markiert haben, um das Knie und den Hut des Arbeiters sowie den Scheitel der Frau zu begrenzen. Über der respondierenden Randlinie des Geländes war das Mehretagenhaus hervorzuheben. Angesichts der artifiziellen Auffälligkeiten betraf Hausensteins Urteil, „eine fast kunstgewerbliche Note“ beeinträchtigte „das ruhende Paar [...]“<sup>783</sup> womöglich auch das vor den Baumstämmen sprießende Blattwerk.

Jedenfalls stimmt die Position des Blattwerkes überein mit dem von Monet im linken Vordergrund erfassten Stillleben, aus dem sich der spätere Gemälde-Titel des ergab. Immerhin betont der neben einem hingeworfenen Gewandt und Sonnenhut auf einer Decke umgestülpte

---

<sup>778</sup> Édouard Manet: *Frühstück im Freien - Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Öl/Lw., 208 x 264 cm, sign. u. r.: Éd. Manet 1863. Paris, Musée d'Orsay. In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 167, Abb. 62.

<sup>779</sup> Vgl. Cachin, Françoise: *Das Frühstück im Freien*. In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 165 - S. 172, hier S. 165 - S. 169.

<sup>780</sup> Vgl. Ishikawa-Franke 1978, S. 117.

<sup>781</sup> Vgl. Cachin 1983, S. 166.

<sup>782</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 166 / S.167.

<sup>783</sup> Hausenstein 1918, S. 73. (Vgl. Diss. hier S. 108, Anm. 666.)

Picknick-Korb das schwelgerisch heitere *Frühstück im Freien*.<sup>784</sup> Dagegen wird Weisgerbers Pflanzenwuchs vor den Baumstämmen zur Metapher für das familienanbahnende Zusammensein des *Ruhenden Arbeiterpaares*. Konträr zu diesem Milieu kennzeichnete Manet die beiden männlichen Teilnehmer der Landpartie durch zeitgenössisch elegantes Habit und Quastenkappen als begüterte Studenten.<sup>785</sup> Dennoch antizipierten ihre angewinkelten Beine, die den Posen Nachdruck verleihen, die Körperhaltung des Arbeiters, der seine Partnerin umwirbt.

#### 4. Weisgerbers Sensibilität für das Arbeitermilieu und gesellschaftspolitische Anklagen

Ein Arbeiterpaar vor ihrem öden Zuhause in umformenden Anlehnungen an Manet, Cézanne und Gauguin zu monumentalisieren, mag einen Respekt bekunden, den Weisgerber diesem Milieu entgegen brachte. Dazu schien der Boden bereitet während seines Heranwachsens als Sohn eines Gastwirtes in der Industriestadt St. Ingbert. Aufgrund dieser Vorprägung wird er empfänglich gewesen sein für Hans Baluscheks sozialhumanes Œuvre, wovon die Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* partizipierte. Falls dieses Blatt eine Reaktion auf die zunächst deprimierend empfundenen Begegnungen mit der französischen Malerei war, hat Weisgerber den ‚moralischen Kater‘ jedoch schnell überwunden, denn schon im August 1906 deklamierte er: „Man kann all den jüngeren Malern nur raten, nach Paris zu gehen. Ich möchte es in goldenen Lettern über das Portal der Sezession schreiben.“<sup>786</sup>

Im Hinweis auf die dem Einfluss französischer Maler zu verdankende Neuorientierung wurden der *Jahrmarkt* und die *Prozession in St. Ingbert* (Abb. en AW 16, 17) vonseiten der Rezensionisten stets beachtet. Auf diesen Einfluss sind aber auch die Vorstadtbilder zurückzuführen. Allerdings waren Beispiele des Verfalls traditioneller Bindungen am ehesten von Baluschek geboten. Dessen Berliner Vorstadtgenre zeigt durchwegs ein resignierend suspektes Arrangement fremd bestimmten Lebens im abgelegenen Fabrikumfeld.<sup>787</sup> Dieses Anpassungsverhalten geben Weisgerbers *Vorstadt mit Gestalten und Bäumchen* und *Vorstadt mit Gestalten und Schafen* (Abb.en AW 5, 6) ebenso zu verstehen. Darüber hinaus steigerte Weisgerber die Ohnmacht Einzelner zur sozialen Anklage, denn die *Vorstadt mit sitzender Frau* (Abb. AW 7) und der *Mann mit Vorstadthäusern im Winter* (Abb. AW 11) haben das Ausbrechen vor der unaufhaltsam ausgedehnten „Elendsbühne“<sup>788</sup> illusorisch werden lassen.

<sup>784</sup> Vgl. Cachin 1983, S. 168 / S. 169.

<sup>785</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 165, S. 168.

<sup>786</sup> Brief- Zitat aus Albert Weisgerber an Gino von Finetti, Wildenroth, 11.08.1906. In: Sauder 2006, S. 98, Brieffragment. In: Apke 2007, S. 81.

<sup>787</sup> Vgl. Bröhan 2002, S. 25 - S. 27, S. 30.

<sup>788</sup> Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber zum 100. Geburtstag. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 1978, S. 17 - S. 49, hier S. 32, Anm. 140. Die Wortwahl bezog sich aber auf das Gemälde „Mann im Hemd“.

Die Ursache des Unabänderlichen gab zwar bereits 1907 die *Pariser Vorstadt* (Abb. AW 12) zu erkennen, die aber wie Henri Rousseaus 'Industrie-Wohnlandschaft' (VAbb. 22) positiv gestimmt ist. Eigentümlicher Weise fand diese Atmosphäre im Zuge sozialkritischer Vorstadtbilder etwa 1913 mit dem *Ruhenden Arbeiterpaar* (Abb. AW 3) eine monumentale Fortsetzung. Das schicksalshafte Ausgeliefertsein in einer 'Industrie-Wohnlandschaft', die auch die Darstellungen *Vorstadt an einem Regentag*, *Vorstadt grau* und *Vorstadt mit Schafen und Schornstein* (Abb.en AW 8, 9, 10) charakterisiert, brachte die Studie *Landschaft mit Haus* (Abb. AW 4) eindeutig zum Ausdruck.

Die einhergehenden Vorstadtbilder widerlegen Webers Annahme, „in“ Weisgerbers „Gemälden sind sozialkritische Themen nicht zu finden.“<sup>789</sup> Weisgerbers sozialkritische Sensibilität ist wahrscheinlich durch die Betätigung an der Zeitschrift „Jugend“ geschärft worden. Aber ohne eine hergebrachte Empathie für die Arbeiterschicht wären ihm wohl kaum gesellschaftspolitisch zugespitzte Blätter wie „Kaviar fürs Volk“ und die „Junkeranschauung“ mit dem bissigen Begleittext „Was, soziale Not? Jibts nich, die schießt oder schlägt oder sticht man tot!“<sup>790</sup> gelungen. Dennoch resultierten die „Jugend“-Beiträge nach den von Weber zusammengetragenen Überlieferungen stets aus gereizter Anspannung.<sup>791</sup>

Sollte eine inhaltliche Distanz hinzugekommen sein, wäre sie mit einem inneren Zwiespalt zu erklären. Hausenstein sah diesen Konflikt wie Weisgerbers burschikoses Auftreten und Imitationen bürgerlicher Gepflogenheiten in der provinziellen Herkunft begründet.<sup>792</sup> Weber wusste zu explizieren: „Die Doppelbödigkeit jener Zeit ließ“ Weisgerber „zum aggressiven Spötter und Kritiker“ werden, „der die Komödie doch selber mitspielen muss. Er geißelt die Militärs und malt sich [...] selbst in der blauen Litewka vor der Staffelei. Die Ausfälle, die er von seinem eigenen Käfig aus macht, sind wahrhafte Raubzüge auf dem Parkett der Dandys und Snobs [...]. Dass ihn die 'Jugend' dort ansetzte, wo er ja eigentlich mitten zu Hause war, dass ihn die wöchentlichen Aufträge dazu zwangen, buchstäblich Farbe zu bekennen - das mag ihn innerlich so aufgebracht haben. [...] Haarscharf, wie mit der Klinge, schlägt er mit Pinsel und Feder zu. Aber die Gegner, die er da bekämpft, machen ihn vor sich selbst lächerlich.“<sup>793</sup>

---

<sup>789</sup> Drs. ebd., S. 19.

<sup>790</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 1976, S. 41, Nr. 32; s. ebd.: Kaviar für das Volk, Pinsel, Tusche Deckweiß-Korrekturen, 40,5 x 30,0 cm, unsign., erschienen in der „Jugend“ 1905, Nr. 5, S. 95; s. ebd., S. 53, Nr. 76: Junkeranschauung, Pinsel, Tusche und Deckweiß, 38,8 x 33,3 cm, sign. Weisgerber 10, erschienen in der „Jugend“ 1910, Nr. 45, S. 1093 mit dem Text „Was, soziale Not? Jibts nich, die schießt oder schlägt oder sticht man tot!“

<sup>791</sup> Vgl. Weber 1975, S. 12.

<sup>792</sup> Vgl. Hausenstein 1918, S. 5 - S. 11.

<sup>793</sup> Weber 1958, S. 11.

Christoffels Bemerkung, das Politische habe Weisgerber nicht gefesselt<sup>794</sup>, beruht vielleicht auf der Deutung eines Briefes, in dem der Maler 1907 seinem Freund Finetti anvertraute: „Die Jugend hat Pariser Sachen von mir, die ich voll und ganz vertrete. Es ist das, was ich immer machen möchte. Aber nur nichts Politisches; wenn’s mir nicht von selbst einfällt, und das kommt selten vor, ist’s immer leerer Klatsch. [...] So wie ich schwarz-weiß arbeiten möchte, kann’s die ‚Jugend‘ nicht gebrauchen. [...]“<sup>795</sup> Dazu zählte vermutlich die 1906 vorbereitete Gouache *Der Gerichtsvollzieher* (Abb. AW 17)<sup>796</sup>, die Peter Dittmar dem Einfluss Steinlens zugeschrieben hat.<sup>797</sup> Zur Interpretation bezog sich Dittmar auf Weber<sup>798</sup>, der feststellte: „Hier richtet sich die Anklage nicht gegen einen Einzelnen, der ja nur trauriges Vollzugsorgan einer seelenlosen, unsichtbaren Instanz ist, sondern gegen ein System, das Elendskammern zustande kommen lässt, um hinterher in dieser Gruft der Armut noch zu pfänden.“<sup>799</sup>

Nach Dittmar konnte Weisgerber den drastischen Ausdruck über Steinlen beziehen, obwohl sich in dessen Werk ein Motiv mit den in den Blickpunkt gerückten Verhungerten nicht finde.<sup>800</sup> Zudem machte Dittmar darauf aufmerksam, dass Käthe Kollwitz „Le Steinlen l’Allemagne“ genannt wurde und verwies auf ihren 1898 in Berlin vorgestellten „Weberzyklus“.<sup>801</sup> Dem letzten Blatt des „Weberaufstandes“, der Radierung „Ende“<sup>802</sup>, ist 1896 der gleichnamige Entwurf (VAbb. 34)<sup>803</sup> vorausgegangen. Damit hat Kollwitz die Figuren- und Raumanordnung sowie das schonungslose Motiv der im Vordergrund daniederliegenden Gestalten von Weisgerbers Komposition *Der Gerichtsvollzieher* vorweggenommen.

Ungeachtet seiner vermächtnisartigen Worte „wehe euch verdamnten Kunsthistorikern, wenn ihr vielleicht nach meinem Tod euch mal damit brüstet, den wahren Weisgerber zu entdecken“<sup>804</sup>, ist es künftiger Forschung vorbehalten, der Frage nachzugehen: Wurde ihm die

<sup>794</sup> Vgl. Christoffel 1950, S. 14.

<sup>795</sup> Brief-Zitat aus Albert Weisgerber an Finetti, München, 31.01.1907. In: Sauder 2006, S. 112, Brieffragment.

<sup>796</sup> Albert Weisgerber: *Der Gerichtsvollzieher*, 1906, Pinsel, Tusche und Tempera, 59,0 x 46,7 cm, sign. u. l.: AWEISGERBER 06. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. KW 801. In: Ausst. Kat. München 1995, S. 36.

<sup>797</sup> Vgl. Dittmar 1979, S. 251 / S. 252.

<sup>798</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 250 / S. 250, Anm.en. 1, 2: Weber, Ausst. Kat. Weisgerber München 1975, S. 26.

<sup>799</sup> Weber 1975, S. 26; s. ebd. S. 56, Nr. 89: *Der Gerichtsvollzieher*, Gouache, sign. Weisgerber 06.

<sup>800</sup> Vgl. Dittmar 1979, S. 251.

Dennoch habe sich Steinlen „die kritikwürdigen sozialen Verhältnisse, das gesellschaftliche Verschulden anhand eines individuellen Schicksals zu demaskieren, zu einer zentralen Aufgabe gemacht. Insofern“ sei es „begründet und zwingend, dass Weisgerber den *Gerichtsvollzieher* nicht in negativer Verzerrung dem Betrachter vorführt, da die dem Blatt zugrunde liegende Kritik nicht an seine Person gebunden ist. Die einfältig-unbeholfene Beamtenfigur und die des Hausmeisters“ wären „also Steinlens weniger aggressiven, den mehr dem Humorbereich angehörenden Arbeiten entlehnt [...]“ (Dittmar 1979, S. 251 / S. 252.)

<sup>801</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 281 / S. 282.

<sup>802</sup> Vgl. Türk 2000, S. 218 / S. 219; s. ebd., Abb.en 817 - 822: Käthe Kollwitz, *Der Weberaufstand*; s. ebd., S. 219, Abb. 822, Blatt 6, *Ende*, Radierung, 24,5 x 30,7 cm.

<sup>803</sup> Käthe Kollwitz: *Ende*, 1896, Schwarze Kreide, 26,0 x 29,8 cm, sign. u. l.: Käthe Kollwitz 1896.

Kompositions-Entwurf zur Radierung „Ende“ von 1897.

In: Nagel, Otto: Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen. Herausgegeben von Otto Nagel. Berlin 1972, Tafel 19.

<sup>804</sup> Weber, 1958, S. 45, Anm. 49: Zitat nach Georg Dehn.



Malerei zunehmend zur moralischen Aufgabe, um unverfänglich im tradierten Rahmen biblischer und mythologischer Stoffe persönliche Antworten für aktuelle Zeitprobleme und die sich verändernden Situationen der Menschen zu finden?<sup>805</sup> Dazu könnten ihm z.B. die leidenden Geschöpfe der 1912 begonnenen Sebastiansdarstellungen verholpen haben. Andererseits brachte diese Tendenz schon um 1906 die Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* hervor und begleitete die bis 1914 entstandenen Vorstadtbilder.

---

<sup>805</sup> Vgl. Fischer, Andrea: Vorwort. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 8 - S. 10, hier S. 10.

## IV. Otto Weils ArbeiterInnen-Darstellungen

Noch bevor Weisgerbers Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* und das Gemälde *Walzwerk* aus dem von Wilhelm Weber 1962 publizierten Œuvre-Verzeichnis bekannt waren, hieß es 1959 in einer Einladung zu einer Otto-Weil-Gedächtnis-Ausstellung: „Otto Weil war der erste Künstler in unserer Zeit, der vor allem typisierend die Saar mit ihren Ufern, Industrien und nicht zuletzt mit ihren arbeitsamen Menschen gestaltete.“<sup>806</sup> Es sollten aber noch 20 Jahre vergehen, bis 1979 anlässlich der Retrospektive „Otto Weil (1884 - 1929). Gemälde und Grafik“ eine überregionale Zeitung kommentierte: „Mit diesen Darstellungen, die ihm zum selbstständigen Genre“ wurden, ging“ Weil „als Pionier aus der ‚rußigen‘ Provinz anderen entschieden voraus.“<sup>807</sup>

### 1. Die Erschließung der Arbeitersujets und der Künstler-Biographie

Im Katalog „Otto Weil (1884 - 1929). Gemälde und Grafik“ bietet das „Verzeichnis ausgestellter Werke“ eine grobe Orientierung über den Rang dieser Sujets im Œuvre des Malers.<sup>808</sup> Auch die Arbeiterdarstellungen, die aus weiteren Quellen zu erschließen waren, entsprechen mit ihren Nummerierungen den Werkanalysen, die Weils Werdegang und sein Renommée an der Saar kontinuierlich verfolgen. Wesentliche Anhaltspunkte für diese Recherchen ergaben sich aus dem Neunkircher Katalog von 1979, der innerhalb der 76 Seiten erstmals die signifikanten „Lebensdaten“<sup>809</sup> des Malers übersichtlich erfasste.

Diese „Lebensdaten“ ergänzten die spärlichen Angaben kunsthistorischer Enzyklopädien, die in der „Bibliographie“ des Kataloges aufgeführt sind.<sup>810</sup> Überdies geben mehrseitige „Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils“ u.a. Auskunft „Zum Stand der Forschung“ und „Zur künstlerischen Entwicklung Otto Weils“.<sup>811</sup> Hinsichtlich der „Bibliographie“ wurde konstatiert, dass der Maler vonseiten der kunstgeschichtlichen Forschung bislang nur wenig Beachtung gefunden hat.<sup>812</sup> Die „Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils“ nahmen insbesondere

---

<sup>806</sup> Bohn: Faltblatt Gedächtnisausstellung Otto Weil 1884 - 1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis 30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken. Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

<sup>807</sup> Schmitt-Rilling, Maria: Ein Maler aus der „rußigen“ Provinz. Die Rheinpfalz, 22.06.1979. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

<sup>808</sup> Vgl. Verzeichnis der ausgestellten Werke. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 22 - S. 64, Nr. 1 - 133.

<sup>809</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5 - S. 7.

<sup>810</sup> Vgl. Bibliographie. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 14:

Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 35. Leipzig 1942, S. 284.

Vollmer Hans. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 5. Leipzig 1961, S. 99.

Dresslers Kunsthandbuch, Bd. II. Berlin 1961.

<sup>811</sup> Vgl. Hoffmann, Maria: Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils. Zum Stand der Forschung. Zur künstlerischen Entwicklung Otto Weils. Karikierende Zeichnungen. Studien nach der Natur - Freude an den Farben. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 8 - S. 13.

<sup>812</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 8.

Bezug auf das zu der Retrospektive gesammelte Quellenmaterial.<sup>813</sup> Dazu gehörten eine fragmentarisch überlieferte Autobiographie und die „Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929“ von Werner Schwindt, die im Katalog als Auszüge abgedruckt worden sind.<sup>814</sup>

Unter den 133 Exponaten, die 24 Porträts und dieselbe Anzahl von Stadt- oder Dorfansichten umfassten, verweisen zehn Titel auf die Saar-Industrie und ihre Arbeitskräfte. Diese Sujets wurden im Katalog mit den Gemälden *Treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 12)<sup>815</sup> und *Völklinger Hütte* (Abb. OW 41)<sup>816</sup>, der Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (Abb. OW 42)<sup>817</sup> und der Zeichnung *Stahlwerk* (Abb. OW 21)<sup>818</sup> abgebildet. Auch übrige Schichtwechsel-Szenen<sup>819</sup> sowie einige Entwürfe<sup>820</sup> werden 1979 „ein Bewusstsein für die unschätzbare Bedeutung der Industriedenkmäler als bleibende Zeitzeugnisse sensibilisiert“<sup>821</sup> haben.

Gemäß der „Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils“ hat die Stadt Neunkirchen 1974 einen erheblichen Umfang des Künstler-Nachlasses erworben.<sup>822</sup> Einem Presseartikel zufolge ist der Nachlass aufgrund der freundschaftlichen Beziehungen des Malers zu der Hüttenstadt entstanden worden und wird in der Sammlung des initiiierenden Verkehrsvereins Neunkirchen e.V. verwaltet.<sup>823</sup> Der Verkehrsverein Neunkirchen e.V., der sich satzungskonform auch mit der lokalen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte beschäftigt<sup>824</sup>, war 1979 Organisator der Retrospektive und Herausgeber des Kataloges.<sup>825</sup> Nach dem „Verzeichnis ausgestellter Werke“ konnten

<sup>813</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 11 - S. 13.

<sup>814</sup> Vgl. Autobiographisches (Auszug). In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 16 - S. 20. Vgl. ebd., S. 66 - S. 74: Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929 von Werner Schwindt (Auszug).

<sup>815</sup> Otto Weil: *Treidelnde Pferde an der Saar*, 1913, Öl/Lw., 88 x 115 cm, sign. u. r.: O. Weil 1913. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 51, Kat. Nr. 84.

<sup>816</sup> Otto Weil: *Völklinger Hütte*, Öl, 60 x 70 cm, sign. u. r.: O. WEIL. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 61, Kat. Nr. 101.

<sup>817</sup> Otto Weil: *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*, Radierung, 32,0 x 24,5 cm, sign. u. l.: O. Weil. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 59, Kat. Nr. 99.

<sup>818</sup> Otto Weil: *Stahlwerk*, Kohlezeichnung, 39 x 30 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 60, Kat. Nr. 102.

<sup>819</sup> Vgl. ebd., S. 50, Kat. Nr. 97: Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk, Öl, 98 x 77 cm, sign. u. l.: O. Weil. Privatbesitz.

Vgl. ebd., S. 50, Kat. Nr. 98: Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk, Federzeichnung, 32,0 x 24,4 cm, sign. u. l.: O. Weil. Neunkirchen. Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

Vgl. ebd., S. 54, Kat. Nr. 100: Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk, Kaltnadelradierung, 36,5 x 25,5 cm, sign. u. l.: O. Weil 1928, 2. Abzug. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V.

<sup>820</sup> Vgl. ebd., S. 49, Kat. Nr. 103: Grubenpferd, Kohle, Kreide, 36 x 48 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

Vgl. ebd., S. 54, Kat. Nr. 105: Schachtanlage, Kohle, 28 x 28 cm. Stadt Friedrichsthal.

Vgl. ebd., S. 54, Kat. Nr. 106: Kohleträgerinnen, Gouache, 12 x 29 cm. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

<sup>821</sup> Schmitt-Rilling 1979.

<sup>822</sup> Vgl. Hoffmann 1979, S. 11.

<sup>823</sup> Vgl. Anonym: Mit Neunkirchen besonders verbunden. Nachlass des saarländischen Malers in Besitz des Verkehrsvereins. Otto Philipp Weil war lange in Vergessenheit geraten. Saarbrücker Zeitung, 22.09.1976. (Stadtarchiv Kreisstadt Neunkirchen, Bestand der Präsenzbibliothek.)

<sup>824</sup> Vgl. Satzung Verkehrsverein Neunkirchen (Saar) e.V., Neunkirchen, 23.04.2003: Satzung §§ 2, 2.1., 2.2.

<sup>825</sup> Vgl. Jochem, Josef: Geleitwort. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 3.

neben eigenen Beständen auf Gemälde, Graphiken und Zeichnungen aus Privatbesitz und verschiedener Museen zurückgegriffen werden.

Allerdings wurde die 1996 in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ aus Weils Gemälde-Zyklus exemplarisch abgebildete *Granatenherstellung in der Maschinenfabrik Dingler und Karcher*<sup>826</sup> nicht präsentiert. Jedoch erhielt das Gemälde im Inventar des Neunkircher Verkehrsvereins den zutreffenden Titel *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik Dingler und Karcher. (Abb. OW 25)*<sup>827</sup> Damit sind die Motive klar benannt und die irriige Angabe „Maschinenfabrik“ weggefallen, denn das Unternehmen Dingler & Karcher war ein Stahlwerk, das 1877 als Eisen- und Metallgießerei gegründet wurde. 1898/99 erfolgte eine Standortverlegung von der Karcherstraße in Saarbrücken an die östliche Stadtgrenze. Die Firma existierte noch bis 1972 und ist nach der Veräußerung an einen Schweizer Konzern 1974 stillgelegt worden.<sup>828</sup>

Offenbar hat Hans Karcher (1890 - 1959), einer der damaligen Inhaber, 1917/18 Otto Weil mit dem Gemäldezyklus beauftragt<sup>829</sup>, der mutmaßlich erst 1979 mit der Kohlezeichnung *Beim Mittagessen im Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken (Abb. OW 28)*<sup>830</sup> in Erinnerung gebracht wurde. Andererseits wird die Ausstellung nicht von ungefähr im „Karchersaal“ des Hofgutes in Neunkirchen-Furbach<sup>831</sup> stattgefunden haben.

Nach diversen Inventar-Eintragungen des Neunkircher Verkehrsvereins ist anzunehmen, dass Erben der Familie Karcher im Anschluss an die Retrospektive etliche der noch vorhandenen Gemälde, Entwürfe und Zeichnungen als unveräußerliche Schenkungen überlassen haben.<sup>832</sup> Aber aus dem entsprechenden Inventar-Blatt geht die Herkunft des spektakulären Bildes *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik Dingler und Karcher* nicht hervor, das zuletzt 2013 während der Zehnten Landeskunstaussstellung im Museum Haus Ludwig, Saarlouis, gezeigt worden ist.<sup>833</sup>

Indessen präsentiert das Historische Museum Saar die von unterschiedlichen privaten Leihgebern zur Verfügung gestellten Gemälde *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie des*

<sup>826</sup> Vgl. Talkenberg-Bodenstein 1996, S. 47. Vgl. Trepesch 1996, S. 60; s. ebd. Abb. S. 61.

<sup>827</sup> Otto Weil: *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik Dingler und Karcher*, 1918, Öl/Lw., 67,5 x 62,0 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 149.

<sup>828</sup> Vgl. Petto, Walter: Ausbreitung, Aufstieg und Wirken einer saarländischen Familie. Versuch einer Darstellung. In: Karcher, Georges E.; Karcher, Fritz: Die Familie Karcher aus dem Saarland eine Stammfolge. Saarbrücken 1979, S. 11 - S. 17, hier S. 12. Vgl. Schleiden 2009, S. 277.

<sup>829</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Richard Francke, Saarbrücken, einem Enkel des Hans Karcher.

<sup>830</sup> Otto Weil: *Beim Mittagessen im Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken*, 1918, Kohle, Bleistift, 50 x 60 cm, sign. u. l.: O. Weil 1918. Bez. u. r.: Beim Mittagessen Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken. Unbek. Privatbes. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 65, Kat. Nr. 118.

<sup>831</sup> Vgl. Jochum 1979, S. 3.

<sup>832</sup> Die Inventar-Blätter aus der Sammlung des Verkehrsvereins Neunkirchen e.V. standen zur Durchsicht zur Verfügung.

<sup>833</sup> Vgl. SaarART 2013. Zehnte Landeskunstaussstellung, 21. April - 16. Juni 2013. Rahmenprogramm, Künstlerinnen und Künstler, Museum Haus Ludwig für Kunstaussstellungen Saarlouis, S. 47: Otto Weil.

*Stahlwerkes Dingler und Karcher (Abb. OW 22)*<sup>834</sup>, *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler und Karcher (Abb. OW 23)*<sup>835</sup> und *Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher. (Abb. OW 24)*<sup>836</sup>. Hinzu bewahrt das Historische Museum Saar ein Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“<sup>837</sup>, das 1918 offensichtlich auch eine Grundlage für Otto Weils Titelbild und die Illustrationen des Artikels *Aus Deutschlands Waffenschmiede* in der Feldzeitung „Der Stoßtrupp“ (Abb. OW 20)<sup>838</sup> gewesen ist.

Bei Durchsicht dieser 1917/18 meistens wöchentlich erschienenen „Feldzeitung“ - die 1917 als „Feldzeitung für die Armeeabteilung A.“ und 1918 als „Feldzeitung für die Lothringer Front“ firmierte<sup>839</sup> - war festzustellen, dass Weil mit martialischen und propagandistischen Darstellungen aus der industriellen Arbeitswelt hervortrat. Einige „Stoßtrupp“-Beiträge sind 1991 in dem vom Neunkircher Verkehrsverein herausgegebenen Katalog „Otto Weil. Gebrauchsgeschichte“ abgebildet worden.<sup>840</sup>

Zudem demonstriert die Umschlag-Rückseite dieses 34seitigen Ausstellungs- und Bestandskataloges hinsichtlich der denkmalartig über dem Bergbau und der Hüttenindustrie erhobenen Arbeiterfigur einen Ausschnitt des Plakatentwurfs *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung! (Abb. OW 38)*<sup>841</sup> Gleichmaßen wurde die auf Montansektoren deutende Tuschestudie *Deutsche Schule an der Saar (Abb. OW 35)*<sup>842</sup> „zu den nationalistischen Tendenzen in Weils Werk [...] in der französischen Saargebietszeit“<sup>843</sup> erklärt. Dessen ungeachtet, bringen seitliche Heimkehrszenen und das Mittelbild der reproduzierten Gouache *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung (Abb. OW 39)*<sup>844</sup> die

<sup>834</sup> Otto Weil: *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie des Stahlwerkes Dingler und Karcher*, 1918, Öl/Lw., 91,7 x 80,3 cm, sign. u. l.: Otto Weil 18. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Fotografie Historisches Museum Saar.

<sup>835</sup> Otto Weil: *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler, Karcher & Co.*, 1918, Öl/Lw., 89,5 x 80,5 cm, sign. u. r.: O. Weil 18. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Fotografie Historisches Museum Saar.

<sup>836</sup> Otto Weil: *Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher*, 1918, Öl/Lw., 66,5 x 80,0 cm, unsign. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, (Leihgabe). Fotografie Historisches Museum Saar.

<sup>837</sup> Vgl. Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911.

<sup>838</sup> Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede*. Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 40, 06.10.1918, Titelbild u. Illustrationen, S. 631, S. 632, S. 633. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

<sup>839</sup> Vgl. Der Stoßtrupp. In: Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917 / 1918.

<sup>840</sup> Vgl. Scherschel, Annelie: Propaganda im 1. Weltkrieg. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 20 mit Hinweis auf Kat. Nr. 41 - 43, 46, s. ebd. Abb.en S. 21, S. 23, S. 26, S. 28.

<sup>841</sup> Otto Weil: *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* Gouache, 48,7 x 33,3 cm, sign. o. r.: Otto Weil. Neunkirchen, Slg. Neunkircher Verkehrsverein e.V., Inv. Nr. 299.

In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 22, Kat. Nr. 36; s. ebd. Umschlag-Rückseite, Ausschnitt.

<sup>842</sup> Otto Weil: *Deutsche Schule an der Saar*, Tusche, 23,9 x 18,0 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Neunkircher Verkehrsverein e.V., Inv. Nr. 335. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 24, Kat. Nr. 35.

<sup>843</sup> Scherschel, Annelie: Plakate für das Saargebiet. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 22 - S. 24, hier S. 22.

<sup>844</sup> Otto Weil: *Kaufhaus Levy Neunkirchen Ww. - Führt jegliche Arbeiterkleidung*, 1928, Gouache, 23,7 x 15,5 cm, 23,7 x 28,0 cm, 23,7 x 15,5 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Neunkircher Verkehrsverein e.V., Inv. Nr. 500. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 18 / S. 19, Kat. Nr. 32.

Industrie zur Geltung. Dabei handelt es sich um den Entwurf für ein 1928 im Bahnhof Neunkirchen angefertigtes, jedoch im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Werbegemälde.<sup>845</sup>

Aber der thematisch gegliederte Katalog „Otto Weil. Gebrauchsgraphik“ gibt keine Auskunft über die Provenienz der Graphiken und Entwürfe. „Quellen“ und Fußnoten<sup>846</sup> lassen vermuten, dass die „Biographie“<sup>847</sup> nach dem Katalog „Otto Weil (1884 - 1929). Gemälde und Grafik“ gebündelt wurde. Auf diesem Katalog basieren jedenfalls die Kurzbiographien in den Ausgaben „Saarland Museum. Landesgalerie“<sup>848</sup> und „IndustrieMenschenBilder“.<sup>849</sup> Auch Schleidens „Illustrierte Geschichte der Stadt Saarbrücken“ beinhaltet eine an dem Katalog von 1979 angelehnte Schilderung über den Maler.<sup>850</sup> Der abgebildeten Radierung *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar* ist die Beischrift ‚nach einem Gemälde von 1913‘ angefügt. (Abb. OW 13)<sup>851</sup> Damit erkannte Schleiden sicherlich das Ölbild *Treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 12) aus dem Neunkircher Katalog.

1979 wurde in den „Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils“ zwar ein vorläufiges „Verzeichnis des Gesamtwerkes“ erwähnt, das „einschließlich Skizzen und bildartigen Entwürfen 500 Arbeiten“<sup>852</sup> umfasse. Aber von einem angekündigten „Werkverzeichnis“, das „um etwa 200 Werke ergänzt werden“<sup>853</sup> müsse, verlor sich bisher jede Spur. Davon abgesehen, dürften schon die 1979 ausgestellten Industriesujets wegen des Niederganges der saarländischen Montanbereiche besondere Aufmerksamkeit erregt haben.

### 1.1. Zugewinne der Arbeitermotive im Kontext nachgeforschter Biographie

Ein Zugewinn dieser Motive waren die bei einer Enkelin und der Schwiegertochter des Malers entdeckten Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen. Aus diesen Beständen resultierte die Jubiläums-Ausstellung „Otto Weil. Die zwanziger Jahre. Zum 125. Geburtstag und 80. Todestag des Künstlers“ vom 6. März bis 10. Mai 2009 in der Städtischen Galerie Neunkirchen. Die etwa sechzig Exponate „befanden sich“ größtenteils „seit 1939 in den USA und kamen mit dem Umzug von Weils Tochter Hanna Maria erst 2007 wieder nach Europa.“<sup>854</sup>

<sup>845</sup> Vgl. ebd., S. 30 zu Kat. Nr. 32. Vgl. Scherschel, Annelie: Wandgemälde auch als Firmenwerbung, ebd. S. 16.

<sup>846</sup> Vgl. Quellen, Fußnoten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 36.

<sup>847</sup> Vgl. ebd. Biographie, S. 34.

<sup>848</sup> Vgl. Saarland Museum. Landesgalerie 1991, S. 98.

<sup>849</sup> Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 119. Vgl. Trepesch 1996, S. 60.

<sup>850</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 449 / S. 450, Anm. 115.

<sup>851</sup> Otto Weil: *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar*, Radierung nach einem Gemälde von 1913.

In: Schleiden 2009, S. 449.

<sup>852</sup> Hoffmann 1979, S. 11.

<sup>853</sup> Dies. ebd., S. 11.

<sup>854</sup> Nix-Hauck, Nicole: Vorwort. In: Ausstellungs-Katalog Otto Weil. Die Zwanziger Jahre. Jubiläumsausstellung zum 125. Geburtstag und 80. Todestag des Künstlers. 6. März bis 10. Mai 2009. Herausgeber: Städtische Galerie Neunkirchen, S. 3. (Ausst. Kat. Neunkirchen 2009)

Im dazu veröffentlichten Katalog resümiert „Der Lebensweg und künstlerische Werdegang von Otto Weil“ Ergebnisse der nachgeforschten Biographie, die mit den „Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils“ im Neunkircher Katalog ihren Ausgang nahmen. Klärend erwiesen sich Melderegister-Auskünfte aus den Städten, in denen der Maler gemäß der 1979 angegebenen „Lebensdaten“ längere Zeit verbrachte und studiert hat.<sup>855</sup> Außerdem konnten nach Ilse Winter-Emdens Recherchen<sup>856</sup> im Stadtarchiv Saarbrücken Zeitungs-Artikel ausfindig gemacht werden, die während der Lebenszeit des Malers erschienen und die seinen damaligen Status spiegeln.

Überdies bewahrt das Stadtarchiv Saarbrücken ein Exemplar des 1925 von Weil im Auftrag des „Schutzvereins für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“ angefertigten Plakats *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*. (Abb. OW 37)<sup>857</sup> Hierzu benennt der Katalog „Otto Weil. Gebrauchsgraphik“ einen Entwurf.<sup>858</sup> Mit dem Original wurde die vordere Umschlagseite der 1987 herausgegebenen „Saargeschichte im Plakat 1918 - 1957“ gestaltet. Aus diesem Buch und regionalen Publikationen war auch der wirtschaftspolitische Anlass des Plakates zu erschließen<sup>859</sup>

Genauso aufschlussreich für die künstlerischen Aufträge und die verwobene Laufbahn waren Auswertungen des Konvolutes in der Archiv-Sammlung des Neunkircher Verkehrsvereins. Dieses Konvolut enthält Kopien von Weils fragmentarischer und 1979 als Auszug abgedruckter Autobiographie „Aus meinem Leben“.<sup>860</sup> Zudem fanden sich Ablichtungen der Manuskripte

---

<sup>855</sup> Vgl. Kunkel, Dorothee: Der Lebensweg und künstlerische Werdegang von Otto Weil.

In: Ausst. Kat. Neunkirchen 2009, S. 5 - S. 7.

<sup>856</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 426 ff.

<sup>857</sup> Otto Weil: *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*, Plakat, 1925. Farb-Lithographie, 63,5 x 46, 5 cm; sign. in der Mitte unter dem Schriftbalken „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“: OTTO WEIL. Druck: F. Maas & Sohn A.G. Saarbrücken. Saarbrücken, Stadtarchiv, Bestand Plakatsammlung 74. Reproduktion Stadtarchiv Saarbrücken.

<sup>858</sup> Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 34: 1925 Rheinische Jahrtausendfeier (Plakatentwurf).

<sup>859</sup> Vgl. Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Saargeschichte im Plakat 1918 - 1957. Saarbrücken 1987, S. 51, S. 202; s. ebd. vordere Umschlagseite gestaltet auf der Grundlage des Plakats von Otto Weil zur Rheinischen Jahrtausendfeier; s. ebd., S. 53, Schwarz-Weiss-Abb. 42: Weil, Tausend-Jahrfeier der Rheinlande, 1925, nach Farblithographie, 63,5 x 46, 5 cm, Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V., Druck: F. Maas & Sohn A.G. Saarbrücken.

Vgl. Paul, Gerhard: „Schwarz-weiß-rot am Hundeschwanz“. Die Rheinische Jahrtausendfeier 1925.

In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 113 – S. 116.

Vgl. Linsmayer, Ludwig: Kulturnationale Feiern. In: Saarländische Geschichte 1995, S. 273 - S. 283, hier S. 276 - S. 279; s. ebd., S. 273 Schwarz-Weiss-Abb.: Weil, Plakat zur Rheinischen Jahrtausendfeier 1925.

Vgl. Schleiden 2009, S. 418 / S. 419.

<sup>860</sup> Vgl. Weil, Otto: Aus meinem Leben. Kopie des Manuskriptes, 15 Seiten. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

Wie bei einem Konzept sind zahlreiche Passagen durchgestrichen und teilweise von gleicher Hand korrigiert. Ab der vierten Seite lassen die Ablichtungen kaum noch eine fortlaufende Nummerierung erkennen. Auf dem ersten Blatt hat Weil dargelegt, dass er sich Klarheit über sein bisheriges Leben verschaffen wollte. „Ich beginne diese Aufzeichnungen in einer Zeit, die eine der furchtbarsten Epochen der Weltgeschichte darstellt, einer Zeit, die das Endglied einer Kette von Gewalt, Grauen und Elend bildet, die nach Massenmorden von Millionen trotzdem noch keine andere Aussicht für die Zukunft bietet als neue Leiden, neues Elend.“ (Otto Weil: Aus meinem Leben, Manuskript S. I.)

Von dieser düsteren Gegenwart leitet Weil zu Episoden der Kind- und Jugendzeit, die sein fortschreitendes Interesse an der Malerei beeinflussen.

„Reise durch Spanien. Oktober 1907 - Januar 1908“<sup>861</sup> und „Erinnerungen O. Weil 1908. Tage am Gardasee. Amalia Bonetti“.<sup>862</sup> Diese Handschriften hat Weils Schwiegertochter, Frau Inge Weil, schon vor etlicher Zeit transkribiert.<sup>863</sup> Ein weiteres, achtseitiges Typoskript „Aus meinem Leben“, das die Enkelin des Malers beisteuerte, beruht auf einer Handschrift des Jahres 1928, die erheblich vom Inhalt der fragmentarisch Aufzeichnungen „Aus meinem Leben“ abweicht.<sup>864</sup>

Ohnehin gewährten Weils Enkelin und die Schwiegertochter Einblicke in Fotoalben des Künstlers und stellten Aufnahmen der in ihren Nachlässen noch vorhandenen Werke zur Verfügung. Zusätzlich übergebene Fotografien führten 1921 zu der Gouache *Lastenträgerinnen an der Saar* (Abb. OW 31)<sup>865</sup> und 1928 zu dem Gemälde *Arbeiter im Saarbrücker Kieslager* (Abb. OW 43)<sup>866</sup> Motive dieser Darstellung hat Weil auf das undatierte Ölbild *Sandgrube in Holzhausen*. (Abb. OW 44)<sup>867</sup> übertragen.

Außerdem wurde eine Mappe *Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff* (Abb. OW 8 - OW/PS; Abb.en OW 9 a - j)<sup>868</sup> überlassen. Die eingehaftete Offerte (Abb. OW 10 - OW/PS) verkündete u. a. „Stimmungsbilder aus dem Industriebezirk“.<sup>869</sup> Obendrein verwiesen Weils Verwandte auf die Einbandgestaltung der Broschüre *Saarbrücken und*

Diese Berichte brechen ab mit den fast unleserlichen Worten: „Die Reifeprüfung. Mehrere Tage Wanderungen mit meinem Freund Schondorff [...] Karlsruhe. Bei Prof. Schmid-Reutte im Atelier: „Der Kain“, gewaltige Eindrücke moderne Kunst [...].“ (Weil, Otto: Aus meinem Leben, Manuskript, letzte Seite.)

<sup>861</sup> Weil, Otto: Reise durch Spanien. Oktober 1907 - Januar 1908. Kopie des Manuskriptes, 37 Seiten. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

<sup>862</sup> Weil, Otto: Erinnerungen 1908. Tage am Gardasee. Amalia Bonetti.

Kopie des Manuskriptes, 10 Seiten. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

<sup>863</sup> Vgl. Otto Weil: Aus meinem Leben, Typoskript von Inge Weil, Neu-Isenburg, Vorwort u. S. 1 - S. 6, o. J.

Otto Weil: Reise durch Spanien. Oktober 1907 - Januar 1908. Typoskript von Inge Weil, S. 1 - S. 16, o. J.

Vgl. Otto Weil: Erinnerungen 1908. Tage am Gardasee. Amalia Bonetti. Vierseitiges Typoskript von Inge Weil.

Kopien sämtlicher Manuskripte und Typoskripte: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>864</sup> Otto Weil: Aus meinem Leben 1928. Typoskript: Karin von Gierke, Basel. Dieses achtseitige Typoskript ist von einem aus 16 Seiten bestehenden Manuskript übertragen, das sich ebenfalls im Besitz der Enkelin, Frau Karin von Gierke, Basel, befindet. (Kopie des Typoskriptes: Archiv Dorothee Kunkel.)

„Wenn ich es unternehme, in vorgerückten Jahren über mein Leben zu schreiben, so tue ich dies, um mir selbst wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, was im Laufe der Jahre verblasst oder vergessen wurde [...]. Ich schreibe dies zu einer Zeit, da ich klar erkenne, woher so mancher Zwiespalt in meinem Innern kommt [...]. Nach all den leidvollen Jahren, des Krieges und der harten Zeiten der Revolution, an meine Jugendzeit zu denken, ist für mich wie ein Traum. [...].“ (Weil, Otto: Aus meinem Leben 1928, S. 1)

<sup>865</sup> Otto Weil: *Lastenträgerinnen an der Saar*, 1921 Gouache, Karton, 64 x 49 cm, sign. u. r.: O. Weil 21. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 2009, S. 26 / S. 27, hier mit „Erzträgerinnen an der Saar“ titulierte.

<sup>866</sup> Otto Weil: *Arbeiter im Saarbrücker Kieslager*, 1928, Öl/Lw., 99 x 78 cm, sign. u. r.: O. Weil 1928. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.

<sup>867</sup> Otto Weil: *Sandgrube in Holzhausen*, Öl/Lw., 85,0 x 101,5 cm, sign. u. l.: O. Weil. Privatbesitz.

Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

<sup>868</sup> *Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff*. Mappencover, gebräunter Karton, 50 x 39 cm; 10 z.T. gebräunte, von Weil und Schondorff beigetragene Lithographien. Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>869</sup> Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*“. Offerte. In: Mappe *Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff*. Archiv Dorothee Kunkel.



das Schlachtfeld Spichern von 1913. (Abb. OW 11)<sup>870</sup> Rückseitig generierte Weil eine Industrie-Architektur und dahin ziehende Gestalten.

Über Weils Werdegang informieren auch Briefe, die seine Frau Hanna und der Sohn Otto in den 1970er Jahren an den Verkehrsverein Neunkirchen richteten.<sup>871</sup> Ebenso authentisch sind die vollständig erhaltenen „Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929“ von Werner Schwindt (1900 - 1986).<sup>872</sup> Dem 1978 verfassten Manuskript fügte Schwindt noch einen „Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929“ an.<sup>873</sup> Die kommentierten Fotografien, Grußkarten und Zeichnungen bezeugen die freundschaftliche Verbundenheit der Saarbrücker Unternehmerfamilie Schwindt mit dem Künstler. Oskar Schwindt (1869 - 1939), der Inhaber einer Eisengießerei und Herdenfabrik, ließ Weil seit 1915 zahlreiche Porträtaufträge zukommen. Ein Atelier, das ihm Schwindt während des Ersten Weltkrieges in einem Lagerraum ausstattete, konnte Weil bis zu seinem Schaffensende nutzen.<sup>874</sup>

Neben diesem beiläufig genannten Mäzen wurde im Neunkircher Katalog eine `Ausstellung mit Hermann Keuth´ von 1917 vermerkt.<sup>875</sup> Entsprechend trägt der als Zeitungs-Ausriss im Konvolut des Verkehrsvereins bewahrte Artikel „Otto Weil. Ein Maler Lothringens“ den handschriftlichen Zusatz „Ausstellung in Saarbrücken Herbst 1917“. U.a. rühmte der Autor Weils Aufenthalt in Worpsswede<sup>876</sup>, der nach dem Neunkircher Katalog 1911 erfolgt sein soll.<sup>877</sup>

Aber der Nachruf „Otto Weil †“, den Hermann Keuth im März 1929, kurz nach dem Ableben des Malers veröffentlichte<sup>878</sup>, blieb unbeachtet, der jedoch wie Werner Schwindts „Erin-

<sup>870</sup> Otto Weil: Vorder- und Rückseite des Einbandes *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*. Offizieller Führer durch Saarbrücken mit dem Schlachtfeld Spichern. Kleine Ausgabe. Herausgegeben vom Verkehrsverein Saarbrücken e. V. 1. bis 10. Tausend. Saarbrücken 1913 Vierfarbendruck der Buch- und Kunstdruckerei Gebr. Hofer, Saarbrücken. 22,5 x 14,5 cm, sign. Vorderseite, innerh. d. Darst. u. r.: OTTO WEIL.

<sup>871</sup> Vgl. Binder, Hanna. Chalfont, Penn. (USA), 14.05.1979. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V. Nach dem Tod des Malers trug seine Frau Hanna, geb. Speckner (1900 - 1985), die Familiennamen Fischer und Binder. (Freundliche Auskunft von Weils Enkelin und der Schwiegertochter.)  
Vgl. Weil, Otto Junior (1911 - 1985), Neu-Isenburg, 09.12.1971. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

<sup>872</sup> Vgl. Schwindt. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 66 - S. 74.

Vgl. Schwindt, Werner: Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929, Manuskript, I. u. II. Teil. Güdingen, Herbst 1978. (Kopien Manuskriptes: Archiv Dorothee Kunkel.)

Das in einem kleinformatigen Heft gebündelte Manuskript umfasst 62 Blätter. Ohne eine inhaltliche Abgrenzung ist die Nummerierung des ersten Teils nach Seite 34 auf dem anschließend separat bezifferten Teil II fortgeführt.

<sup>873</sup> Vgl. Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929 von Werner Schwindt. Unpaginiert. (Kopie: Archiv Dorothee Kunkel.)

Werner Schwindt ließ den Bilderkatalog und das Manuskript der Saarbrücker Fotografin Lieselotte Reichmann als Kopien zukommen. Frau Reichmann, die inzwischen verstorben ist, hat diese Unterlagen zur Verfügung gestellt.

<sup>874</sup> Vgl. Schwindt. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 66, S. 69 u. S. 73.

<sup>875</sup> Vgl. Hoffmann 1979, S. 11. Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

<sup>876</sup> Vgl. Kübler, L.: Otto Weil. Ein Maler Lothringens. Zeitungs-Ausriss mit dem handschriftlichen Zusatz „Ausstellung in Saarbrücken Herbst 1917“. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

<sup>877</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

<sup>878</sup> Vgl. Keuth, H.: Otto Weil †. In: Unsere Saar. Heimatblätter für die Saarlandschaft. Zur Pflege der Heimatliebe, heimischer Geschichte, Kunst, Volksart und Natur. Organ der Vereine für Heimatkunde in den

nerungen“ über die letzte Schaffenszeit des Malers unterrichtet. Sein früher Tod im Alter von 44 Jahren beklagte die „Saarbrücker Zeitung“ als „schwerer Verlust für das Kunstleben Saarbrückens.“<sup>879</sup> Immerhin war festzustellen, dass Weil schon 1914 in einem Band „Geschichte der Stadt Saarbrücken“ von dem Chronisten Albert Ruppertsberg (1854 - 1930) nächst dem Bildhauer Fritz Claus (1865 - 1956) als junges und emporstrebendes Talent vorgestellt worden ist.<sup>880</sup>

## 1.2. Posthume Würdigungen und Hinweise auf Industrie-Sujets

Die von Keuth zu Ehren Weils beabsichtigte Ausstellung im Saarbrücker Heimatmuseum<sup>881</sup> hat vom 9. bis 23. Juni 1929 stattgefunden.<sup>882</sup> 1931 kam es zu einer Otto-Weil-Ausstellung im Staatlichen Museum Saarbrücken.<sup>883</sup> Im Jahr darauf wurden nach einer Abhandlung von Günter Scharwath der Sonderschau saarländischer Künstler auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ Weils Gemälde „Parklandschaft“ und „Lothringische Bäuerin“ beigegeben.<sup>884</sup> Aber soweit zu übersehen, ist die Gedächtnis-Ausstellung, die 1935 auch dem „saarpfälzischen Maler Otto Weil“<sup>885</sup> zugedacht war, nicht mehr registriert worden.

1950 würdigte das Saarland Museum mit einer Gedächtnis-Ausstellung neben Otto Weil die verstorbenen Maler Albert Weisgerber, Richard Wenzel und Heinrich von Rüden.<sup>886</sup> Das dazu verbreitete Faltblatt enthält eine Schwarz-Weiss-Abbildung von Weils *Winter an der Saar*

Kreisen Saarlouis und Merzig sowie des Vereins für Naturschutz in Ottweiler. Herausgeber Professor L. Blatter. Saarlouis, 3. Jg, 1928/29, Nr. 5. März, S. 85 - S. 87. (Stadtarchiv Kreisstadt Neunkirchen, Bestand der Präsenzbibliothek.)

<sup>879</sup> h.: Otto Weil †. Saarbrücker Zeitung, 20.02.1929. Vgl. ebd., Todesanzeige: 'Kunstmaler Otto Weil'.

Der Zeitungs-Artikel fand sich in Schwindts „Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929“, Manuskript, I. u. II., nach S. 62, bzw. S. 28.

<sup>880</sup> Vgl. Ruppertsberg, Albert: Geschichte der Stadt Saarbrücken. 2. Band. Geschichte der Städte Saarbrücken und St. Johann von 1815 bis 1909, der Stadt Malstatt-Burbach und der vereinigten Stadt Saarbrücken bis zum Jahre 1914. Nachdruck der zweiten vermehrten Auflage von 1914. St. Ingbert 1979, S. 517.

*Fritz Claus*, der in Saarbrücken aufgewachsen ist, besuchte nach einer Steinmetz- und Töpferlehre 1905 eine Münchener Kunstschule. Ab 1906 studierte er an der Karlsruher Akademie und war 1908/1909 in Paris Schüler des Bildhauers Albert Bartholomé (1848 - 1928). 1910 hat sich *Claus* offenbar in München niedergelassen. Von 1928 bis 1935 war er Professor an der Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule Saarbrücken. Danach kehrte *Claus* anscheinend wieder nach München zurück und lebte seit 1944 in Oberbayern. Zunächst trat er durch die plastische Ausschmückung eines Saarbrücker Justizgebäudes hervor. 1913 war er an der Gestaltung eines Kaiser-Wilhelm-Brunnens in St. Wendel beteiligt und erzielte im gleichen Jahr mit einem Gemeinschaftsentwurf den ersten Preis eines Wettbewerbes, der von der Stadt Dillingen zur Errichtung eines Denkmals ausgeschrieben war. (Vgl. Weber, Wilhelm: Der Bildhauer Fritz Claus. Saarbrücken 1960, S. 9 - S. 39, S. 46 / S. 47.)

<sup>881</sup> Vgl. Keuth 1929, S. 87.

<sup>882</sup> Vgl. Ein Bild der Kultur 2004, S. 350.

<sup>883</sup> Vgl. Ebd., S. 349.

<sup>884</sup> Vgl. Scharwath, Günter: Die Kollektivausstellung saarländischer Künstler auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1932. In: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend. Herausgeber Jürgen Karbach, Paul Thomes im Auftrag des Historischen Vereins für die Saargegend e.V., 44. Jg. Saarbrücken 1996, S. 207 - S. 244, hier S. 218. Während das Gemälde „Parklandschaft“ nicht mehr nachzuweisen ist, hat sich die „Lothringische Bäuerin“ im Saarland Museum erhalten: Otto Weil, Lothringer Bäuerin / Bäuerin im weißen Kopftuch, Öl/Lw., 50,5 x 42,0 cm, sign. o. l.: O. Weil 17. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2235.

<sup>885</sup> Anonym: Feierliche Eröffnung der pfälzisch-saarländischen Kulturwochen. Das große Ziel. Saarbrücker Zeitung, Sonntag, den 1. Dezember 1935. 173. Jahrgang, Nr. 326. 1. Beilage. (Vgl. Diss. hier, S. 83, Anm. 510.)

<sup>886</sup> Vgl. Ein Bild der Kultur 2004, S. 351.

(Abb. OW 14)<sup>887</sup>, die treidelnde Pferde vor einer Industrielandschaft zu erkennen gibt. Auch ungeachtet dieser Veranstaltung konstatierte der Neunkircher Gemälde und Graphik-Katalog die 1959 im Graphischen Kabinett von Alt-Saarbrücken ausgerichtete Otto-Weil-Gedächtnis-Ausstellung als erster Versuch, die das Œuvre in Erinnerung gebracht hätte.<sup>888</sup>

Zu dieser Annahme verleitete womöglich das 1959 herausgegebene Ausstellungs-Faltblatt. Demzufolge war es „ein allgemeines Versäumnis an der Saar in irgend einer Form des früh verstorbenen Sohnes - ebenso wie bei Richard Wenzel - zu gedenken. Die Heimat schwieg über zwanzig Jahre!“<sup>889</sup> Offenbar ist auch die Angabe, Weil sei nach Weisgerber in München Meisterschüler von Franz von Stuck gewesen, die der Autor in den „Mitteilungen der Saarländischen Sezession und des Graphischen Kabinetts“ Ende Dezember 1959 wiederholte<sup>890</sup>, im Neunkircher Katalog ungeprüft tradiert worden.<sup>891</sup>

Die „Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils“ bezogen sich insbesondere auf einen Aufsatz, den Wilhelm Weber 1959 anlässlich der Gedächtnis-Ausstellung in der „Saarheimat“ verfasst hatte.<sup>892</sup> Webers Kommentar über den künstlerischen Werdegang des Malers beruhte anscheinend auf Auskünften der Familien Weil. Andere Quellen sind dem nicht zu entnehmen, der aber manche Fragen zu Weils Wahlheimat in München und dortigen Ausstellungen oder zur Mitgliedschaft in der Künstlergruppe „Scholle“ aufwirft.<sup>893</sup>

---

<sup>887</sup> Otto Weil: *Winter an der Saar*. In: Faltblatt: Gedächtnis-Ausstellung vom 18. März bis 9. April 1950. Albert Weisgerber 1878 - 1915 . Otto Weil 1884 - 1928\* . Richard Wenzel 1889 - 1934 . Heinrich von Räden 1889 - 1934. Saarland Museum. \*Fälschlicherweise ist Weils Sterbejahr hier mit 1928 angegeben. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

Der Saarbrücker Maler *Heinrich von Räden* betätigte sich nach Studienzeiten in Dresden, Karlsruhe und München hauptsächlich als Graphiker. Er war 1922 Mitbegründer des Bundes bildender Künstler an der Saar. (Vgl. Schmeer, Walter: *Der Saarländische Künstlerbund*. In: 60 Jahre Saarländischer Künstlerbund. Geschichte und Gegenwart 1922 - 1982. Herausgeber Moderne Galerie des Saarlandmuseums in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Saarbrücken 1982, S. 9 - S. 54, hier S. 10 u. S. 13.)

<sup>888</sup> Vgl. Hoffmann 1979, S. 8.

<sup>889</sup> Bohn: Faltblatt Gedächtnisausstellung Otto Weil 1884 - 1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis 30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken. Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund. (In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

<sup>890</sup> Vgl. Bohn 1959.

Vgl. b: Otto Weil 1884 - 1929. Die Gedächtnisausstellung zum 30. Todestag und 75. Geburtstag im Graphischen Kabinett der Saarländischen Sezession. In: *Mitteilungen der Saarländischen Sezession und des Graphisches Kabinetts*, 3. Folge, Ende Dezember 1959, S. 1 - S. 5, hier S. 2. (In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V. Vgl. Bibliographie. In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1979*, S. 14.)

Der mit „b“ bezeichnete Autor war der Maler *Albert Bohn* (1898 - 1964), der sich seit den 1930er Jahren kunstpolitisch betätigte und 1948 die Saarländische Sezession gründete. (Vgl. Schmeer 1982, S. 10, S. 22 / S. 23.) In dieser Funktion hat Bohn anscheinend auch das Faltblatt zur Einladung dieser Gedächtnis-Ausstellung verfasst.

<sup>891</sup> Vgl. Lebensdaten. In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1979*, S. 5. Vgl. Hoffmann 1979, S. 8.

<sup>892</sup> Vgl. Hoffmann 1979, S. 8 / S. 9 u. Anm. 1: Der ungenannte Autor konnte angeblich nicht ermittelt werden. Aber mit einer „Nachbemerkung zum Ausstellungskatalog“ hat Karl August Schleiden 1979 in der „Saarheimat“ klargestellt, dass der Artikel von Wilhelm Weber, dem damals verantwortlichen Redakteur der Zeitschrift, stammte. (Vgl. Schl.: *Nachbemerkung zum Ausstellungskatalog*. In: *Saarheimat*. Saarbrücken 1979, Heft 7 / 8, S. 162.) Der der hinter den Initialen „Schl.“ Verborgene hat noch fortgeführt: „Ich hatte diesen Tatbestand bereits lange vor Beginn der Ausstellung dem Veranstalter telefonisch mitgeteilt.“ (Schl. ebd.)

<sup>893</sup> Vgl. Weber, Wilhelm: *Otto Weil zum Gedächtnis*. In: *Saarheimat*, Saarbrücken 1959, Heft 11, S. 22 - S. 23.

Abgesehen von einer kurzen Analyse der präsentierten Werke betonte Weber im Kontext eines Gemäldes „Hochofen in der Neunkircher Hütte“<sup>894</sup> - ähnlich wie in dem von Winter-Emden zitierten Aufsatz<sup>895</sup> - dass Weil und Richard Wenzel miteinander wetteiferten, um „den Industriecharakter der Saarlandschaft im Bilde festzuhalten.“<sup>896</sup> Jedoch wegen Feuerbränden und Kriegsschäden wäre nur noch ein Torso des Œuvres vorhanden.<sup>897</sup> Insofern mag das 1979 anvisierte Verzeichnis mit mehreren hundert Werken Walter Schmeer überrascht haben, der in der „Saarheimat“ die Rezension „Otto Weil (1884 - 1929). Zur Ausstellung seines Werkes in Neunkirchen-Furpach“ veröffentlichte.<sup>898</sup>

Obwohl Schmeer seltsam abschweifte<sup>899</sup>, hat er Webers Artikel angemerkt<sup>900</sup> und lobte das jetzt ausgestellte „Bildnis des Künstlerkollegen Richard Wenzel.“<sup>901</sup> Dennoch nannte er Weil bezüglich der Arbeitermotive „einen eigenständigen, unabhängigen Künstler.“<sup>902</sup> Mit den Abbildungen „Sägewerk“ und *Stahlwerk* (Abb. OW 21) wollte Schmeer vielleicht beweisen, dass der Maler „in seiner saarländischen Heimat das Thema des arbeitenden Menschen [...] ergänzte.“<sup>903</sup> Jedenfalls stellen diese Zeichnungen Tätigkeiten im ländlichen Bereich und einem Industrie-Interieur gegenüber.

Schließlich ist Schmeer zuzustimmen, wenn er der Stadt Neunkirchen und dem Verkehrsverein Dank zollte für das Ausstellungs-Projekt und den Katalog.<sup>904</sup> Ohne das Verdienst der dabei zusammengetragenen „Lebensdaten“ schmälern zu wollen, fordern manche zweifelhafte Angaben auf, den künstlerischen Werdegang anhand jüngster Recherchen nachzubereiten und die Arbeitersujets chronologisch einzubeziehen.

## 2. Der künstlerische Werdegang

Otto Philipp Weil (Abb. OW 1)<sup>905</sup> wurde am 26. Juni 1884 im damals preußischen Friedrichsthal, einer zwischen Neunkirchen und Sulzbach gelegenen Gemeinde, geboren. Der Vater war Gastwirt und ist 1889 mit seiner Familie nach St. Johann, dem heutigen Stadtteil von Saar-

<sup>894</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 23.

<sup>895</sup> Winter-Emden 1986, S. 153, Zitat nach Wilhelm Weber, 1959. (Vgl. Diss. hier S. 39, Anm. 230.)

<sup>896</sup> Weber 1959 (Otto Weil zum Gedächtnis), S. 23.

<sup>897</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 23.

<sup>898</sup> Vgl. Schmeer, Walter: Otto Weil (1884 - 1929). Zur Ausstellung seines Werkes in Neunkirchen-Furpach. In: Saarheimat. Saarbrücken 1979, Heft 7 / 8, S. 157 - S. 162, hier S. 158.

<sup>899</sup> Ausgehend vom Werk Weils ergeht sich Schmeer stellenweise in merkwürdig abschweifenden Betrachtungen und befremdlichen Klischees. Danach hätte der ‚Malerfürst‘ Franz von Stuck weder zeichnen noch malen gekonnt. Außerdem meinte Schmeer, der Beruf des Kunstmalers würde dem zu den Waffen gerufenen Zivilisten ähnliche Vorteile bringen wie z. B. den Metzgern oder Köchen. (Vgl. Schmeer, ebd., S. 157.)

<sup>900</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 162, Anm. 2.

<sup>901</sup> Drs. ebd., S. 160. Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 32, Kat. Nr. 33; s. ebd. Abb. S. 9: Bildnis des Malers Wenzel. (Vgl. Diss. hier S. 39, Anm. 231.)

<sup>902</sup> Schmeer 1979, S. 160.

<sup>903</sup> Drs. ebd., S. 161; s. ebd., S. 160: Sägewerk, Kohle, 32 x 42 cm; s. ebd., S. 162: *Stahlwerk*, 39 x 30 cm.

<sup>904</sup> Vgl. Schmeer 1979, S. 161.

<sup>905</sup> Otto Weil, Porträt-Fotografie. Archiv Karin von Gierke, Basel.

brücken, übersiedelt.<sup>906</sup> Hier besuchte Weil das Ludwigsgymnasium und legte 1902 die Reifeprüfung ab.<sup>907</sup> Dem 1901 verstorbenen Vater<sup>908</sup> hat es missfallen, dass er im Alter von 15/16 Jahren bei einem „in Saarbrücken ansässigen Maler namens Krafft Köpfe zeichnete und Stillleben malte.“<sup>909</sup>

Weil entsprach dem väterlichen Wunsch, die zeichnerische Begabung in eine existenzsichernde Bahn zu lenken<sup>910</sup>, als er an der Technischen Hochschule in Karlsruhe ein Architektur-Studium begonnen hat.<sup>911</sup> Er war dort im Wintersemester 1902/03 immatrikuliert.<sup>912</sup> Die Angabe, dass er daraufhin zur Karlsruher Akademie der Bildenden Künste wechselte und Schüler von Ludwig Schmid-Reutte (1863 - 1909) wurde<sup>913</sup>, ist zwar nicht mehr zu belegen.<sup>914</sup>

Aber schon unter der Standesbezeichnung ‚Kunstmaler‘ kam Weil im Oktober 1905 nach München<sup>915</sup> und konnte sich an der Akademie der Bildenden Künste in der Malklasse von Ludwig Herterich (1856 - 1932) einschreiben.<sup>916</sup> Jedoch für die tradierte Annahme, er sei auch Schüler von Franz von Stuck gewesen<sup>917</sup>, finden sich weder in den Matrikelbüchern noch in

<sup>906</sup> Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Otto Philipp Weil. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Vgl. Weil, Otto: Autobiographisches (Auszug). In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 16.

<sup>907</sup> Vgl. Ludwigsgymnasium Saarbrücken: Kopie der Schülerliste von 1902. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Vgl. Ruppertsberg, Albert: Geschichte des Ludwigsgymnasiums zu Saarbrücken 1604 - 1904. Nachdruck der Ausgabe von 1904. St. Ingbert 1977, S. 152.

Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5: 1901 Abitur am Ludwigsgymnasium Saarbrücken.

<sup>908</sup> Auskunft aus dem Melderegister zu Otto Philipp Weil. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken.

Vgl. Weil, Otto: Aus meinem Leben. 1928. Typoskript Karin von Giercke, S. 5.

<sup>909</sup> Weil, Otto: Aus meinem Leben. Typoskript von Inge Weil, S. 6.

Über den genannten Maler Krafft haben sich in Saarbrücken keine Meldeunterlagen erhalten.

<sup>910</sup> „Die Schule behagte mir immer weniger. Ich überlegte hin und her, wie ich es anstellen sollte, sie verlassen zu können, um mich der Kunst zu widmen. Aber mein Vater als praktischer Mann wollte nie und nimmer etwas davon wissen. Ich sollte Architekt werden, damit ich mein Zeichentalent ausnutzen könnte.“

(Weil, Otto: Aus meinem Leben. Typoskript von Inge Weil, S. 6.)

<sup>911</sup> Vgl. Weil, Otto Junior, 1971. Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

<sup>912</sup> „Otto Weil“ war „für das Wintersemester 1902/03 unter der Nummer 204 mit dem Studienfach Architektur eingeschrieben. Für die folgenden Semester ist keine Einschreibung zu ermitteln.“ (Dr. Klaus Nippert, Leiter Universitätsarchiv Karlsruhe. Karlsruhe 13.12.2004. In: Archiv Dorothee Kunkel.)

„Bereits nach ein oder zwei Semestern sattelte er endgültig um und ging [...] auf die Akademie. [...] Mit Kameraden war er an Wochenenden oft in die Pfalz gezogen, wo [...] die Kunstschüler sich in der freien Natur an Landschaftsskizzen versuchten. Dies gefiel ihm auf jeden Fall besser als ‚gerade Striche ziehen‘.“

(Weil, Otto Junior, 1971.)

<sup>913</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

Darauf verweist auch Weils Bemerkung „[...] Karlsruhe. Bei Prof. Schmid-Reutte im Atelier: ‚Der Kain‘, gewaltige Eindrücke, moderne Kunst [...]“. (Weil, Otto: Aus meinem Leben, Manuskript, letzte Seite.)

<sup>914</sup> Auskunft der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Karlsruhe 17.11.2004. In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>915</sup> Vgl. Meldebogen Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Landeshauptstadt München. In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>916</sup> Auskunft von Dr. Birgit Jooss, Akademie der Bildenden Künste München. München 25.11.2004.

In: Archiv Dorothee Kunkel.

*Ludwig Herterich* war in München Schüler von Wilhelm von Diez (1839 - 1907). Nach einer zweijährigen Lehrtätigkeit an der Kunstakademie in Stuttgart folgte *Herterich* 1898 einem Ruf an die Münchener Akademie und wurde 1908 in den Adelsstand erhoben. Er ist insbesondere als Figuren- und Porträtmaler hervorgetreten, der Naturanschauungen mit einfacher monumentaler Formbehandlung verbunden hat. Seine Bildthemen sind von einem romantischen Zug bestimmt. (Vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Thieme, Ulrich; Becker, Felix. Band. 16. Leipzig 1923, S. 556 / S. 557.)

<sup>917</sup> Vgl. Faltblatt: Gedächtnis-Ausstellung vom 18. März bis 9. April 1950. Vgl. Bohn 1959.

einer einschlägigen Publikation irgendwelche Hinweise.<sup>918</sup> Gleichsam dubios sind Äußerungen über Weils Nähe zur „Neuen Münchener Secession“ und ihrem ersten Präsidenten Albert Weisgerber.<sup>919</sup> Selbst wenn Weil das Œuvre des in München etablierten Landsmannes kannte<sup>920</sup>, bleibt ungewiss, ob er darauf Rückgriff nahm.<sup>921</sup> Dahingehend wurde vermutlich übersehen, dass sich Weisgerber laut Hausenstein innerhalb der Münchener Akademie vor allem von Herterich angezogen fühlte<sup>922</sup>, der wiederum bisher unbeachtete Spuren im Werk seines Schülers Weil hinterlassen haben dürfte. Offenbar ist auch Weils Künstlerfahrt, die der Bericht „Reise durch Spanien. Oktober 1907 - Januar 1908“<sup>923</sup> dokumentiert, von Ludwig Herterich angeregt worden.

## 2.1. Das Spanienerlebnis von 1907/1908

Wie sich Weils Sohn erinnerte, war der Maler in Spanien mit dem Bildhauer Edwin Scharff (1887 - 1955) unterwegs.<sup>924</sup> Analog einer 1994 erschienenen Monographie besuchte Scharff ebenfalls seit 1905 an der Münchener Akademie Ludwig Herterichs Malklasse und erhielt ein Stipendium, das ihm die im November 1907 angetretene und bis Anfang Januar 1908 dauernde Reise nach Madrid ermöglichte. Dazu hat ihm Herterich aufgegeben, Velázquez zu studieren.<sup>925</sup> Dieses „Unterrichtskonzept“<sup>926</sup> befolgte auch Weil, denn entsprechend seiner Niederschrift „Reise durch Spanien. Oktober 1907 - Januar 1908“ galt sein künstlerisches Interesse vorrangig dem Werk von Velázquez, das er im Prado-Museum ausgiebig studierte. (*Abb. OW 2*)<sup>927</sup>

### 2.1.1. Weils Begegnung mit dem Werk von Velázquez

„ [ ...] Vor allem interessierten mich Velasquez' Werke, dieses ersten großen Impressionisten, den es gegeben (1599 - 16..) [sic], des Malers, der für die Entwicklung unserer ganzen modernen Anschauung so bedeutend geworden ist, von dem Monet, Manet, Courbet, Leibl und Trübner

Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5 - außerdem wurde der Beginn des Münchener Studiums ins Jahr 1903 datiert. Vgl. Schmeer 1979, S. 157.

Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 34, hier allerdings mit Fragezeichen vermerkt.

<sup>918</sup> Vgl. Auskunft von Dr. Birgit Jooss, Akademie der Bildenden Künste München. München 25.11.2004.

Vgl. Ludwig, Horst: Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen. München 1989.

<sup>919</sup> Vgl. Weber 1959, S. 23.

<sup>920</sup> Vgl. Schmeer 1979. S. 157 / S. 158 u. S. 160.

<sup>921</sup> Das einmalige, allerdings journalistisch kurz angerissene Unterfangen, Aktbilder oder biblische Skizzen beider Maler miteinander zu vergleichen, brachte keine überzeugenden Ergebnisse. (Vgl. Spindler, Ursula: Heimatbilder aus der Arbeitswelt. Otto-Weil-Retrospektive im Karchersaal von Haus Furpach. Saarbrücker Zeitung, 19.06. 1979. Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V. Vgl. Kunkel 2009, S. 19 / S. 20.)

<sup>922</sup> Vgl. Hausenstein 1918, S. 28. Vgl. Wolf, Georg Jacob: Ludwig von Herterich. In: Ausstellung Prof. Ludwig v. Herterich München, April / Mai 1920, S. 10 / S. 11.

<sup>923</sup> Vgl. Weil, Otto: Reise durch Spanien, Oktober 1907 - Januar 1908.

<sup>924</sup> Weil, Otto Junior 1971. Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. 1979, S. 9, die Spanienreise wurde hier in die Jahre 1908/1909 verlegt.

<sup>925</sup> Vgl. Jörgens-Lendrum, Helga: Der Bildhauer Edwin Scharff (1887 - 1955). Untersuchungen zu Leben und Werk. Mit einem Katalog der figürlichen Plastik. Göttingen 1994, S. 12 - S. 16, S. 15.

<sup>926</sup> Dies. ebd., S. 15.

<sup>927</sup> Otto Weil: *Reise durch Spanien Oktober 1907 - Januar 1908*. Titel u. Manuskript, S. 25.

ausgingen. Man ist erstaunt, in seinen Bildern, namentlich denen seiner mittleren Schaffenszeit, eine so durchaus moderne Auffassung zu finden; in ihnen vereinigen sich malerische Form und Farbe zu einem geradezu fabelhaften Triumph, ein Techniker, von dem man unglaublich viel lernen kann, dessen Raffinement oft an Zauberei grenzt.

Da steht man vor dem wunderbaren Nacken der Spinnerin, vor dem prachtvollen Portrait der Infantin Marguerita, auf ein feines Grau und Rot gestimmt, der Übergabe von Breda, dem Reiterportrait Philipps IV., das ist fürwahr keine Malerei mehr, es ist just die Natur selbst, gesehen mit den Augen eines empfindungsvollen Menschen, der sich an ihren Schönheiten in Form und Farbe berauscht hat.

Es ist ja bereits so viel über Velasquez geschrieben worden, darunter z.T. sehr Gutes (ich erinnere besonders an das kleine Werk des Engländer Stevens), so dass es überflüssig erscheint, mich hier weiter auszulassen. Als ich zum ersten Mal den Velasquez-Saal betrat, war ich zunächst über die große Farbigkeit der Bilder geradezu frappiert; ich hatte mir Velasquez viel farbloser, grauer, wohl fein im Ton vorgestellt und wunderte mich später beim Kopieren, wie eminent frisch und kräftig in der Farbe er gemalt hat.

Die Untermalung ist bei Velasquez enorm wichtig. In ihr wird der ganze Ton des Bildes angeschlagen, den ganzen malerischen Eindruck in großen Zügen [sic] die Zeichnung und alles enthält sie, das Bild ist durch sie gewissermaßen schon in allen Teilen, was die große Wirkung anlangt, bestimmt; es musste daher in ihr eine vollständige Klarheit herrschen, so dass man mit Bestimmtheit annehmen kann, dass Velasquez seine Bilder, selbst die größten „prima“ gemalt hat, höchstens hat er später noch einiges zusammengestimmt oder noch markante Lichter aufgesetzt, wie man das deutlich an vielen seiner Werke beobachten kann. Ich glaube, dass Velasquez zu Untermalungen ein rasch verfliegendes, benzinartiges Mittel verwandt hat, denn an einer Stelle des Don Juan d'Austria sieht man am Bein die rotbraune Untermalung stehen [sic] die sehr flüssig aufgetragen sofort getrocknet sein musste, da am unteren Ende des Farbfleckens sich Ränder gebildet haben, die auffallend scharf sind und wohl schlecht von einer Tempera-Untermalung herrühren können. Es muss Ölfarbe gewesen sein, die mit einem ganz flüssigen, die Farbe auflösenden Mittel verdünnt war. Vor allem also ein Mittel, das ölfrei war, da gerade darin der Vorzug der rationellen Untermalung liegt, im Fortfall jeder öligen speckigen Schicht.

Ich versuchte denn auch des Öfteren Untermalungen mit Benzin und gelangte namentlich bei der Infantin Marguerita zu sehr günstigen Ergebnissen. Kopiert habe ich: 2 Porträts Philipps IV, den Bobo de Corica, Infantin Marguerita, einige Köpfe der Borrachos, einen rechten Ausschnitt der Spinnerinnen, den Kopf der Infantin.

Nächst Velasquez interessiert Goya in der Galeria. [...] Reizend sind seine Bilder kleineren

*Formats: die Prozession, Irrenhausszenen, Stiergefecht (in der Galeria der Akademie) und vor allem ebendort das Porträt eines jungen Mannes, das in der formellen Auffassung an Holbein erinnert. Nicht zu vergessen im Pradomuseum noch die Entwürfe, Skizzen und Zeichnungen zu seinen Radierungen nebst den ungemein lebendigen Stiergefechtsskizzen. [...]*

*Greco ist im Allgemeinen weniger bekannt [...]. Seine Portraits span. Granden (Tempera) sind in Zeichnung und Komposition höchst stilvoll. Prachtvoll sind auf jedem seiner Bilder die Hände gemalt, namentlich auf dem Altarbild in einer Kirche von Toledo, das sein hervorragendstes Werk ist. [...]*

*Tizians Venusbilder gehören zu den schönsten im ganzen Museum. Ein großer Wust von Rubensbildern, darunter nur wenige sehr feine Werke, wie z.B. die Dame in Schwarz und Grau. Von Holbein ein Portrait, von Dürer ein Selbstportrait (auf der italienischen Reise gemalt) und Imhofs Portrait. Feine Holländer, schöne Tintoretts, die ganz gobelinartig, dekorativ wirken. Van Dyck ebenfalls mit einer Anzahl Bilder vertreten. Die Galerie ist eine der reichhaltigsten, die es gibt, schon weil sie das ganze Lebenswerk von Velasquez birgt. [...]*<sup>928</sup>

Weils schwärmerisch beifälligen Worte über den wie immer noch gerühmten „Vorläufer der Impressionisten“<sup>929</sup> mögen zwar den seinerzeit kunstwissenschaftlichen Interpretationen nachgeschrieben sein, die in Deutschland Carl Justi (1832 - 1912) mit dem ab 1888 mehrmals nachgedruckten Werk „Diego Velazquez und sein Jahrhundert“ angestoßen hat.<sup>930</sup> 1905 folgte Walter Gensels Monographie „Velazquez. Sein Leben und seine Kunst“.<sup>931</sup> Allerdings erinnerte Weil „besonders an das kleine Werk des Engländer Stevens“.<sup>932</sup> Damit bezog er sich anscheinend auf R.A.M. Stevenson, der in London 1895 „The Art of Velázquez“ und 1902 eine Schrift „Velasquez“ [sic] herausbrachte.<sup>933</sup>

Überdies bekunden Weils Kommentare eine stilistische Vorliebe. Seine Begeisterung für Velázquez' Farbkraft lässt auf die eigene „Freude an der Farbe“ schließen, die ihn seit früher Jugend „zur malerischen Betätigung antrieb.“<sup>934</sup> Die Versuche, die Untermalung des spanischen Meisters zu enträtseln, zeugen vom Bemühen, Maltechniken zu vervollkommen. Aber insbesondere mit den nach Velázquez angefertigten Kopien gibt sich Weil als Epigone des Figuren- und Porträtmalers Ludwig Herterich zu erkennen, dem 1883 während einer „Reise

<sup>928</sup> Weil, Otto: Reise durch Spanien. Oktober 1907 - Januar 1908. Das Pradomuseum. Manuskript, S. 29 - S. 33. Typoskript von Inge Weil, Neu-Isenburg, S. 12 - S. 14.

<sup>929</sup> Carr 2006, S. 35.

<sup>930</sup> Vgl. Gensel, Walter: Velazquez. Sein Leben und seine Kunst. In: Velazquez. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen mit einer biographischen Einleitung von Walter Gensel. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Sechster Band Velasquez. Stuttgart u. Leipzig 1905, S. IX - S. XXIX, hier S. IX.

<sup>931</sup> Vgl. Drs. ebd., S. IX.

<sup>932</sup> Weil 1907/08, Manuskript, S. 30.

<sup>933</sup> Vgl. Bibliographie. In: Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 248 - S. 255, hier S. 253.

<sup>934</sup> Weil, Otto: Autobiographisches (Auszug). In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 19.



durch Italien [...] vor den Bildern des Velazquez [sic], vor den Fresken des Mantega und Raphael [...] ein Begriff von der Einfachheit aller hohen Kunst aufging.“<sup>935</sup>

Nach seiner 1909 und 1916 publizierten Autobiographie „Aus meinem Leben“ stellte sich Herterich „das Ziel, die Errungenschaften der modernen realistischen Naturanschauung mit der Formgestaltung des Alten zu vereinigen.“<sup>936</sup> Diese Maxime verweist auch auf einen prägenden Eindruck der Gemälde, die Herterich 1883 in einer internationalen Münchener Ausstellung bewunderte. Hierbei fand er seine angeblich im Selbststudium gewonnenen Erkenntnisse durch die im Freien gemalten Bilder französischer und spanischer Künstler bestätigt.<sup>937</sup>

Mangels Werkverzeichnis und wegen der in späteren Rezensionen womöglich im Bannstrahl nationaler Eitelkeit disparat verwendeten Stilbegriffe ist lediglich zu vermuten, dass aus der Begegnung mit den bereits von Velázquez im Freien gemalten Landschaften und ihren unmittelbaren Lichteindrücken<sup>938</sup> Herterichs Schritt zur impressionistischen Formauflockerung resultierte.<sup>939</sup> Hausenstein beschrieb Herterichs Malstil als eigentümliche Verknüpfung naturalistischer Aufnahme des Gegenständlichen und dem Impressionismus.<sup>940</sup> Davon wird auch Weil geschöpft haben, der schon mit dem Titel der beiden Autobiographien „Aus meinem Leben“ über die Studienzeit hinaus dem Akademieprofessor nachstrebte.

### 2.1.2. Reiseeindrücke und Künstler-Freundschaften

Entgegen Walter Schmeer, der glaubte, Weil hätte die von Spanien mitgebrachten Arbeiten vernichtet<sup>941</sup>, sind im privaten Nachlass außer einer Kopie nach Velázquez' „Hofnarr Juan Calabazas“<sup>942</sup> noch zwei Malkizzen aus *Madrid* erhalten. (*Abb.en OW 3, 4*)<sup>943</sup> Dem

<sup>935</sup> Herterich, Ludwig: Aus meinem Leben. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. VII. Berlin 1909, S. 239 - S. 249, hier S. 248.

<sup>936</sup> Ders. ebd., S. 249. Herterich, Ludwig: Aus meinem Leben. In: Velhagen & Kastings Monatshefte, XXXI, Bd. I. Bielefeld 1916, S. 193 - S. 201, hier S. 201.

<sup>937</sup> „Und wie dann [...] 1883 die [...] internationale Ausstellung eröffnet wurde, in der die Spanier und Franzosen ihre im Freien gemalten Bilder zeigten [...], sagte mir [...] ein Freund: Siehst du, die sehen so, wie du es möchtest! [...] Und wirklich, was ich hilflos erstrebte, sah ich da von reifen Männern erreicht, und ich fühlte, dass der Weg, den ich gehen wollte, der rechte war, und dass ich viele und gute Weggenossen hatte.“ (Herterich 1909, S. 248; Herterich 1916, S. 200.)

<sup>938</sup> Vgl. Carr 2006, S. 35.

<sup>939</sup> Vgl. Wolf, Georg Jakob: Ludwig von Herterich. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Bd. XXXXIII. München 1921, S. 1 - S. 16, hier S. 1.

Vgl. Ludwig, Horst: Ludwig Herterich in Etzenhausen. In: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten. 5. Jg., Nr. 4. München 15. Februar 1985, S. 313 - S. 315, hier S. 315.

<sup>940</sup> Vgl. Hausenstein 1918, S. 28.

<sup>941</sup> Vgl. Schmeer 1979, S. 160.

<sup>942</sup> Vgl. Otto Weil: Hofnarr Juan Calabazas, Öl/Lw., 65 x 43 cm, sign. u. l.: O. Weil. Privater Nachlass.

Vgl. Diego Velázquez: Der Hofnarr Juan Calabazas, vor 1639, Öl/Lw., 106,5 x 82,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. In: Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 43, Abb. 27.

<sup>943</sup> Otto Weil: *Madrid*, 1908, kolorierte Bleistiftskizze, gebräunte Pappe, 53 x 64 cm, sign. u. r.: O. Weil Madrid 1908. Privater Nachlass. Fotografie Randall Cook, Basel.

Otto Weil: *Madrid*, 1908, kolorierte Bleistiftskizze, gebräunte Pappe, 53 x 64 cm, sign. u. r.: O. Weil Madrid 1908. Privater Nachlass. Fotografie Randall Cook, Basel.

Spanienerlebnis scheint auch die Darstellung *Don Quichote und Sancho Pansa* geschuldet<sup>944</sup>, die 1959 auf dem Faltblatt zur Gedächtnis-Ausstellung und in Webers Aufsatz abgebildet wurde. (Abb. OW 5)<sup>945</sup> Damit hat Weil aber offensichtlich eine *Don Quichote*-Version von Honoré Daumier adaptiert. (VAbb. 35)<sup>946</sup> Davon abgesehen, ist neuerlich im Kunsthandel Weils 1908 entstandenes Pastell *Zigeunercafé in Madrid* (Abb. OW 6)<sup>947</sup> aufgetaucht.

Komposition und Motiv dieses Pastells gleichen dem von Edwin Scharff in Madrid 1907 ausgeführten Gemälde *Kastagnetten-Tänzerin (Flamenco Tänzerin)*, das 1987 im Katalog zu einer „Edwin Scharff Retrospektive“ reproduziert wurde. (VAbb. 36)<sup>948</sup> Hinzu lässt die Fotografie *Edwin Scharff in Spanien* (VAbb. 37)<sup>949</sup>, auf der Weil als zweite Person zu erkennen ist, davon ausgehen, dass beide Studienkollegen die Madrider Umgebung erkundeten.<sup>950</sup> Konform lautet eine in Weils Nachlass erhaltene Foto-Postkarte „vor Madrid“. (Abb. OW 7)<sup>951</sup> Hier wird Scharff, der auf einem Esel sitzt, wegen seines markanten Profis identifizierbar, während Weil daneben ebenso in spanischer Tracht posiert.

Zudem kommt Weil als derjenige Herterich-Schüler in Frage, von dem Scharff im November 1907 nach Toledo begleitet wurde.<sup>952</sup> Schließlich ist anzunehmen, dass Weil in Toledo war und dort das in seinen Erinnerungen erwähnte Altarbild von El Greco (1541 - 1614) gesehen hat.<sup>953</sup> Anscheinend sind beide Maler auch gemeinsam in die Heimat zurückgereist. Immerhin wählte

<sup>944</sup> „Spanien! Sei mir begrüßt, du Land der Stierkämpfer, der graziösen Weiber, du Land des Velasquez, Goya und Don Quichote!“ (Weil, Otto 1907/1918, Manuskript, S. 11.)

<sup>945</sup> Otto Weil: *Don Quichote und Sancho Pansa*. Schwarz-Weiss-Abb. In: Faltblatt Gedächtnis-Ausstellung Otto Weil 1884 - 1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis 30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken. Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund. In: Weber 1959, S. 23.

<sup>946</sup> Honoré Daumier: *Don Quichote*, Skizze, sign. u. r.: H. D. München, Neue Pinakothek. In: Klossowski, Erich: Honoré Daumier. München 1923, Tafel 45, Kat. Nr. 42; s. ebd., S. 41 - S. 48, Tafeln 39 - 44, 46 u. 47.

<sup>947</sup> Otto Weil: *Zigeunercafé in Madrid*, 1908, Pastell 23,5 x 32,6 cm, sign. u. l.: O Weil 08 Madrid. Bez. ausserh. der Darst. u. l.: Zigeunercafé / Madrid / 08; u. r.: O Weil. Farb-Abb. mit Beiblatt „Otto Weil 1848 (!) Friedrichsthal - Saarbrücken 1929.“ o. J. Bayerischer Kunsthandel Kloster Andechs. Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>948</sup> Edwin Scharff: *Kastagnetten-Tänzerin (Flamenco Tänzerin)*, 1907, Öl/Lw., 120 x 114 cm, sign. u. l.: Edwin Scharff 07 / Madrid. Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum. In: Edwin Scharff. Retrospektive Skulpturen. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Graphik. Zum 100. Geburtstag des Künstlers. Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm 14. Juni bis 13. September 1987. Skulpturenmuseum Glaskaten, Marl 4. Oktober bis 15. November 1987. Städtische Museen Heilbronn 11. Dezember 1987 bis 28. Februar 1988. Kunsthalle Bremen 20. März bis 8. Mai 1988. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 22. Mai bis 10. Juli 1988. Bremen 1987, S. 150, Abb. 147. Vgl. ebd., S. 211: Verzeichnis der ausgestellten Werke, Kat. Nr. 82. (Ausst. Kat. Bremen 1987)

<sup>949</sup> *Edwin Scharff in Spanien*, 1907. Schwarz-Weiss-Fotografie. Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum.

In: Ausst. Kat. Bremen 1987, S. 14, Abb. 7.

<sup>950</sup> Vgl. Weil, Otto 1907/1908, Manuskript, S. 21 / S. 22 - ohne Scharff zu nennen -.

<sup>951</sup> Kopie einer Foto-Postkarte mit der rechtsseitigen Beschriftung „vor Madrid“. Rückseitiger Text: „Hiermit eine Photographie meines Freundes und von mir in spanischer Tracht vor den Toren Madrids. [...] Herz. Gruß Otto.“ In: Archiv Dorothee Kunkel.

Allerdings ist links neben der über den Rand reichenden Briefmarke nur das Datum „17. Dic. 19“ zu erkennen, während daneben von fremder Hand vermerkt ist: „17. Dec. 1919“.

<sup>952</sup> Vgl. Jörgens-Lendrum 1994, S. 15.

<sup>953</sup> Vgl. Weil, Otto 1907/1908. Manuskript, S. 32.

Scharff, der Anfang Januar 1908 Madrid verließ, die Route über Barcelona, Genua und Verona<sup>954</sup>, die Weil im Oktober 1907 nach Spanien führte.<sup>955</sup>

Weils Schilderungen über die auf dem Hinweg ausgestandenen Gefahren umfassen mehr als die Hälfte des 37seitigen, mit einigen Aquarell-Skizzen geschmückten Manuskriptes. Außerdem vermittelt der ausführliche Bericht 'Die Stierkämpfe', mit dem die fragmentarischen und an vielen Stellen von eigener oder fremder Hand korrigierten Aufzeichnungen abbrechen<sup>956</sup>, einen Eindruck von Weils Beobachtungsgabe und Abenteuerlust. Diese schien ihm - wie seiner Autobiographie zu entnehmen - vom Vater vererbt, den es bereits in den 1860er Jahren zur iberischen Halbinsel hingezogen hatte.<sup>957</sup>

Obwohl Weil die spanischen Lebensverhältnisse vehement beanstandete und den Anblick von Madrid trostlos empfand<sup>958</sup>, schätzte er die „Stimmung an Winterabenden“, wenn er „vor der Stadt [...] auf [...] Sandhügeln mit dem Freund K. saß.“<sup>959</sup> Den so angedeuteten Graphiker Felix Klipstein (1884 - 1941) hat Weil nach Angabe seines Sohnes in Madrid getroffen.<sup>960</sup> Die Zusammenkunft bestätigt ein 2005 publizierter und Klipstein gewidmeter Redebeitrag.<sup>961</sup> Demzufolge hat sich Klipstein, der ab 1901 in Karlsruhe bei Schmid-Reutte studierte und 1905 an der Münchener Akademie bei Peter von Halm (1854 - 1923) immatrikuliert war, zwischen 1906 und 1908 in Spanien aufgehalten.<sup>962</sup> Klipstein wurde später Pate von Weils Sohn<sup>963</sup>, während eine dauerhafte Freundschaft zu Scharff, der sich der Bildhauerei zuwandte und 1913 Mitbegründer der „Neuen Münchener Sezession“ war<sup>964</sup>, nicht nachzuweisen ist.

### 3. Weils Reüssieren an der Saar

Im Anschluss an die Spanienreise lebte Weil weiterhin in München und wohnte von 1911 bis 1913 in Dachau.<sup>965</sup> Im Herbst 1908 zog es ihn wie schon im Vorjahr an den Gardasee.<sup>966</sup> 1909

<sup>954</sup> Vgl. Jörgens-Lendrum 1994, S. 16.

<sup>955</sup> Vgl. Weil, Otto 1907/1908, Manuskript, S. 1 - S. 21: Vom Gardasee nach Genua. Fahrt nach Barcelona. Fahrt nach Madrid.

<sup>956</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 1 - 21 u.S. 33 - S. 37: Die Stierkämpfe.

<sup>957</sup> Vgl. Weil, Otto: Aus meinem Leben 1928. Typoskript, S. 2 - S. 4.

<sup>958</sup> Vgl. Weil, Otto 1907/1908, Manuskript, S. 21 / S. 22.

<sup>959</sup> Drs. ebd., S. 21 / S. 22.

<sup>960</sup> Vgl. Weil, Otto Junior 1971.

<sup>961</sup> Vgl. Haaser, Rolf: Felix Klipstein und Friedrich Barth. Stationen einer Künstlerfreundschaft. In: Rolf Haaser: „Gast am eigenen Tisch“ - Felix Klipstein und Friedrich Barth als Graphiker. Band 1 der Schriftenreihe des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Editha Klippstein e.V., herausgegeben von Rolf Haaser und Wilhelm R. Schmidt. Fernwald 2005, S. 5 - S. 24, hier S. 5, Anm. 1 u. S. 15 u. Anm. 14.

<sup>962</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 10, S. 12 u. S. 14. Der Beitrag gibt u.a. an, dass Weil von 1901 bis 1903 „mit Felix Klipstein [...] in der Malklasse von Schmid-Reutte an der Kunstakademie in Karlsruhe“ studierte und „1908/1909 [...] nach Spanien“ reiste. (Drs. ebd., S. 15, Anm. 14.)

<sup>963</sup> Vgl. Weil, Otto Junior 1971.

<sup>964</sup> Vgl. Jörgens-Lendrum 1994, S. 21 / S. 22. Vgl. Schmeer 1979, S. 158.

<sup>965</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

Vgl. Auszug aus dem Melderegister Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Große Kreisstadt Dachau. In: Archiv Dorothee Kunkel. Vgl. Reitmeier, Lorenz, Josef: Dachau. Ansichten und Zeugnisse aus zwölf Jahrhunderten.

hat er sich, damaligen Vorschriften gemäß, für etwa drei Wochen nach Berlin und im März 1911 für fast vier Wochen zu einer Reise unbekanntes Ziels abgemeldet.<sup>967</sup> Damit korrespondiert der im Neunkircher Katalog und 1917 im Zeitungsauriss „Otto Weil. Ein Maler Lothringens“ erwähnte Worpstedter Aufenthalt.<sup>968</sup>

Nachdem Weil im Juli 1913 die aus Frankfurt stammende Elvira Herde (1888 - 1919) heiratete, die 1911 den Sohn Otto in München geboren hat, ist er kurz darauf mit seiner Familie nach Saarbrücken umgezogen.<sup>969</sup> Aber schon 1912 wurde er anlässlich einer Saarbrücker Weihnachtsausstellung in einem Zeitungsartikel als ‚alter Bekannter‘ gewürdigt, der viel Neues zeige. Darunter sind Bilder von Chioggia auf einen Italienaufenthalt zurückgeführt worden<sup>970</sup>, den Weil nach dem Neunkircher Gemälde- und Graphik-Katalog 1910 verbracht habe.<sup>971</sup>

Ein knapper Pressebericht machte im November 1913 auf die Eröffnung einer Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung „Saarland“ aufmerksam, an der u.a. Weil mit nicht näher genannten Gemälden und Paul Schondorff (1882 - 1965) mit „Simplicissimus“-Karikaturen teilnahmen.<sup>972</sup> Im Hinblick auf die beiden Künstler und das regionale, jedoch nur in der Kopfzeile der Rubrik genannte Programm ist vorstellbar, dass auch die Mappe *Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff* präsentiert wurde.

### 3.1. Die mit Paul Schondorff herausgegebene „Saartalmappe“

Sämtliche Blätter der in Kurzform zu bezeichnenden „Saartalmappe“ sind hier aus methodischen Gründen Otto Weil zugeordnet, wobei Paul Schondorffs Lithographien die zusätzlichen Initialen „PS“ erhalten. Abgesehen von dem Mappencover (*Abb. OW 8 - OW/PS*) und der eingelegten Offerte (*Abb. OW 10 - OW/PS*)<sup>973</sup> werden die Nachdrucke im Saarland Museum

Nachtrag zur Triologie. Verzeichnis von Künstlern, die in Dachau lebten oder wirkten oder Dachau-Ansichten schufen. Dachau 1986, S. 269.

*Dachau* wurde etwa 1840 im Zuge der aufgekomenen Freiluftmalerei von Künstlern aus dem nahen München entdeckt. Ende des 19. Jahrhunderts war am Rande des Dachauer Moos ein Gelände für Künstlerhäuser reserviert. Die gleichzeitig entstandenen Dachauer Malschulen und der Zustrom unzähliger Schüler machten den Marktflecken international bekannt. Die vielschichtigen, in Dachau gepflegten Themen schließen eine Klassifizierung der dort tätig gewordenen Künstler aus. (Vgl. Thiemann-Stoedtner, Otilie: Dachauer Maler. Der Künstlerort Dachau von 1801 - 1946. Herausgeber Klaus Kiermeier. Dachau 1981, S. 11 - S. 13.)

<sup>966</sup> Vgl. Weil, Otto 1907/1908, Manuskript, S. 1: Vom Gardasee nach Genua.

Vgl. Weil Otto 1908. Tage am Gardasee. Amalia Bonetti.

<sup>967</sup> Vgl. Meldebogen Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Landeshauptstadt München.

<sup>968</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5. Vgl. Kübler 1917.

<sup>969</sup> Vgl. Meldebogen Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Landeshauptstadt München.

Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Landeshauptstadt Saarbrücken.

Mitunter wird 1914 als Rückkehrjahr genannt. (Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

Vgl. Schmeer 1979, S. 157. Vgl. Biographie. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 34.)

<sup>970</sup> Vgl. Anonym: Weihnachtsausstellung Saarbrücker Künstler und Kunstgewerbler. Saarbrücker Zeitung, 20.12.1912. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>971</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5. Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 34.

<sup>972</sup> Vgl. Anonym: Kunst- und Kunstgewerbe Ausstellung „Saarland“. Saarbrücker Zeitung, 22.11.1913. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>973</sup> *Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff*. Mappencover, gebräunter Karton,

aufbewahrt. Dazu hat das Saarland Museum die Inventarlisten mit den ergänzenden Angaben der diversen Graphik-Ausführungen überlassen.<sup>974</sup>

Wenn auch 1914 ein lobender Kommentar in Ruppersbergs „Geschichte der Stadt Saarbrücken“<sup>975</sup> eine baldige Popularität der „Saartalmappe“ bekundet, sind die zur Hälfte von Weil und Schondorff beigetragenen und auf den unteren Bogen betitelten Lithographien ziemlich in Vergessenheit geraten. Aber Schondorffs *Saarschiffer* (Abb. OW 9 a / PS 1)<sup>976</sup>, *Arbeiterinnen am Saarufer* (Abb. OW 9 b / PS 2)<sup>977</sup> und *Zur Einfahrt* (Abb. OW 9 c / PS 3)<sup>978</sup> als auch Weils *Schlepper* (Abb. OW 9 d)<sup>979</sup> wurden 1995 - zwar ohne Mappen-Hinweis - in der Bilderserie „Arbeit und Alltag im Saarrevier I“ des Buches „Richtig daheim waren wir nie“ dargeboten.<sup>980</sup>

Diese Steinzeichnungen sind ebenso wenig datiert wie Schondorffs weitere Blätter *Saarburg. Häuser am Wasserfall* (Abb. OW 9 e / PS 4)<sup>981</sup> und *Saarburg. St. Laurentiuskirche* (Abb. OW 9 f / PS 5)<sup>982</sup> oder Weils Ansichten *Aus Saarburg* (Abb. OW 9 g)<sup>983</sup> und *Aus Saarburg. Alte Häuser*. (Abb. OW 9 h)<sup>984</sup> Hingegen trägt die Lithographie *Auf dem Leinpfad* neben dem Namenszug 'O. Weil' die Jahreszahl '1910'. (Abb. OW 9 i)<sup>985</sup> Auch die mit 'O. Weil 10'

50 x 39 cm. Ausschnitt mit der unbez. Graphik. Archiv Dorothee Kunkel.

Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*“ Offerte. Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>974</sup> Vgl. Inventarlisten Saarland Museum, Saarbrücken: Otto Weil / Paul Schondorff, Lithographien „Aus dem Saartal“, Inv. Nr. NI 3501 - NI 3510.

<sup>975</sup> „Dass das Künstlerauge manches Malerische in Saarbrücken und Umgebung entdecken kann, beweisen die 10 Steinzeichnungen 'aus dem Saartal' von zwei geborenen Saarbrückern, Otto Weil und Paul Schondorff, [...]“ (Ruppersberg 1914 (1979), S. 513.)

<sup>976</sup> **Paul Schondorff:** *Saarschiffer*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3508.)

<sup>977</sup> **Paul Schondorff:** *Arbeiterinnen am Saarufer*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3509.)

<sup>978</sup> **Paul Schondorff:** *Zur Einfahrt*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3506.)

<sup>979</sup> **Otto Weil:** *Schlepper*, Lithographie, getönt, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. Weil. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3505.)

<sup>980</sup> Vgl. Arbeit und Alltag im Saarrevier I. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 84 - S. 85; s. ebd., S. 84: Paul Schondorff, *Saarschiffer*; Paul Schondorff: *Arbeiterinnen am Saarufer*.

s. ebd., S. 85: Paul Schondorff, *Zur Einfahrt*; Otto Weil, *Schlepper*.

<sup>981</sup> **Paul Schondorff:** *Saarburg. Häuser am Wasserfall*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3507.)

<sup>982</sup> **Paul Schondorff:** *Saarburg. St. Laurentiuskirche*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3506.)

<sup>983</sup> **Otto Weil:** *Aus Saarburg*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. r.: O. Weil. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3502.)

<sup>984</sup> **Otto Weil:** *Aus Saarburg. Alte Häuser*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. Weil. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3503.)

<sup>985</sup> **Otto Weil:** *Auf dem Leinpfad*, 1910, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. WEIL. 1910. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3504.)

signierte Ansicht *Aus Saarbrücken* (Abb. OW 9 j)<sup>986</sup> lässt annehmen, dass die Mappe schon vor Weils Rückkehr nach Saarbrücken zusammengestellt war.

Sie wurde nach der von Schondorff und Weil abgefassten Offerte (Abb. OW 10 - OW/PS) als „Graphisches Werk“ angekündigt, „das sich zur Aufgabe macht, die intimeren landschaftlichen Reize der Saargegend sowie malerische Stimmungsbilder aus dem Industriebezirk und werktätigen Leben zu zeigen.“<sup>987</sup> „Anerkennung“ und „Förderung“ für die zu 20 Mark angebotene Mappe erhofften beide Künstler von Abnehmern, die sie *Ew. Hochwohlgeboren*<sup>988</sup> titulierten. Insofern kommen geadelte Industrielle und das mit ihnen verschwägte Großbürgertum als Umworbene in Betracht.

Soweit bekannt, sind unter den Saar-Industriellen neben Stumm die Nachfolger von Philipp Heinrich Krämer I<sup>989</sup> und der Mettlacher Steingutfabrikant Eugen Boch in den Adelstand erhoben worden.<sup>990</sup> Der gesellschaftliche Aufstieg dieser Kreise war seit 1815 auch infolge familiärer Bindungen mit hochrangigen, aus Preußen zugezogenen Bergbaubeamten manifestiert. Entsprechend des Beitrages „Im Schatten von Spichern: Militarismus und Nationalismus im Saarrevier vor dem Ersten Weltkrieg“ im Katalog „Als der Krieg über uns gekommen war ...“<sup>991</sup> setzten sich die verwandtschaftlichen Beziehungen nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 mit Einheiraten der an der Saar stationierten und als Sieger höchst willkommenen ‚Militäraristokratie‘ fort.<sup>991</sup> Um das Interesse der Erben dieser einflussreichen Schichten zu wecken, war auch die unbezeichnete Graphik auf dem Kartoneinband der „Saartalmappe“ gedacht. (Abb. OW 8 - OW/PS)

### 3.1.1. Der ‚Industriebezirk‘ „im Schatten von Spichern“

Die rahmende Linie ist dem darunter eingerückten Impressum angeglichen und überwölbt als Halbkreis die ausschnittshafte Darstellung. Ihre aus Dunkelzonen hervorleuchtenden Hellflächen und darüber gesetzte Schraffen charakterisieren eine Holzschnitt-Reproduktion.<sup>992</sup> Diverse Aussparungen innerhalb flüchtiger Linien veranschaulichen im Vordergrund die „landschaftlichen Reize“<sup>993</sup> einer Talau. Sie trifft auf das von Hellstegen durchsetzte Dunkel eines wie bewaldeten Höhenrückens, der vom linken Rand ansteigt und auf dem ein Denkmal pfeilartig

<sup>986</sup> **Otto Weil:** *Aus Saarbrücken*, 1910, Lithographie, Kreide, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O.WEIL. 10. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3501.)

<sup>987</sup> Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*“

<sup>988</sup> Dies.en ebd.

<sup>989</sup> Vgl. Krämer 1955, S. 166 / S. 167

<sup>990</sup> Vgl. Lang 1989, S. 138.

<sup>991</sup> Vgl. Hannig, Jürgen: Im Schatten von Spichern: Militarismus und Nationalismus im Saarrevier vor dem Ersten Weltkrieg. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 21 - S. 36, hier S. 26.

<sup>992</sup> Vgl. Rebel, Ernst: Druckgraphik. Geschichte. Fachbegriffe. Stuttgart 2003, S. 13 ff.

<sup>993</sup> Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*“

über den Horizont ragt. Diese Topographie verrät den Saarbrücker Winterberg (*VAbb. 38*)<sup>994</sup>, auf dem ab 1874 ein weit sichtbares Sieges- und Ehrenmal (*VAbb. 39*)<sup>995</sup> an den Deutsch-Französischen Krieg und die „Schlacht bei Spichern“ erinnerte, die sich nach einem „Saarheimat“-Artikel „am 6. August 1870 [...] vor den Toren“<sup>996</sup> der Stadt zugetragen hat. Dieser Artikel vermerkt u.a. die 1895 herausgegebene „Saarbrücker Kriegschronik“, in der Albert Ruppertsberg auch über den Standort des Denkmals und ein mittelalterliches Vorbild berichtete.<sup>997</sup>

Auf der Graphik nimmt das vor dem Monument erhellte Terrain die Form eines Schweifsterns an. Seine Spitze zeigt zu Industrie-Schornsteinen, die gegenüber noch höher in den Himmel streben, wobei verwobene Linienschwünge den nach links austretenden Rauch kenntlich machen. Vor den hohen Kaminen, die durch einfach vertikale Konturen und reduziert plastizitätsgebende Binnenzeichnung markiert sind, reihen sich schlichte Wohnhäuser. Die hellen Fronten und Giebel kontrastieren mit den ebenso einheitlich dunklen Dächern. Diese übernehmen das monochrome Schwarz einer dahinter hervortretenden Industrie-Architektur. Ihr aus Zylinder- und Kegelstumpf stilisierter Umriss sowie die beschneidenden turmähnlichen Behälter, die anhand der gerundeten Kuppelabschlüsse als Winderhitzer zu bestimmen sind, verweisen auf einen Hochofen.<sup>998</sup> Indessen grenzt die niedrige Häuserzeile an eine Böschung. Unregelmäßig diagonale Schraffen, die das Gefälle akzentuieren, gleichen Ackerfurchen und laufen auf die ausgebreitete Talsenke zu.

<sup>994</sup> Derzeitiger Blick auf den Winterberg, Saarbrücken. Fotografie Dorothee Kunkel.

<sup>995</sup> *Winterbergdenkmal*, Saarbrücken. Fotografie. In: Dittmann, Marlen: Saarbrücken. Eine Stadt vor 100 Jahren. Bilder und Berichte. München 1998, S. 59; s. ebd. S. 6, Abb.: Blick auf die Alte Brücke und Winterbergdenkmal.

<sup>996</sup> Heinz, Dieter: Winterbergdenkmal Saarbrücken. In: Saarheimat. Saarbrücken 1974, Heft 9 / 10, S. 189 - S. 195, hier S. 189.

<sup>997</sup> „Als Standort“ für das 1874 eingeweihte Denkmal „wurde der Winterberg gewählt, der [...] in den Kämpfen jener Tage eine so wichtige Rolle gespielt und eine prächtige Aussicht zugleich auf die beiden Städte“ (resp. Saarbrücken und St. Johann) „und das Schlachtfeld gewährt. [...] auf einem künstlichen Erdhügel“ steht „eine nach dem Vorbilde des Königstuhls zu Rhense errichtete zehnstufige von ebensoviele gotischen Bogen durchbrochene Halle, in deren Mitte ein 20 Meter hoher mit einem steinernen Helm gedeckter Turm sich erhebt. In halber Höhe umgibt ihn ein breites Band, auf dem die an den Juli- und Augustkämpfe bei Saarbrücken beteiligten Truppen verzeichnet sind. Darüber ist auf der den Spicherer Höhen zugewandten Seite eine Tafel mit der Inschrift 'Deutschlands Helden 1870 - 71' angebracht, auf der Seite nach den Städten zu der deutsche Reichsadler. Gerade unter diesem befinden sich die Namen des 7. Ulanen- und des 40. Regiments, welche die Wacht an der Saar hielten, [...]“(Ruppertsberg, Albert: Saarbrücker Kriegschronik. Ereignisse in und bei Saarbrücken und St. Johann sowie am Spicherer Berge 1870. Mit vielen Zeichnungen von Karl Röchling. Nachdruck der Ausgabe von 1895. Saarbrücken 1978, S. 267. - Nachgeschrieben auch in: Heinz 1974, S. 189 -.) Das Jahrzehnte als Wahrzeichen von Saarbrücken geltende Winterberg-Denkmal wurde 1939, kurz nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, aus strategischen Gründen gesprengt. (Vgl. Heinz 1974, S. 189. Vgl. Knauf, Rainer; Trepesch, Christof: Kriegerdenkmäler und Kriegerfriedhöfe. Formen des Kriegsgedenkens im Saarbrücker Raum zwischen 1870 und 1935. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 157 - S. 182, hier S. 157 - S. 159.)

<sup>998</sup> Ein *Hochofen* ist von diversen Aufbauten und Gerüsten ummantelt. Darin sind Motoren, Pumpen und begehbare Bühnen untergebracht, damit der innenliegende, kegelstümpfige Schacht außer seinem Eigengewicht keine zusätzlichen Lasten zu tragen hat. *Winderhitzer* - resp. Cowperapparate - nehmen das bei der Roheisengewinnung frei werdende Gichtgas auf. Es wird nach Entstaubung und Umwandlung zu heißer Luft wiederum in den Hochofen eingeblasen. Wegen der technischen Abfolge dieses regenerativen Verfahrens befinden sich meistens drei der turmartigen Behälter neben einem Hochofen. (Vgl. Stahlbibel. Herausgegeben vom Stahlinstitut VDE h. Düsseldorf 2007, S. 30 ff.; s. ebd. S. 31, Bild 26: Querschnitt des Hochofens.)

Die kometenhaft betonte Reminiszenz an die Schlacht von Spichern und der aus den Schloten darüber hinweg ziehende Rauch bringen den Aufschwung der Saarhütten nach dem Deutsch-Französischen Krieg zum Ausdruck. Dabei resultiert aus den Hell-Dunkel-Effekten, die auch von der verbindenden Vordergrund-Landschaft erwidert werden, eine Resonanz zu dem Winterberg mit dem Denkmal, das ähnlich dem „Weihespruch“ von 1874 „wie ein ausgereckter Finger gen Himmel [...] weist [...]“<sup>999</sup> Hinzu hätte eine überlieferte Zeitungs-Passage „[...] wie ein riesiger Hochofen stand“ das Denkmal „droben auf Berge und das [...] angezündete Rothfeuer [sic!] leuchtete weit [...] hinaus in die Nacht“<sup>1000</sup> ideengebend sein können für die Kennzeichen des Hüttenwerkes, die dem Winterberg und dem Denkmal antworten. Diese Wechselseitigkeit entspricht jedenfalls den Metaphern der solennen und wahrscheinlich wie die Spichern-Schlacht im kollektiven Gedächtnis der Stadtbevölkerung<sup>1001</sup> präsent gebliebenen Wortlauten.

Außerdem hat die Graphik samt der einleitenden Landschaftsidylle unter der historisierenden Rundung ein pathetisch gesteigertes „Stimmungsbild aus dem Industriebezirk“<sup>1002</sup> geboten. Diese Komposition und das rahmende Gestaltungsmittel lassen an die aus der Renaissance übernommenen Lünetten denken, die in einem halbkreisförmigen Bogenfeld Panorama-Aufsichten einfassten. Die davon speziell umwölbten Gärten und Prachtbauten demonstrierten den Besitzerstolz eines vor allem im Stadtstaat Florenz zur politischen Macht avancierten Bürgertums.<sup>1003</sup> Gleichermaßen spiegelt die Graphik den machtvollen Besitz und das chauvinistische Selbstverständnis der „Stahlbarone“ im Saarrevier.

Dank des gewonnenen Krieges und der Annexion von Elsass-Lothringen expandierten ihre Väter, die allen voran zu den Initiatoren des Winterbergdenkmals gehörten<sup>1004</sup>, im Zentrum eines erweiterten Wirtschaftsraumes, der wie 1901 in der „Stumm-Nummer“ der „Illustrierten Zeitung“ beschrieben, vom Zugriff auf die Lothringer Erzressourcen profitierte.<sup>1005</sup> Das in England neu entwickelte Thomasverfahren erlaubte eine rentable Verhüttung dieser ‚Minette‘ und führte zu einer großindustriellen Stahlproduktion<sup>1006</sup>, die in der „Stumm-Nummer“ mit dem

---

<sup>999</sup> Heinz 1974, S. 190. (Zitat einer Predigt zum Einweihetakt am 9. August 1874.)

<sup>1000</sup> Drs. ebd., S. 190. (Zitat nach einem Bericht in der „Saarbrücker Zeitung“ vom 11. August 1874.)

<sup>1001</sup> Für die Stadtbevölkerung war ein Spaziergang zu dem Winterberg-Denkmal, das auch als überdimensionierte Granate gedeutet wurde, ein traditionelles Sonntagsvergnügen. (Vgl. Heinz, 1974, S. 193 / S. 194.)

<sup>1002</sup> Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*“

<sup>1003</sup> Z. B. zeigt das Lünetten-Bild „Belveder con Pitti“ den 1458 errichteten Palazzo Pitti an den Hängen des Boboli. (Vgl. Berti, Luciano: Florenz. Die Stadt und ihre Kunst. Vorwort von Sir Harold Acton. Firenze 2000, S. 216 - S. 217; s. ebd. S. 205: Lünetten-Bild „Belveder con Pitti“.)

Diese Lünette stammt wahrscheinlich von Giusto Utens (gest. 1609), dem auch eine Reihe von Lünetten-Bildern der Medici-Villen zugeschrieben werden. (Vgl. Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst in zwölf Bänden. 12. Band: Tou - Zyp. Freiburg, Basel, Wien 1990, S. 335.)

<sup>1004</sup> Vgl. Ruppertsberg 1895 (1978), S. 267. Vgl. Heinz 1974, S. 189. Vgl. Hannig 1993, S. 33.

<sup>1005</sup> Vgl. Kollmann 1901, S. II.

<sup>1006</sup> Vgl. Klein 1981, S. 180. Vgl. Thomes, Paul: Der begehrliche Blick. Wirtschaft und Grenze. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 185 - S. 206, hier S. 191 - S. 197.



*Thomasstahlwerk in Neunkirchen (Abb. 11 c)* vorgestellt wurde, und deren 'Befuerung' durch den Anstieg der Kohleförderung garantiert war. Damit partizipierte die Saar-Industrie, unbeschadet einer vorübergehenden Gründerkrise, in erheblichem Umfang an der Hochrüstung des Wilhelminischen Kaiserreiches.<sup>1007</sup>

Die dem Boom einhergehenden Beschäftigungs-Strategien gewinnen auf der Graphik hinsichtlich der Wohnhäuser, die zwischen dem weiten Feld und dem Hüttenwerk wie propere Neubauten angeordnet sind, einen besonders gefälligen Ausdruck. Wegen des zunehmenden Arbeitskräftebedarfs lockten die Hüttenbesitzer als auch der staatliche Bergbau mit Werksiedlungen und stellten oftmals nahe Nutzflächen bereit. Dadurch unterstützten sie das allerdings mit der Niedriglohnpolitik verbundene Streben nach einem landwirtschaftlichen Nebenerwerb der Belegschaften, die aus den agrarischen Randgebieten zuwandert sind und herkömmlich schollenverbunden waren.<sup>1008</sup> Auch bezüglich der Berg- und Hüttenleute, die in ihren näheren Herkunftsorten weiterhin auf eigener Scholle Landwirtschaft betrieben haben, wird das im Saarrevier verbreitete und auf dem *Deckenfresko der Völklinger Versöhnungskirche (Abb. 10)* mitgeteilte 'Arbeiterbauerntum'<sup>1009</sup> plausibel.

Hinsichtlich der affirmativen Graphik zur „Saartalmappe“ konnte die Wohnhaus-Reihe als Würdigung der unternehmerischen Fürsorge aufgefasst werden. Dabei spielen die mit dem Hochofen in Einklang gebrachten Hausdächer auf die patriarchalische Obhut an, mit der die Industriellen wie der Bergfiskus bodenständige Stammbelegschaften heranzogen und einer Proletarisierung entgegenwirkten.<sup>1010</sup> Auch von diesem ehrbötig konnotierten „werktätigen Leben“<sup>1011</sup> werden sich Weil und Schondorff eine wohlwollende Aufnahme der „Saartalmappe“ versprochen haben. Immerhin bedienten sie mit dieser 'Industrie-Wohnlandschaft' und dem Winterberg-

---

<sup>1007</sup> Vgl. Hannig 1993, S. 25. Vgl. Glaser, Harald: Thomasstahl und Tafelglas. Die Eisen- und Glashütten zwischen 1840 und 1918. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, S. 58 - S. 71, hier S. 60 - S. 64.

Das nach dem englischen Metallurgen S. Thomas (1850 - 1885) benannte *Thomasverfahren* hat es ermöglicht, in einem basisch feuerfest ausgekleidetem Konverter unter Zugabe von Kalk phosphorhaltiges Roheisen zu Stahl umzuwandeln. Die dabei aus Phosphor und Kalk angefallene Schlacke konnte als Düngemittel verwendet werden. (Vgl. Glaser 1989, S. 61. Vgl. *Stahlfibel* 2007, S. 55.)

<sup>1008</sup> Vgl. Klein 1981, S. 179.

Vgl. Wittenbrock, Rolf: Industriedörfer und Verstädterung. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, S. 84 - S. 95, hier S. 87 / S. 88.

Vgl. Serve, Hans-Jürgen: Häusliches Leben und Arbeiten. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, S. 147 - S. 159, hier S. 152 - S. 155.

<sup>1009</sup> Vgl. Diss. hier, S. 66, Anm. 408.

<sup>1010</sup> Vgl. Laufer, Wolfgang: Eine Region in Bewegung. Bevölkerung und Siedlung im Prozess der Industrialisierung. In: *Richtig daheim waren wir nie* 1995, S. 21 - S. 26, hier S. 24.

Diese Strategie erzeugte jedoch eine Abhängigkeit der Beschäftigten, denen bei mangelndem Wohlverhalten ein Verlust der Arbeitsstelle und der Wohnung drohte. (Vgl. Wittenbrock 1989, S. 87 / S. 88.)

<sup>1011</sup> Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*“

Denkmal einen klassenübergreifenden Patriotismus, der seit dem Deutsch-Französischen Krieg von Unternehmereliten und Arbeiterschichten zelebriert wurde.<sup>1012</sup>

### 3.1.2. Die zeitimmanenten Impulse zu den Arbeiterdarstellungen

Ihre im Begleitschreiben getroffene Wortwahl „*werkstätigen Leben*“ erinnert an den Prolog des 1912 publizierten Bandes „Das Reich der Kraft von Artur Fürst“, der „das Reich der Arbeit, der rollenden Maschinen und der *werkstätig schaffenden Menschen* [...]“<sup>1013</sup> ankündigte. Diese Edition enthielt neben dem Anhang „Die Poesie der Eisenbahn von Hans Baluschek“ u. a. 69 Abbildungen aus der Ausstellung „Stätten der Arbeit“, mit der die Dresdner Galerie Arnold „Gemälde, Radierungen und Skulpturen aus der Welt der Technik zum ersten Mal vereinigte.“<sup>1014</sup> Exponate dieser innovativen Gesamtschau wurden an die vom Kunstmuseum Essen im selben Jahr organisierte Veranstaltung „Die Industrie in der bildenden Kunst“ weitergegeben, die anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Firma Krupp stattfand.<sup>1015</sup>

Laut des veröffentlichten Kataloges „Die Industrie in der bildenden Kunst“ sollte dieses Projekt, das fast 300 „über das gesamte Reich“<sup>1016</sup> zerstreute Industriebilder versammelte, darunter besonders viele Werke von Baluschek, Menzel und Meunier<sup>1017</sup>, den Darstellungen der industriellen Arbeit zur gleichen Akzeptanz verhelfen wie den längst geschätzten Fabrikinterieurs und Industrielandschaften.<sup>1018</sup> Diese Aufwertung wurde im späteren Diskurs als Versuch ausgelegt, um in Anbetracht wachsender Erfolge der Arbeiterbewegung mit Hilfe der Kunst soziale Konflikte abzufedern und in bürgerlichen Kreisen einen politisch gebotenen Bewusstseinswandel gegenüber den werteschaftenden Arbeitermassen herbeizuführen.<sup>1019</sup> Jedenfalls ist die Künstlerschaft 1912 „nachdrücklich“ aufgefordert worden, sich dem „noch fremdartigen Stoff“ anzunehmen und die „geheiligte Würde der Arbeit zum Ausdruck“<sup>1020</sup> zu bringen.

---

<sup>1012</sup> Vgl. Hannig 1993, S. 27 – S. 28.

<sup>1013</sup> Goerke, Franz: Vorwort. In: Das Reich der Kraft von Artur Fürst. Mit 85 Bildern namhafter Künstler (2 farbigen Wiedergaben), davon 69 Bilder aus der Ausstellung „Stätten der Arbeit“ der Galerie Arnold in Dresden und ein Anhang mit 16 Bildern: Die Poesie der Eisenbahn von Hans Baluschek. Berlin 1912, S. 5. Vgl. Türk 2000, S. 188.

<sup>1014</sup> Fürst, Artur: Das Reich der Kraft 1912, S. 19.

<sup>1015</sup> Vgl. Türk 2000, S. 188.

<sup>1016</sup> Gosebruch, Ernst: Die Industrie in der bildenden Kunst. In: Die Industrie in der bildenden Kunst. Ausstellung vom 23. Juni bis 18. August 1912 im Kunstmuseum der Stadt Essen, S. 3 - S. 12, hier S. 3. (Ausst. Kat. Essen 1912)

<sup>1017</sup> Vgl. Ausst. Kat. Essen 1912, S. 12 - S. 34: Ausstellungs-Objekte Nr. 1 - 284.

<sup>1018</sup> Vgl. Gosebruch 1912, S. 6 / S. 7.

<sup>1019</sup> Vgl. Engelskirchen, Lutz: Ausstellungen zum Industriebild in Deutschland. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 108 - S. 113, hier S. 108 / S. 109.

Bei Reichstagswahlen im Januar 1912 ging die Sozialdemokratische Partei mit 110 von 397 Abgeordneten als stärkste Fraktion hervor. Im gleichen Jahr kam es zu dem ersten Massenstreik der Bergarbeiter im Ruhrgebiet. (Vgl. Sander, Michael: Zwischen Kirche, Streik und Zentrum. Der Gewerksverein christlicher Bergarbeiter im Krisenjahr 1912. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 87 - S. 95, hier S. 87 / S. 88. Vgl. Tenefelde, Klaus: Arbeit, Arbeiter, Arbeiterbewegung. In: Lexikon Geschichte 2003, S. 109 - S. 121, hier S. 116.)

<sup>1020</sup> Gosebruch 1912, S. 11 / S. 12.

Dieser Appell als auch „Das Reich der Kraft von Artur Fürst“, das eine bahnbrechende Auflagenhöhe von 30.000 Exemplaren erzielte<sup>1021</sup>, mögen zwar ausschlaggebend für die Arbeitermotive in der „Saartalmappe“ gewesen sein. (*Abb.en OW 9 a - d, i / PS 1 - 3*) Allerdings deuten die Stadtansichten (*Abb.en OW 9 e - h, j / PS 4, 5*) darauf hin, dass Weil und Schondorff mit einem ungewissen Zuspruch der in der ‚rußigen Provinz‘ noch ungewohnten Arbeitersujets rechneten. Es bleibt zu spekulieren, ob sie deswegen eine erhoffte Zugkraft der Stadtansichten als Wegbereiter für die Arbeiterdarstellungen nutzen wollten.

Der potentielle Abnehmerkreis aus dem Montanrevier und die vier Saarburger Blätter lassen an englische Landschaftsmaler denken, die nach dem Fall der Kontinentalperre von 1815 auf ihrer ‚Grand Tour de l’Europe‘ neben dem Rhein auch die Mosel und die untere Saar entdeckten.<sup>1022</sup> Mit ihren zu Gemälden oder Steindrucken verarbeiteten Reiseskizzen führten sie den Daheimgebliebenen nicht nur lohnende Ziele vor Augen<sup>1023</sup>, sondern haben auch die Sehnsüchte nach unberührter Natur und mittelalterlich anmutenden Kleinstadtidyllen eines Publikums erfüllt, das in einer industrialisierten Umgebung lebte.<sup>1024</sup>

### 3.1.3. Das beispielgebende „Saaralbum“ von Peter Becker

Aber beispielgebend für die Herausgabe der „Saartalmappe“ und die Saarburger Lithographien (*Abb.en OW 9 e - h / PS 4, 5*) war offenbar das „Saaralbum“, in dem der Frankfurter Landschaftsmaler und Graphiker Peter Becker (1828 - 1904) 1861 sechs seiner nach eigenen Aquarellen lithographierten Ansichten von der Saar und Saarburg zusammengefasst hat.<sup>1025</sup> Dem mehrfach nachgedruckten und der Königin Elisabeth von Preußen (1801 - 1873) gewidmeten „Saaralbum“ (*VAbb.en 40, 40 a - f*)<sup>1026</sup> ist Beckers „Malerisches Rheinalbum“ vorausgegangen, das Mitte der 1850er Jahre in Hofkreisen besondere Beachtung fand.<sup>1027</sup>

<sup>1021</sup> Vgl. Türk 2000, S. 188.

<sup>1022</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Roland Augustin, Saarland Museum, Saarbrücken.

Vgl. Hüttel, Richard: Im Bilde Reisen - Engländer an der Mosel. In: Im Bilde Reisen. Moselansichten von William Turner bis August Sander. Katalog zur Ausstellung Städtisches Museum Trier 1996. Herausgeber Elisabeth Dühr und Richard Hüttel. 1. Auflage Koblenz 1996, S. 11 - S. 14, hier S. 11.

<sup>1023</sup> Vgl. Dieck, Walter: Stadtbilder Saarburs aus 4 Jahrhunderten. In: 1000 Jahre Saarburg 964 - 1964. Saarburg 1964, S. 61 - S. 79, hier S. 67.

<sup>1024</sup> Vgl. Güse 1995, S. 237 / S. 238. Vgl. Hüttel 1996, S. 11 - S. 14.

<sup>1025</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Roland Augustin, Saarland Museum, Saarbrücken.

Vgl. Peter Becker „Saaralbum“. In: Saarland Museum, Saarbrücken. Die in der Literatur oder im Kunsthandel unterschiedlich genannten Titel werden hier weitgehend in Anlehnung an die Blätter des Saarland Museums bezeichnet, die aus diversen Nachdrucken und mit angenommener Datierung nur teilweise inventarisiert sind.

<sup>1026</sup> Die Fotografien hat Josef Ballinger, ein Heimatforscher aus Saarburg, zur Verfügung gestellt.

Peter Becker: *Titelblatt*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg. Die rahmende Inschrift auf dem ornamentalen *Titelblatt* mit der Ansicht „Die Stadt Saarburg im 16. Jahrh.“ lautet: „Ihrer Majestaet Königin Elisabeth v. Preußen in tiefster Ehrfurcht gewidmet.“

Peter Becker: *Laurentiuskirche in Saarburg*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz.

Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

Peter Becker: *Saarburg*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz.

Ohnehin wurden die Blätter *Castel (Klause von Kastel, Serrig mit der Klause)* und *Saarschleife (VAbben. 40 c, e)* aus dem „Saaralbum“ auf eine Bestellung des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795 - 1861) zurückgeführt, der sich während seiner Visiten durch die Rheinprovinz auch für das Saartal begeisterte. Zu dem Auftrag soll es gekommen sein, nachdem der ‚Romantiker auf dem Königsthron‘ 1856 von Trier über Saarbürg nach Saarbrücken reiste und die Cloef bei Orscholz mit ihrer Aussicht über die Saarschleife besuchte.<sup>1028</sup>

Außerdem scheint Beckers Darstellung *Mettlach und Keuchingen (VAbb. 40 f)* einen Zeitungsbericht zu spiegeln, der Eindrücke beschreibt, die sich dem nachmaligen Preußenkönig boten, als er bereits 1833 in Mettlach Station machte: „Se. Königl. Hoheit“ trafen „in Mettlach ein, wo Höchstdieselben in der Wohnung des Fabrikbesizers [...] abstiegen und übernachteten. [...] dieser malerisch gelegene Fabrikort gewährte von der Höhe bei Keuchingen [...] den herrlichsten Anblick, vorzüglich prangte [...] das majestätische Fabrikgebäude. [...]“<sup>1029</sup> Damit war die um 1727/28 erbaute und nach dem Einfall der französischen Revolutionsheere säkularisierte Benediktiner-Abtei genannt, die 1809 ein Steingutfabrikant erworben hatte.<sup>1030</sup>

Auch mit dem Blatt *Castel (Klause von Kastel, Serrig mit der Klause) (VAbb. 40 c)* wird Becker an den königlichen Besuch im Jahr 1833 erinnert haben. Denn als der Kronprinz in Mettlach erfuhr, dass die Gebeine des blinden Königs Johann von Böhmen (1296 - 1346) infolge der Revolutionswirren auf dem Speicher der Abtei lagerten, beauftragte er den Baumeister Karl Friedrich Schinkel (1781 - 1841), die verfallene Klause von Kastel auf einem vorspringenden Saarfelsen bei Serrig zu einer spätgotischen Grabkapelle für seinen Ahnen umzugestalten.<sup>1031</sup>

Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

Peter Becker: *Castel (Klause von Kastel, Serrig mit der Klause)*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

Peter Becker: *Kapelle von Taben*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

Peter Becker: *Saarschleife (Blick von der Cloef auf das Saartal, Blick auf die Saarschleife bei Mettlach)*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

Peter Becker: *Mettlach und Keuchingen*; aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

<sup>1027</sup> Vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Prof. Dr. Ulrich Thieme und Prof. Dr. Felix Becker. Dritter Band. Leipzig 1909, S. 150 / S. 151.

<sup>1028</sup> Vgl. Dieck 1964, S. 76.

Vgl. Enderlein, Albert: Der Aussichtspunkt Cloef. In: Beiträge zur Geschichte von Orscholz. Albert Enderlein; Dieter Morgen; Manfred & Manuel Kiefer; Bernd Gaub. Orscholz 2007, S. 395 - S. 408, hier S. 398 - S. 400.

<sup>1029</sup> Zitat nach Trier'sche Zeitung, 11. November 1833. In: Enderlein, Albert: Die Bürgermeisterei Orscholz als Teil der preußischen Rheinprovinz. Zu Teil I Orscholz und das Land zwischen Saar und Mosel im Laufe der Geschichte. In: Beiträge zur Geschichte von Orscholz. 2007, S. 97 - S. 109, hier S. 98.

<sup>1030</sup> Vgl. Dieck 1964, S. 77.

Vgl. Jakobs, Ingrid: Christian Kretschmar. Steinhauer und Baumeister des 18. Jahrhunderts in Kurtrier. Saarbrücken 1991, S. 16 ff.

Vgl. Desens, Rainer: Villeroy & Boch. Ein Vierteljahrtausend europäische Industriegeschichte 1748 - 1998. Fortgeschrieben bis ins Jahr 2005. Merzig 2006, S. 50 / S. 51. Vgl. Enderlein 2007, S. 103 - S. 106.

<sup>1031</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 103 / S. 104. Vgl. Desens 2006, S. 38.

Scheinbar wurde das „Saaralbum“ wegen der Bezüge auf historische Episoden und das preußische Königreich zu einem begehrten Sammelobjekt, dessen Blätter bis in die Jetztzeit zu Umschlagbildern oder Illustrationen regionaler Bücher dienten.<sup>1032</sup> Aber die hochformatigen und ausschnittshaften Saarburger Stadtansichten von Weil und Schondorff sind an wiederkehrenden Einzelmotiven orientiert, die schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts Beckers Stadtveduten und Gesamtansichten ablösten.<sup>1033</sup> Dennoch werden beide Künstler die Absicht gehegt haben, mit der „Saartalmappe“ an den Erfolg des „Saaralbums“ anzuknüpfen, das ihnen auch Anregungen für ihre an der Saar dargestellten Arbeitsszenen bieten konnte.

Dazu kommt vor allem die prominente Lithographie *Mettlach und Keuchingen* (VAbb. 40 f) in Betracht. Auf dieser von einem hohen Standpunkt aufgenommenen Überschaubandschaft erstreckt sich die Saar wie ein bedeutender Strom vor der schlossartigen Fassade der ehemaligen Abtei und der Mettlacher Ortschaft.<sup>1034</sup> Davor separiert eine vereinzelt Pappel die rechts verstreute Ansiedlung von dem barocken Abtei-Komplex. Womöglich war diese Markierung an einer Tagebuchnotiz von Karl Friedrich Schinkel angelehnt, der 1826 während einer Durchreise den Blick auf die „Wohnhäuser der Fabrikarbeiter“ und „ihre Entfernung zu dem großen Kloster“, in dem eine „Steingutfabrik“<sup>1035</sup> eingerichtet war, bemerkenswert fand. Diese ‚Industrie-Wohnlandschaft‘ antizipierte mit den manövrierenden Bootsleuten, die im rechten Vordergrund zu erkennen sind, Schondorffs *Saarschiffer* (Abb. OW 9 a / PS 1). Außerdem hat das in Höhe des umgewandelten Klosters von einer Reitergruppe gezogene Schiff Weils Treidelszene *Auf dem Leinpfad* (Abb. OW 9 i) vorweggenommen.

Hinsichtlich Beckers Lithographie steuert das Schiff zu einer Verloaderampe vor dem Kloster, das der Steingutfabrikant wegen seiner verkehrsgünstigen Lage an der Saar bevorzugte.<sup>1036</sup> Die ab 1837 eingeleiteten Maßnahmen zum Ausbau des Wasserweges verdankten sich anscheinend

---

<sup>1032</sup> Das kolorierte Blatt *Mettlach und Keuchingen* diente 1981 zum Umschlagbild für „Das Saarlandbuch“ und ist 1999 in der Ausgabe „Das Saarland“ zweiseitig reproduziert worden. (Vgl. Saarlandbuch 1981, Umschlagbild. Vgl. Oberhauser, Fred: Das Saarland. Kunst, Kultur und Geschichte im Dreiländereck zwischen Blies, Saar und Mosel. Köln 1999, S. 58 / S. 59.)

Das kolorierte Blatt *Saarschleife* wurde mit dem Titel *Blick auf die Saarschleife bei Mettlach* zum Umschlagbild des 1981 nachgedruckten Heimatbuches „Das Saarland“ von 1924. (Vgl. Das Saarland 1924 (1981) Umschlagbild).

<sup>1033</sup> Vgl. Dieck 1964, S. 79.

<sup>1034</sup> Vgl. Brenner, Traudel: Mettlach als Motiv künstlerischer Darstellungen. In: 1300 Jahre Mettlach. Herausgeber Gemeindeverwaltung Mettlach. Mettlach 1976, S. 291 - S. 304, hier S. 296 / S. 297; s. ebd., S. 295 Abb.: Peter Becker, Faïencerie, Lithographie 1859, Saarland Museum. (Wiedergabe des Blattes *Mettlach und Keuchingen*.)

<sup>1035</sup> Zitat nach Karl Friedrich Schinkel: Tagebuchaufzeichnung, April 1826. In: Klewitz, Martin: Zur Baugeschichte der Benediktinerabtei. In: 1300 Jahre Mettlach. Hg. Gemeindeverwaltung Mettlach. 1976, S. 81 - S. 94, hier S. 87.

<sup>1036</sup> Vgl. Desens 2006, S. 38.

der Initiative des damaligen Kronprinzen.<sup>1037</sup> Demzufolge dürfte Becker mit der Betriebsamkeit auf dem Fluss, der vor der 1860 eröffneten Eisenbahnlinie zwischen Saarbrücken und Trier noch die Haupt-Transportader zur Mosel war<sup>1038</sup>, eine Hommage an den König ausgedrückt haben.

Die seither verbesserte Infrastruktur an der mittleren Saar hat um 1856 zur Gründung Burbacher Hütte beigetragen, und 1872/73 wurde die Gründung der Völklinger Hütte auch von der Expansion nach dem Deutsch-Französischen Krieg beflügelt.<sup>1039</sup> Schondorffs *Saarschiffer* ist vor einer dieser Produktionsstätten ebenfalls hervorgehoben wie das von Weil neben ihrem Führer erfasste Pferdegespann *Auf dem Leinpfad*. Das Motiv der nach den Treidelwegen benannten<sup>1040</sup> Lithographie aus dem Jahre 1910 konnte Weil 1913 mit dem Gemälde *Treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 12) und der Radierung *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 13) fortsetzen. Vermutlich war das Ölbild *Treidelnde Pferde an der Saar* eine Auftragsarbeit, die sich im Zusammenhang mit der „Saartalmappe“ ergeben hat. Der Zeitpunkt ihrer Herausgabe ist zwar nicht präzise zu ermitteln. Aber die konziliante Graphik des Mappencovers wird dem Verkehrsverein Saarbrücken eine Empfehlung gewesen sein, um Otto Weil mit der Einband-Gestaltung der 1913 herausgegebenen Broschüre *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* (Abb. OW 11) zu betrauen.

### 3.1.4. Weils Einbandgestaltung *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*

Das zur Rahmung der kartonierten Umschläge verwendete Weiß wird auf der Titelseite über dem gleichfarbig abgesetzten Schriftsockel *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* zum Identitätsmerkmal der dargestellten Dreiviertelfigur. Der weiße Sweater und der gleichfarbige Ruderbalkens, den die linke Hand aus zurückgelehnter Pose umgreift, erklären diese Figur zum Boots- oder Steuermann auf dem Schiffsheck, das wie ein Kreissegment die vordere Bildfläche beansprucht. Dabei begrenzt die Diagonale des nach rechts ansteigenden Ruderbalkens eine Saarbrücker Flussansicht, die hinter der „Alten Brücke“<sup>1041</sup> den Winterberg mit dem Denkmal zu erkennen gibt. Insofern wirbt der dreizeilige Schriftsockel wie ein Plakat für einen Stadtbesuch und animiert zu dem in der Broschüre propagierten ‚Schlachtfeldtourismus‘.<sup>1042</sup> Eine

<sup>1037</sup> Vgl. Böcking, Werner: *Schiffe auf der Saar. Geschichte der Saarschifffahrt von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. Saarbrücken 1984, S. 52. Vgl. Enderlein 2007, S. 106.

<sup>1038</sup> Vgl. Böcking 1984, S. 49 / S. 50.

<sup>1039</sup> Vgl. Diss. hier, S. 49, Anm. 308. Vgl. Diss. hier, S. 62, Anm. 385.

<sup>1040</sup> Die Leinen, mit denen die Schiffe stromaufwärts gezogen wurden, waren namensgebend für die Uferwege, an denen die Treidelgespanne entlanggingen. (Vgl. Hiller, Irmgard: *Schiffszieher*. In: *Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII*. Sonderdruck. Leipzig 1957, S. 303 - S. 309, hier S. 308, Anm. 15.)

<sup>1041</sup> Die „Alte Brücke“ geht auf eine Baumaßnahme von 1546 - 1548 zurück. Dieser steinerne Flussübergang verbindet unterhalb des Schlossberges die Stadtteile Alt-Saarbrücken und St. Johann. (Vgl. *Architekturführer Saarbrücken / Historischer Verein für die Saargegend e.V.* Josef Baulig, Hans Mildenerger, Gabriele Scherer. Saarbrücken 1998, S. 47.)

<sup>1042</sup> Begriff ‚Schlachtfeldtourismus‘ nach Hannig 1993, S. 32.

Vgl. K.: *Das Schlachtfeld*. In: *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* 1913, S. 36 - S. 40.

anknüpfende Botschaft ist der plakatgemäß großflächigen Einzelfigur und den übrigen Bildelementen des sparsam dekorativen Vierfarbendruckes<sup>1043</sup> vorbehalten. Nicht von ungefähr zeigt der schwarze Mützenschirm des Steuermannes zur Spitze des Winterberg-Denkmal. Während die Erhebung des Winterberges auf der Graphik zur „Saartalmappe“ aus einem östlichen Standpunkt aufgenommen wurde (*Abb. OW 8 - OW/PS*) / (*VAbb. 38*), hat Weil das bildparallele Hochplateau mit dem links hinter der Figur abfallenden Talhang vor der „Alten Brücke“ genauso realitätsgetreu nachgeformt. (*VAbb. 41*)<sup>1044</sup>

Ähnlich horizontal erscheint die „Alte Brücke“ im Hintergrund von Schondorffs Lithographie *Arbeiterinnen am Saarufer*. (*Abb. OW 9 b / PS 2*) Aber wie seitengespiegelt entspricht Weils Komposition dem motivisch verwandten *Saarschiffer* (*Abb. OW 9 a / PS 1*), den Schondorff ebenso als Dreiviertelfigur auf einem von Schrägprojektionen bestimmten Schiffssteaven und vor einem horizontal blattübergreifenden Hintergrund darstellte. Zudem korrespondieren beide Gestalten hinsichtlich ihrer frontalen und plastizitätsbetonten Posituren als auch den porträtartig nach rechts gerichteten Physiognomien unter derselben Kopfbedeckung. Vor einer nachgeordneten Frauenfigur stemmt sich der bis zur rechten Ecke der oberen Blattbegrenzung reichende *Saarschiffer* angestrengt gegen den Ruderbalken, der bedeutungsperspektivisch zu der links geöffneten Sicht auf ein Hüttenwerk fluchtet.

Dagegen hat Weil rechts das kulissenhaft monochrome Dunkel des Korbgewölbes der „Alten Brücke“ mit dem rechts vorspringenden Saarfelsen und einem erhöhten Gebäudetrakt verbunden. Diese Architektur deutet auf einen Pavillon des Barockschlosses<sup>1045</sup>, das wie in der Broschüre erwähnt, schon „dem jungen Goethe (1749 - 1832) im Jahre 1770 Bewunderung abnötigte.“<sup>1046</sup> Auch die von dem Bauherrn Fürst Wilhelm-Heinrich unter staatliche Regie gestellten Kohlegruben sowie dessen Initiativen zum Ausbau der Eisenwerke und Glashütten<sup>1047</sup> haben Goethe während seines kurzen Aufenthaltes in Saarbrücken und der Umgebung nachhaltig beeindruckt.<sup>1048</sup> Zur Ehre des Fürsten, der in der Broschüre als „der eigentliche Begründer

<sup>1043</sup> Vgl. Wolf, Georg Jakob: Münchner Plakate von gestern. In: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 12. Jg., Januar 1921, S. 4 - S. 13, hier S. 6 u. S. 9.

<sup>1044</sup> Derzeitiger Blick über die „Alte Brücke“ auf den Winterberg, Saarbrücken. Fotografie Dorothee Kunkel. Vgl. Dittmann, Marlen: 1998, S. 6, Abb. „Blick auf die Alte Brücke und Winterberg-Denkmal“.

<sup>1045</sup> Das *Saarbrücker Barockschloss* wurde zwischen 1738 bis 1748 im Auftrag des Fürsten Wilhelm-Heinrich von dem Architekten Friedrich Joachim Stengel (1694 - 1789) wie die Vorgängerbauten auf dem vorspringenden Saarfelsen errichtet. Nach mehreren Wiederaufbauphasen der 1793 teilweise abgebrannten Dreiflügel-Anlage erfolgte ab 1981 eine grundlegende Sanierung. (Vgl. Architekturführer Saarbrücken 1998, S. 54 / S. 55.)

<sup>1046</sup> H.: Saarbrücken ! In: Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern 1913, S. 3 - S. 9, hier S. 6.

<sup>1047</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 6.

<sup>1048</sup> „Das genussreiche Leben des Fürsten gab Stoff genug zur Unterhaltung, nicht weniger die mannigfachen Anstalten, die er getroffen, um Vorteile, die ihm die Natur seines Landes darbot, zu benutzen. Hier wurde ich nun eigentlich in das Interesse der Berggegenden eingeweiht und die Lust zu ökonomischen und technischen Betrachtungen, welche mich einen großen Teil meines Lebens beschäftigt haben, zuerst erregt.“ (Zitat nach Goethes Reise an die Saar, aus „Dichtung und Wahrheit, zweiter Teil, zehntes Buch. In: Das Saarlandbuch 1981,

der Saarindustrie<sup>1049</sup> gerühmt ist, mag das Gestaltungsmittel eines im Barock herausgebildeten elliptischen Tondos<sup>1050</sup> angemessen erschienen sein, um auf der Rückseite die „Quellen des Wohlstandes“<sup>1051</sup> mit einem festungsartig aus der Bildbreite erhobenen Hüttenwerk zu demonstrieren. Innerhalb der geradlinig funktionalen Umrisse vor rötlich gefärbtem Himmel, auf dem schmückende Wolkenstreifen und Rauchfahnen aus zwei Schloten die Horizontale akzentuieren, hat Weil das flächige Dunkel der „Alten Brücke“ und des Schlossfelsens übernommen.

Angesichts der pyramidal abgestumpften Hütten-Architektur schöpfte er womöglich von dem monochrom stilisierten Hochofen auf der Graphik zur „Saartalmappe“. (*Abb. OW 8 - OW/PS*) Hinzu kommt die Vordergrund-Landschaft der Graphik als Anregung für das Halbrund des vom unteren Rand beschnittenen Weges in Betracht. Darauf sind gemäß perspektivischer Farblinien körperhaft konturierte Rückenfiguren zu Gruppen und einer anonymen Masse verdichtet, die wie anstelle der Betrachter zu dem Hüttenwerk hinziehen. Gleich der übergeordneten Arbeitsstätte schreibt diese Schar, die das tiefe Schwarz der Hose und Mütze, aber auch die Bewegtheit des Steuermannes erwidert, die Titelseite nach. Diese Einzelgestalt und das attributiv auf das Ruder übertragene Weiß korrelieren währenddessen mit dem rückseitig beherrschenden Dunkel des monumentalen Industriekomplexes.

Aufgrund der farblichen und formalen Resonanzen ist der Steuermann als allegorische Figur zu verstehen, die an der Saar wie ein Stellvertreter sprichwörtlicher `Industriekapitäne` zeitübergreifend die Prosperität von Arbeit und Industrie versinnbildlicht. Jedoch im Ausdruck einer prekären Gegenwarts-Situation wird seine bedeutsame Pose flankiert von einem tonnenartigen Gefäß und einer schrägstehenden, weiß-rot gerahmten Hecklucke, deren rot punktierte Fächerungen an Zündhölzer erinnern. Zudem markiert ein signalhaftes Rot die richtungsweisende Oberkante des Steuerblattes. Wie mit einer Zündschnur, die auf den Bohlen und hinter den Hosenbeinen zu dem Gefäß führt, scheint das Steuerblatt mit einem Pulverfass verbunden.

Derweil visiert der verschattete Blick des Steuermannes im Hindeuten auf die ungewisse Zukunft ein außerhalb der Darstellung liegendes Ziel. Auch die Schiefelage des Schiffes ruft im Krisenjahr 1913 den `Erbfeind` Frankreich ins Gedächtnis<sup>1052</sup>, der sich mit dem Verlust von

---

S. 166 - S. 168, hier S. 167.)

<sup>1049</sup> H. Saarbrücken ! 1913, S. 6.

Triebfeder der industriellen Entwicklung mögen die Finanzbedürfnisse des Fürsten gewesen sein. (Vgl. Mallmann, Klaus-Michael: Die heilige Borussia. Das Saarrevier als preußische Industriekolonie. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 16 - S. 20, hier S. 16.)

<sup>1050</sup> Vgl. Hauptmann, Moritz: Der Tondo. Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. Frankfurt am Main, 1936, S. 281 - S. 284.

<sup>1051</sup> H.: Saarbrücken ! 1913, S. 6.

<sup>1052</sup> Vgl. Hannig 1993, S. 31.



Elsass-Lothringen nicht abfand.<sup>1053</sup> Aber eingedenk des „Mythos von Speichern“<sup>1054</sup>, wo nach der Broschüre im August 1870 „die glorreiche Schlacht [...] zwar strategisch zwecklos, aber moralisch von entscheidender Bedeutung war“<sup>1055</sup>, beschwört der Steuermann mit festem Griff um dem Ruderbalken den seitherigen Aufstieg der wie im stets wiederkehrenden Morgenrot präsentierten Saarindustrie.

Ihre Fassung im kleineren Format gleicht den eher beiläufigen Broschüren-Angaben. Neben aufgezählten Hüttenwerken und einem Wink auf die Panzerplatten-Fabrikation in Dillingen<sup>1056</sup> ist mitgeteilt: „In der Eisenindustrie waren 1912 38 Hochöfen in Betrieb. [...] Lohnarbeiter wurden 27.436 beschäftigt. [...] Der Kohlebergbau hat eine fast doppelt so hohe Belegschaft [...]“<sup>1057</sup> Auf diese Montan-Grundsparte sind die *Schlepper* von Weil (Abb. OW 9 d) und Schondorffs Lithographie *Zur Einfahrt*. (Abb. OW 9 c / PS 3) aus der „Saartalmappe“ bezogen.

### 3.1.5. Die *Schlepper* von Weil und Schondorffs *Zur Einfahrt*

Weil hat die *Schlepper* hinter den anzuschubenden Loren als überschaubare Gruppe mit vier Figuren linksseitig in den perspektivischen Ausschnitt eines winterlichen Gewerbeareals gereiht. Der Effekt der unbehaglichen Witterung resultiert vor allem aus dem Duktus grauer, dicht gesetzter Linien, zwischen denen das Blattweiß hervorschimmert. Hinzu erscheint die durch unterschiedliche Strichführungen markierte Geländeformation, als sei sie von verrußtem Schnee bedeckt. Dieser Firm akzentuiert auch technische Objekte und bauliche Elemente, die zeichnerisch gegeben sind. Im Eindruck klirrender Kälte dehnt sich vor einer ausgelegten Abflusssrinne eine Lache aus, in der verschmutztes Wasserdunkel abrupt an eine helle, wie zugefrorene Fläche stößt. Ähnlich vereist wirkende Stellen, die seitlich und bis zum Vorderrand verstreut sind, betonen mit zwei perspektivisch angeordneten Steinblöcken die Ausdehnung und das Gefälle des von den unteren Blatträndern beschnittenen Terrains. Eine Rohrleitung, die links an einer steilen Wand befestigt ist und die Schlepperszene rahmenartig überspannt, fluchtet zu einem ummauertem Stollenmundloch.

Dieser Hinweis auf eine Saargrube gibt unmißverständlich Auskunft über den Inhalt der hochwandigen und auf Schienen laufenden Loren, die von den jüngsten Bergleuten, solange sie noch nicht unter Tage durften, vom Schacht zur Kohlewäsche zu schieben waren.<sup>1058</sup> Ihre somit

<sup>1053</sup> Vgl. Böhm, Uwe-Peter: Zwischen Képi und Pickelhaube. Der Deutsch-Französische Krieg und der Mythos von Spichern. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 91 - S. 114, hier S. 111.

<sup>1054</sup> Drs. ebd., S. 91, Titelüberschrift. Vgl. Drs. ebd., S. 93 - S. 101.

<sup>1055</sup> K.: Das Schlachtfeld 1913, S. 36.

<sup>1056</sup> Vgl. Industrie. In: Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern 1913, S. 26 / 27, hier S. 27.

<sup>1057</sup> Ebd., S. 26.

<sup>1058</sup> Vgl. Mallmann, Klaus-Michael: Verfleißigung und Eigensinn. Bergmännische Lebenswelten. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 98 - S. 108, hier S. 104, Text zu der oberen Fotoabbildung.

getestete Eignung zum Bergmann<sup>1059</sup> präsentiert die vor den drei einheitlich hinter ihren Loren gebeugten *Schleppern* schwungvoll dem Wagen zugereckte Figur. Nach dem Sinnbild 'stark wie ein Baum' nimmt diese an einen kräftigen Baum abgestützte Gestalt das flächige, zu Schwarz gehende Grau des Stammes auf. Die folgenden Figuren, deren beflissen gekrümmte Rücken stereotyp aus verschleierte Hell-Dunkel-Kontrasten und Binnenschatten plastisch herausgebildet sind, deuten auf die gemeinsame Bewährungszeit.

Das seltene Motiv der *Schlepper* war von Constantin Meuniers kaum bekanntem Gemälde *Förderwagen in der Grube - Wagonnets dans la Mine* (VAbb. 42)<sup>1060</sup> antizipiert. Damit hat Meunier einen Ausschnitt des vorhergegangenen Holzstichs „Plattform einer Zeche“<sup>1061</sup> aufgegriffen, wobei lediglich zwei ins Zentrum des Gemädes gerückte Figuren einen Kohlenkarren anschieben. Das flächige Dunkel der in Aufsicht gegebenen Lore kontrastiert vor dem Tageslicht, das durch ein links weit geöffnetes Tor eintritt. Es erhellt insbesondere den gebeugten Rücken und das gesenkte Dreiviertelprofil des Arbeiters, der sich aus dem rechts verschatteten Interieur gegen den Wagen stemmt. Auf seine Anstrengung lenkt auch der zu ihm gerichtete Blick des hinter der Lore verrenkten Kameraden. Trotz abweichender Posituren kommt der gemeinschaftliche Kraftakt durch ihre analog gerundeten Schultern zum Ausdruck. Ebenso hat Weil die synchron gebückten *Schlepper* gekennzeichnet.

Auf Meuniers Gemälde reicht links noch ein geleerter Förderwagen in die vordere Bildfläche, der dem mühsam angeschobenen Karren und den im Lichtschein über den Rand flimmernden Kohlestücken entgegengesetzt ist. Die Diagonale des geleerten Förderwagens und zwei weitere Gestalten, die am rechten Rand zu erkennen sind, verweisen auf einen fortwährenden Arbeitsprozess. Die Kontinuität gleicher Tätigkeit und austauschbarer Personen<sup>1062</sup> ließ Weil mit der nahezu auf ihre homogene Körperlichkeit reduzierte Dreier-Mannschaft und den unausformulierten Gesichtern sämtlicher *Schlepper* anklängen. Konträr zu dieser Anonymität zeigen ihre unterschiedlichen Tritte neben der spiegelglatt vorkommenden Schienenspur, dass jeder auf seine Art mit den Unbillen der Natur fertig werden muss. Diese Posen sind als eigenverantwortliche Vorsicht aufzufassen, die von den Bergleuten auch Untertage gefordert war.<sup>1063</sup>

---

<sup>1059</sup> Aber auch erwachsene Neuankömmlinge mussten im Bergbau oft jahrelang ein Schlepper-Dasein fristen und hatten außer der Transportarbeit noch im Schacht die Loren zu beladen. (Vgl. Mallmann 1989, S. 99 u. S. 102.)

<sup>1060</sup> Constantin Meunier: *Förderwagen in der Grube - Wagonnets dans la Mine*, Öl/Lw., o. J., .80 x 97 cm, sign. u. r. :C. Meunier. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts des Belgique, Inv Nr. 10000/724. In: Ausstellung Constantin Meunier vom 17. Oktober 1970 bis 17. Januar 1971. Bergbau-Museum Bochum in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Wirtschafts- und Technikgeschichte und dem Kunsthistorischen Institut der Ruhr-Universität Bochum, Bildteil 40. (Aust. Kat. Bochum 1970)

<sup>1061</sup> Vgl. Hielscher, Peter 1979, S. 225; s. ebd. Abb. 7, C. Meunier, Plattform einer Zeche, 1880, Holzstich.

<sup>1062</sup> Vgl. Türk 2000, S. 107.

<sup>1063</sup> Vgl. Steffens 1989, S. 50.

Eventuell hat sich Weil neben Beobachtungen im Übertagebereich eines Saar-Bergwerkes bezüglich der Winteratmosphäre und der hallenartigen Gebäude, die er über dem Stolleneingang und hinter einem Zaun horizontal anlegte, von Van Gogh's Zeichnung *Bergleute auf dem Weg zum Schacht* (VAbb. 11) anregen lassen. Schließlich wurde diese Zeichnung mitunter „Schlepper und Schlepperinnen“ genannt.<sup>1064</sup> Aber im Gegensatz zu dieser Figurenreihe, die den bildparallelen Industrie-Architekturen untergeordnet ist, sind die *Schlepper* vor dem Stollenmundloch in eine perspektivische Komposition eingefügt, die auch Paul Schondorffs Lithographie *Zur Einfahrt* (Abb. OW 9 c / PS 3) prägt. Bereits dieser Titel deutet auf Meuniers Gemälde „Einfahrt“, das 1912 zur Ausstellung „Die Industrie in der bildenden Kunst“ präsentiert wurde.<sup>1065</sup> Trotz fehlender Abbildung im begleitenden Katalog ist anzunehmen, dass damit ein von Meunier wiederholt dargestelltes Motiv seines Triptychons „Bergwerk“<sup>1066</sup> zeigt war.

Jedenfalls antizipiert das in der fortschreibenden Literatur „Der Kalvarienberg“ genannte Mittelbild des Triptychons *Bergwerk* (VAbb. 43)<sup>1067</sup> die von Schondorff seitlich erfassten Rückenfiguren und eine aus dieser auseinanderdriftenden Schar zurückgewandte Gestalt. Meuniers Bergleute ziehen in heller Montur mit ihren Beilhauen über einen Damm und einer Brücke zu einer entfernt hochragenden Zeche.<sup>1068</sup> Schondorffs Figuren befinden sich auf einem vom linken Vorderrand ansteigenden Weg, der entlang einer rechts ausgedehnten Straße zu einem zwischen Schloten und Industriebauten sichtbaren Fördergerüst abbiegt. Schondorff kennzeichnete die demnach als Bergleute ausgewiesenen Figuren noch mit attributiven Grubenlampen, die im Kontrast ihrer überdies kohleschwarzen Kleidung erhellt sind.

Die Mannschaft der links in Nabsicht gebrachten Gestalten wird angeführt von einer dem Betrachter zugekehrten Figur, deren Blick aus der porträthaften Physiognomie auf ihren gekrümmten Rücken und einen beiseite gehaltenen Stock lenkt. Diese Haltung und vereinzelt Stöcke, mit denen Gestalten der davor wegeilenden Kolonne ebenfalls ausgestattet sind, mögen auf die Mühsal der langen Anmarschwege anspielen, die auswärtige Bergleute vor Schichtbeginn zurücklegen mussten.<sup>1069</sup> Wie eine Kompanie präsentieren die übrigen der groß gesehenen und sich überschneidenden Bergleute die ausholenden Schritte der Vorausgehenden. Deren gleich-

---

<sup>1064</sup> Vgl. Der Bergbau in der Kunst, S. 393 zu Abb. 341.

<sup>1065</sup> Vgl. Ausst. Kat. Essen 1912, S. 16, Nr. 30: Constantin Meunier, Einfahrt, Öl.

<sup>1066</sup> Vgl. Baudson 1998, S. 21.

<sup>1067</sup> Constantin Meunier: *Triptychon Bergwerk* (*Die Einfahrt / Der Kalvarienberg / Die Ausfahrt*), um 1894, Öl/Lw., 140 x 85 cm, 140 x 170 cm, 140 x 85 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/176. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 21, Schwarz-Weiss-Abb. 14. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 35. In: Schmoll gen. Eisenwerth 1972, Abbildungen S. 445, Nr. 6, *Triptyque de la Mine*, Ölgemälde, 1884 - 1886. In: Türk 2000, S. 383, Abb. 679.

<sup>1068</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 260; s. ebd., S. 258, Abb. 329: Constantin Meunier, *Das Bergwerk*. Triptychon.

<sup>1069</sup> Vgl. Laufer 1995, S. 24.

artig schemenhafte Kopfformen kontrastieren kaum mit der uniform dunklen Kleidung und den einheitlichen Mützen.

Die Distanz bis zu diesem anonymen Pulk markieren zwei ähnlich dunkle Bäume. Die dünnen und gleichförmig gebogenen Stämme erscheinen, als wären mit den Abstand wählenden Figuren verwachsen. Dies lässt zwar an bodenständige Bergleute denken. Aber die Lücke zwischen beiden Gruppen bringt eine fragile Zusammengehörigkeit zum Ausdruck. Damit korrespondieren die in 'Kameradschaften' eingeteilten Bergleute, die Untertage selbstständig zusammenarbeiteten und nach einem Gruppenakkord - dem sog. Gedinge - entlohnt wurden.<sup>1070</sup>

Davon abgesehen, leiten die Bäume und das blattlose Geäst den Betrachterblick zu einer massiv erhobenen Industrie-Architektur, dem die Bergleute subordiniert sind. Dieser monumental rechteckige Kubus entspricht einem sog. „Malakoffturm“. (VAbb. 44)<sup>1071</sup> Die im Saarland nicht mehr erhaltenen „Malakofftürme“ waren zu Beginn des um 1850 einsetzenden Tiefbaues über den Bergwerksschächten errichtet worden. Sie nahmen Maschinen und Seilscheibengerüste auf und dienten mit ihren dicken Mauern als Widerlager der zu befördernden Kohle und Mannschaften. Der Begriff „Malakoffturm“ resultierte aus einem Fort der russischen Festung Sewastopol, das sich im Krimkrieg von 1853 bis 1856 besonders widerstandskräftig erwiesen hat.<sup>1072</sup> Es wird angenommen, dass die kostspieligen Architekturen der bollwerkartigen „Malakofftürme“ die Funktionalität mit einer Herrschaftssymbolik verbinden sollten, um Macht und Stärke des preußischen Staates als Bergwerkseigner zu demonstrieren.<sup>1073</sup>

Adäquat der technischen Funktion vermochte Schondorff auch den fortentwickelten Förderturm und die Nebengebäude in nüchtern grauen Schraffen zu geben. Indessen hat er die untergeordneten Figuren mit der perspektivischen Bordsteinkante abgestimmt. Ihre strikte Linierung trennt den schmalen Weg, der den Bergleuten *Zur Einfahrt* gereicht, von der breiten, wie mit morastigen Wasserlachen übersäten Straße. Diese aufgehellte, einem Dreieck angenäherte Fläche und das monotone Schattengrau der Grubengebäude vermitteln den Eindruck, als würden

---

<sup>1070</sup> Vgl. Steffens 1989, S. 50.

<sup>1071</sup> Carl Heinrich Jacobi: *Grube Dudweiler, Scolley-Schächte, Malakoff-Turm*, 1860 - 1868. Industrie-Fotografie. In: Katalogbuch zur Ausstellung Gebanntes Licht. Die Fotografien im Saarlandmuseum von 1844 bis 1995. Saarlandmuseum Saarbrücken 14.2. - 19.4. 2009. Herausgeber Ralph Melcher. Saarbrücken 2009, S. 50, Kat. Nr. 68. (Ausst. Kat. Saarbrücken 2009)

In: *Richtig daheim waren wir nie 1995*, S. 13: *Malakoff-Turm Grube Dudweiler*, 1866.

<sup>1072</sup> Vgl. Steffens 1989, S. 49, Text zu der gleichseitigen Fotografie „Turm des Heinitzschachtes III“.

Vgl. Slotta, Rainer 1995, S. 31 - S. 33; s. ebd., S. 32 Fotografie: „Altenwald, Sulzbach, Malakofftürme der Grube Melin 1866“; s. ebd., S. 32 Fotografie „Neunkirchen-Heinitz, Kokerei der Grube Dechen im Hintergrund die Malakofftürme der Schächte Dechen I, II 1866“.

<sup>1073</sup> Vgl. Steffens 1989, S. 49. Vgl. Mallmann 1995, S. 19.

Vgl. Slotta, Rainer: *Malakofftürme. Schachttürme des Bergbaus und ihre Beziehung zur Festungsarchitektur*. In: *Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau*. Herausgeber Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e.V. Bochum 2001, 53. Jahrgang, Heft 1/ 2001, S. 28 - S. 42, hier S. 28 / S. 29 u. S. 41.

die Bergleute unter winterlich entlaubten Bäumen im anbrechenden, aber regnerisch getrübbten Tageslicht *Zur Einfahrt* hinziehen.

Diese atmosphärischen und formalen Verknüpfungen sind Weils Lithographie *Schlepper* ebenso zu Eigen, die jedoch in eher malerisch freizügiger Ausführung impressionistische und expressionistische Tendenzen zu erkennen gibt. Innerhalb des weitläufigen Geländes macht die individuell hervorgehobene Figur auf das notwendige Leistungsvermögen der *Schlepper* aufmerksam. Die Beschwernisse älterer Bergleute veranschaulicht Schondorffs Figur, die aus der Anonymität als Anführer einer 'Kameradschaft' hervortritt. Obwohl an Meunier orientiert, wusste Schondorff auch mit dem „Malakoffturm“ die Wiedererkennbarkeit des „werktätigen Lebens“<sup>1074</sup> im Saar-Bergbau zu bieten.

Diesem Bestreben, das die Offerte zur „Saartalmappe“ ankündigte, ist Weil ebenfalls gefolgt, der sich zwar wie Schondorff mit Meuniers Œuvre auseinandergesetzt haben dürfte. Aber genauso eigenständig vergegenwärtigte er das Schlepperdasein vor einem für etliche Saargruben typischen Stollenmundloch, das schon zur Ortsbestimmung von Weisgerbers *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) beitrug. Dessen ungeachtet, würdigte Weil den in der Bergmannshierarchie niederen Rang der Transportarbeiter.<sup>1075</sup> Transportleistungen der Frauen beim Löschen der Saarschiffe attestiert Schondorffs Lithographie *Arbeiterinnen am Saarufer*. (Abb. OW 9 b / PS 2) Dieses 'werktätige Frauenleben' wird im Kontext von Weils Gouache *Lastenträgerinnen an der Saar* (Abb. OW 31) zu beachten sein, die 1921 eine politische Ära des 'Industriebezirks' fortschreibt, die der Umschlag *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* (Abb. OW 11) und die vorhergehende Graphik auf dem Mappencover der „Saartalmappe“ (Abb. OW 8 - OW/PS) vereinte.

### 3.1.6. Der „Simplicissimus“-Zeichner Paul Schondorff

Entgegen Otto Weil ist Paul Schondorff außer den Lithographien zur „Saartalmappe“ in der Region kaum in Erscheinung getreten, und über seine künstlerische Betätigung wurde nur wenig bekannt. Nach einem 1930 erschienenen Kunsthandbuch lebte er damals in München.<sup>1076</sup> Wenn auch die Lebensdaten in einem jüngeren Nachschlagewerk nicht mitgeteilt werden, verweist

<sup>1074</sup> Paul Schondorff.. Otto Weil: „*Ew. Hochwohlgeboren ...*.“

<sup>1075</sup> Vgl. Mallmann 1989, S. S. 99 u. S. 102.

<sup>1076</sup> Vgl. Dresslers Kunsthandbuch. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Herausgeber Willy Oskar Dressler. Zweiter Band, Bildende Kunst, neunter Jahrgang. Berlin 1930, S. 911.

eine Quelle<sup>1077</sup> auf „Schaffsteins Blaue Bändchen“, die Schondorff zwischen 1911 und 1913 illustriert hat.<sup>1078</sup>

Dass er für den „Simplicissimus“ tätig war, ist der Zeitungsrubrik „Saarland“ von 1913<sup>1079</sup> und einer Anmerkung in Günter Scharwaths Schrift „Die Kollektivausstellung saarländischer Künstler auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1932“ zu entnehmen.<sup>1080</sup> Mithin war die für diese Sonderschau zuständige Saarbrücker Jury um Schondorffs Teilnahme äußerst bemüht und hat vier seiner Zeichnungen ausgesucht<sup>1081</sup>, die vonseiten der Berliner Presse als persönlich geführter Griffel des in München Schaffenden erwähnt wurden.<sup>1082</sup> Hinzu nennt Scharwath Schondorffs Einzelausstellung im Saarbrücker Heimatmuseum, die 1928 stattgefunden hat.<sup>1083</sup> Dabei wird sich der Ankauf einiger Zeichnungen ergeben haben, die mit einem Fundus aus dem 1936 aufgelösten Staatlichen Museum an das Saarland Museum überkommen sind.<sup>1084</sup> Weitere Schondorff-Zeichnungen unter den 32 Beständen des Saarland Museums entstammen dem Nachlass von Fritz Zolnhofer.<sup>1085</sup>

Aus kriegsbedingt lückenhaften Melderegistern geht hervor, dass Paul Schondorff am 26. November 1882 in Bochum zur Welt kam<sup>1086</sup> und 1902 mit seinen Eltern aus Köln nach Saarbrücken umgezogen ist. Von 1903 bis 1905 war er in Karlsruhe ansässig und kehrte nach wechselnden Aufenthalten in Berlin, Stuttgart und Freiburg bis 1914 mehrmals an die Saar zurück.<sup>1087</sup> Seit 1907 wohnte Schondorff in München und ab 1911 wie Weil in Dachau.<sup>1088</sup> 1912

<sup>1077</sup> Vgl. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. 19. Band. München, Leipzig 2000, S. 58 mit Verweis auf: Ries, Hans: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871 - 1914. Osnabrück 1992, S. 866.

<sup>1078</sup> Vgl. Ries 1992, S. 866: Schondorff, Paul, 1. - 4. Schaffsteins Blaue Bändchen. Köln 1911 - 1913: 1. Eddasagen, 1911 (Nr. 8); 2. Walther und Hildegunde, 1912 (Nr. 18); 3. Nordische Heldensagen, 1913 (Nr. 38); 4. Griechische Heroengeschichten, seinem Sohn erzählt B. G. Niebuhr 1913 (Nr. 48).

<sup>1079</sup> Vgl. Diss. hier, S. 53, Anm. 972.

<sup>1080</sup> Vgl. Scharwath 1996, S. 221, Anm. 88.

<sup>1081</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 221 mit Angabe der Zeichnungen „Kaffeegesellschaft“, „Vagabunden“, „Wirtsstube“ und „Schnapstrinker“.

<sup>1082</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 232.

<sup>1083</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 221, Anm. 88. Scharwath gab zwar pauschal das Jahr 1929 für diese Einzelausstellung an, die aber vom 1. bis 28. November 1928 stattgefunden hat. (Vgl. Ausstellungen des Heimatmuseums 1926 - 1945: In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 350.)

<sup>1084</sup> Vgl. Die Inventarliste des Staatlichen Museums Saarbrücken zum Zeitpunkt der Entlassung Fritz Grewenigs mit Namen der Künstler, die in der Sammlung vertreten waren. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 185 / 186, hier S. 186: Schondorff (12).

<sup>1085</sup> Vgl. Inventar-Verzeichnis Saarland Museum, Saarbrücken: Paul Schondorff, 32 Original-Druckgraphiken. Vorbehaltlich ungeklärter Provenienzen und sonstiger Ankäufe sind 10 Inv. Nrn. aus dem Heimatmuseum Saarbrücken und 11 Inv. Nrn. aus dem Saarbrücker Staatlichen Museum sowie neun Graphiken aus Fritz Zolnhofers Nachlass überkommen.

Darunter befinden sich scheinbar Zeichnungen, die Zolnhofer bereits 1931 besaß. (Vgl. Scharwath 1996, S. 221.)

<sup>1086</sup> Vgl. Meldeunterlagen Paul Schondorff. Stadtarchiv, Landeshauptstadt München. Kopien aus PMB S 221 u. EKW 76/S 186. In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1087</sup> Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Paul Schondorff. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken. In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1088</sup> Vgl. Meldeunterlagen Paul Schondorff. Stadtarchiv, Landeshauptstadt München.

Vgl. Auszug aus dem Melderegister Paul Schondorff. Stadtarchiv Große Kreisstadt Dachau.

war Schondorff aber wieder in München gemeldet, wo er anscheinend bis zu seinem Tode im Jahre 1965 dauerhaft lebte.<sup>1089</sup>

Gemäß Weils Aufzeichnungen hat die Freundschaft mit Schondorff seit 1902 bestanden.<sup>1090</sup> Auch bezüglich der Jahre 1903 bis 1905, die Schondorff in Karlsruhe verbrachte, drängt sich die Vermutung auf, dass er gleichzeitig ein Schüler von Schmid-Reutte gewesen ist. Insofern wäre ihm eine Lehre zuteil geworden, die laut Lovis Corinth (1858 - 1925) - ein ehemaliger Studiengefährte des Karlsruher Professors - „an eine strenge methodische Disziplin“ gewöhnte, „wobei lediglich das Organische und Konstruktive unter jeder Unterdrückung kalligraphischer Virtuosität geübt wurde.“<sup>1091</sup> Zudem hätten Schmid-Reuttes „anatomische Vorlesungen“<sup>1092</sup> ausschlaggebend sein können, um später den Ansprüchen des „Simplicissimus“ zu genügen.

In diesem Satiremagazin sind zwischen 1910 und 1936 mehr als 400 Schondorff-Zeichnungen veröffentlicht worden.<sup>1093</sup> Soweit überschaubar, waren sie aber meistens auf den hinteren Seiten platziert und fanden von der „Simplicissimus“-Rezensionen nur wenig Beachtung.<sup>1094</sup> Einige Beiträge des Jahres 1915 tragen neben dem üblichen Druckvermerk ‚Zeichnung von P. Schondorff‘ den Zusatz ‚z. Zt. im Feld‘ oder ‚z. Zt. im Schützengraben‘.<sup>1095</sup> Abgesehen von einer Unterbrechung, die 1918 beginnt, häuften sich 1922 bis 1928 Schondorffs „Simplicissimus“-Zeichnungen.<sup>1096</sup> Ihre oft strikt zusammenfassende Linearität und die vorwiegend ohne

In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1089</sup> Vgl. Meldeunterlagen Paul Schondorff. Stadtarchiv Landeshauptstadt München.

<sup>1090</sup> „Die Reifeprüfung. Mehrere Tage Wanderungen mit meinem Freund Schondorff [...] Karlsruhe. Bei Prof. Schmid-Reutte im Atelier: „Der Kain“, gewaltige Eindrücke moderne Kunst [...]“ (Weil, Otto, Aus meinem Leben, Manuskript, letzte Seite, fast unleserlich.)

Aber Weils Sohn glaubte, dass sich die Freundschaft erst in Dachau ergab. (Vgl. Weil, Otto, Junior 1971.)

<sup>1091</sup> Corinth, Lovis: Schmid-Reutte. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. VIII. Berlin 1910, S. 222 - S. 223, hier S. 222.

Corinth und Schmid-Reutte studierten zusammen in München bei Ludwig Loefftz (1845 - 1910).

(Vgl. Corinth 1910, S. 222. Vgl. Corinth, Lovis: Neue Bücher. Über das Mappenwerk von Schmid-Reutte im Verlag von J. Engelhorn's Nachf. in Stuttgart. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. XII. Berlin 1914, S. 350 - S. 352, hier S. 351.)

<sup>1092</sup> Corinth, 1910, S. 222.

<sup>1093</sup> Vgl. Simplicissimus. Online-Edition der 49 Jahrgänge von 1896 - 1944: Paul Schondorff, Zeichner von 420 Beiträgen, S. 1 - S. 7. In: Elektronische Zeitschriften-Bibliothek. <http://www.simplicissimus.info/item/608>.

(Simplicissimus. Paul Schondorff)

<sup>1094</sup> Vgl. Reinoss, Herbert: Simplicissimus. Bilder aus dem „Simplicissimus“. Herausgeber Herbert Reinoss unter Verwendung einer Auswahl von Rolf Hochhuth. Hannover 1970, Vorwort S. 9; s. ebd., S. 102, Abb. Pfändung, P. Schondorff 1911; s. ebd., S. 104, Abb. Ein Optimist, P. Schondorff 1911.

<sup>1095</sup> Vgl. Simplicissimus, 20. Jg., Heft 13. München, 29.06.1915, S. 15: Im Unterstand, ohne Signatur, Druckvermerk außerh. der Darst. o. r.: Zeichnung von P. Schondorff, z. Zt. im Felde.

Vgl. Simplicissimus, 20. Jg., Heft 16. München, 20.07.1915, S. 185: Erstens kommt es immer anders, ohne Signatur, Druckvermerk außerh. der Darst. o. r.: Zeichnung P. Schondorff, z. Zt. Im Schützengraben.

<sup>1096</sup> Vgl. Simplicissimus. Paul Schondorff.

Schattierungen abgesetzten Schwarz-Weiss-Flächen erinnern an Gestaltungselemente der „Jugend“, die sich jedoch auch im „Simplicissimus“ entfaltet haben.<sup>1097</sup>

Damit korrespondiert u.a. Schondorffs Umschlagbild *Eddasagen* in „Schaffsteins Blaue Bändchen“ (VAbb. 45)<sup>1098</sup>, das 1911 fünf gleich gestaltete Illustrationen des Künstlers enthielt.<sup>1099</sup> Dem entsprechen übrigens die Häuser und der Hochofen auf der Graphik zur „Saartalmappe“ (Abb. OW 8 - OW/ PS) sowie Weils Hüttenwerk auf der Rückseite des Einbandes *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*. (Abb. OW 11)

Im „Simplicissimus“ enthüllen durchwegs derb bayerische Glossen den sonst kaum zu verstehenden Spott, mit dem Schondorff wohl nach gängiger Redaktionsvorgabe bürgerliche Attitüden oder den Dünkel von Geistlichen und des Militärs verhöhnte<sup>1100</sup> Allerdings blieben Abgründe des Proletariats nicht ausgespart. Ohne erkennbare Rückgriffe deuten allein Berliner Bonmots, die vor allem diesen Darstellungen beige-schrieben sind, auf Heinrich Zille, dessen Milieuzeichnungen seit 1902 sporadisch im „Simplicissimus“ vertreten waren.<sup>1101</sup>

Dazu zählt Schondorffs Karikatur *Seelenschwingungen*, die Anfang September 1912 erschien. (VAbb. 46)<sup>1102</sup> Die Original-Zeichnung wird im Saarland Museum unter dem Titel *Schnapstrinker* bewahrt (VAbb. 47)<sup>1103</sup> und ist nach Scharwath 1932 in Berlin ausgestellt worden.<sup>1104</sup> Die Figur des links am Tisch sitzenden *Schnapstrinkers* hat angesichts der Schirmkappe über dem Dreiviertelprofil und den überlang ausgestreckten Beinen Ähnlichkeit mit Schondorffs *Saarschiffer* (Abb. OW 9 a / PS 1) aus der „Saartalmappe“ und Weils Steuermann auf dem Einband *Saarbrücken und das Schachtfeld Spichern*. (Abb. OW 11)

Wegen fehlender Abbildung ist nicht zu klären, ob sich der künstlerische Austausch mit dem Gemälde „Der Saar-Schiffer“ fortsetzte, das aber laut Werner Schwindt als „Weil'sche Schöpfung“ zu „verschiedenen Variationen“ führte. „[...] die „Schönste, [...] ein in stimmungsvollen Farben in Öl gemaltes Bild, [...]“ wurde „von der Buch- und Kunstdruckerei Gebr.

<sup>1097</sup> Vgl. Kessel, Dagmar von: Kunst um 1900. Die Zeichner des Simplicissimus: Zwischen Tradition und Avantgarde. In: Begleitheft zur Ausstellung „Simplicissimus“ 1896 - 1944, 19. Mai bis 28. Juli 1996, Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Hannover 1996, S. 5.

Vgl. Zimdars, Hasso: Die Zeitschrift 'Simplicissimus'. Ihre Karikaturen. Bonn 1972, S. 96.

<sup>1098</sup> Paul Schondorff: *Eddasagen*. Umschlagbild und Titelseite. Schaffsteins Blaue Bändchen. Aechtes der Blauen Bändchen. Köln 1911.

<sup>1099</sup> Vgl. ebd., S. 12, S. 51, S. 55, S. 64, S. 69: Illustrationen von Paul Schondorff.

<sup>1100</sup> Vgl. Zimdars 1972, S. 27 ff. u. S. 76 / S. 77.

<sup>1101</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 108 ff.

<sup>1102</sup> Paul Schondorff: *Seelenschwingungen*, sign. u. l.: P. Schondorff. Druckvermerk r. ausserh. der Darst.: Zeichnung von P. Schondorff. In: Simplicissimus, 16. Jg., Heft 45. München, 05.09.1912, S. 797.

Hinzugefügter Text: „Et jibt Alkohol, der macht lustig, un es gibt welchen, der macht traurig.“ - „Ach wat, wenn ick man Draht habe, denn macht mich jeder Alkohol lustig.“

<sup>1103</sup> Paul Schondorff: *Schnapstrinker*, Zeichnung, Feder in Tusche, Deckweiß, Papier, montiert auf Karton, Oberflächenschmutz, leichter Lichtschaden, 36,7 x 29,5 cm; sign. u. l.: P. Schondorff. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2289. Reproduktion Saarland Museum.

<sup>1104</sup> Vgl. Scharwath 1996, S. 221.



Hofer A.G., Saarbrücken, in kleinerem Ausmaß herausgebracht“ und „fand ihren Weg zu gewisser Volkstümlichkeit an der Saar.“<sup>1105</sup> Nicht minder populär wird Weils Radierung „Saarschiffer“ gewesen sein, die 1979 im „Verzeichnis der ausgestellten Werke“ angegeben ist.<sup>1106</sup>

Während Schondorff in München Fuß fasste, wirkte Weil im `Industriebezirk`, wo auch für seine Radierung *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 13) eine rege Nachfrage angenommen werden kann. Das basierende Gemälde *Treidelnde Pferde an der Saar*. (Abb. OW 12) hat 1984 der Autor des Buches „Schiffe auf der Saar. Geschichte der Saarschiffahrt von der Römerzeit bis zur Gegenwart“ als Illustration verwendet.<sup>1107</sup> Diesem 1913 entstandenen Bild ging 1910 die Lithographie *Auf dem Leinpfad* (Abb. OW 9 i) voraus, und dem wird der *Winter an der Saar* (Abb. OW 14) mit der Treidelszene am linken Vorderrand gefolgt sein.

### 3.2. Weils *Treidelnde Pferde an der Saar*

*Auf dem Leinpfad* dehnt sich der Treidelweg bis zu den unteren Blatträndern und ist durch lückenartig grobe, nach links gebogene Linien markiert. Sie geben außer unregelmäßig kurzen Schraffen, die eine abschüssige Uferböschung kennzeichnen, die Perspektive des rechts angrenzenden Flusses vor und sind richtungsweisend für die beiden im zentralen Mittelgrund nebeneinander trabenden Pferde. Deren großfigurigen Vorderansichten ragen kontrastierend in den hohen Himmel. Die Plastizität ihrer massigen Leiber und die Konturen der vorwärtsstrebenden Läufe sind mit linearer Binnenzeichnung um einige Nuancen stärker verdichtet als die Figur des an den linken Rand gerückten Treibers - eines sog. Halfen<sup>1108</sup> - der das Pferd an seiner Seite sorgsam am Zügel hält.

Das hinter dem anderen Tier zu bemerkende Zuggeschirr zeigt auf das im Schlepptau gehaltene Schiff mit dem hohen Treidelmast und den am Bug erkennbaren Leinen. Dieser tief im Gewässer liegende Lastkahn hat Weil einer sog. *Penische* nachgebildet, die den Aufsatz eines Pferdestalles trägt.<sup>1109</sup> Die schattenhaften und gegenstandsgerechten Linien der *Penische* kontrastierten mit den vorwiegend horizontalen und über das Blattweiß auseinander gezogenen Strichführungen, die den bis zum rechten Rand ausgedehnten Fluss akzentuieren. Skizzenartig

<sup>1105</sup> Schwindt 1978, Manuskript I, S. 43. (II, S. 9.)

<sup>1106</sup> Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 50, Kat. Nr. 89: Saarschiffer, Radierung, 22 x 18 cm, sign. u. r.: O. Weil. (ohne Abbildung.)

<sup>1107</sup> Vgl. Böcking 1984, S. 93, Schwarz-Weiss-Abb.: Otto Weil, Treidelnde Pferde auf der Saar, 1913.

<sup>1108</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 78 ff.

<sup>1109</sup> Der flämische Schiffstyp *Penische* (*Péniche*) kam seit Eröffnung des Saar-Kohle-Kanals von 1866 zum Einsatz. Die Masse dieses Kanalschiffes - ca. 38,5 m Länge, 5 m Breite mit einer Eintauchtiefe von 2 m - richteten sich nach den Dimensionen der Schleusenkammern. Die Tragfähigkeit einer *Penische* betrug bis zu 350 Tonnen. Wenn die Schiffer eigene Treidelpferde mitführten, wurden diese nachts an Bord genommen und in einem als Stall dienenden Aufbau untergebracht. (Vgl. Böcking 1984, S. 55 / S. 56, S. 61 - S. 64; s. ebd. Fotografien S. 61, S. 63, S. 92.)

beigefügte Fabrikbauten und qualmende Schlote, die das ferne Ufer säumen, teilen mit, dass die Penische Industriegüter geladen hat.

Entgegen dieser Komposition blieb das horizontal angelegte Bild *Treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 12) vor dem Hintergrund einer Verladestation am jenseitigen Flussufer auf die Seitenansicht des Pferdegespannes und einem rittlings aufsitzenden Treiber beschränkt. Die Parallelität der Tiere betonte Weil durch die synchronen Formen ihrer weiß und braun kontrastierenden Hinterhände, wobei die Flanke eines Schimmels das neben ihm trabende Pferd verdeckt. Währendem ragt der Kopf des Treibers, mit dessen Rückenansicht sich der Betrachter identifizieren kann, wie ein Oberhaupt der Pferde über den Horizont. Dem schlicht blaugrau gestreiften Muster seiner Oberbekleidung und dem am Rumpf des Schimmels entlang führenden Riemen antwortet ein dunkler, zur rechten Seite ansteigender Farbstreifen, der die Wegfläche vom Fluss abgrenzt. Diese angebahnte Fluchtlinie, über der vor dem Gespann die Landschaft geringfügig weitet ist, suggeriert eine Ferne, zu der die Pferde hinziehen.

Aber allein die straffe Seilvorrichtung ihres Zuggeschirrs deutet auf das Treidelschiff, das der zurückgewandte Treiber mit dem unter Schirmkappe kaum formulierten Profil im Blick zu haben scheint. Stellvertretend für die beladene Penische läßt das gegenüberliegende Ufer ein ankerndes Schiff unter einem ausgeschwenkten Drehkran erkennen. Im Unterschied zur Radierung (Abb. OW 13), die hinter dem Pferdegespann weiträumiger konzipiert wurde und im graphischen Hell-Dunkel die Verladestation preisgibt, absorbieren graugrüne Farbtöne auch die am rechten Gemälde-Rand wahrnehmbaren Lagerhallen und davor abgestellte Waggon. Der resultierende Eindruck, als hätte sich Dunst über der Landschaft ausgebreitet, entspricht wie die silbrig grauen Wasserspiegelungen einem impressionistischen Malstil. Aber der aus diffusen Farbwerten großflächig hervorgehobene Leib des Schimmels ist naturgetreu grauschattig und plastisch moduliert.

### 3.2.1. Maltechnische und motivische Rückgriffe auf den Münchener Akademielehrer Ludwig Herterich

Mit der Tiergestalt und der malerisch wechselnden Ausführung hat Weil offenbar Ludwig Herterich adaptiert, der infolge des Einfalls, einen im Garten stehenden Schimmel vom Fenster aus zu malen, nach der Natur und ihren Farben zu arbeiten lernte<sup>1110</sup> und das „Freilicht“<sup>1111</sup> entdeckte. Der Münchener Akademielehrer fügte wie zum Beweis der nach dem neuen Sehen modifizierten Werke<sup>1112</sup> seiner 1909 veröffentlichten Autobiographie eine Aufnahme des Ge-

<sup>1110</sup> Vgl. Herterich 1909, S. 247.

<sup>1111</sup> Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker. Band. 16. Leipzig 1923, S. 556, zu Ludwig Herterich.

<sup>1112</sup> Vgl. Herterich 1909, S. 248.

mäldes „Ein Ritter“ hinzu.<sup>1113</sup> Von diesem in der Münchener Neuen Pinakothek bewahrten Gemälde existiert zwar keine Farb-Abbildung.<sup>1114</sup> Aber auch eine jüngere Schwarz-Weiss-Reproduktion (*VAbb. 48*)<sup>1115</sup> zeigt, dass Herterich die Ritterfigur und das am Zügel gehaltene Pferd nahbildlich in der vorderen Zone erfasste.<sup>1116</sup>

Ebenso beanspruchen Weils *Treidelnde Pferde* die vordere Bildfläche. Außerdem geht die rechts gerichtete Seitenansicht des Schimmels mit dem weißen Ross konform, das Herterich im großzügig und impressionistisch behandelten Umraum deutlich wiedergegeben hat. Dabei steht der *Ritter*, die Rechte in die Hüfte gestützt, sinnierend neben dem aktionslosen Pferd<sup>1117</sup>, das lediglich mit einem Hinterhuf über die Erde scharrt.

Dagegen brachte Weil durch unscharfe Konturen sämtlicher Pferdelläufe und die flüchtig umrissene Rückengestalt des Treibers rasche Bewegungen zum Ausdruck. Darüber hinaus bezeugt die Landschaft einen eigenständigen Einsatz impressionistischer Stilmittel. Dem eilig durchquerten und wie unter den Pferdehufen aufgewühlten Terrain sind auch die asymmetrisch und hastig wirkenden Pinselstriche auf dem Treidelweg adäquat. Diese gleichen allerdings den pastosen Farbaufträgen, die speziell am Boden des Gemäldes *Ein Ritter* zu bemerken sind.<sup>1118</sup>

Neben diesen Anleihen, die Weil schon während des Studiums erprobt haben dürfte, konnte ihm Herterichs Pferdemoniv als geeignete Vorlage für eine Treidelszene dienen. Wenn er sich nämlich mit dem Bildprogramm des Schiffziehens beschäftigte, müßte ihm aufgefallen sein, dass das von Herterich in Seitenansicht dargestellte Ross formal den nach einer Richtung ablaufenden Kompositionen entsprach, die von narrativen Treidelszenen aus ägyptischen Grabkammern, der griechischen Vasenmalerei und römischen Plastiken überkommen sind.<sup>1119</sup> Z.B. enthält die im dritten Jahrhundert bei Trier als Grabpfeiler für eine römische Tuchhändlerfamilie errichtete „Igeler Säule“ ein Relief, auf zwei dem Männer mittels Leinen einen beladenen Kahn fortbewegen.<sup>1120</sup>

Das Motiv menschlicher Treidelarbeit wurde in der Malerei erst im 17. Jahrhundert aufgegriffen und fand 1871/73 mit dem fast drei Meter breiten Ölbild „Wolgatreidler“ von Ilja Repin (1844 - 1930) eine monumentale Würdigung.<sup>1121</sup> Der sozialkritische Realismus dieses epoch-

<sup>1113</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 248 / S. 249; s. ebd., S. 248, Abb. des Gemäldes *Ein Ritter*.

<sup>1114</sup> Vgl. Göbl, Gabriele. Bayerische Staatsgemäldesammlungen email: [gabriele.göbl@pinakothek.de](mailto:gabriele.göbl@pinakothek.de), 31.05.2012. In: Archiv Dorothee Kunkel

<sup>1115</sup> Ludwig von Herterich: *Ein Ritter*, 1898, Öl/Lw., 120 x 157 cm, sign. Ludw. Herterich 1898. München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 8082. In: Ludwig, Horst: Ludwig von Herterich in Etzenhausen, 1985, S. 314, Abb. 2.

<sup>1116</sup> Vgl. Ludwig 1985, S. 314 / S. 315.

<sup>1117</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 315.

<sup>1118</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 315.

<sup>1119</sup> Vgl. Hiller 1957, S. 303 u. S. 306 / S. 307.

<sup>1120</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 303 u. S. 306 / S. 307; s. ebd., S. 413, Abb. 168: Die Igeler Säule bei Trier. Nordseite.

<sup>1121</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 306, Anm.en 32, 33; s. ebd. n. S. 306: I. J. Repin, Schiffszieher an der Wolga, 1872.

alen Gemäldes ist, wie Klaus Türk anhand themengleicher Reproduktionen feststellte, u.a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrfach nachgeahmt worden.<sup>1122</sup> Dem hat Türk eine um 1912 entstandene Zeichnung *Treidlerinnen - Haleuses* des französischen Malers George Dorignac (1879 - 1925) zugerechnet (*VAbb. 49*)<sup>1123</sup>, die bezüglich der ausschnitthaften Gliederung und einiger Hintergrunddetails mit Weils *Treidelnden Pferde an der Saar* korrespondiert.

### 3.2.2. Die fragliche Orientierung an den *Treidlerinnen* von George Dorignac

Diese formalen Ähnlichkeiten werden kein Zufall gewesen sein, denn wie Dorignac's *Treidlerinnen* mussten sich mitunter Angehörige der Saarschiffer noch späterhin „ins Geschirr“<sup>1124</sup> legen. Insofern spiegelten die *Treidlerinnen* einen Anblick, der für Weil sicher nicht fremd gewesen war und nach dem er sich hätte orientieren können.

Obwohl im Vergleich zeitnaher Darstellungen nicht einzigartig, verzichtete auch Dorignac auf die Ansicht eines Treidelschiffes.<sup>1125</sup> Stattdessen rückte er die Kniestücke von drei traditionell seitlich erfassten *Treidlerinnen* mit ihren um die Schultern geschlungenen Seilen in die vorderste Bildebene. Diese großflächigen, sich zum Teil überschneidenden und gemeinsam nach links gebeugten *Haleuses* kommen allenfalls als kompositorische Anregung für Weils nebeneinander trabende Pferde in Betracht. Jedoch analog des bildparallelen Hintergrundes verweist unter verwandt niedrigem Himmel ein kulissenartiger Hafenkai am jenseitigen Flussufer auf die Fracht des gezogenen Schiffes. Zudem nimmt ein links ausgeschwenkter Drehkran über einer am Ufer liegenden Barke dieselbe Position auf dem Gemälde *Treidelnde Pferde an der Saar* ein.

Nach Türk waren die *Treidlerinnen* erst 1914 in der Zeitschrift „Art & Décoration“ abgebildet.<sup>1126</sup> Dieses Journal hat die *Haleuses* dem neunseitigen Artikel „Les Dessins de Dorignac“ paradigmatisch vorangestellt.<sup>1127</sup> Allerdings gibt ein jüngerer Katalogbeitrag ebensowenig Auskunft, ob die Zeichnungen des französischen Malers, der ab 1911 in der Pariser Künstlerkolonie La Ruche lebte und dem Kreis um Amedeo Modigliani (1884 - 1920) angehörte<sup>1128</sup>, in Deutschland bekannt geworden sind. Sollte Weil aber, bevor es zu dem Gemälde *Treidelnde Pferde an*

Vgl. Türk 2000, S. 114; s. ebd., Abb. 431: Ilja Repin: Die Wolgatreidler, 1871/73, Öl/Lw., 131 x 281 cm.

<sup>1122</sup> Vgl. Türk 2000, S. 113 / S. 114.

<sup>1123</sup> Georges Dorignac: *Treidlerinnen - Haleuses*, ca. 1912, Zeichnung. Art et Décoration, 1914. In: Türk 2000, S. 113, Abb. 422. Vgl. Drs. ebd., S. 112 / S. 113.

<sup>1124</sup> Böcking 1984, S. 89; s. ebd. Fotografie mit Text: „Treideln einer leeren Penische durch Menschenkraft noch im Jahre 1958. Mutter und Sohn ziehen, der Schiffer hält mit dem Schorbaum das Fahrzeug in der Fahrinne.“

<sup>1125</sup> Vgl. Hiller 1957, S. 306, Anm. 34; s. ebd. n. S. 304: Robert Sterl, Schiffszieher, 1910, Öl/Lw.

Vgl. Türk 2000, S. 114, Abb. 432: Robert Sterl, Schiffszieher an der Wolga, 1910; S. 113, Abb. 427:

Frans Masereel, Treidler, um 1919, Holzschnitt.

<sup>1126</sup> Vgl. Türk 2000, S. 376.

<sup>1127</sup> Vgl. Houssoy, Gaston N. du: Les Dessins de Dorignac. In: Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art moderne. Vol 35. Paris 1914, S. 65 - S. 74; s. ebd. S. 65, Abb.: *Haleuses*.

<sup>1128</sup> Vgl. Mansencal, Marie-Claire: „Georges Dorignac, 1879 - 1925“. L'atelier de la Ruche. In: Modigliani e i suoi. Jeanne Hébuterne. André Hébuterne. Georges Dorignac. Amedeo Modigliani. Fondazione Giorgio Cini. Venecia 2000, S. 43 - S. 49.

der Saar kam, in Paris gewesen sein, wäre er vielleicht auf Dorignac aufmerksam geworden, der seit 1902 im Salon des Indépendants und 1910 im Salon d'Automne vertreten war.<sup>1129</sup>

Schließlich wurde Dorignac durch seine um 1912 einsetzenden Zeichnungen „mit Bäuerinnen bei der Arbeit [...] zum Wegbereiter der sog. Rückkehr zur Ordnung.“<sup>1130</sup> Diese voluminösen, wie aus Marmor gemeißelten Gestalten<sup>1131</sup> und die wie zur Skulpturengruppe zusammengefassten *Treidlerinnen* hätten Weil an Meuniers Plastiken erinnern können, auf die insbesondere Dorignac's Einzelfigur „Haleuse“ und das Brustbild „Débardeur“<sup>1132</sup> hindeuten. Außerdem ist vorstellbar, dass ihm Dorignac's Zeichnungen die monumental versteinerten Figuren seines mutmaßlichen Karlsruher Akademieprofessors Schmid-Reutte<sup>1133</sup> ins Gedächtnis riefen.

Schmid-Reuttes Schöpfungen waren von geschlossenen und mit sichtbaren Linien verbundenen Körpermaßen geprägt.<sup>1134</sup> Überdies mögen der konsequenten, auch auf Tiere bezogenen Anatomielehre<sup>1135</sup> des Professors die Pferde *Auf dem Leinpfad* (Abb. OW 9 i) geschuldet sein. Gegebenenfalls reifte im Rückblick auf diese Lithographie und Dorignac's Zeichnung *Treidlerinnen* (VAbb. 49), deren Hintergrundkulisse sich kaum von industriell genutzten Saarufern unterschieden haben wird, die Komposition *Treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 12) und der mehrteilige *Winter an der Saar*. (Abb. OW 14)

### 3.2.3. Das Treidelmotiv als regionale Eigentümlichkeit an der Saar

Vorbehaltlich der überkommenen Schwarz-Weiss-Abbildung, deuten die ausnahmslos aufgebrochenen Formen der verschneiten Industrielandschaft *Winter an der Saar* auf einen durchgängig impressionistischen Malstil. Rechts gleicht die Horizontale des Flusshafens, die Güterwaggons und das Backbord eines Schiffes bekräftigen, dem parallelen Hintergrund des Gemäldes *Treidelnde Pferde an der Saar*. Jedoch der *Winter an der Saar* verweist hinsichtlich des

<sup>1129</sup> Vgl. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 29. Leipzig 2001, S. 68.

<sup>1130</sup> Ebd., S. 68.

<sup>1131</sup> Vgl. Mansencal 2000, S. 45. Vgl. Houssoy 1914, S. 65 / S. 66; s. ebd., S. 68: Georges Dorignac, Femme à la Fouche; s. ebd., S. 70: Georges Dorignac, Paysanne.

<sup>1132</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 69; s. ebd., S. 69: Georges Dorignac, Haleuse; s. ebd., S. 71: Georges Dorignac, Débardeur.

<sup>1133</sup> Vgl. Corinth 1914, S. 351.

<sup>1134</sup> Vgl. Schmidt-Spahn, C. F.: Zum Geleit. In: Ludwig Schmid-Reutte. 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Mit einem Geleitwort von C. F. Schmidt-Spahn, Maler an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe und einem Nachruf von Hans Thoma. Stuttgart 1913, o. Paginierung.

Vgl. ebd. Verzeichnis der Tafeln; s. ebd. 10. Tafel: Der Schäfer, 1901, Gemäldestudie, 152 x 85 cm. (Aufnahme nach dem ersten Zustand.); 27. Tafel: Der Scheideweg, 1905, Ölgemälde, 132 x 152 cm.

In dieser Mappe ist auch der „Kain“ enthalten (s. ebd. 12. Tafel: Kain, 1903, Ölgemälde, 136 x 197 cm.), den Weil in seinen Erinnerungen erwähnte: „[...] Bei Prof. Schmid-Reutte im Atelier: „Der Kain“, gewaltige Eindrücke moderne Kunst [...].“ (Weil, Otto: Aus meinem Leben, Manuskript, letzte Seite, fast unleserlich.)

Eine Studie zum „Kain“ befand sich übrigens 1913 im Besitz von Felix Klippstein (Vgl. Schmidt-Spahn 1913, Anm. zu 11. Tafel: Studie zum „Kain“, 1901, Rötelseichnung, 62,0 x 69,5 cm. Besitzer Felix Klippstein, Laubach.) mit dem Weil 1907/08 in Madrid zusammengetroffen ist. (Vgl. Diss. hier, S. 152, Anm.en 959 - 963.)

<sup>1135</sup> Vgl. Corinth 1910, S. 222.

ausgeschwenkten Krans und der dahinter gereihen Materialanhäufungen auf eine Verladestation des Saarbrücker Kohlehafens.<sup>1136</sup>

Demnach erfasste Weil im linken Hintergrund die Schlote und das gewaltige Rauchkonglomerat der Burbacher Hütte. Mithin hat der *Winter an der Saar* durch Walter Bernsteins Gemälde *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte (Abb. 13)* eine Nachfolge gefunden. Aber Weil erweiterte die Industrielandschaft bis zu der am rechten Rand perspektivisch ausgedehnten Saar. Das auf dem begrenzenden Uferweg in seitlicher Vorderansicht dargestellte Pferdegespann, das neben dem schemenhaften Führer ein Treidelschiff zieht, ist der Lithographie *Auf dem Leinpfad (Abb. OW 9 i)* entlehnt. Wie das beschauliche Pferdegespann vor der neuzeitlichen Industrielandschaft *Winter an der Saar* demonstrierten Dorignac's *Treidlerinnen* vor einer zeitgemäß modernen Hafenanlage den Gegensatz vom althergebrachten Treideln und dem technischen Fortschritt.<sup>1137</sup> Aus Ehrfurcht vor ihrer dennoch fortwährend mühseligen Arbeit würdigte Dorignac die bedauernswerten *Haleuses* mit statuenartigen Figuren.<sup>1138</sup>

Dagegen schilderte Weil einen Antagonismus an der Saar, denn nach gescheiterten Versuchen, die Frachtschiffe mit Motorkraft auszurüsten, ist es bis über die Mitte der 1950er Jahre hinaus beim Treideln geblieben.<sup>1139</sup> Bereits am Ende des 16. Jahrhunderts sind die Treidelkähne wichtigstes Transportmittel für den bis zum Rhein führenden Steinkohlehandel gewesen, der sich infolge des 1865/66 fertiggestellten Saar-Kohle-Kanals auch in den französischen Raum erstreckte. Als die an der Verkehrsader der Saar gegründeten Hüttenwerke nach 1871 prosperierten, war trotz der seit 1848 erschlossenen Eisenbahnlinien vermehrt die Beförderung von Eisenerzen und anderen Rohstoffen sowie die Abfuhr industrieller Erzeugnisse hinzugekommen.<sup>1140</sup>

Diese regionale Eigentümlichkeit dokumentiert zwar Weils Industrielandschaft *Winter an der Saar*. Aber bezüglich des Gemäldes *Treidelnde Pferde an der Saar (Abb. OW 12)* wurde die Infrastruktur am Wasserweg zum Attribut einer Momentaufnahme, die den Trab der Tiere und eine dem Treideln adäquate Reaktion ihres Führers fokussiert. Schon in Anbetracht der 1910 entstandenen Lithographie *Auf dem Leinpfad* tendierten der nebensächliche Führer und die skizzierten Industrie-Merkmale zum anekdotischen Beiwerk des auf dem ausladenden Treidelweg überhöhten Pferdegespannes.

---

<sup>1136</sup> Vgl. Diss. hier S. 78 / S. 79, Anm.en 485 - 488.

<sup>1137</sup> Vgl. Türk 2000, S. 113.

<sup>1138</sup> Vgl. Houssboy 1914, S. 65 / S. 66.

<sup>1139</sup> Vgl. Böcking 1984, S. 88 / S. 89.

<sup>1140</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 38, S. 48, S. 55, S. 73 ff.

Vgl. Hannig, Jürgen: Der beschleunigte Raum. Industrialisierung und Verkehr im Saarland. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 27 - S. 41, hier S. 33 / S. 34.

#### 4. Das im Ersten Weltkrieg gefestigte Renommée

Das daraus 1913 hervorgehende Gemälde und die Radierung (*Abb. OW 13*) als auch die Einband-Gestaltung *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* (*Abb. OW 11*) verdanken sich der „Saartalmappe“. Das damit erworbene Renommée konnte Weil im Ersten Weltkrieg festigen.

Anscheinend ist er 1914 direkt bei Kriegsausbruch zu einem Infanterie-Regiment im nahen Forbach eingezogen worden. Wie vom Sohn überliefert, brachten ihn „seine anatomischen Kenntnisse in die `Revierstube`.“ Er wurde „Mitarbeiter der Frontzeitung `Stoßtrupp`“ und war „einer Propaganda-Kompanie in St. Avold“<sup>1141</sup> zugeteilt. Werner Schwindt berichtete, dass dem Maler unterdessen noch genügend Zeit blieb, um Porträts auszuführen und Bilder, die sich meistens auf Lothringer Erlebnisse bezogen, in den Schaufenstern einer Saarbrücker Buchhandlung zu präsentieren.<sup>1142</sup>

Eine zeitgenössische Sicht dieser Schaffensphase vermittelt der Zeitungs-Ausschnitt „Otto Weil. Ein Maler Lothringens.“ Diese Titulierung entsprach der Begeisterung über Weils herbe Lothringer Landschaften und Dörfer. Gerühmt sind zudem Porträts sowie während Studienreisen entstandene Arbeiten und Motive aus dem Saar-Industriegebiet.<sup>1143</sup> Im Hinblick auf ein Gemälde „Landstraße von Worpsswede“ wurde erläutert, dass der Maler beim Besuch „dieses künstlerisch so laut gepriesenen Fleckchens norddeutscher Erde, sich dessen Zauber so wenig wie der dort üblichen Malersprache zu entziehen vermochte. [...] Zu diesem weiten Feld“ fügte „der Krieg ein neues lohnendes Gebiet. [...] Als die Zeitschrift [...] `Der Stoßtrupp` sich nach einem künstlerischen Mitarbeiter umsah, fand er in Weil einen berufenen Meister.“<sup>1144</sup>

Insofern wird zwar auch der unter dem Zeitungs-Ausschnitt handschriftliche Vermerk `Ausstellung in Saarbrücken Herbst 1917` plausibel, denn der „Der Stoßtrupp“ kam ab März des gleichen Jahres heraus.<sup>1145</sup> Aber vor allem ist die Bedeutung des Malers für die Feldzeitung an der Lothringer Front belegt. Immerhin erschien „Der Stoßtrupp“ besonders häufig mit den von Weil gestalteten Titelbildern und textbegleitenden Illustrationen oder Karikaturen. Neben martialischen, den Kampfgeist beschwörenden Darstellungen schmückten seine nostalgischen Ansichten Elsass-Lothringens die stets wiederkehrenden Artikel, in denen der deutsche Herrschaftsanspruch des 1871 annektierten Gebietes begründet wurde.

---

<sup>1141</sup> Weil, Otto Junior 1971.

Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5. Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 20, S. 34.

<sup>1142</sup> Vgl. Schwindt. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 66.

<sup>1143</sup> Vgl. Kübler 1917.

<sup>1144</sup> Drs. ebd.

<sup>1145</sup> Vgl. Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917. Diss. hier S. 138.

Ohne den Zeitungsartikel „Otto Weil. Ein Maler Lothringens“ anzumerken, wusste Walter Schmeer, dass Weil anlässlich einer Ausstellung 1917 „als `Maler Lothringens`“ und „auch als Porträtist gut rezensiert“ wurde. „[...] seit 1914 [...] folgten künstlerische ergiebige Soldatenjahre in Forbach.“ (Schmeer 1982, S. 13.)

Nachdem die Rückgabe dieses Territoriums vonseiten der Entente als eine Bedingung für Friedensverhandlungen erklärt war, hat „Der Stoßtrupp“ Anfang 1918 zur „entschiedenen Abweisung französischer Habgier“ den „bildnerischen“ Wettbewerb „Hände weg vom deutschen Land!“<sup>1146</sup> ausgeschrieben. Den ersten und dritten Preis erzielte Weil im Rang eines Unteroffiziers mit den Zeichnungen *Ritter* (Abb. OW 15)<sup>1147</sup> und *Gallischer Hahn*. (Abb. OW 16)<sup>1148</sup> Wie im „Stoßtrupp“ formuliert, tritt der „stahlbewehrte, nervige deutsche Ritter der habgierigen ‚Riesenhand‘ schlagbereit entgegen, die nach dem Elsass greift, das lieblich mit bewaldeten, burggekrönten Höhen“ und dem „Dom am deutschen Rhein [...] vor dem Beschauer“<sup>1149</sup> liegt. Gemäß der „Stoßtrupp“-Interpretation hat der Künstler dieses Bild mit dem *Gallischen Hahn* „ins Symbolische übersetzt. Das angreifende Frankreich ist hier der lächerlich krähende Gockel, den der deutsche Adler in majestätischer Ruhe keines Blickes wert hält; aber er ist wach und stoßbereit. Technik und Landschaft sind dem ersten Preis gegenüber gleichgeblieben, nur die Industrie ist noch hinzugekommen.“<sup>1150</sup>

#### 4.1. Das Arbeiter- und Industriepotenzial der „Stoßtrupp“-Beiträge von 1917/18

Rauchende Schloten, die außer der Spitze des Straßburger Münsters und Zitadellen-Türmen über den Horizont ragen, markieren offensichtlich das Potenzial der Lothringer Hüttenindustrie. Auf Weils Titelbild, mit dem „Der Stoßtrupp“ Anfang November 1918 zur neunten Kriegsanleihe aufrief (Abb. OW 17)<sup>1151</sup>, strebt ein pflügender Bauer vor einer Dorfidylle zu Industrieschloten, die unter einem Strahlenkranz ähnlich separiert in die Landschaft eingefügt sind.

Der Strahlenkranz und der pflügender Bauer sowie das hinter dem *Gallischen Hahn* in die Himmelszone reichende Straßburger Münster erinnern an den Holzschnitt *Der Ackermann* aus dem Zyklus „Totentanz“ von Hans Holbein d. J. (1497/48 - 1543). (VAbb. 50)<sup>1152</sup> Abgesehen vom

<sup>1146</sup> Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg. 1918, Nr. 1, 06.01.1918, S. 8.

Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 20.

<sup>1147</sup> Otto Weil: *Ritter*. Bez. über der Darst.: Hände weg vom deutschen Land! Bez. unter der Darst.: Kennwort: Ritter. I. Preis. Zeichnung von U.-Off. Otto Weil. In: Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918, S. 115. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 23, Kat. Nr. 47: Hände weg vom deutschen Land!, Tusche, 33 x 24 cm. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 362.

<sup>1148</sup> Otto Weil: *Gallischer Hahn*. Bez. über der Darst.: Unser Preisausschreiben „Hände weg vom deutschen Land!“. Bez. unter der Darst.: Kennwort: Gallischer Hahn. Ein III. Preis. Zeichnung von U.-Off. Otto Weil.

Titelbild. Der Stoßtrupp Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918.

(Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.) In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 28.

<sup>1149</sup> Burkardberg, Wilhelm: Unser Preisausschreiben: Hände weg vom deutschen Land.

In: Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918, S. 116 / S. 117, hier S. 116.

<sup>1150</sup> Ders. ebd., S. 116.

<sup>1151</sup> Otto Weil: Bez. unter der Darst.: Für unsere Heimat und für unsere Zukunft zeichnen auch wir die neunte Kriegsanleihe. Sign. o. r.: O. Weil. Titelbild. Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., 1918, Nr. 44, 03.11.1918. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

<sup>1152</sup> Hans Holbein d. J.: *Der Ackermann*, um 1547, Holzschnitt. Aus dem „Totentanz“. In: Hans Holbeins Totentanz neu herausgegeben zu Berlin 1907. Der Totentanz. Vierzig Holzschnitte von Hans Holbein dem



personifizierten Tod, der die Gäule antreibt<sup>1153</sup>, waren mit dem *Ackermann*, der vor einem Dorf die Furchen zieht, und einem in den Horizont ragenden Kirchturm, den noch übergreifende Sonnenstrahlen hervorheben<sup>1154</sup>, Motive vorweggenommen, die Weil durch Industrie-Kennzeichen aktualisierte.

Insofern kommt auch Holbeins Holzschnitt *Der Ritter (VAbb. 51)*<sup>1155</sup> als Anregung für Weils *Ritter*-Figur in Betracht, obschon der Titel an Ludwig Herterichs Gemälde *Ein Ritter (VAbb. 48)* denken lässt. Aber Holbein antizipierte nicht nur die mittelalterliche Rüstung sondern auch das attributive Schwert und den auffallend niedrigen Horizont, vor dem Weils schlagfertige Figur dominiert. Außerdem wird sich Weil bezüglich der wie ein grallenartiges Knochengerippe erscheinenden 'Riesenhand' an Holbeins Holzschnitte aus dem „Totentanz“ orientiert haben.<sup>1156</sup>

Demnach verschlüsselten der *Gallische Hahn* und der Aufruf zur neunten Kriegsanleihe (*Abb.en OW 16, 17*), dass die Lothringer Front ein „Totentanz“ der Materialschlachten war, die von der Industrie angetrieben wurden. Dieses Kypoto verbarg mutmaßlich schon im Mai 1917 Weils „Stoßtrupp“-Triptychon *Wir halten durch! (Abb. OW 18)*<sup>1157</sup>, das Industrie-Schlote und einen pflügenden Bauern mit dem Militär verknüpfte.

#### 4.1.1. *Wir halten durch!* im Triptychon-Format

Nach Klaus Lankheits grundlegendem Buch „Das Triptychon als Pathosformel“ ist davon auszugehen, dass dieser „Stoßtrupp“-Beitrag eine „Sakralisierung des Profanen“ im „Retabelschema“<sup>1158</sup> bekräftigen sollte. Schließlich führte Weil den gradlinigen Rahmen zum flachen Bogen über die Seiten und umwölbte das Brustbild eines Soldaten, der das größere Zentrum beansprucht. Angesichts des überhöhten Soldaten-Stahlhelms war den „Stoßtrupp“-Lesern statt einer Heiligen-Gestalt ein monumentaler Held geboten. Seine Physiognomie ist frontal und eindringlich dem Betrachter zugewandt, an den sich die Durchhalteparole richtet. Als würde der Krieger das Land auf den Schultern tragen, verläuft hinter ihm die Waagrechte des tiefen und auf den Seiten fortgesetzten Horizonts.

Jüngerer. Faksimile-Nachbildungen der ersten Ausgabe mit einer Einleitung von Professor Dr. Jaro Springer, (ohne Paginierung), Nr. 27. In: Türk 2000, S. 28, Abb. 15.

<sup>1153</sup> Vgl. Springer, Jaro, ebd. zu Nr. 27 *Der Ackermann*.

<sup>1154</sup> Vgl. Petersmann, Frank: Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Tods von Hans Holbein d. J. (Dissertation). Bielefeld 1983, S. 263; s. ebd. Abb. 61 *Der Ackermann*.

<sup>1155</sup> Hans Holbein d. J.: *Der Ritter*, um 1547, Holzschnitt. Aus dem „Totentanz“. In: Springer 1907 (ohne Paginierung), Nr. 20. In: Petersmann 1983, Abb. 54.

<sup>1156</sup> Holbein d. J. hat mit mehr als 40 Holzschnitten das Thema „Totentanz“ aufgegriffen, das seit altersher in der Literatur bearbeitet und künstlerisch dargestellt worden war. Die Inhalte beziehen sich jeweils auf die Gegenwartigkeit des Todes, der Standes- und Berufsvertreter oder verschiedene Lebensalter ereilt. Holbein personifizierte den Tod als Knochenmann, der z. T. noch mit Haut oder Fleisch überzogen ist. (Vgl. Springer 1907.)

<sup>1157</sup> Otto Weil: *Wir halten durch!* Bez. unter der dreiteiligen Darst., sign. rechtes Seitenbild o. r.: O. Weil 17.

In: *Der Stoßtrupp*. Feldzeitung für die Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 12, 05.05.1917, S. 3. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

<sup>1158</sup> Lankheit, Klaus: *Das Triptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959, S. 5 u. S. 23.

Rechts pflügt der Bauer mit einem Pferdegespann die Furchen, während eine ebenso über den Horizont ragende weibliche Gestalt schwungvoll die Saat auswirft. Ein am Vorderrand geneigter Sack deutet an, dass die beiden davor gleichförmig gebückten Frauen Pflanzen in die Erde einbringen. Gegenüber kontrastiert dieselbe plastizitätsgebende Helligkeit zweier Figuren vor den Schloten eines Eisenwerkes. Die zurückgelehnten Hüttenleute erwecken den Eindruck, als würden sie an einem Strang ziehen. Konform ihrer solidarischen Gebärde, die ein verdeckter 'Vordermann' wiederholt, streben die Arme der Landarbeiterinnen zu dem Soldaten-Brustbild. Analog suggerieren das Pferdegespann und der Schlotenqualm eine Loyalität, um die Proviant- und Rüstungsbedürfnisse der Fronttruppen zu gewährleisten.

Im Einklang der beschwörenden Durchhalteparole und des Triptychon-Formats wirkt ein dreiteiliges Gebilde, das den Krieger vertikal rahmt. Dieses Dekor scheint neben dem militärischen Ruhm die notwendigen Anstrengungen der Landwirtschaft und Industrie wie stützende Pfeiler zu würdigen.

Die 'Stützen' thematisierte 1993 im Katalog „'Als der Krieg über uns gekommen war'“ Inge Plettenbergs Abhandlung „'Eine Schraube ohne Ende'. Die Saar-Industrie in der deutschen Kriegsproduktion“.<sup>1159</sup> Hinzu verfasste Gerhard Ames den Aufsatz „'Ein ungeheurer Faktor ist der Bergmann im Kriege ...'. Die Saarbergleute und der Erste Weltkrieg“.<sup>1160</sup>

#### 4.1.2. Das *Saar-Kohlenbergwerk*

Sinnentsprechend galt im Oktober 1917 Weils „Stosstrupp“-Titelbild *Saar-Kohlenbergwerk* (Abb. OW 19)<sup>1161</sup> dem kriegswichtigen Rohstoff, den das Saarrevier außer Eisen und Stahl für die Rüstungsproduktion lieferte.<sup>1162</sup> Adäquat ragen ein freistehender Förderturm sowie zwei qualmende Schlotte hinter einem mehrstöckigen Zechenhaus mit einem weiteren Fördergerüst in den Himmel. Jedoch innerhalb der Übertage-Anlage sind bestenfalls zwei Gestalten auszumachen, während Weil unter dem bildbreit ausgedehnten Areal heimkehrende Bergleute deutlich dargestellt hat.

Zwischen der verlassen beeindruckenden Übertage-Anlage verbinden die Fronten und Giebel niedriger Hallen. Sie betonen mit einem schmalen Geländestreifen und gereihten Trichterloren die Horizontale des wie aus der Retorte angelegten Bergwerkes. Einen vormaligen Kahlschlag veranschaulichen das im Hintergrund krönende Gehölz und erosionsartige Schraffen, die eine

<sup>1159</sup> Vgl. Plettenberg, Inge: „Eine Schraube ohne Ende“. Die Saar-Industrie in der deutschen Kriegsproduktion 1914 - 1918. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 173 - S. 189.

<sup>1160</sup> Vgl. Ames, Gerhard: „Ein ungeheurer Faktor ist der Bergmann im Kriege ...“. Die Saarbergleute und der Erste Weltkrieg. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993 S. 191 - S. 205.

<sup>1161</sup> Otto Weil: *Saar-Kohlenbergwerk*. Bez. unter der Darst, sign. o. r.: O. Weil 17. Titelbild. Der Stosstrupp. 1. Jahrg. 1917, Nr. 60, 20.10.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

<sup>1162</sup> Vgl. Plettenberg 1993, S. 176.

unbewachsene Böschung angeben. Dem gerodeten Landschafts-Rücken antwortet ein Saum schräg zulaufender Hecken. Sie akzentuieren das Gefälle der vor dem Bergwerk ausgedehnten Talsohle. Diesen abseitigen Standort bestätigt ein großflächig vorgelagertes Terrain. Das trapezförmige Ausmaß resultiert insbesondere aus den beiden, vom linken Rand unterbrochenen und gitterartig begrenzten Pfaden mit den davonziehenden Bergleuten.

An der entfernteren, zur linken Seite geleiteten Strecke hat Weil die Bergleute zwar summarisch erfasst. Aber Einzelpersonen und den Gruppenverband wiederholen auf dem vom Vorderrand beschnittenen und nach rechts flach abfallenden Weg individuell geprägte Halbfiguren. Eine vage Zusammengehörigkeit dieser am Betrachter vorbei Marschierenden bringen vorwiegend gleichförmige Schraffen ihrer Kleidung und die dahinter verschattete Fläche zum Ausdruck. Einer der Fortstrebenden richtet den Blick zu den Lesern des „Stosstrupps“, der mit dem an die Soldaten erlassenen Befehl „Spart Kohle!“ auf die Unentbehrlichkeit des Rohstoffes für die Rüstungsindustrie hinwies.<sup>1163</sup>

Neben zwei weiteren Artikeln über den wichtigen Rohstoff<sup>1164</sup> war das *Saar-Kohlenbergwerk* als Einstimmung des Berichts „Auf der Urlaubsreise. Von Metz nach Mainz“ zu verstehen, der in der „Stosstrupp“-Beilage publiziert wurde. Kongenial beschrieb der Autor „Türme und Gerüste, Schlotte und Förderbahngleise großer Kohlezechen“ und erinnerte an den „Aufschwung im preußischen Saarkohlegebiet“.<sup>1165</sup> Der Angabe, dass sich Frankreich im Falle des von der Entente erhofften Sieges „das gesamte Saarkohlegebiet [...] hat versprechen lassen“, folgt der Aufruf: „[...] Ihr alle, die ihr da schafft, denkt daran, was euch vertraut ist. [...] auf eure Arbeit sehen heute die fragenden Augen von Millionen. Wehe, wenn die Kohlenförderung auch nur einen Augenblick stockt, dann können wir den Wettlauf mit der ganzen Welt um die Herstellung der meisten und besten Munition nicht mehr durchhalten. [...] Ihr Arbeiter in den Kohlebergwerken tut jetzt dreifach eure Pflicht [...]. Ihr wisst, was es heißt, im Trommelfeuer liegen und die eigene Artillerie muss sparen an Munition!“<sup>1166</sup>

Im Kontext anklingender Nachschubprobleme deutet dieser eindringliche Appell auf einen dreitägigen Streik der Saar-Bergleute im September 1917, die ihre Forderungen nach höheren Löhnen und Lebensmittelrationen mit der Kriegswichtigkeit ihrer Arbeit begründet haben.<sup>1167</sup> Damit korrespondiert das fast menschenleere *Saar-Kohlenbergwerk*, von dem die Wegziehenden adäquat eines Ausstandes großräumig abgesondert sind. Aber als hätten sie sich dem Auf-

<sup>1163</sup> Vgl. Reichert: Spart Kohle! Gez. V. Reichert, Major. In: Der Stosstrupp. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 2.

<sup>1164</sup> Vgl. Schmetzer: Wem nützt die Blüte unserer Industrie? In: Der Stosstrupp. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 2. Vgl. Ostwald, Wilhelm: Kohle. In: Der Stosstrupp. Nr. 60, 20.10.1917, S. 2 / S. 3.

<sup>1165</sup> Schmidt, Hans: Auf der Heimreise von Metz nach Mainz. In: Beilage zum Stosstrupp. Feldzeitung der Armee-abteilung A. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 1 / S. 2. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

<sup>1166</sup> Ders. ebd., S. 2.

<sup>1167</sup> Vgl. Ames 1993, S. 202 - S. 204.

ruf und der kriegsentscheidenden „Stosstrupp“-Botschaft unterzuordnen, sind sie dem Bergwerk subordiniert. Auch in dieser Hinsicht entsprach Weil den in der Kunst entwickelten Heimkehrerszenen, die er allerdings zu zwei und folglich doppeldeutigen Perspektiven ausdehnte.

#### 4.1.3. *Aus Deutschlands Waffenschmiede*

Gut einen Monat vor dem Waffenstillstand erschien Anfang Oktober 1918 der „Stoßtrupp“-Artikel *Aus Deutschlands Waffenschmiede*, der mit Weils Titelbild und seinen Illustrationen (Abb. OW 20)<sup>1168</sup> die ‚Feldgrauen‘ in die Werkstatt der zur ‚Heimarmee‘ erklärten ‚Feuerarbeiter‘ führen wollte.<sup>1169</sup> Wie das plakative Titelbild *Granatenguß im Bessemer Stahlwerk* wurden die Illustrationen zwar nicht nach Abfolge der geschilderten Geschossproduktion dargestellt. Sie waren aber anhand der Bezeichnungen hinter dem stets themengetreuen Wortlaut „Aus Deutschlands Waffenschmiede“ problemlos den erläuterten Arbeitsgängen zuzuordnen.

Demnach diene das von eifrigen Sammlerhänden im In- und Ausland zusammengetragene *Altmittel im Fabrikhof* (Abb. OW 20 a)<sup>1170</sup> als wichtiges Rohmaterial, das die Arbeiter *Am Martinsofen* mit einem langen Schieber ins Feuer befördern. (Abb. OW 20 b)<sup>1171</sup> Aus dem geschmolzenen Alteisen entsteht durch „Kohlemischungen in anderen Öfen und Birnen“<sup>1172</sup> Stahl, der beim *Granatenguß im Bessemer Stahlwerk* in die unter dem Gießkessel angebrachten Formen geleitet wird. (Abb. OW 20 c)<sup>1173</sup> Das *Abheben der gegossenen Granaten aus der Form* geschieht durch einen Laufkran und ist von einer bereitstehenden Mannschaft zu überwachen. (Abb. OW 20 d)<sup>1174</sup>

Obwohl das Titelbild als Zeichnung ausgewiesen wurde, handelt es sich insgesamt um Holzschnitt-Reproduktionen. Davon zeugen u.a. die Hellflächen, die zwischen dunklen und reliefartigen Tonabstufungen hervorleuchten.<sup>1175</sup> Stellenweise darüber geführte Schraffen betonen die Gesten der Figuren, die den *Granatenguß im Bessemer Stahlwerk* (Abb. OW 20 c) bewältigen. *Am Martinsofen* (Abb. OW 20 b) wird der einheitliche Rhythmus einer Dreier-Mannschaft über einer kontrastierenden Hellfläche hervorgehoben. Die von einer Skala abrupt anstoßender

<sup>1168</sup> Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede*. Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jg., Nr. 40, 06.10.1918. Titelbild u. Illustrationen, S. 631- S. 633. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

<sup>1169</sup> Vgl. Lorenzen, Ernst: *Aus Deutschlands Waffenschmiede*. In: Der Stoßtrupp. 2. Jahrg., Nr. 40, 06.10.1918, S. 631 / S. 632.

<sup>1170</sup> Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Altmittel im Fabrikhof*, sign. o. l.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp, 06.10.1918, S. 632. Vgl. Lorenzen 1918, S. 631.

<sup>1171</sup> Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Am Martinsofen*, sign. u. r.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp, 06.10.1918, S. 631. Vgl. Lorenzen 1918, S. 631 / S. 632.

<sup>1172</sup> Lorenzen 1918, S. 632.

<sup>1173</sup> Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Granatenguß im Bessemer Stahlwerk*. Zeichnung von Unteroffizier Otto Weil, sign. o. r.: O. Weil. Titelbild. Der Stoßtrupp, 06.10.1918. Vgl. Lorenzen 1918, S. 632.

<sup>1174</sup> Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Abheben der gegossenen Granaten aus der Form*, sign. o. r.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp, 06.10.1918, S. 633. Vgl. Lorenzen 1918, S. 632.

<sup>1175</sup> Vgl. Rebel 2003, S. 13 ff.

Schattenzonen plastisch gestalteten Körper bestätigen das Holzschnitt-Verfahren, dessen grobkantige Linearität einen expressiven Ausdruck annimmt.<sup>1176</sup> Dies betrifft auch die Illustrationen *Altmetail im Fabrikhof* (Abb. OW 20 a) und *Abheben der gegossenen Granaten aus der Form* (Abb. OW 20 d), denen Arbeiter nebensächlich beigelegt sind. Eine Holzschnitt-Textur ist zudem an den Akkorden horizontal und vertikal gesetzter oder divers gebündelter Linienstege als auch Kreuzschraffen zu bemerken<sup>1177</sup>, die sämtliches Interieur sowie die Außenansicht *Altmetail im Fabrikhof* (Abb. OW 20 a) kennzeichnen.

Das Titelbild *Granatenguß im Bessemer Stahlwerk* (Abb. OW 20 c) hat Weil auf der Kohlezeichnung *Stahlwerk* (Abb. OW 21) mit der seitlich erfassten, durch stark verdunkelte Wischer betonten Rückenfigur und zugesellten Gestalten entworfen. Die skizzierte Raumgliederung ergab den Hintergrund des rechtsseitigen Rundbogens einer Tor- oder Fensteröffnung. Sie verleiht dem Titelbild gleichfalls eine Tiefe. Der Entwurf *Stahlwerk* antizipiert zwar auch einen an der oberen Blattbegrenzung beschnittenen Lastenhaken und Haltebügel, der den schnabelartigen Gießkessel umklammert. Aber auf dem Titelbild wußte Weil die vor- und zurückweichenden Arbeiter, die mit Hebeln und Stäben den wuchtigen Gießkessel bewegen, um den Granatenguß in einen angedeuteten Spund zu dirigieren, seitlicher zu gruppieren.

Damit erreichte er einen monumentalen Effekt des Gießapparats, den plastisch und rotationsgemäß parallel gebogene, dicht gesetzte Linien charakterisieren. Die oben rechts unterbrochenen Strukturen treffen am Kesselboden auf großflächigeres Papierweiß. Dieser Kontrast, den besonders zwei Zapfen übernehmen, die trichterförmig aus der hellen Kante des Formkastens ragen, erweckt den Eindruck von abstrahlender Eisenglut. Davon scheinen ebenso zugewandte Körperpartien der Arbeiter erfasst, die neben Schattendunkel ähnlich leuchten wie die ausgesparten Flächen der Kesselhalterungen und der reflektierenden Außenöffnung. Im Hinblick auf die seitliche Rückenfigur konnten sich die 'Feldgrauen' mit den 'Feuerarbeitern' der 'Heimarmee' identifizieren.

Das ausschnittshafte Titelbild wurde zum bestimmenden Motiv des Gemäldes *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler und Karcher*. (Abb. OW 23) Zugleich sind den „Stoßtrupp“-Darstellungen *Aus Deutschlands Waffenschmiede* die übrigen Gemälde und autonome Zeichnungen einhergegangen, die Weil im Auftrag der Saarbrücker Firma Dingler & Karcher ausführte. Das Unternehmen war zur Verarbeitung von Alteisen und Stahlschrott auf das Martins-Verfahren spezialisiert.<sup>1178</sup> Zusätzlich wurde ab 1914 nach dem Bessemer-Verfahren Stahlguß

---

<sup>1176</sup> Vgl. Ders. ebd., S. 118 ff.

<sup>1177</sup> Vgl. Ders. ebd., S. 17 u. S. 180.

<sup>1178</sup> Vgl. Plettenberg 1993, S. 177.

hergestellt<sup>1179</sup>, der sich für dünnwandige Formstücke eignete<sup>1180</sup> und offenbar seit Kriegsbeginn eine großangelegte Granatenproduktion ermöglichte. Davon lassen jedenfalls die Fotografien im Album „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“ ausgehen, die meistens handschriftlich bezeichnet sind.<sup>1181</sup> Diese Fotografien mit den vielfach arrangierten Granaten und dem mustergültig platzierten Personal kommen als Vorlagen für Weils Gemäldezyklus und die „Stoßtrupp“-Holzschnitte in Betracht.

Offensichtlich ist aus den Fotografien „Martinofen I“ (VAbb. 52)<sup>1182</sup> und „Martinofen II“ (VAbb. 53)<sup>1183</sup> die Illustration *Am Martinsofen*. (Abb. OW 20 b) hervorgegangen. Immerhin korrespondiert die am linken Rand vereinfachte Schrägprojektion des Ofens mit den von beiden Fotografien in unterschiedlicher Seitenansicht dargebotenen Brennkammern. Aus dem Arbeiter, der jeweils vor der übrigen Mannschaft die in eine oxidationsartig leuchtende Ofenöffnung reichende Stange dirigiert und den Kameraden, die Eisenstücke bereithalten, resultierten die drei mit langem Stab zum *Martinsofen* vordrängenden Figuren als auch die vor der hochgezogenen Falltür separierte Gestalt. Ihre bizarre Kopfschwellung und die verrenkt zurückweichende Positur veranschaulichen die im „Stoßtrupp“ zur Sprache gebrachte Atmosphäre, wonach „der Moloch [...] Martinsofen [...] seine Gluthitze in den Raum [...] atmet. Todbringend. Und doch - hier heißt: die Zähne aufeinander gebissen. [...] Ein saures Brot, das der Feuerarbeiter. [...] Ein Schaffen, das fast menschenunmöglich erscheint und doch getan wird.“<sup>1184</sup>

Im Eindruck abnehmender Gluthitze und gemäß der Helfertätigkeit sind die zum rechten Rand versetzten Figuren durch reduzierte Hellhöhen und Schraffen gekennzeichnet. Einen Kasten, den Weil mit zwei Gestalten anfügte, geben das „Stoßtrupp“-Titelbild und die Illustration *Abheben der gegossenen Granaten* (Abb.en OW 20 c, d) als Formgefäß zu erkennen. Die verdeckte Gestalt, die das Hebegestänge zur Ofen-Öffnung an einer Kette betätigt, ist auf den Fotografien „Martinofen I“ und „Martinofen I“ (VAbb.en 52, 53) kaum wahrzunehmen.

---

<sup>1179</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 277.

Bei dem *Bessemer-Verfahren* und dem *Martins-Verfahren* werden Roheisen mit unterschiedlichen Fremdbestandteilen zu Stahl umgewandelt. (Vgl. *Stahlfibel* 2007, S. 55.)

<sup>1180</sup> Vgl. Gießerei Lexikon. Herausgeber A. Schulenburg. Berlin 1958, S. 90.

<sup>1181</sup> Vgl. Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Einige Fotografien wurden schon 1993 zum Ausstellungsprojekt, das die Saarregion und den Ersten Weltkrieg thematisierte, veröffentlicht. (Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1993: S. 182 - S. 187, Abb.en. 159, 160, 161, 162, 163, 164.)

<sup>1182</sup> „Martinofen I“ Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb.

In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

<sup>1183</sup> „Martinofen II“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb.

In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 183, Abb. 160.

<sup>1184</sup> Lorenzen 1918 S. 631.

Die Fotografien aus dem Album „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“ werden dokumentarischen Zwecken und Repräsentations-Interessen der Firma gedient haben.<sup>1185</sup> Hingegen bedienten Weils Holzschnitte *Aus Deutschlands Waffenschmiede* das Pathos des „Stoßtrupp“-Artikels. Adäquat verheißt die Passage „man denke sich alles in ein durchsichtiges Violett getaucht, denke sich rote Mischöne hinzu, denke sich in diesen Lichtkegel die Arbeiter hineinstürmend [...],denke sich [...] als Zuschauer in einem dunklen Winkel der weiten Halle“ eine „Leuchtkraft“ von „Bildern, die nur der Pinsel eines gottbegnadeten Malers zu bannen vermag.“<sup>1186</sup>

#### 4.2. Der Gemäldezyklus *Granatenproduktion* im Stahlwerk Dingler und Karcher

Mit dieser Rhetorik sollte augenscheinlich Otto Weil und die höhere Dignität seines Gemäldezyklus nobilitiert werden. Ohnehin erfordern diese Ölbilder (*Abb.en OW 22 - 25*) ausführliche Analysen, denn womöglich sind sie den andernorts vielbeachteten Kunstäußerungen zuzurechnen, die sich im Ersten Weltkrieg das Sujet der Industriearbeit aneigneten und Tätigkeiten an der Heimatfront demonstrierten.<sup>1187</sup> Allerdings wird der Saarbrücker Auftraggeber eine Wiedererkennbarkeit verlangt haben, so dass Weil auch diese „Kunst für den Krieg“<sup>1188</sup> an Fotografien aus dem Album „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“ orientierte. Bei diesen Vorlagen dürfte es aber schon hinsichtlich des Entwurfs *Stahlwerk* (*Abb. OW 21*) nicht geblieben sein, um die Stahlerzeugung und den Granatenguß oder die von Frauen erbrachte „Feinarbeit“<sup>1189</sup> in der Munitionsfabrik darzustellen.

##### 4.2.1. Die ‚Feuerarbeiter‘ bei der Stahlerzeugung und dem Granatenguß

Gleichwohl und wie titelgebend fluchtet das Gemälde *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie des Stahlwerkes Dingler und Karcher* (*Abb. OW 22*) nach den massiven Deckenträgern der Fotografien „Cupolofen in der Kleinbessemerie“ (*VAbb. 54*)<sup>1190</sup> und „Kleinbessemerie beim Blasen“ (*VAbb. 55*)<sup>1191</sup> in eine rechtsseitige Raumtiefe. Die vor dem diesig grauen Hallenabschluss erfassten Arbeiter dringen mit langen Stangen zu einer Bodengrube, die im Bildzentrum durch Kontraste schattendunkler Werte orangegelb aufleuchtet. Im Widerschein der feurig glühenden Bodengrube gestaltete Weil aus der Farbe dieser Hauptlichtquelle und Verschattungen, die changierendes Blau beinhalten, die Körperlichkeit der Figuren. Ähnlich der „Stoßtrupp“-

<sup>1185</sup> Vgl. Zimmermann 2004, S. 377.

<sup>1186</sup> Lorenzen 1918 S. 631.

<sup>1187</sup> Vgl. Türk 2000, S. 296.

<sup>1188</sup> Ders. ebd., S. 296.

<sup>1189</sup> Lorenzen 1918, S. 632.

<sup>1190</sup> „Cupolofen in der Kleinbessemerie“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

<sup>1191</sup> „Kleinbessemerie beim Blasen“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

Illustration *Am Martinsofen (Abb. OW 20 b)* entsprechen seitlich gereichte Rückenpartien dem homogenen Rhythmus von drei zum Rand der Bodengrube gebeugten Arbeitern. Überschnittene Gestalten verdeutlichen die hastende Bewegtheit der gesamten Mannschaft.

Ihre Arbeitsgeräte lassen langstielige Schlackenkellen annehmen, mit denen unerwünschte Eisenbegleiter abzuschöpfen sind.<sup>1192</sup> Auf diese Rückstände verweist eine granuliert Materialanhäufung im schattenhaften Vordergrund, die den Tiefeneffekt des Bildes und die Farbinintensität der ovalbreiten Bodengrube bekräftigt. Hinter einer Trittleiter, die schattenschwarz über diesen Substanzen hochragt und die auf der Fotografie „Kleinbessemerie beim Blasen“ an peripherer Stelle zu bemerken ist, kontrastiert ein lehmfarbiges Gefäß, das an eine mit feuerfestem Ton verkleidete Bessemer Birne erinnert.<sup>1193</sup> Ihr Hals neigt sich zu einem wuchtigen und graufarbigem Kessel, über dem eine feuerrote Glut zwischen dem Spalt des angehobenen Zylinders aufleuchtet. Diese Lichtquelle und das großflächig gerundete Aggregat sind abermals den Fotografien „Cupolofen in der Kleinbessemerie“ und „Kleinbessemerie beim Blasen“ entlehnt. (*VAbb.en 54, 55*) Sie zeigen nämlich eine gleisende Helligkeit, die der Kupolofen in Höhe eines Treppenpodestes ausstrahlt. Das Geländer dieses Aufstiegs gibt das Gemälde seitlich hinter dem Aggregat zu erkennen, das Weil folglich einem Kupolofen<sup>1194</sup> nachempfunden hat.

Ein Rohrstück, das zu dem Hals der ebenso freizügig dargestellten Bessemer-Birne leitet, spielt auf das Bessemer-Verfahren an, bei dem das im Kupolofen vorgeschmolzene und dem birnenförmigen Kleinkonverter zugeführte Eisen durch eingeblasene Heißluft zu Stahl umgewandelt wird.<sup>1195</sup> Auf dem Gemälde reicht der Bauch der Bessemer-Birne zur glühenden Bodengrube. Der kantige Bügel an ihrem Vorderrand und die Verbindung mit dem Lasthaken des ebenfalls schattendunklen Flaschenzuges lassen eine abgesenkte Gießpfanne annehmen, die den in der Bessemer Birne erzeugten Stahl aufnimmt.

Hinter dem Flaschenzug leuchten zwei Pfeiler, die den Kupolofen vom übrigen Raum trennen. Ein gleichartig vorgeblendetes Gittergerüst führt in der Mitte der Fotografie „Kleinbessemerie beim Blasen“ und am linken Rand der Fotografie „Cupolofen in der Kleinbessemerie“ (*VAbb.en 54, 55*) vor den Deckenträgern in die Hallenhöhe. Kongenial wußte der „Stoßtrupp“ von „dünnen Gittereisen, die schwindelnd bis zur Tonnendecke hinaufklettern.“<sup>1196</sup>

---

<sup>1192</sup> Vgl. Gießerei Lexikon 1958, S. 242.

<sup>1193</sup> Die Bezeichnung *Bessemer Birne* hat sich aus dem Namen des Erfinders und der birnenförmigen Ausführung dieses Kleinkonverters ergeben. (Vgl. Gießerei Lexikon 1958, S. 90 / S. 91.)

<sup>1194</sup> Die bis zu sechs Meter hohen *Kupolöfen* wurden im 18. Jahrhundert in England für den Einsatz von Bruch-eisen und Schrott entwickelt. Die Bezeichnung geht auf die Worte 'cupola funare' zurück und betraf ein hervortretendes Kamin. Obwohl die Funktion dieser Aggregate einem Hochofen ähnlich ist, konnten die Schmelzleistungen mit dem momentanen Bedarf abgestimmt werden. (Vgl. Gießerei Lexikon 1958, S. 369 u. S. 377.)

<sup>1195</sup> Vgl. Gießerei Lexikon 1958, S. 90 / S. 91.

<sup>1196</sup> Lorenzen 1918, S. 631.



Die Fotografie „Cupolofen in der Kleinbessemerie“ zeigt mit der am Flaschenzug hängenden Gießpfanne, in die das geschmolzene Eisen aus dem über einer Arbeitsbühne installierten Kupolofen fließt, einen sog. Abstich. Währendem bekundet die Fotografie „Kleinbessemerie beim Blasen“ neben dem abgeschirmten Kupolofen eine Oxydation. Infolge der hochgradigen Verbrennung wurden nach Klaus Tenefelde, der anhand von Fotografien des Krupp-Konzerns u.a. diese Produktion erläuterte, Verunreinigungen des gewonnenen Roheisens abgesondert.<sup>1197</sup> Die Entfernung dieser Substanzen veranschaulicht das Gemälde *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* als anschließenden Arbeitsprozess.

Die Fotografien „Kleinbessemerie beim Blasen“ und „Cupolofen in der Kleinbessemerie“ präsentieren eine innovative Technik<sup>1198</sup> bezüglich der Schutzmontur des am Kupolofen tätigen Arbeiters und der beiden Aufsichtspersonen. Entgegen dem rationalisierten und unter Kontrolle von Vorgesetzten in Gang gebrachten Schmelverfahren macht das Gemälde hinsichtlich der Arbeitsintensität einen unzeitgemäßen Eindruck. Insofern scheint die mit ihren langen Stangen zur Bodengrube vordringende Mannschaft den Soldaten verpflichtet, die auf Weils Plakat *Die eiserne Brigade* (Abb. OW 26)<sup>1199</sup> mit langläufigen Gewehren vorwärts stürmen. Diese Reminiszenz hätte den ‚Feuararbeitern‘ eine militärische Note verliehen.

Davon abgesehen, verkündet das Gemälde auch die Weiterverwendung des gereinigten Stahls. Denn gleichklingend mit der hellblauen Farbe korrespondieren die Schulter des am nächsten zur Bodengrube gebeugten Arbeiters und ein doppelstöckiger Kasten, den die untere rechte Bildfläche beschneidet. Als wäre der Behälter, auf den sich die Schlagschatten dieser Figur und eines am Rande der Bodengrube abgestellten Tiegels richten, momentan heran geschoben worden, verdeckt er Beine nachrückender ‚Feuararbeiter‘. Ungeachtet der Illustrationen (Abb.en OW 20 b, d) entspricht der Behälter dem Formkasten, den das „Stoßtrupp“-Titelbild *Granatenguß im Bessemer Stahlwerk* (Abb.OW 20 c) unter dem Gießkessel zeigt, und dem schon die trichterförmigen Zapfen eingepasst sind.

Aber das Gemälde vermerkt mit dem Tiegel am Rande der glühenden Bodengrube und der Distanz zum dem Formkasten eine noch anstehende Qualitätskontrolle, die Weils Kohlezeichnung *Werkmeister Conrad bei der Gießprobe* (Abb. OW 27)<sup>1200</sup> attestiert. Diese Einzel-

---

<sup>1197</sup> Vgl. Tenefelde, Klaus: Krupp - der Aufstieg eines deutschen Weltkonzerns. In: Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. Herausgeber Klaus Tenefelde. München 1994, 2. Aufl. 2000, S. 10 - S. 39, hier S. 20.

<sup>1198</sup> Vgl. Zimmermann 2004, S. 379 / S. 380.

<sup>1199</sup> Otto Weil: *Die eiserne Brigade*. Inf. Rgt. Nr. 70 u. 174, 1915, Plakat. Original-Lithographie, 1. Abzug, 52,0 x 45,5 cm, sign. u. r.: O. Weil 1915. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 369. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 26, Kat. Nr. 41.

<sup>1200</sup> Otto Weil: *Werkmeister Conrad bei der Gießprobe*, 1918, Kohle, weiß gehöht, 42 x 57 cm, sign. u. r.: O. Weil 18, bez. u. l.: Meister Conrad. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V., Inv. Nr. 405.

figur umfasst den langen Stab einer Schöpfkelle, die über den kleinen schalenartigen Tiegel geneigt ist. Die vereinfachte Schrägprojektion des linksrandigen Aggregats, das die Herkunft des in den Tiegel tropfenden Stahls angibt, gleicht der Brennkammer *Am Martinsofen*. (Abb. OW 20 b) Jedenfalls bezeugt der autonome *Werkmeister Conrad bei der Gießprobe* eine wichtige, durch einen Fachmann vorzunehmende Prüfung des Stahls, dessen Entschlackungsprozedur aus dem Gemälde *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* (Abb. OW 22) resultiert.

Adäquat des Formkastens, der rechts ins vordere Bild ragt, stapeln sich Formgefäße als Repoussoirs im Vordergrund des Gemäldes *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler und Karcher* (Abb. OW 23) vor dem monumental aufgetürmten Gießkessel. Sie nehmen hier eine materialgerechte graugelbliche Farbe an, die mit dem Granit- und Sandgemisch übereinstimmt, aus dem nach dem „Stoßtrupp“-Artikel die Formgefäße hergestellt waren.<sup>1201</sup> Ihre in Aufsicht gegebene und diagonal versetzte Reihung, die zum linken Rand aufgehoben ist, verstärkt den Höhen- und Tiefeneffekt der weiträumigen Fabrikhalle, die Weil in Fortsetzung des Gemäldes *Stahlerzeugung* durch den perspektivischen Verlauf ähnlicher Deckenträger betonte.

Ihre verlängerte Flucht begleitet gegenüber der links verkürzten Werkstatt ein Band segmentierter Oberfenster, die entlang der überwölbenden Dachrippenkonstruktion wiederholt sind. Der unter diesen Lichtbahnen entfernt wirkende Hallenabschluss strahlt hinter diffusem Grau eine glutfarbene Helligkeit aus. Sie verweist unter dem verschatteten Deckenkran auf die Produktion und Transport des Stahls, der rötlich und grau schwellend über den kolossalen Gießkessels quillt. Dieser Kübel reflektiert einen gleichfarbig metallischen Glanz. Indessen prägt Schatten-Schwarz die hellroten Zapfen der arretierten Formgefäße.

Konträr zum „Stoßtrupp“-Titelbild (Abb. OW 20 c) hat Weil das Blickfeld auf den erhöhten Gießkessel und die glühenden Zapfen auch durch beidseitig zugeordnete Arbeiter ausgedehnt. Obwohl partiell von den Formgefäßen verdeckt, bringt die schmiegsame Ölfarbe eine dynamische Bewegtheit ihrer Oberkörper zur Geltung. Den Figuren des Gemäldes *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* (Abb. OW 22) vergleichbar, modulierte Weil die sich mann-schaftlich überschneidenden Arbeiter im Widerschein der Zapfen und kontrastierendem Blau, das zu Schatten-Schwarz wechselt.

Die vitale Körperlichkeit einer zwischen den Formkasten seitlich erfassten und der Zeichnung *Stahlwerk* (Abb. OW 21) entnommenen Rückenfigur, tritt auf dem „Stoßtrupp“-Titelbild bedeutsamer hervor. Um der „Stoßtrupp“-Intention zu entsprechen, bedurfte es groß gesehener Figuren vor einem reduzierten Werkstatt-Interieur, das Weil nach der Zeichnung *Stahlwerk* auf

---

<sup>1201</sup> Vgl. Lorenzen 1918, S. 632.

den Hintergrund des Gemäldes *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler und Karcher* (Abb. OW 23) übertragen hat.

Aber weder diese glutartige Helligkeit noch die unter dem Gießkessel ausstrahlende Glut oder das durch die Fensterbahnen eintretende Tageslicht erreichen den linken Hallensektor. Außer einigen Frauenfiguren wird eine in der Ecke des verschatteten Vordergrundes sitzende Männergestalt gemäß der grau und rot gerandeten Kappe als Militärperson erkennbar.<sup>1202</sup> Ihr verlorenes Profil, das über eine weibliche Rückenfigur und die von ihr präparierten Formgefäße hinweg dem Gießprozess zugekehrt ist, vermeldet eine Beaufsichtigung der 'Feuerarbeiter'.

Darunter haben sich Kriegsgefangene befunden, die der „Stoßtrupp“ keineswegs verhehlt. Immerhin ist die Rede vom „besonderen Reiz der Völkerschaften vorm Feuer“, und dass „deutsche Arbeiter, englische und italienische Gefangene hier gemeinsam“<sup>1203</sup> schaffen. Nach dem gepriesenen Talent der „Romanen“ bei „der Abwehr der Glut“<sup>1204</sup> sind vor allem italienische Gefangene zur 'Feuarbeit' herangezogen worden. Über diesen speziellen Einsatz geben Fotografien aus dem Album „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“ jedoch keine konkrete Auskunft.<sup>1205</sup>

Eindeutiger belegen etliche Fotografien die in der Rüstungsproduktion neu entwickelte Frauenarbeit, die 1993 Susanne Nimmegern mit der regionalen Abhandlung „In 'eiserner Zeit ...'. Lebensverhältnisse von Frauen und Mädchen im Ersten Weltkrieg“ thematisierte.<sup>1206</sup> Diesen nützlichen „Beitrag zum Krieg“<sup>1207</sup> greift das Gemälde *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler und Karcher* (Abb. OW 23) noch angesichts einer Gruppe auf, die inmitten der Halle durch spärlich helle Kopfhäuben und den Kittel einer schlanken Gestalt als Frauen erscheinen. Deren Tätigkeit mag zwar die weibliche Rückenfigur hinter den bereits mit hochragenden Spüden versehenen Formgefäßen zu demonstrieren. Aber im gleichen Schatten der 'Feuarbeiter' bezeugen die an den seitlichen Rand gerückten Frauen eine nebensächliche Funktion beim Granatenguß. Hingegen wurde die *Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher* (Abb. OW 24) wie das Bild der *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb. OW 25) zur Frauendomäne. Dennoch informieren auch diese Gemälde über Militärkontrollen der Rüstungsaufträge, die Kriegsinvaliden und Veteranen zugefallen ist.<sup>1208</sup>

---

<sup>1202</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 13, Abb. 2, Militärmützen.

<sup>1203</sup> Lorenzen 1918, S. 632.

<sup>1204</sup> Drs. ebd., S. 632.

<sup>1205</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 206, Abb. 177: Kriegsgefangene bei der Saarbrücker Firma Dingler & Karcher nach der Arbeit; S. 212, Abb. 184: Essensausgabe im Gußstahlwerk Dingler & Karcher, Saarbrücken; S. 216, Abb. 187: Kriegsgefangene bei Dingler & Karcher vor Arbeitsbeginn.

<sup>1206</sup> Vgl. Nimmegern, Susanne: In „eiserner Zeit ...“. Lebensverhältnisse von Frauen und Mädchen im Ersten Weltkrieg. In: Eva Labouvie (Herausgeberin): *Frauenleben - Frauen leben. Zur Geschichte und Gegenwart weiblicher Lebenswelten im Saarraum (17. - 20. Jahrhundert)*. St. Ingbert 1993, S. 64 - S. 85.

<sup>1207</sup> Zimmermann 2004, S. 384.

<sup>1208</sup> Vgl. Plettenberg 1993, S. 174 / S. 175.

#### 4.2.2. Die *Arbeiterinnen* im Saarbrücker Rüstungsbetrieb

Der Titel *Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher* ergab sich vielleicht aus den in der rechten Vorderecke deponierten und den weiter 'ins Auge springenden' Granaten. Die zur rechten Seite fluchende Komposition spiegelt die Tiefenerstreckung und das Interieur der Fotografie „Abstechen der Granaten 10 cm“ aus dem Firmen-Album. (*VAbb. 56*)<sup>1209</sup> Diese Aufnahme fokussiert vor synchronen Fenstern eine Drehbank und eine dahinter platzierte Frau. Ihr in die Hüfte gestemmter Arm gibt zu verstehen, dass Arbeiterinnen für das „Abstechen“ der akkurat unter der Maschine gereihten Granaten zuständig sind.

Nach den mehrfach im Stillstand präsentierten Drehautomaten und Transmissionsriemen mit den unter der Decke installierten Antriebswellen resultiert der infinite Raumeindruck des Gemäldes, aus dem eine rote Frauenhaube hervorleuchtet. Anschließend ist vor einer vertikalen Deckenstütze die rötlich gerandete Militärmütze einer schemenhaft vorgereckten Figur zu konstatieren.

Die Bild-Perspektive wird eingeleitet von einer diagonal in den Raum führenden Schienenspur, die auch die Bodenfläche der als Repoussoirs dienenden Granaten begrenzt. Indessen scheint eine Arbeiterin die Lore auf der Schienenspur anzuschieben. Die davor geweitete Schrägsicht lenkt zur Drehbank, hinter der eine Frau mit einem pfeilartigen Werkzeug die eingespannte Granate bearbeitet. Die ebenso metallisch glänzenden Späne, die von der Maschine gleiten, bekräftigen entlang des Bodens die Perspektive. Hierbei wiederholt die am linken Rand zu einem Drehautomaten vorneigte Frau, die gleichfalls eine schützende Haube trägt und mit einem ähnlichen Werkzeug auf die glänzende Munition einwirkt, das „Abstechen der Granaten“. Dazu bekundet der „Stoßtrupp“-Artikel: „Die Granate wandert in die Dreherei, die Feinarbeit beginnt: das Schleifen und Herabhobeln feinsten Späne.“<sup>1210</sup>

Diese Frauen-Tätigkeiten hat Weil entgegen den Granaten, deren grell weiße Oberflächen im abtönenden Stahlgrau spiegelblank und poliert vorkommen, im Eindruck vibrierender Drehbänke unscharf formuliert. Die Maschinen-Rotationen veranschaulichen kreisförmige Hellaufräge über den stahlgrauen und schwarz verschatteten Seitenrädern der in den Blickpunkt gebrachten Drehbank. Die umlaufenden Radnaben akzentuiert nachschreibendes Weiß auf auflösendem Schwarz. Eine neben dieser Drehbank über einem Gestell auf die Lore gerichtete Granate gibt an, dass der Wagen, vor dessen gelb leuchtender Rückwand bereits ein Munitionsstück kontrastiert, die abgestochenen Hülsen einsammelt.

<sup>1209</sup> „Abstechen der Granaten 10 cm“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 185, Abb. 162.

<sup>1210</sup> Lorenzen 1918, S. 632.

Außerdem suggerierte Weil wie im absorbierenden Gegenlicht der Fenster durch verflüchtigende Linien und zu Rundungen komprimierten Strukturen endlose Abstechprozesse. Zugleich vermitteln aufbrechende Umrisse den Eindruck, als würde die Werkstatt vor tosender Betriebsamkeit beben. Damit geht auch die Unschärfe eines bildartigen Aushanges auf dem rechts in die Halle vorspringenden Wandelement konform. Allerdings verraten zwei Gestalten vor einer orangefarbenen und hell gerahmten Fläche den Rekurs auf ein Kriegsplakat von Alexander M. Cay (1887 - 1971).<sup>1211</sup> Das Original zeigt über der Parole *Durch Arbeit zum Sieg! Durch Sieg zum Frieden!* (VAbb. 57)<sup>1212</sup> einen Arbeiter und einen Soldaten, die sich hinter einer Drehbank und angeschraubter Granate vertrauensvoll die Hände geben.

Dennoch würdigte Weil analog der Fotografie „Abstechen der Granaten 10 cm“ (VAbb. 56) Frauen, die anstelle der eingezogenen Männer Facharbeiter-Tätigkeiten zu verrichten hatten.<sup>1213</sup> Jedoch im Unterschied zur burschikos platzierten Funktionsträgerin<sup>1214</sup> vermeldet das Gemälde hinter der Drehbank eine attraktive Frauenfigur. Deren Weiblichkeit wird angesichts des hell gestreiften Halsausschnittes ihrer Bluse und der adretten Kopfhäube erkennbar. Auch entgegen der Fotografie vergegenwärtigte Weil, dass diese Frau wie im Takt der rotierenden Seitenräder ihre Arbeit ausübt.

#### 4.2.2.1. Weils vermutliche Rückbesinnung auf Velázquez' *Spinnerinnen*

Der Effekt mit dem statischen Medium der Farbe Bewegung einzufangen war paradigmatisch von Velázquez' Gemälde *Spinnerinnen* geprägt<sup>1215</sup> (VAbb. 3), das Weil 1907/08 in Madrid bewunderte.<sup>1216</sup> Nach Paul Brandt, der sich 1928 auf den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864 - 1945) berufen hat, bewältigte Velázquez den Eindruck des drehenden Spinnrades und der als unbestimmte konzentrische Ringe wahrzunehmenden Speichen durch die formauflösende Kraft des Lichts.<sup>1217</sup> Diese „Verundeutlichung macht das Rad laufen“ und wird, - wie Brandt im weiteren Wölfflin zitierte - zum „Triumph des Sehens über das Sein!“<sup>1218</sup> Auch

<sup>1211</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Renate Talkenberg-Bodenstein, Historisches Museum Saar, Saarbrücken.

<sup>1212</sup> Alexander M. Cay: *Durch Arbeit zum Sieg! Durch Sieg zum Frieden!* 1918, Plakat. Farb-Lithographie, 96,2 x 65,0 cm, sign. o. r.: A. M. Cay 18. Bez. u. l.: Druckstöcke von Bauer u. Gernberg, Berlin, Nr. 54, Bez. unter der Darst: Druck A. Wohlfeld, Magdeburg. Reproduktion Historisches Museum Saar, Saarbrücken. Der Graphiker und Karikaturist *Alexander M. Cay* - mit dem bürgerlichen Namen Alexander M. Kaiser - war nach dem Studium an der Wiener Akademie der Bildenden Künste ein Schüler von Gustav Klimt (1862 - 1918). Als selbständiger Pressezeichner hat sich *Cay* in Berlin niedergelassen. 1933 emigrierte er nach Frankreich und lebte später in der Schweiz, wo er u.a. für die Zeitschrift „Nebenspalter“ tätig war. (Vgl. Flemig, Kurt: *Karikaturisten - Lexikon*. München, New Providence, London, Paris 1993, S. 42. Vgl. Saur. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Band 17. Leipzig 1997, S. 405.)

<sup>1213</sup> Vgl. Nimmegern 1993, S. 75.

<sup>1214</sup> Vgl. Zimmermann 2004, S. 379.

<sup>1215</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 181.

<sup>1216</sup> Vgl. Diss. hier, S. 147.

<sup>1217</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 181 / S. 182. Nach einem Zitat von Heinrich Wölfflin, ohne Angabe einer direkten Quelle; s. ebd. Farbtafel III: Die *Spinnerinnen* von Diego Velázquez, Madrid. Prado.

<sup>1218</sup> Drs. ebd., S. 182, Zitat nach Wölfflin.

die im Hintergrund vom „Vibrieren der Sonnenstäubchen in Schwingung“ versetzte „Bühne“, und „die durch dieses Licht“ fast „aufgezehnte [...] Körperlichkeit der auf ihr auftretenden Gestalten“<sup>1219</sup> schienen Weil nachhaltig beeindruckt zu haben. Immerhin lassen die Lichtwirkungen sowie die in Bewegung versetzten Seitenräder der Drehbank des Gemäldes *Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher* (Abb. OW 24) vermuten, dass er sich an Velázquez' *Spinnerinnen* orientierte.

Auf Paul Brandt und Wölfflins Zitate nahm Dagmar Schlapeit-Beck Bezug, die 1985 im Rahmen ihrer veröffentlichten Dissertation „Frauenarbeit in der Malerei 1870 - 1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus“ das traditionelle Sujet des Spinnens verfolgte.<sup>1220</sup> Hinsichtlich Velázquez' *Spinnerinnen* diskutierte Schlapeit-Beck auch die neuere Forschungsliteratur und resümierte konträr zu Brandts gerühmten „Impressionismus der Bewegung“<sup>1221</sup>: „Es handelt sich bei diesem Bild nicht um einen Vorläufer des Impressionismus, denn Velázquez hat keine Momentaufnahme aus der königlich-spanischen Teppichweberei wiedergegeben, sondern übersetzt einen Stoff aus der römischen Mythologie in einen zeitgenössischen Kontext.“<sup>1222</sup> Diese Begründung lässt jedoch die Eindrücke außer Acht, die das Gemälde mit dem scheinbar laufenden Spinnrad und den momentanen Arbeitsbewegungen vermittelt.

Die von Schlapeit-Beck erörterten, aber erst um 1980 aufgelebten Lehrmeinungen sind insbesondere davon ausgegangen, dass Velázquez nach Ovids Metamorphosen einen Webwettbewerb zwischen Pallas Athene und Arachne, „einem lydischen Mädchen geringer Herkunft“<sup>1223</sup> geschildert habe.<sup>1224</sup> Davon abgesehen, wird auf dem Bild wie im Theater ein Vorhang zur Seite geschoben und die Aufmerksamkeit zu dem erhöhten und lichterfüllten Kabinett gelenkt, in dem vornehmen Besucherinnen die an den Wänden aufgespannten Gobelins vorgeführt werden.<sup>1225</sup> Dabei kann sich der Betrachter mit einer weiblichen Rückenfigur identifizieren. Währendem gleitet der Blick über die Vordergrundszene hinweg, die das Spinnen der zum Teppichweben erforderlichen Garne und die kooperativen Gesten<sup>1226</sup> der *Hilanderas* in einem weniger erhellten Raum demonstriert. Ungeachtet späterer Interpreten, die damit sozialkritische Hinweise zu

---

<sup>1219</sup> Drs. ebd., S. 180.

<sup>1220</sup> Vgl. Schlapeit-Beck, Dagmar: *Frauenarbeit in der Malerei 1870 - 1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus*. Berlin (West) 1985, S. 30 - S. 77: 4. Arbeitsgegenstand Spinnen, hier S. 54 / S. 55. Mit Verweis auf Brandt und die Zitate nach Wölfflin.

<sup>1221</sup> Brandt 1928, S. 181.

<sup>1222</sup> Schlapeit-Beck, 1985, S. 54 / S. 55.

<sup>1223</sup> Carr 2006, S. 50.

<sup>1224</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985, S. 55 - S. 57. Vgl. Türk 2000, S. 60 / S. 61.

<sup>1225</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 181.

<sup>1226</sup> Vgl. Türk 2000, S. 61.

entdecken glaubten<sup>1227</sup>, eilte der Spanienfahrt des saarländischen Malers Carl Justi voraus, der Velázquez' Komposition als „das erste Fabrikgemälde der Neuzeit“<sup>1228</sup> interpretierte.

#### 4.2.2.2. Die *Arbeiterinnen* im scheinbar geborgten Licht von Velázquez

An Velázquez' *Spinnerinnen* (VAbb. 3) lassen auch die *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb. OW 25) denken. Diese weibliche 'Heimarmee' und das Repoussoir eines Granatenkarrens hat Weil vor einem Hintergrund dargestellt, dessen schattenartig versetzten Wandelemente wie Theaterkulissen den Fabriksaal abschließen. Ein Weißauftrag, der unter einer Wölbung mit Dunkelbraun kontrastiert, verschafft die Illusion, als würde durch ein spaltenweit geöffnetes Tor Tageslicht in die Munitionsfabrik eintreten. Diese eigentümliche Helligkeit und der Bühnencharakter deuten auf Velázquez' hochgewölbtes Teppichkabinett. Das unter Verschattungen einfallende Licht beleuchtet z.B. die Umrisse der Rückenfigur, die am rechten Vorderrand der Bühne als extrem „geschnürte Dame“<sup>1229</sup> den Betrachter vertritt.

Davon unabhängig, wusste Walter Gensel vor Weils Spanienfahrt Velázquez' Gemälde wegen des einfallenden Lichts zu preisen, aus dem „sich [...] die herrlichste Frauengestalt“ heraushebe, die dem „Meister“<sup>1230</sup> zu verdanken sei. „Niemals“ wäre „ein weiblicher Nacken, niemals ein Arm so berückend gemalt worden wie bei diesem barfüßigen, nur mit dem Hemde und einem grünen Rock bekleideten Mädchen aus dem Volk.“<sup>1231</sup> Auch Weil bestaunte den Nacken der Spinnerin und kopierte den entsprechenden Bildausschnitt<sup>1232</sup>, der offenbar auf dem Gemälde *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* nachwirkte.

Immerhin betont die Helligkeit, die über den Nacken und die Schulter der Frauenfigur im rechten Vordergrund fließt, ihre nach links, zu einem Eimer gebeugte Haltung. Eine demnach außerbildliche und hinter dieser Arbeiterin von rechts eintretende Lichtquelle korrespondiert mit dem pastosen Weiß ihrer flaschengrünen Haube. Diese impressionistische und von expressiven Farbaufträgen begleitete Tendenz, wobei das Weiß zum Ausdrucksträger des Lichts wird, bestimmen ebenso den Mittel- und Hintergrund des Gemäldes.

Zunächst umflimmert das Weiß die Rundungen der bilddominanten Granaten, die gegenüber der Arbeiterin auf dem Karren gereiht sind. Die Arretierstange des Wagens umgreift eine Männer-

---

<sup>1227</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985, S. 54.

<sup>1228</sup> Schlapeit-Beck, S. 54, Zitat nach Carl Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Zürich 1933, S. 723.

Vgl. Brandt 1928, S. 180, ohne Angabe eines übernommenen Zitates.

(Vgl. Diss. hier, S. 149: Carl Justi: „Diego Velázquez und sein Jahrhundert“ erschien erstmals 1888.) Demzufolge wird Armin Schmitts Anmerkung in der Ausgabe „IndustrieMenschenBilder“ erklärlich. (Vgl. Diss. hier, S. 18, Anm. 90.)

<sup>1229</sup> Brandt 1928, S. 181.

<sup>1230</sup> Gensel 1905, S. XXVII.

<sup>1231</sup> Drs. ebd., S. XXVII.

<sup>1232</sup> Vgl. Weil 1907/08, S. 30. (Vgl. Diss. hier S. 148 / S. 149.)

gestalt, deren Hemdbrust von gleicher Lichtquelle erhellt ist. Das rote Mützenband erklärt diese Figur zwar zu einem Wehrmachtsangehörigen, der aber mit lässigem Hosenträger und aufgerolltem Hemdarm außerhalb vom soldatischen Ordnungszwang erscheint. Obschon seine Figur zum Teil von der Arbeiterin verdeckt wird, beobachtet er aus überragender Position deren Tätigkeit.

Hinter dem Granatenwagen begutachtet eine Frau die in ihren Händen gehaltene Munition. Die Weiblichkeit dieser Dreiviertelgestalt ist durch ihre schmale Taille und eine aparte Frisur hervorgehoben. Anschließend sind zwei Arbeiterinnen in zweckmäßigen Kitteln und Hauben einem gleichsam mit Granaten bestückten Kasten zugewandt. Ihre seitlichen Rückenansichten erwidern Gestalten, die von dem Figurenpar im Vordergrund überschritten werden, das die Frauenarbeit im Krieg und das aufsichtsführende Militär repräsentiert.

Daneben beansprucht der Granatenwagen analog der als Repoussoirs fungierenden Formgefäße des Bildes *Gießen von Granaten im Stahlwerk* (Abb. OW 23) einen Großteil der Vordergründfläche. Die Beschneidung am linken Rand vermittelt wie der seitliche Behälter auf dem Gemälde *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* (Abb. OW 22) den Eindruck, als wäre der Wagen soeben herbei transportiert worden. Zu dieser Vorstellung fügen sich unscharf konturierte Spurrillen und Kerben des unter dem Karren ersichtlichen Rades, dessen geringer Durchmesser und die eisengraue Farbe das niedrige Fahrwerk einer auf Schienen laufenden Lore angeben.

Die Parallelität der darunter ausgebreiteten Schatten, die das hell gefleckte Gleisbett säumen, führt hinter dem Eimer bis zu dem mit einem grauen Farbfleck angedeuteten Schuh und dem Kittel der Protagonistin. Ihre Tätigkeit erfasste Weil unter dem prüfenden Blick des Wehrmachtsangehörigen zwischen der Diagonale der Granatenlore und dem rechten Bildrand. Das Grau und Beimischungen von plastizitätsgebendem Schwarz ihres Kittels entsprechen den Farbwerten, aus denen das Eimergefäß und der Karren als auch die Munition geformt sind. Neben der räumlichen Konstellation indiziert diese farbliche Einheit der Gegenstände und der Figur, dass die vorsichtig zu dem Eimer gebeugte Frau eine Weiterverarbeitung der momentan angefahrenen und vermutlich 'abgestochenen' Granaten vorbereitet.

Der flüchtige Stab in ihrer kaum ausformulierten Hand und das partiell ausbrechende Weiß um den Oberrand des Eimers sowie nachschreibende Aufhellungen, die mit dem Grau-Schwarz des Inhalts kontrastieren, veranschaulichen das Umrühren einer Flüssigkeit. Das Weiß-Gelb am Handballen und entlang des Unterarms, das dieser Aktivität Nachdruck verleiht, korrespondiert mit der nuancierten Farbe des Inkarnats und des andererseits herabhängenden Arms. Jedoch verunklart das durchschimmernde Leinwand-Weiß diese tatzenähnliche Hand. Entgegen ihrer unmerklich bezeichneten Physiognomie entsprechen die schwarz linierten Augen im Dreiviertel-



profil des Soldaten der Aufsichtspflicht. Obwohl vom Lichtschimmer aufgesogen, aber tätigkeitsbewußt zeigen sich die gefälligen die Gesichtszüge der Frau hinter der Granatenlore.

Der horizontalen und diagonalen Ausdehnung dieses Wagens antworten im Hintergrund schattig rhythmisierte Wandelemente. Der scheinbar von Velázquez' geborgten Bühnen- und Lichtwirkung werden die gliedernden Rundbogen gerecht, die Weil wie den linksrandig an einem Flaschenzug hängenden Bügel der Zeichnung *Stahlwerk* (Abb. OW 21) entnommen hat. Statt eines Gießkessels behauptet sich ein gleisender Behälter. Zudem steigt über der Wand eine oxydationsartige Helligkeit hoch, die der dunkelflächig verschattete Kegelstumpf einer Bessemer Birne verbreitet. Mithin rückte Weil die Stahlerzeugung in den Hintergrund der Munitionsfabrik.

Neben der ausstrahlenden Glutfarbe umflort das suggerierte Tageslicht der Torspalte die beiden in Schutzkleidung wahrzunehmenden Arbeiterinnen. Der vor ihnen aufgestellte Granatenbehälter fluchtet mit einem Kasten, über dem eine glühende Masse quillt, wie die Diagonale der Granatenlore zu der rechts verschatteten Raumtiefe. Dieser Bereich ist unter dem geschwärzten Dreieck eines Deckenausschnittes aus adäquat versetzten Wandflächen und einem begrenzten Seitenpfosten gebildet. Vor amorph hellen Aufträgen kontrastiert auch eine stark verdunkelte Gestalt mit der Haube einer Arbeiterin. Angesichts attributiver Granaten sind die beiden Arbeiterinnen gespiegelt, deren Tätigkeit die Frau hinter der Granatenlore demonstriert.

#### 4.2.2.3. Velázquez' „geschnürte Dame“ und die Spinnerin als denkbare Vorbilder adretter Munitionsarbeiterinnen

Als Vorbild für ihre schmale und rechts hell konturierte Taille kommt die „geschnürte Dame“<sup>1233</sup> aus Velázquez' Teppichkabinett in Betracht. Schließlich antizipierte diese quasi im Rampenlicht der Bühne abgesonderte Rückenfigur die in der Munitionsfabrik hinter den Granaten graziös separierte Arbeiterin. Darüber hinaus dürfte sich aus Velázquez' Rückenfigur die Arbeiterin ergeben haben, die beim *Gießen von Granaten* (Abb. OW 23) mit ebenso schmaler Taille dem Betrachter den Rücken zukehrt und im Werkstattsschatten die Helfertätigkeiten der Frauen präsentiert. Nicht weniger apart erscheint daneben eine Arbeiterin, die wie die Hauptfigur hinter der Drehbank beim „Abstechen der Granaten“ (Abb. OW 24) durch einen gestreiften Kragen und adrette Haube gekennzeichnet ist. Sie folgt einer Arbeiterin, die am linken Rand den Fabrikraum verlässt. Die demnach angekündigte Pausensituation vergegenwärtigt Weils Kohlezeichnung *Beim Mittagessen im Stahlwerk*. (Abb. OW 28).

---

<sup>1233</sup> Brandt 1928, S. 181.

In dieser von Frauen dominierten Runde kann sich der Betrachter auch mit einer attraktiven Rückenfigur identifizieren. Ihre schmale Taille betonen Längsschraffen des hellen Kittels und kokett wegstehende Schleifen. Ebenfalls 'geschnürt' erscheinen die Tailen der beiden flankierenden Frauen. *Beim Mittagessen* sind weitere Frauen und ein an seiner Schirmmütze zu erkennender Mann um einen ahnbaren, jedoch von den Figuren verdeckten Tisch versammelt. Die im Schatten-Dunkel kaum wahrzunehmende Männer-Physiognomie konnotiert vermutlich das im Stahlwerk aufsichtsführende Militär.

Indessen erhellt eine außerbildliche, vom Aufnahmestandpunkt einfallende Lichtquelle die anmutige Rückenfigur als auch die rechts neben ihr sitzende Frau. Deren Nacken, der zwischen dem dunklen Haaransatz und dem Saum querschraffierter Oberbekleidung hervorleuchtet, erinnert an Velázquez' *Hilandera*. Entgegen der „geschnürten Dame“, die mit längsschraffierter Robe im Teppichkabinett auftritt, charakterisierte Velázquez die vorgebeugte Arbeitspositur der sitzenden *Spinnerin* außer dem reizvollen Nacken durch das großflächig faltenreiche Weiß der Bluse und den kompakten blauen Rock. Die ähnliche Korpulenz der *Beim Mittagessen* vorgelegten Arbeiterin akzentuieren eine quergestreifte Bluse und ein heller Rock, der aus schattenartigem Schwarz genauso hervorleuchtet wie der Nacken. Hinzu konnte Weil das hochgesteckte Haar und das verlorene Profil der *Spinnerin* entlehnen.

Hinsichtlich der zwei offenbar von Velázquez Gemälde beeinflussten Figuren wollte Weil vielleicht das gemeinsame Schaffen jugendlich schmaler und vollschlank reiferen Frauen im Stahlwerk bekunden. Womöglich hat er sogar beabsichtigt, die dem Sujet des Spinnens zugeschriebene weibliche Tugend<sup>1234</sup> auf Munitionsarbeiterinnen zu übertragen. Jedenfalls erhellt *Beim Mittagessen* dasselbe hervorhebende Licht eine gegenüber ins Blickfeld gerückte Kollegin. Neben dem mutmaßlichen Wehrmichtsangehörigen wird diese unter ihrer Haube mit einem angedeuteten Essbesteck zu einer Schüssel gebeugte Frau zur Repräsentantin der Arbeiterinnen *Beim Mittagessen*. Die Haube kontrastiert vor einer schwarzen Fläche, die mit unregelmäßiger, nach rechts gezogener Struktur wie ein schwebender Vorhang den Essplatz vom Stahlwerk abzuschirmen scheint.

Zudem suggeriert der Kontrast mit dem rechts skizzierten Fenster eintretendes Tageslicht, das die anschließende Wand erhellt, auf der flüchtig diagonale Linien die Raumweite angeben. Ein dieser Perspektive entsprechendes und gerahmtes Viereck, verweist bezüglich der oberen Verschattung auf einen Spiegel. Auch ein Wasserhahn über einer ovalen Form, die ein Waschbecken angibt, erschließt das Pflege- und Reinigungsbedürfnis der properen Arbeiterinnen vor der Einnahme ihres Mittagessens.

---

<sup>1234</sup> Vgl. Türk 2000 S. 58 / S. 59.

Am linken Rand vermerkt der seitliche Griff und Deckelknopf eines doppelstöckigen Gefäßes das dargebotene Essen. Hochstrebende Schraffen, die abziehendem Kochtopfdampf nachempfunden sind, verdichten sich zu einem ausgedehnten Raster, das an den anzunehmenden Vorhang grenzt. Vor diesen Hintergrundflächen machen schemenhafte und dem Essensbehälter abgewandten Konturen der beiden mit ihren Hauben gekennzeichneten Frauen den Eindruck als hätten sie das Mittagmahl der am Sitzenden bereitgestellt.

Weils Komposition lässt zwar an Van Goghs *Kartoffeleesser* (VAbb. 58)<sup>1235</sup> denken.<sup>1236</sup> Aber Van Gogh erstrebte einen groben und rohen Eindruck, um „an die Lebensweise der Bauern zu gemahnen, die von ihrer Hände Arbeit [...] ihr Essen verdienen.“<sup>1237</sup> Im Gegensatz zu den so nach derben *Kartoffeleßern* verklärte Weil das *Mittagessen im Stahlwerk* mit fraulichen Reizen. Die indizierten Rückgriffe auf Velázquez' Gemälde *Die Spinnerinnen* bringen zugleich die Bilder *Gießen von Granaten*, *Granatenproduktion im Stahlwerk* und *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb.en OW 23, 24, 25) zum Ausdruck.

#### 4.2.3. Die Rüstungsarbeiterinnen des Industriemalers Otto Bollhagen

Attraktive Frauengestalten in der Rüstungsindustrie hat Klaus Türk lediglich mit dem um 1917 entstandenen Aquarell *Pikrinarbeiterinnen* des Industriemalers Otto Bollhagen (1861 - 1924) belegt (VAbb. 59)<sup>1238</sup>, das aus einer Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusens“ überkommen ist.<sup>1239</sup> Abgesehen von einer gleichartigen Version *Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause* (VAbb. 60)<sup>1240</sup> war bei Durchsicht der ebenfalls im Firmenarchiv bewahrten Anlage „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“ festzustellen, dass Bollhagens Gouache *Abnahme der Granaten* (VAbb. 61)<sup>1241</sup> mit Weils Gemälde *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb. OW 25) korrespondiert. Zudem zeigt Bollhagens Aquarell *Im Füllwerk* (VAbb. 62)

<sup>1235</sup> Vincent van Gogh: *Kartoffeleesser*, 1885, Öl/Lw., 81,5 x 114,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. In: Türk 2000, S. 118, Abb. 446. In: Walther, Ingo F.; Metzger, Rainer: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. Band I, Etten, April 1881 - Paris 1888. Köln 2006, S. 96.

<sup>1236</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Professor Dr. Christa Lichtenstern, ehemals Leiterin des Kunsthistorischen Institutes an der Universität des Saarlandes.

<sup>1237</sup> Zitat nach Van Gogh, Brief 404. In: Arnold 1995, S. 90.

<sup>1238</sup> Otto Bollhagen: *Pikrinarbeiterinnen*, um 1917, Aquarell, 69 x 49 cm, sign. u. l.: Otto Bollhagen, bez. u. Mitte: Pikrin. Leverkusen, Bayer AG. In: Türk 2000, S. 227, Abb. 853.

<sup>1239</sup> Vgl. Türk 2002, S. 227, S. 373: Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusens“.

<sup>1240</sup> Otto Bollhagen: *Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause*, um 1917, Aquarell, 49 x 69 cm, unsign., bez. u. l.: Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusens“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

<sup>1241</sup> Otto Bollhagen: *Abnahme der Granaten*, um 1917, Gouache, 45 x 40 cm, sign. u. l.: O. Bollhagen, bez. u. r.: Abnahme der Granaten. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusens“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

<sup>1242</sup> einen Wehrmichtsangehörigen, der eine Lore mit aufgesteckten Granaten hält. Insofern sind Fragen um einen künstlerischen Austausch und die Verbreitung der Bilder aus den Kriegsbetrieben der Farbenfabriken Leverkusen zu erörtern.

Türk bezog sich auf die 1992 von Lars U. Scholl abgefasste Schrift „Der Industriemaler Otto Bollhagen 1861 - 1924“<sup>1243</sup> und hat den 1993 erschienenen Aufsatz „Das ideale Bild der Fabrik. Die Werke des Industriemalers Otto Bollhagen 1861 - 1924“ von Otto Krätz angemerkt.<sup>1244</sup> Diesen Veröffentlichungen ging 1988 der Katalog „Otto Bollhagen. Ein Maler im Dienste der Industrie“ anlässlich einer Leverkusener Ausstellung voraus<sup>1245</sup>, der Scholls verkürzten Beitrag „Otto Bollhagen 1861 - 1924“ sowie die Abhandlung „Otto Bollhagen und die Farbenfabriken vorm. Friedrich Bayer & Co.“ von Elisabeth Bott beinhaltet.<sup>1246</sup>

Folglich hatte Otto Bollhagen 1892 in Bremen, wo er mit malerisch-dekorativen Ausstattungen der Bürgerhäuser, Staatsbauten und Schiffen des Norddeutschen Lloyd hervortrat, ein Atelierunternehmen gegründet. Nachdem seine großformatigen Gemälde 1908 zur Deutschen Schiffsbau-Ausstellung in Berlin präsentiert waren, konnte er auch für Stahl- und Chemiewerke im Rheinland tätig werden.<sup>1247</sup> Die 18 Farbdrucke in der Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen“ und die Anlage „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“ resultierten aus einem 1916 vom Konzernchef Carl Duisberg (1861 - 1935) erteilten Gemäldeauftrag.<sup>1248</sup>

#### 4.2.3.1. Die *Abnahme der Granaten* und Weils *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik*

Analog hat Weil den Gemäldezyklus 1918 im Auftrag des Saarbrücker Stahlwerkes Dingler & Karcher ausgeführt. Ohnehin stimmt der Vordergrund seines Bildes *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb. OW 25) im Hinblick auf die Repoussoirs und der zum attributiven Eimer vorgebeugten Frau mit Bollhagens *Abnahme der Granaten* (VAbb. 61) überein. Diese Gouache erfasst im linken Vordergrund eine Arbeiterin, die sich zu Granaten vorgebeugt. Aus der Pose

<sup>1242</sup> Otto Bollhagen: *Im Füllwerk*, um 1917, Aquarell, 49 x 69 cm, sign. u. r.: O. Bollhagen, bez. u. l.: Im Füllwerk. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusen“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

<sup>1243</sup> Vgl. Türk 2000, S. 398:

Scholl, Lars U.: *Der Industriemaler Otto Bollhagen 1861 - 1924*. Herford 1992; s. ebd., S. 65, Farb.-Abb.: *Pikrinarbeiterinnen*. Aus der Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen.“ Bayer AG.

<sup>1244</sup> Vgl. Türk 2002, S. 395:

Krätz, Otto: *Das ideale Bild der Fabrik. Die Werke des Industriemalers Otto Bollhagen (1861 - 1924)*. In: *Kultur und Technik. Das Magazin aus dem Deutschen Museum*. München 1993, Heft 4, S. 26 - S. 33.

<sup>1245</sup> Vgl. Otto Bollhagen. Ein Maler im Dienste der Industrie. 3. November bis 19. Dezember 1988. Hochhaus W 1 der Bayer AG, Leverkusen. o. Paginierung; s. ebd. Schwarz-Weiss-Abb.: *Pikrinarbeiterinnen*. Aus der Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen“. (Ausst. Kat. Leverkusen 1988)

<sup>1246</sup> Vgl. Scholl, Lars U.: *Otto Bollhagen 1861 - 1924*. In: *Ausst. Kat. Leverkusen 1988*. Vgl. Bott, Elisabeth: *Otto Bollhagen und die Farbenfabriken vorm. Friedrich Bayer & Co.* In: *Ausst. Kat. Leverkusen 1988*.

<sup>1247</sup> Vgl. Scholl 1992, S. 12 - S. 14: *Otto Bollhagen 1861 bis 1924*. Von Wesenburg bis Bremen.

<sup>1248</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 24 - S. 33: „Als Künstler im Dienste der Deutschen Großindustrie“, hier S. 30 / S. 31. Vgl. Bott 1988.

ihres leicht gedrehten Oberkörpers reicht der ausgestreckte linke Arm zu den Munitionshälsen, die sie anscheinend mit einem Pinsel markiert. Die verwendete blaue Farbe kennzeichnet auch den in der anderen Hand gehaltenen Eimer. Nach dem Kontrast, der dem Blau und schattenhaften Grau des bodenlangen Kittels der Arbeiterin entspricht, sind die am Vorderrand beschnittenen Granaten geformt. Diese Repoussoirs werden vom Licht der Deckenlampen erhellt, das die diagonale Granaten-Reihung als auch den gekrümmten Rücken der Arbeiterin hervorhebt. Währendem bleibt ihre Physiognomie haltungskonform verschattet. Ebenso nutzte Weil das scheinbar von Velázquez geborgte Licht, um die Tätigkeit der gleichsam Vordergrundfigur zu betonen.

Aber entgegen dieser an den rechten Rand gerückten Arbeiterin lenkt Bollhagens Gouache rechts hinter der Vordergrundfigur zu den auf einem tischartigen Gestell hochragenden Granaten und den damit beschäftigten Frauen. Einschließlich der beiden zugesellten Männer, deren Kopfbedeckungen abgeordnetes Militär andeuten, ist die Arbeit adäquat am unteren rechten Rand als *Abnahme der Granaten* bezeichnet. Diesen Vorgang demonstriert Weils Gemälde mit der attraktiven Frauenfigur hinter der Granatenlore.

Konträr zur malerischen Freizügigkeit integrierte Bollhagen die um die Granaten versammelten Gestalten in eine übersichtliche, durch die Lampen bestimmte Raumflucht, die linksseitig von zwei Fenstern begleitet wird. Darauf ist der Lampenschein ähnlich gespiegelt wie auf dem Scheibenraster, das eine von der Bildbegrenzung beschnittene Pforte überwölbt. Eine männliche Rückengestalt, die in das nachtschwarze Dunkel dieser Toröffnung eine Karre schiebt, lässt den Transport der abgenommenen Granaten anklingen. Ob indessen eine schemenhafte Figur das Abfüllen der Granaten ankündigt, hätte seinerzeit der „Fachmann“ beurteilen können, den Bollhagen „in erster Linie [...] befriedigen“<sup>1249</sup> wollte. Dabei war „die rein zeichnerische Seite“ vorrangig, „für Leben und Illustration“ sorgte „dann die Malkunst.“<sup>1250</sup>

#### 4.2.3.2. Bollhagens *Pikrinarbeiterinnen*

Ihr verdankt sich insbesondere das farbenfrohe Aquarell *Pikrinarbeiterinnen*. (VAbb. 59) Aus der mitgenannten Säure, die ursprünglich als gelber Farbstoff entwickelt wurde, entstand während der Trocknung im Freien Granatensprengstoff.<sup>1251</sup> Demnach verweist das Aquarell auf den Inhalt der gelb leuchtenden Fässer, die hinter den mit gleicher Fracht beladenen Waggons gestapelt sind. Auch vor dem Gelb der kontaminierten Halde stehen die blauen Monturen der *Pikrinarbeiterinnen* ab. Die Umhänge und Hosen präsentieren im Vordergrund zwei Frauen

<sup>1249</sup> Scholl 1992, S. 38, Anm. 15: Zitat nach Bollhagen.

<sup>1250</sup> Drs. ebd., S. 38, Anm. 16: Zitat nach Weserzeitung vom 25.12.1912.

<sup>1251</sup> Vgl. Krätz 1993, S. 33.

noch hinsichtlich der zum charmanten Kopfputz gewundenen Tücher. Der Buchstabe P auf der roten Armbinde der in Seitenansicht ihrer Kollegin zugewandten Frau signalisiert die gefahrenvolle Tätigkeit mit der Chemikalie.

Die gefälligen Aufmachungen der beiden *Pikrinarbeiterinnen* wiederholt das breitformatige Aquarell *Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause. (VAbb. 60)* Die Bezeichnung informiert über den Ort der ins Freie beförderten Fässer und den Anlass der in entspannten Unterhaltungen begriffenen Figuren. Eine rechts abgesonderte *Pikrinarbeiterin*, die wie eine orientalische Gestalt mit indigogefärbtem<sup>1252</sup> Gewandt und Turban auftritt, ist Kolleginnen zugekehrt, die offensichtlich die gelb leuchtenden und umgeladenen Fässer verlassen. Als Ablösung scheint eine Frauengruppe anzurücken, die aus einem vom linken Rand beschnittenen Durchgang hervorkommt.

Wie dieser Stollen durchbricht ein Schacht die bildparallele und spärlich begrünte Erhebung. Die damit aufgeworfenen Erdwälle sollten bei einer Explosion den Druck nach oben lenken, um Nachbaranlagen zu schützen. Ein überdies mit Blitzableitern gesicherter Betrieb<sup>1253</sup> ragt auch rechts hinter der Erhebung des ausschnittshaften Aquarells *Pikrinarbeiterinnen (VAbb. 59)* empor. Jedoch die attraktiven Frauen lassen vergessen, dass sie bestenfalls durch ihre Arbeitsmonturen vor Verätzungen des Pikrins geschützt waren.<sup>1254</sup> Zur Beförderung dieser entzündlichen Fracht wurden Press-Luft-Loks eingesetzt.<sup>1255</sup> Den funkenresistenten Dampf zeigen die Aquarelle als hochsteigende weißgraue Emission.

*Im Füllwerk (VAbb. 61)* geben die im linken Hintergrund gelb leuchtenden Formen Auskunft über das angelieferte Pikrin. Die davor gereihten Granaten werden anscheinend mit einer Flüssigkeit behandelt. Diese Prozedur, auf die am rechten Rand eine Frau und ihre Kanne hindeuten, war sicherlich keine „ominöse Ungefährmalerei“.<sup>1256</sup> Sie wird für Sachkundige genauso nachvollziehbar gewesen sein wie das in der Mitte demonstrierte Abfüllen der auf der Lore hochgerichteten Granaten. Während der Wehrmattsangehörige die Karre festhält, schraubt eine Arbeiterin die abzufüllende Granate auf. Zwei Männer bedienen die Technik der Schläuche und Buchsen, die an die Rohrleitungen angeschlossen sind, deren gelbe Farbe den Sprengstoff kennzeichnet.

#### 4.2.3.3. Vergleiche zu den Frauen *Hinter der Front* von Oskar Detering

Das seltene Sujet der Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg hat gemäß des 1994 von Ernst Schmacke herausgegeben Buches „Industriebilder“ noch der Düsseldorfer Maler Oskar Detering

<sup>1252</sup> Vgl. Krätz 1993, S. 33.

<sup>1253</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 33.

<sup>1254</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 33. Vgl. Türk 2000, S. 227.

<sup>1255</sup> Vgl. Krätz 1993, S. 33.

<sup>1256</sup> Scholl 1992, S. 38.

(1872 - 1943) 1916 anhand des Gemäldes *Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)* (VAbb. 63)<sup>1257</sup> aufgegriffen. Als Sammler konnte Ernst Schmacke dieses „Bild der Arbeiterinnen mit dem Munitionswagen“<sup>1258</sup> zwar im Saarland erwerben.<sup>1259</sup> Aber Oskar Detering, der in Düsseldorf u.a. Wandfresken für den Sitzungssaal einer Maschinen- und Eisen-Genossenschaft und das Kasino der Firma Rheinmetall gestaltete<sup>1260</sup>, wird sich auf einen dortigen Betrieb bezogen haben.

Ernst Schmackes Sammlung „Industriebilder“ ist im Westfälischen Landesmuseum Industriekultur Dortmund bewahrt, das eine kurze Beschreibung des Gemäldes *Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)* überließ. Wie zu ersehen, schieben fünf Arbeiterinnen, die Detering in seitlicher Rückenansicht erfasste, vor einem am oberen Rand beschnittenen Backsteingebäude und einer Fabrikhalle im Schnee eine Lore an.<sup>1261</sup> Der niedrige und auf Schienen laufende Wagen, auf dem grauschwarz verschattete Rohrformen leidlich Granaten angeben, war scheinbar ein gängiges Modell, das nach Weils Gemälde *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb. OW 25) auch im Saarbrücker Stahlwerk zum Einsatz kam.

Aber ohne den Rüstungsprodukten sonderliches Interesse zu schenken, führte Detering dem Betrachter die Anstrengungen der gemeinsam zur Lore gereckten Frauen<sup>1262</sup> mit drei sich überschneidenden Figuren vor Augen. Ihre Posen und farbintensive Kleidung sind wie von einem Scheinwerfer illuminiert. Dieser begrenzte Lichteinfall und das ausgebreitete Schattendunkel bringen die nächtliche Atmosphäre des frostkalt zugeschnittenen Schauplatzes zur Geltung, auf dem sich auch die beiden neben der Lore zu erkennenden Arbeiterinnen in dürftigen Holzpantinen abmühen.

Das kollektive Anschieben der Lore im widrigen Außenbereich war als Metapher für den Munitions-Nachschub zu verstehen, den die Frauen *Hinter der Front* trotz schwieriger Arbeitsbedingungen bewältigten. Im Vergleich zu den mitgeteilten Strapazen wird ersichtlich, dass Bollhagen und Weil mit attraktiven Frauenfiguren die Situation der Rüstungsarbeiterinnen idealisierten. Hinzu verharmloste Bollhagen die Leverkusener Chemiefabrik. Immerhin ist das

---

<sup>1257</sup> Oskar Detering: *Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)*, 1916, Öl/Lw., 77,5 x 114,5 cm, sign. u. l.: Osc. Detering Ddf. 16. Dortmund, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur - Sammlung Schmacke. In: *Industriebilder 1994*, Bildteil S. 83, Nr. 51. Vgl. ebd., S. 166 - S. 178: Zu den Künstlern, hier S. 168.

<sup>1258</sup> Schmacke, Ernst: Gemälde als Dokumente der Zeitgeschichte. Wie man zum Sammler von Industriebildern wird. In: *Industriebilder 1994*, S. 26 - S. 30, hier S. 29.

<sup>1259</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 26 u. S. 29.

<sup>1260</sup> Neben diesen Fresken für Industrie-Kreise ist *Oskar Detering*, der in Düsseldorf lebte und dort die Kunstakademie besucht hat, mit Porträtaufträgen bedacht worden. Darüber hinaus war er dem Genre und Landschaften sowie historischen Stoffen zugewandt. (Vgl. *Industriebilder 1994*, S. 168.)

<sup>1261</sup> Vgl. LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Dortmund. Schneider (o. Vorname): Bildbeschreibung des Gemäldes „Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)“, 1916, von Oskar Detering, Öl/Lw., 77,5 x 114,5 cm, u. li. signiert u. datiert. WIM 2003/714. (Ausdruck mit Abb. 2003-11-18.) - Sammlung Schmacke.

<sup>1262</sup> Vgl. ebd.

Füllwerk - wie eine Biographie zum Firmenchef Carl Duisberg verlautbart - „1917 [...] in die Luft geflogen. [...] acht Arbeiter mussten ihr Leben lassen, und hunderte von Verletzten zeugten für die Schwere des Unglücks.“<sup>1263</sup>

Dennoch versinnbildlichen Bollhagens Gouache *Abnahme der Granaten* (VAbb. 61) und Weils Gemälde *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* (Abb. OW 25) mit den beleuchteten Rückenpartien der Vordergrundfiguren, dass die Verarbeitung der Geschosse auf den Schultern der Frauen lastet. Überdies lässt Weils Vordergrundfigur angesichts der vorsichtigen Attitüde eine Behandlung der Granaten mit einer gefährlichen Flüssigkeit annehmen, die aber keine Fotografie aus dem Album „Dingler Karcher & Cie. Stahlwerk“ dokumentiert.

#### 4.2.4. Bollhagens Prestige und der indizierte Austausch mit Weil

Schließlich wurden die in Stahlwerken gegossenen Granaten als Halbzeuge an Chemiefabriken verschickt<sup>1264</sup>, die das Abfüllen der Sprengstoffe vorgenommen haben.<sup>1265</sup> Dieser vom Aquarell *Im Füllwerk* (VAbb. 62) veranschaulichte Vorgang mit dem Wehrmattsangehörigen, der die Granatenlore im Griff hat, und die Gouache *Abnahme der Granaten* (VAbb. 61), deren Vordergrund-Motive auf Weils Gemälde *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* ebenso wiederkehren, indizieren Anlehnungen an Bollhagen.

Bollhagens Gemälde, die Ende 1917 fertiggestellt waren, sollen Carl Duisberg als Demonstrationsmaterial für seine Vortragsreisen im Krieg gedient haben.<sup>1266</sup> Die angeblich in den Chefetagen aufgehängten Bilder, über deren Anzahl und Verbleib keine Klarheit mehr besteht<sup>1267</sup>, werden aber kaum reisetauglich gewesen sein. Dessen ungeachtet, wird berichtet, dass die Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen“ in einer limitierten Auflage von hundert Exemplaren erst 1920 erschienen wäre.<sup>1268</sup> Jedoch mit Blick auf zwei Jubiläumsgaben, die schon 1917 aus Bollhagens Aquarellen und Gouachen zusammengestellt wurden<sup>1269</sup>, ist denkbar, dass Duisberg zugleich die fast identisch bestückte Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen“ und die Anlage „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“ drucken ließ.

Nach dem Friedensschluss und der umorientierten Produktionspalette<sup>1270</sup> waren die Mappen von 1920 allenfalls zum internen Andenken an das erfindungsreiche Potenzial während des

<sup>1263</sup> Fechtner, Hans Joachim: Carl Duisberg. Eine Biographie. Düsseldorf 1981, S. 277.

Vgl. Klose, Hans: Carl Duisberg - politische und soziale Aspekte eines Lebens -. Köln 1991, S. 207.

<sup>1264</sup> Vgl. Plettenberg 1993, S. 174 u. S. 177.

<sup>1265</sup> Vgl. Fechtner 1981, S. 276.

<sup>1266</sup> Vgl. Bott 1988, o. S.

<sup>1267</sup> Vgl. Dies. ebd. Vgl. Scholl 1992, S. 30.

<sup>1268</sup> Vgl. Dies. ebd. Vgl. Scholl 1992, S. 30.

<sup>1269</sup> Vgl. Zwei Exemplare der Jubiläumsgabe von 1917. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Bayer Akte 45/85.

<sup>1270</sup> Vgl. Scholl 1992, S. 31.



„Chemischen Krieges“<sup>1271</sup> bestimmt. Aber Duisberg, der mit seinen Kontakten zur Heeresleitung und der politischen Führung als eine kriegstreibende Kraft auftrat<sup>1272</sup>, hätte mit den Mappen bequem zu transportierende Abbildungen in Händen gehabt. Um allerdings über die Leistungsfähigkeit seiner Betriebe zu informieren, wären eher Industriefotografien geeignet gewesen. Daher kommen die Mappen und die Anlage als Werbepräsente in Betracht.

Sofern damit Bollhagens Darstellungen innerhalb der arbeitsteilig vernetzten Rüstungsproduzenten und den Kriegswirtschaftsverbänden<sup>1273</sup> zirkulierten, werden sie auch das Stahlwerk Dinger & Karcher erreicht haben. Es bleibt jedoch der Spekulation anheimgestellt, ob sich die Saarbrücker Firma nach diesen Mustern von Weil einen ebenbürtigen Wandschmuck versprach.

Der Maler wird aber schon vor dem Ersten Weltkrieg auf Bollhagen, der sich als „Künstler im Dienste der deutschen Großindustrie“<sup>1274</sup> verstand, aufmerksam geworden sein. Denn Bollhagen erhielt von Krupp anlässlich des 100jährigen Jubiläums einen umfangreichen Gemäldeauftrag. Ein Großteil der Bilder wurde 1912 in der Krupp-Festschrift und als Ansichtskarten reproduziert.<sup>1275</sup> Davon müsste Weil bezüglich seiner mit der „Saartalmappe“ eingeleiteten Arbeitersujets Kenntnis genommen haben. Ansonsten ist zu vermuten, dass er während des Aufenthaltes in Worpswede, der 1911 erfolgt sein soll<sup>1276</sup>, Bollhagen im nahen Bremen kontaktierte.

Wilhelm Weber glaubte noch 1959 zu wissen, Weil hätte über den Worpsweder Kreis Anschluss zu Kunstfreunden aus Hamburg und Bremen gefunden, und seine Gemälde wären in Norddeutschland verstreut.<sup>1277</sup> Aber Weil hinterließ in Worpswede und Bremen keine Spuren.<sup>1278</sup> Dennoch dünkt, dass Verbindungen, die sich auch aus der von Walter Schmeer fantastisch ver-

---

<sup>1271</sup> Fechtner 1981, S. 275.

<sup>1272</sup> Vgl. Klose 1991, S. 181 ff.

<sup>1273</sup> Vgl. Plettenberg 1993, S. 174 / S. 175.

<sup>1274</sup> Scholl 1992, S. 30 u. Anm. 30: Zitat nach Bollhagen.

<sup>1275</sup> Vgl. Ders. ebd., S. 22 - S. 26.

<sup>1276</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 5.

<sup>1277</sup> Vgl. Weber 1959, S. 22.

<sup>1278</sup> Vgl. Schriftliche Auskunft von Beate C. Arnold, Wissenschaftliche Leiterin des Worpsweder Archivs, Barkenhoff Stiftung Worpswede. Worpswede, 01.09.2009. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Zu diesem Resultat führten auch Recherchen im Focke Museum Bremen, das einen beträchtlichen Nachlass von Bollhagen verwahrt. Einem seiner in Bremen ansässigen Nachkommen war Weils Name ebensowenig bekannt.

bränten Reise zur einstigen Malerkolonie<sup>1279</sup> ergaben, zu Weils Plakatentwurf „Seebad Wilhelmshaven“ und 1915/16 zu den Plakaten „Hamburger Opfertage“<sup>1280</sup> führten.

Dabei wäre an Bollhagen zu denken, obwohl die aus dem Bremer Atelierbetrieb überkommenen Geschäftsunterlagen, in denen angestellte und korrespondierende Künstler genannt sind<sup>1281</sup>, keine derartigen Hinweise enthalten. Bollhagen beschäftigte talentierte Maler, die auf der Grundlage von Skizzen, Fotografien und Gebäudeplänen an Bildentwürfen mitwirkten und Studienmaterial in den Unternehmen der Auftraggeber sammelten.<sup>1282</sup> Dieser Gemeinschaft hätte sich Weil durchaus als Vertreter des von der Industriemalerei noch zu erschließenden Saarreviers empfehlen können.

Andererseits deutet die von Bollhagens Nachfolger verfasste „Geschichte und Entwicklung der Firma Otto Bollhagen“ mit dem erwähnten Namen Röchling auf eine 1914 angebahnte und 1924 sowie 1934 belebte Auftragsbeziehung<sup>1283</sup> zu dem Saar-Industriellen. Dieser Auftraggeber kommt auch für Weils undatiertes Gemälde *Völklinger Hütte* (Abb. OW 41) in Frage, das aber frühestens um 1923 zustande kam.<sup>1284</sup> Jedenfalls hätte Bollhagens Methode, Industriebilder nach Fotografien und Skizzen zu entwerfen, schon 1918 beispielgebend sein können.

#### 4.2.4.1. Weils *Granatenproduktion* als Nachfolge protagonistischer Werke von Bollhagen und der mythischen ‚Stoffmetamorphose‘<sup>1285</sup>

Davon zeugt vor allem Weils Gemälde *Gießen von Granaten* (Abb. OW 23), das in Fortsetzung der *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* (Abb. OW 22) Architekturen der Fotografien „Cupolofen in der Kleinbessemerie“ und „Kleinbessemerie beim Blasen“ (VAbb.en 54, 55) aufnimmt, während das wesentliche Motiv von der Zeichnung *Stahlwerk* (Abb. OW 21) vorbereitet war. Die seitliche Rückenfigur, die Weil mit dunklen Wischern auch für das

<sup>1279</sup> Vgl. Schmeer 1979, S. 157.

Die *Künstlerkolonie Worpswede* wurde 1883 von Fritz Mackensen (1866 - 1953), Hans am Ende (1864 - 1918), Otto Modersohn (1865 - 1943) u.a. gegründet. „Gemeinsam war den Künstlern eine Abneigung gegen die Akademien und lebensfremden Atelierbetrieb, Distanz zur Großstadt und ihren sozialen und kulturellen Widersprüchen. Mit der Bejahung ihres ursprünglich aufgefassten ländlichen Seins suchten sie eine als starker Stimmungsträger geeignete Natur und wollten die Erlebnisebenen zwischen industriellem Leben und unberührter Natur in neuromantischer Gesinnung zusammenbringen. Seit 1903 bestand kein geschlossener Worpsweder Kreis mehr.“ (Lexikon der Kunst. Band. V: T - Z. Leipzig 1978, S. 643 / S. 644.)

<sup>1280</sup> Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 30, Kat. Nr. 26, s. ebd. Abb. S. 15: Plakatentwurf Wilhelmshafen, Gouache. Vgl. ebd., S. 32 Kat. Nr. 37 Plakat Hamburger Opfertag, 1915; Kat. Nr. 38 Plakat Hamburger Opfertag, 5. Oktober 1916; Kat. Nr. 39 Plakat Hamburger Opfertag, 1915, Lithographie.

<sup>1281</sup> Diese Geschäfts-Unterlagen konnten bei dem Nachkommen von Bollhagen in Bremen gesichtet werden.

<sup>1282</sup> Vgl. Scholl 1992, S. 34 / S. 35.

<sup>1283</sup> Vgl. Bollhagen, Otto: *Geschichte und Entwicklung der Firma Otto Bollhagen*. (Typoskript) Bremen 1960, II. Teil 1914 - 1924, Blatt 7 und IV. Teil 1933 - 1939, zu 1934, Blatt 15. (Kopie in Archiv Dorothee Kunkel.)

<sup>1284</sup> Vgl. Diss. hier S. 253 / S. 254.

<sup>1285</sup> Den Begriff „Stoffmetamorphose“ verwandte Klaus Türk im Zusammenhang mit dem Thema des mythischen Eisenschmiedens. (Vgl. Türk 2000, S. 73.)

„Stoßtrupp“-Titelbild (*Abb. OW 20 c*) als Identifikations-Figur konzipierte, erinnert zudem an das um 1912 in Bollhagens Atelier entstandene Gemälde *Eisengießerei*. (*VAbb. 64*)<sup>1286</sup>

Hierbei wurde dem Betrachter eine ebenso großflächig verschattete und seitlich erfasste Rückenfigur präsentiert, die rechts zum Teil einen Schmelzofen verdeckt, aus dem ein gelb glühender Eisenrohling hervorkommt. Mit ihrer hoch gehaltenen Stange vertritt die Rückenfigur eine im ausstrahlenden Glutlicht wiedergegebene Dreier-Mannschaft, die das Eisen in ein korbähnliches Gefäß zu wuchten hat. Der Behälter wird am langstieligen Griff von einem Arbeiter herangeschoben, der sich in Erwartung der aufzunehmenden Last vehement zurückstemmt. Derweil sind dahinter die beiden Kameraden zum Boden gebeugt, um mit einer arretierten Stange die Ofenklappe hochzuhalten und das Eisen mit einer langgriffigen Zange zu umfassen.

Dieses Team, dessen Zusammenwirken durch Überschneidungen ausdrucksstark komprimiert ist, und die langen Geräte antizipieren zwar Weils 'Heimarmee' bei der *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie*. (*Abb. OW 22*) Aber entgegen dieser Einzelgruppe wird in der *Eisengießerei* hinsichtlich weiterer Figuren und einem an den linken Rand zurückgesetzten Dampfhammer<sup>1287</sup>, der in Szene gebrachte Arbeitsprozess fortgeführt. Gegenüber kontrastieren perspektivische Verschattungen mit dem grau erhellten Hallenabschluss, vor dem bloße Oberkörper beim Waschen zu erkennen sind. Insofern ist das Schichtende dieser Mannschaft adäquat im Hintergrund und dem scheinbar eintretenden Tageslicht gezeigt.

Dessen ungeachtet, lässt das nach links fluchtende, von entsprechenden Oberfenstern betonte Fabrikinterieur annehmen, dass die weiträumige *Eisengießerei* eine Anregung für Weils Werkhalle war, in der das *Gießen von Granaten* (*Abb. OW 23*) stattfindet. Obschon die Zeichnung *Stahlwerk* (*Abb. OW 22*) den Einfluss von Bollhagens Rückenfigur verrät, vermochte Weil die Produktion souverän im Widerschein des Eisens und über den Repoussoirs hervorzuheben. Außerdem nutzte er die Weiträumigkeit, um die Helfertätigkeiten der Frauen beim *Gießen von Granaten* im Mittelgrund und abseitigen Schatten mitzuteilen. In diesem links verkürzten Bereich ist die an den unteren Rand gerückte Präsenz des Militärs fast zu übersehen. Trotz dieser Eigenständigkeiten bleiben Rekurse auf Bollhagens *Eisengießerei* kaum verborgen.

---

<sup>1286</sup> Otto Bollhagen: *Eisengießerei*, um 1912, Öl/Lw., 58,5 x 78,5 cm, sign. u. l.: Atelier Bollhagen. Dortmund, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur - Sammlung Schmacke. In: *Industriebilder 1994*, Bildteil, S. 52. In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 260, Kat. Nr. 101.

<sup>1287</sup> Vgl. Biedermann, Birgit: Otto Bollhagen: *Eisengießerei*, Bildbeschreibung. In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 260, Kat. Nr. 101.

Dieses auch „Im Puddelwerk“ genannte Bild<sup>1288</sup> kam offenbar 1912 mit dem für Krupp ausgeführten Gemäldezyklus zustande, der jedoch bis auf zwei Darstellungen verschollen ist.<sup>1289</sup>

Nach den noch erhaltenen Gemälde *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik Fried. Krupp in Essen* (VAbb. 65)<sup>1290</sup> und „Schienenwalzwerk der Friedrich-Alfred-Hütte in Rheinhausen“<sup>1291</sup> hat Bollhagen wie später Weil an eine Tradition angeknüpft, die sich in Deutschland seit Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* (VAbb. 2) fortentwickelte. Dieses bahnbrechende Industriebild trug anscheinend zu der Pausensituation bei, die ebenfalls in der rechten Vordergrundecke des Gemäldes *Tiegelstahlguß* zu beobachten ist. Darüber hinaus weisen die Arbeiter, die sich vorm Schichtende in der *Eisengießerei* waschen, zu Menzels *Eisenwalzwerk*, auf dem aber insbesondere das Ringen der Männer mit dem grell ausstrahlenden Schwermetall<sup>1292</sup> unter Zuhilfenahme einer Greifzange vorgebildet war.

Die Dramaturgie des glühenden Eisens als Hauptlichtquelle und den Kontrast einer verschatteten Rückenfigur, deren Silhouette wie in Bollhagens *Eisengießerei* (VAbb. 64) auf das Zentralmotiv lenkt, hat bereits im 18. Jahrhundert der englische Maler Joseph Wright of Derby (1734 - 1797) antizipiert. Wright of Derby's vorindustrielle Schmiedeszenen sind wegen christlicher Bildelemente u. a. als Anbetung der menschlichen Arbeit interpretiert worden.<sup>1293</sup> In dessen geht das Thema des Eisenschmiedens auf die griechische Mythologie zurück, aus der auch der Untertitel „Moderne Cyklopen“ für Menzels *Eisenwalzwerk* hergeleitet wurde.<sup>1294</sup> Seit der Renaissance fand der römische Gott Vulkanus als Waffenschmied Eingang in die Malerei und ist - wie Velázquez' „Apoll in der Schmiede des Vulkan“<sup>1295</sup> - zum Bildvorwurf männlicher Tatkraft im Umgang mit dem glühenden Eisen geworden.<sup>1296</sup>

<sup>1288</sup> Vgl. Otto Bollhagen: „Im Puddelwerk“, um 1912, Öl/Lw., 58,5 x 78,5 cm, sign. u. l.: Atelier Bollhagen.

In: *Industriebilder 1994*, Bildteil, S. 52, Nr. 20. Vgl. ebd., S. 160.

<sup>1289</sup> Vgl. Scholl 1992, S. 25 / S. 26.

<sup>1290</sup> Otto Bollhagen: *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik Fried. Krupp in Essen*, 1912 Öl/Lw., 110 x 170 cm. Essen, Historisches Archiv Fried. Krupp.

In: Scholl 1992, S. 74. (Wahrscheinliche Darstellung des Betriebes nach Vorlagen aus der Zeit von 1912.)

In: *Industriebilder 1994*, S. 16. (Wahrscheinliche Darstellung aus der Zeit von 1906.)

In: Türk 2000, S. 226, Abb. 852. (Wahrscheinliche Darstellung aus der Zeit von 1890.) Vgl. ebd., S. 373.

<sup>1291</sup> Vgl. Otto Bollhagen: *Schienenwalzwerk der Friedrich-Alfred-Hütte in Rheinhausen*, 1911/12, Öl/Lw., 108 x 157 cm. Rheinhausen, Krupp Stahl AG, Werk Rheinhausen. In: Scholl 1992, S. 75.

<sup>1292</sup> Vgl. Salzmann 1994, S. 10.

<sup>1293</sup> Vgl. Brandlhuber, Margot Th.: *Die Wissenschaft vom 'Eisernen Zeitalter' - Léonard Defrance, Per Hilleström d. Ä. und Joseph Wright of Derby*. In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 54 - S. 59, hier S. 58 / S. 59;

s. ebd., S. 58, Abb. 4: Joseph Wright of Derby, *Die Hufschmiede*, 1771.

Vgl. Türk 2000, S. 76; s. ebd. Abb. 255: Wright of Derby, *Die Schmiede*, 1773; Abb. 256: Wright of Derby, *Die Eisenhütte*, 1772; Abb. 257: Wright of Derby, *Die Schmiedewerkstatt*, 1771.

<sup>1294</sup> Vgl. Türk 2000, S. 76. Vgl. Herding 2002, S. 25 / S. 26.

<sup>1295</sup> Vgl. Diego Velázquez: *Apoll in der Schmiede des Vulkan*, 1630, Öl/Lw., 290 x 222 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. In: Türk 2000, S. 75, Abb. 247. In: *Ausst. Kat. Stuttgart 2006*, S. 155, Kat. Nr. 18.

<sup>1296</sup> Vgl. Türk 2000, S. 74 ff.

In dieser Nachfolge tendieren Menzels „Moderne Cyklopen“ und Bollhagens Hüttenleute vor dem Schmelzofen der *Eisengießerei* zur Verherrlichung der körperlichen Kraft.<sup>1297</sup> Hingegen sind Bollhagens unzählige Kleinfiguren beim *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik Fried. Krupp in Essen* (VAbb. 65) lediglich als Glieder einer Produktionskette<sup>1298</sup> wahrzunehmen. Abgesehen vom Weitwinkelformat<sup>1299</sup> und der sich im Dunst schemenhaft verlierenden Menge, hat auch Weil die aus Licht- und Schattenfarben modulierten Figuren in das Interieur der *Klein-Bessemererei* und des *Stahlwerkes* (Abb.en OW 22, 23) eingefügt. Hinzu wusste er wie Bollhagen mit Licht und Schatten als gestaltende Faktoren Werkstatt-Atmosphären<sup>1300</sup> zu erzielen.

Die von Weil in diese Stimmungen einbezogenen Figuren wurden zwar zum Vorwand, um der Rüstungsproduktion zu huldigen. Aber diese Absicht lag wahrscheinlich schon Bollhagens *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik Fried. Krupp* zugrunde. Immerhin musste dieses Bild 1912 den Repräsentations-Wünschen von Krupp genügen, der Jahrzehnte vor dem Jubiläum mit Waffenprodukten oft mehr als ein Drittel seines Umsatzes erwirtschaftete.<sup>1301</sup>

#### 4.2.4.2. Weil in Bollhagens Fußstapfen mit Bildern *Aus Deutschlands Waffenschmiede*

Wenn Bollhagen 1918 meinte, der *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik* sei die beste Arbeit für Krupp gewesen<sup>1302</sup>, dachte er vielleicht noch voller Stolz daran, dass dieses Gemälde ins `Trommelfeuer` der Kriegspropaganda geraten ist. Es wurde nämlich 1914 mit Bollhagens Bild „Pressbau II“ in der Londoner Zeitschrift „The Illustrated War News“ als „The Devil’s Foundry“<sup>1303</sup> reproduziert. Zu dieser von den Gegnern gefürchteten `Schmiede des Teufels` erschien 1916 in Velhagen & Kastings Monatsheft der Artikel „In der Kanonenwerkstatt. Mit dreizehn Bildern aus den Werkstätten für Geschützfabrikation und Munitionsherstellung in der Kruppschen Gußstahlfabrik zu Essen.“<sup>1304</sup> Neben zwölf Industriefotografien sollte das vorab ganzseitig präsentierte Gemälde *Tiegelstahlguß*<sup>1305</sup> „eine Vorstellung geben

<sup>1297</sup> Vgl. Salzmann 1994, S. 10.

<sup>1298</sup> Vgl. Scholl 1992, S. 37.

<sup>1299</sup> Vgl. Türk 2000, S. 226.

<sup>1300</sup> Vgl. Ders. ebd., S. 38.

<sup>1301</sup> Vgl. Tenefelde 2000, S. 35 / S. 36: Umsatz der Firma Krupp 1850 bis 1919. Vgl. Ders. ebd., S. 37.

<sup>1302</sup> Vgl. Scholl 1994, S. 26.

<sup>1303</sup> Vgl. Ders. ebd., S. 26. Vgl. Türk 2000, S. 227.

<sup>1304</sup> Vgl. Anonym: In der Kanonenwerkstatt. Mit dreizehn Bildern aus den Werkstätten für Geschützfabrikation und Munitionsherstellung in der Kruppschen Gußstahlfabrik zu Essen. In: Velhagen & Kastings Monatshefte, Bd. 31. Bielefeld 1916, S. 323 - S. 333.

<sup>1305</sup> Vgl. ebd., S. 322: In den Kruppschen Werken: Gießen eines Rohstahlblockes aus vielen kleinen Tiegeln. Gemälde von Otto Bollhagen.

von der Geschützherstellung in jenem ältesten Teil der Werke, das als Gußstahlfabrik Essen in aller Welt bekannt ist.<sup>1306</sup>

Wie mit Blick auf Bollhagens Gemälde vermochte der Autor den Tiegelstahlguß zu erklären und die Arbeitsatmosphäre zu schildern.<sup>1307</sup> Dem wurde vorausbemerkt, dass die Firma mit dem Gußstahl seit 1859 Kanonen produzierte und „in fast ununterbrochenem Aufstieg geblieben war“, nachdem sie „durch Kabinettsorder des Prinz-Regenten die erste große Bestellung [...] erhielt.“<sup>1308</sup> Die im Übrigen fachmännisch zusammengefasste Beschreibung vom Hochofen bis zur „Kanonenwerkstatt“ bekundet gleichermaßen den legendären Erfolg des Unternehmens, das mit seinem Monopol für Geschütze der preußischen und deutschen Armee schon die Kriege von 1864, 1866 und 1870 zu gewinnen verholten habe.<sup>1309</sup> Vor diesem Hintergrund wird es als Sakrileg vorgekommen sein, dass sich 1913 „neunmalklugen Männer [...] einer gewissen Reichsvertretung [...] recht missliebige über das Kruppsche Geschäft ausgelassen“<sup>1310</sup> haben.

Aber der „wieder unbestrittene Kanonenkönig“<sup>1311</sup> wurde im Ersten Weltkrieg neben der Chemieindustrie zur tragenden Säule der Materialschlachten<sup>1312</sup>, die einen schnellen Sieg versprachen. Als sich diese Hoffnungen nicht erfüllten und Nachschubprobleme den Kampfgeist lähmten, sah das Anfang Dezember 1916 in Kraft getretene ‚Hindenburg-Programm‘ eine totale Mobilisierung der ökonomischen und personellen Ressourcen vor.<sup>1313</sup>

Wie eine ‚moralische Aufrüstung‘<sup>1314</sup> wurde der Artikel „In der Kanonenwerkstatt“ mit Industriefotografien und Bollhagens *Tiegelstahlguß* 1916 in einem publikumswirksamen Monatsheft veröffentlicht. Scheinbar als Vorbote des ‚Hindenburg-Programms‘ suggerierten die Ruhmes hymnen auf den „Kanonenkönig“ dem weit gestreuten Leserkreis eine siegesgewisse Wende des Krieges, wobei der Appell „Dem Reich zum Schutz - dem Feind zum Trutz!“<sup>1315</sup> die patriotische Euphorie neu zu entfachen suchte.

---

<sup>1306</sup> Ebd., S. 323.

<sup>1307</sup> Vgl. Ebd.: In der Kanonenwerkstatt 1916, S. 327 / S. 328.

<sup>1308</sup> Ebd., S. 327.

<sup>1309</sup> Vgl. ebd., S. 333.

<sup>1310</sup> Ebd., S. 323.

Dabei ging es um dubiose Waffenexporte und bestechungsträchtige Verbindungen zu Berliner Offizieren. Diese Machenschaften sind von Sozialdemokraten aufgedeckt worden und mündeten 1913 in ein skandalumwittertes Gerichtsverfahren. (Vgl. Tenefelde 2000, S. 37 / S. 38.)

Der Seitenhieb auf die Reichstagsopposition ließ allerdings außer Acht, dass auch diese Repräsentanten am 4. August 1914 den Kriegsgesetzen zustimmten. Am selben Tag kannte der Kaiser keine Parteien mehr, sondern nur noch „Deutsche“, die er zu den Waffen rief. (Vgl. Klose 1991, S. 170.)

<sup>1311</sup> Anonym: In der Kanonenwerkstatt, 1916, S. 323.

<sup>1312</sup> Vgl. Klose 1991, S. 202 / S. 203. Vgl. Plettenberg 1993, S. 174.

<sup>1313</sup> Vgl. Plettenberg 1993, S. 174 / S. 175.

<sup>1314</sup> Wortwahl nach Klose 1991, S. 199.

<sup>1315</sup> Anonym: In der Kanonenwerkstatt 1916, S. 328.

Zum 'moralischen Begleitprogramm' erschien seit 1917 an der im Stellungskrieg verharrenden Lothringer Front die Feldzeitung „Stoßtrupp“. Jedoch im Oktober 1918 wird der Artikel *Aus Deutschlands Waffenschmiede* (Abb. OW 20) den 'Feldgrauen' kaum noch Zuversicht in die Werkstätten der 'Heimarmee' eingeflößt haben, „wo feuergebleichte Männer und Frauen mit schwieligen Fäusten schaffen, wo viele Räder Tag und Nacht sausen.“<sup>1316</sup> Allerdings spielte der „Stoßtrupp“ mit der propagandistischen Artikel-Überschrift und Weils Holzschnitten auf den Essener Konzern an, der als 'die Waffenschmiede' im Deutschen Reich gegolten hat.<sup>1317</sup>

Diese Interdependenzen und Weils einhergehende, ebenso nach photographischen Vorlagen des auftraggebenden Saarbrücker Stahlwerkes entfaltete Gemälde, rufen die 1916 publizierten Industriefotografien aus den Werkstätten des „Kanonenkönigs“ in Erinnerung. Gleichzeitig könnte das Saarbrücker Stahlwerk einen Fotografen zur Aufnahme der Granatenproduktion betraut haben. Aber das Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“ wird an der Saar, wo sämtliche Hüttenbetriebe Rüstungsgüter herstellten, kaum singulär gewesen sein. Außerdem waren fotografische Dokumentationen in Anbetracht eines bereits um 1860/1868 herausgegeben Albums, das 22 Industriefotografien „der Gruben- und Hüttenanlagen des Saarbrücker Steinkohlereviere“<sup>1318</sup> enthält, üblich. Davon lassen auch Fotografien ausgehen, die 1885 zur „Präsentation der Hütten Neunkirchen, Dillingen und Halberg auf der Antwerpener Industrieausstellung“<sup>1319</sup> dienten. Womöglich gehören diese Funde wie „die frühen Daguerreotypien von [...] Krupp zu den ersten fotografischen Zeugnissen aus der Stahlindustrie.“<sup>1320</sup> Dessen ungeachtet, hat der weltweit expandierende Krupp-Konzern schon zwischen 1862 und 1871 nach dem Bessemer- und Martinsverfahren Stahl produziert.<sup>1321</sup> Aufgrund dieser Schmelztechniken avancierte das Stahlwerk „Dingler & Karcher“ zu einer der saarländischen 'Waffenschmiede'.

Neben den „Stoßtrupp“-Beiträgen *Aus Deutschlands Waffenschmiede* trat Weil mit den für dieses Stahlwerk ausgeführten Gemälden an der Saar in die Fußstapfen des renommierten Industriemalers Otto Bollhagen. Gleich dem Gemälde *Eisengießerei* (VAbb. 64) waren bezüglich der Gouache *Abnahme der Granaten* und dem Aquarell *Im Füllwerk* (VAbb.en 61, 62) Motive angelegt, von denen zweifellos Weil partizipierte. Bollhagen ist an Carl Duisberg mit der Idee herangetreten, die Kriegstätigkeiten „für fernere Zeiten im Bilde festzuhalten.“<sup>1322</sup> Es

---

<sup>1316</sup> Lorenzen 1918, S. 631.

<sup>1317</sup> Vgl. Tenefelde 2000, S. 37.

<sup>1318</sup> Vgl. Augustin, Roland: Carl Heinrich Jacobi. Ansichten der Gruben- und Hüttenanlagen des Saarbrücker Steinkohlereviere. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2009, S. 51 - S. 56.

<sup>1319</sup> Augustin 2004, S. 147.

<sup>1320</sup> Beitz, Berthold: Vorwort. In: Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten. Herausgeber: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Berlin, München, 2011, S. 7. Vgl. Zimmermann 2004, S. 377.

<sup>1321</sup> Vgl. Tenefelde S. 2000, S. 20.

<sup>1322</sup> Scholl 1992, S. 30.

wäre denkbar, dass auch Weil dem Saarbrücker Stahlwerk den Vorschlag unterbreitete, ihm Gemälde zur Erinnerung an die Kriegsproduktion in Auftrag zu geben.

Aber genauso bleiben Fragen, die um Weils Beziehungen zu dem Industriemaler Bollhagen kreisen, offen. Spekulationen tangieren hinzu den Verbleib der mit vielfältigen Rekursen angeereicherten *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik*. (Abb. OW 25) Die Provenienz lässt sich wegen fehlendem Eintrag im Inventar des Neunkircher Verkehrsvereins<sup>1323</sup> nicht mehr rekonstruieren. Deshalb drängt sich die Vermutung auf, dass dieses Bild vom Auftraggeber mangels Wiedererkennbarkeit zurückgewiesen wurde und aus dem Künstler-Nachlass überkommen ist.

## 5. Weils Kunst und die Politik im Saarrevier der 1920er Jahre

Den Gemäldezyklus und die „Stoßtrupp“-Beiträge *Aus Deutschlands Waffenschmiede* wird Weil in München vollendet haben, wo er sich seit Februar 1918 aufhielt.<sup>1324</sup> Fotos, die ihn in einem Lazarett zeigen (Abb. OW 29)<sup>1325</sup>, legen nahe, dass er als Kriegsversehrter frühzeitig aus dem Militärdienst entlassen wurde. Aus München meldete er sich erst wieder mit der Zeichnung *Prosit 1919!* bei seinem Saarbrücker Mäzen. Diese Neujahrsgrüße hat Werner Schwindt neben Weils siegesbewusster Soldatenansicht *Glückliches 1918* im „Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929“ reproduziert (Abb. OW 30)<sup>1326</sup> und als Ausdruck sarkastischer Nachkriegs-Gedanke gedeutet.<sup>1327</sup>

Nachdem seine Frau Elvira im März 1919 plötzlich verstorben war<sup>1328</sup>, heiratete Weil 1921 die Münchener Malerin Johanna Speckner (1900 - 1985) und hat sich 1923 in Holzhausen am Ammersee niedergelassen.<sup>1329</sup> Dieses bayerische Voralpen-Dorf beherbergte seit etwa 1904/05 „Scholle“-Maler.<sup>1330</sup> Fritz Erler (1868 - 1940), ein Gründungsmitglied dieser Künstlergruppe<sup>1331</sup>

<sup>1323</sup> Vgl. Slg. Neunkircher Verkehrsverein e. V., Inv. Nr. 149: Otto Weil: *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik*.

<sup>1324</sup> Vgl. Meldebogen Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Landeshauptstadt München.

<sup>1325</sup> *Otto Weil in einem Lazarett*. Fotografien aus einem Album des Privatnachlasses. Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1326</sup> Otto Weil: *Glückliches 1918*. Sign. u. r.: O. Weil. Bez. u. l.: Orig. Holzschnitt.

Otto Weil: *Prosit 1919!* Sign. u. r.: O. Weil. In: Schwindt 1979: Bilderkatalog.

<sup>1327</sup> „Ein Unsichtbarer kehrte aus dem Dunkel einer offenen Haustür mit einem Besen einen noch gepackten Infanterie-Tornister, ein Gewehr, zwei deutsche Stahlhelme, Patronentaschen, einen Säbel, ein Seitengewehr und eine Kaiserkrone zusammen mit einer Wolke Staub vier Treppenstufen hinunter. *Prosit 1919!*“

(Schwindt 1979: Bilderkatalog. Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 70.)

<sup>1328</sup> Vgl. Weil, Otto Junior 1971.

Die Ursache war wahrscheinlich eine von 1918 - 1920 grassierende Grippeepidemie.

<sup>1329</sup> Vgl. Meldebogen Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Landeshauptstadt München.

Johanna (Hanna) Speckner war Schülerin von Maximilian Dasio (1865 - 1954). (Vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Herausgeber Hans Vollmer. 5. Band. Leipzig 1961, S. 99.)

<sup>1330</sup> Die 1899 in München gegründete Künstlergruppe *Scholle* bemühte sich hauptsächlich um Ausstellungschancen der angeschlossenen Maler. Mit dem Namen *Scholle* war die Vorstellung verknüpft, „dass jeder [...] seine Fähigkeiten entwickeln sollte wie man seinen eigenen ‚Acker‘ bestellt und sich als Künstler auf der eigenen ‚Scholle‘ behauptet.“ (Lexikon der Kunst. Band. IV: Q - S. Leipzig 1977, S. 381 / S. 382.)

<sup>1331</sup> *Fritz Erler* stammte aus Schlesien und hat die Akademien in Berlin und Weimar besucht. 1892/93 setzte er seine Studien an der Akademie Julian in Paris fort. 1895 wurde *Erler* in München sesshaft und entwarf das erste Titelblatt der Zeitschrift „Jugend“, für die er bis 1916 tätig blieb. Zudem wurde er durch Wandbilder in Firmengebäuden und öffentlichen Räumen bekannt. Sein Werk reicht von den Prägungen des Jugendstils bis zu ideali-



und Weil sind Wohnnachbarn gewesen.<sup>1332</sup> Aber für die beharrliche Angabe, auch Weil habe der „Scholle“ angehört<sup>1333</sup> fehlen jegliche Belege. Ebenso wenig können vermutete Anlehnungen an Erler<sup>1334</sup> bestätigt werden.<sup>1335</sup>

Weil kam „jedes Jahr [...] für längere Zeit ins Saarland [...], wo er sich besonders wohlfühlte.“<sup>1336</sup> Seine Frau, die ihn häufig begleitete, hat 1924 die Tochter Hannelore in Saarbrücken zur Welt gebracht.<sup>1337</sup> Von Weils Sohn ist überliefert, dass der Maler „meistens im Herbst nach Saarbrücken oder zu seinem Freund Raber“ reiste, „wo er `Weihnachtsausstellungen´ veranstaltete [...] und seine `Sommerproduktion´, [...] zahlreiche Blumenstücke“<sup>1338</sup> anbot. Der `Freund´ Lorenz Raber hat in Neunkirchen eine Buchhandlung besessen.<sup>1339</sup>

Ein Pressebericht über eine Saar-Ausstellung, die im Oktober 1919 dem Handwerk und Kunstgewerbe gewidmet war, und zu der die Maler eine Sammelausstellung in der Saarbrücker Markthalle organisierten<sup>1340</sup>, vermerkte u. a.: „Weils Bessemer Stahlwerk spricht von reichem Können und großzügiger Auffassung in seiner plastischen Wiedergabe groß-industriellen Schaffens.“<sup>1341</sup> Offenbar handelte es sich um das Gemälde *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* (Abb. OW 22), das ohne ersichtliche Rüstungsprodukte nach dem Ersten Weltkrieg bedenkenlos präsentiert werden konnte.

1922 hat Weil den „Bund bildender Künstler an der Saar“ mit ins Leben gerufen<sup>1342</sup> und beteiligte sich 1924 an einer Saar-Sonderausstellung im Frankfurter Römer.<sup>1343</sup> Diese Veranstaltung „Kultur des Saarlandes“, mit der Hermann Keuth beauftragt war<sup>1344</sup> sollte im Rahmen der 11. Frankfurter Kunstmesse demonstrieren, „dass die Saar mit der deutschen Heimat un-

sierenden Darstellungen, die von den Nationalsozialisten beifällige Aufnahme fanden. (Vgl. Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 34. Leipzig 2002, S. 399 - S. 401.

Vgl. Schroeter, Christina: Fritz Erler. Leben und Werk. Hamburg 1992, S. 7, S. 98 - S. 110, S. 236 - S. 238.)

<sup>1332</sup> Weils Landhaus, das an das Anwesen von Fritz Erler grenzte, wurde zwischenzeitlich veräußert. Die Straße ist noch nach Erler benannt.

<sup>1333</sup> Vgl. Bohn 1959. Vgl. Weber 1959, S. 22 / S. 23. Vgl. Schmeer 1979, S. 157. Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 12.

<sup>1334</sup> Vgl. Scherschel 1991, S. 3, S. 12.

<sup>1335</sup> Vgl. Abbildungen in Schroeter 1992.

<sup>1336</sup> Binder 1979.

<sup>1337</sup> Vgl. Dies. ebd.

Weils Tochter ist 1939, kurz vor Kriegsausbruch, zu ihrer inzwischen in den USA lebenden Mutter übersiedelt. Sie hat ihren Lebensabend in Basel zugebracht und verstarb im August 2008.

<sup>1338</sup> Weil, Otto Junior, 1974.

<sup>1339</sup> „Lorenz Raber besaß in der Hüttenstadt eine große Buchhandlung.“(`gm: Mit Neunkirchen besonders verbunden. Otto Philipp Weil war lange Zeit in Vergessenheit geraten. Saarbrücker Zeitung, 22.09.1976. Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

<sup>1340</sup> Vgl. Anonym: Von der Saar-Ausstellung. VI. Saarbrücker Zeitung, 22.10.1919. (Stadtarchiv Saarbrücken Zeitungsbestand.)

<sup>1341</sup> Ebd.

<sup>1342</sup> Vgl. Schmeer 1979, S. 158. Vgl. Schmeer 1982, S. 10. Vgl. Schleiden, 1995, S. 238 / S. 239.

<sup>1343</sup> Anonym: Die Saarausstellung im „Römer“ zu Frankfurt am Main. Saarbrücker Zeitung, 27.09.1924. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>1344</sup> Vgl. Merl 2004, S. 307.

lösbar verbunden ist und bleiben wird.<sup>1345</sup> Insofern wandten sich auch die Künstler gegen das 1920 in Kraft getretene „Saarstatut“ des Versailler Vertrages. Die Mehrheit der Bevölkerung begegnete dem Einfluss Frankreichs und der vom Völkerbund eingesetzten Regierungskommission mit deutsch-nationalen Fixierungen.<sup>1346</sup> Der übersteigerte Patriotismus erhielt erneuten Aufschub und führte zu verklärten Selbstdarstellungen, die in enger Heimatverbundenheit deutsche Mythen haben aufleben lassen. Zu diesem Kontext, der bisher lediglich anhand von Bildern aus Saarkalendern beachtet worden ist<sup>1347</sup>, fügte sich schon 1921 Weils Gouache *Lastenträgerinnen an der Saar*. (Abb. OW 31)

### 5.1. Die *Lastenträgerinnen* von 1921 und die Bürde des Versailler Vertrages

Im Katalog „Otto Weil. Die Zwanziger Jahre. Jubiläumsausstellung zum 125. Geburtstag und 80. Todestag des Künstlers“ sind diese Frauenfiguren, die hinsichtlich ihrer auf dem Kopf getragenen Gefäße an Paul Schondorffs Lithographie *Arbeiterinnen am Saarufer* aus der „Saartalmappe“ (Abb. OW 9 b / PS 2) erinnern, als „Erzträgerinnen an der Saar“ titulierte worden.<sup>1348</sup> Jedoch die flächige Aufsicht der Gefäße, die im Kontrast zu dem Dunkelgrau der gewölbten Füllmenge gelb aufleuchten, verweisen auf das ‚schwarze Gold‘ der Saargruben. Folglich verkörpern Weils Frauenfiguren den Bergbau, dessen Übergabe an Frankreich und das nach dem Versailler ‚Diktat‘ formierte Saargebiet<sup>1349</sup> von einer traditionell vaterlandstreuen Oberschicht als diskriminierende Bürde verstanden wurde.<sup>1350</sup>

Aus der Gouache *Lastenträgerinnen an der Saar* resultierte anscheinend eine fortgeschrittene Version. Davon fand sich in Weils Nachlass eine kleine und äußerst verblichene *Farb-Fotografie* (Abb. OW 32)<sup>1351</sup>, die kaum eine Diskussion über ein vorstellbares Gemälde erlaubt. Beiden Fassungen ging offenbar die unsignierte und bereits *Lastenträgerinnen* genannte Aquarellskizze (Abb. OW 33)<sup>1352</sup> voraus, die Weil ebenfalls nach einer überkommenen *Schwarz-Weiss-Fotografie* (Abb. OW 34)<sup>1353</sup> entworfen hat. Schließlich erscheint der weit gespannte Brückenbogen im Hintergrund dieser *Schwarz-Weiss-Fotografie* jeweils an den oberen Rändern der drei Darstellungen. Auf der *Schwarz-Weiss-Fotografie* war gemäß zeit-

<sup>1345</sup> Wolf 2004, S. 86, zitiert nach Anm. 22. Vgl. Dies. ebd., S. 87.

<sup>1346</sup> Vgl. Schleiden S. 338.

<sup>1347</sup> Vgl. Jung, Rainer: Selbst- und Fremdbilder in den Kalendern des Saargebietes 1920 - 1935.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 323 - S. 343, hier S. 323 / S. 324.

<sup>1348</sup> Vgl. Kunkel 2009, S. 25 - S. 27; s. ebd. Abb., S. 26 / S. 27.

<sup>1349</sup> Vgl. Wittenbrock 1995, S. 287. Vgl. Schleiden 2009, S. 407.

<sup>1350</sup> Vgl. Jung 1998, S. 323.

<sup>1351</sup> *Farb-Fotografie einer vermutlichen Gemälde-Fassung*, 5 x 6 cm. Privatnachlass Otto Weil.

Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1352</sup> Otto Weil: *Lastenträgerinnen*, Aquarell, Bleistift, weiß gehöht, 20,5 x 12,5 cm, (39 x 29 cm mit Passepartout), unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 485.

Mit diesem Aquarell dürfte auch die 1979 angeführte Gouache „Kohleträgerinnen“ thematisch verwandt sein. (Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 54, Kat. Nr. 106, o. Abb.: Kohleträgerinnen, Gouache, 29 x 12 cm.)

<sup>1353</sup> *Schwarz-Weiss-Fotografie*, 5 x 6,5 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.

genössischer Bildpostkarten (*VAbb.en 66 a, b*)<sup>1354</sup> die Saarbrücker Stahlkonstruktion der 1909/10 in Sichtweite der „Alten Brücke“ erbauten und am Ende des Zweiten Weltkrieges zerstörten „Kaiser-Friedrich-Brücke“<sup>1355</sup> erfasst worden.

Vor der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ gibt die *Schwarz-Weiss-Fotografie* (*Abb. OW 34*) auf dem Steg eines ankernden Schiffes einige Frauen zu erkennen. Eine vereinzelt zum linken Ufer Gehende wird mit ihrem auf dem Kopf getragenen Gefäß zur Hauptfigur der Gouache (*Abb. OW 31*) und der als *Farb-Fotografie* (*Abb. OW 32*) dargebotenen Version. Indessen geriert die ovale Form des Tragegebildes im Breitformat der Aquarellskizze (*Abb. OW 33*) zu überhöht rechteckig gerundeten Attributen von drei ebenso nach links gewandten und vor entgegengesetzten Gestalten hervorgehobenen *Lastenträgerinnen*. Allerdings mutiert das von der *Schwarz-Weiss-Fotografie* perspektivisch abgelichtete Schiff zu einem altertümlichen Kahn, den Weil auch auf die Gouache und das mutmaßliche Gemälde übertragen hat.

Diese breitformatige Fassung (*Abb. OW 32*) folgt zwar wie die Aquarellskizze und die Gouache dem niedrigen Aufnahmestandpunkt der *Schwarz-Weiss-Fotografie* (*Abb. OW 34*), schöpft aber insbesondere von deren Weiträumigkeit. Damit korrespondieren der bildübergreifende Brückenbogen und die gegen den Vorderrand trapezartig ausgebreiteten Wasserspiegelungen. Die horizontalen Fächerungen entsprechen den reflektierten Planken und dem Brückengerüst über dem hellen Gewässerarm, der sich auf der *Schwarz-Weiss-Fotografie* zwischen der Diagonale des Schiffes und dem dunklen Uferbewuchs hinzieht. Während die Licht- und Schattenbahnen des Schiffes zu der isolierten Trägerin fluchten, lenken die Schattenstreifen des Kahns zu einer Figur, die mit ihrem unter der Tragelast gebeugten Kopf der im Bildzentrum präsentierten Protagonistin vorausseilt. Ihr aufgebauschter Rock verdeckt das leere und am herabhängenden Arm gehaltene Tragegefäß einer entgegenkommenden Frau, die an der linken Begrenzung der Gouache erscheint. (*Abb. OW 31*) Dieses nach der *Farb-Fotografie* (*Abb. OW 32*) in Seitenansicht gegebene Figurenpar war von der Aquarellskizze (*Abb. OW 33*) mit der links vorausgehenden Lastenträgerin und der dahinter subordinierten Gestalt vorbereitet, auf die der Bug des Kahns zeigt. Das angedeutete Behältnis am Arm dieser untergeordneten Gestalt ist auf der *Schwarz-Weiss-Fotografie* (*Abb. OW 34*) an der Seite der Frau zu bemerken, die zu den drei am Laderaum des Schiffes versammelten Gefährtinnen hintritt. Diese Gruppe, die sich analog am rechten Rand der Aquarellskizze durch eine gebückte und daneben aufgerichtete Gestalt

<sup>1354</sup> Saarbrücken. Kaiser Friedrich-Brücke. Bildpostkarte. Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken.

Saarbrücken. Alte Brücke und Kaiser Friedrich-Brücke. Bildpostkarte. Stadtarchiv Saarbrücken, Best. AK 1313.

<sup>1355</sup> Von 1958 bis 1961 ist an gleicher Stelle die „Wilhelm-Heinrich-Brücke“ errichtet worden.

(Vgl. Architekturführer Saarbrücken 1998, S. 48. Vgl. Brenner, Traudl: Eine Brücke zu Ehren Barbarossas. Kaiser-Friedrich-Brücke verband Stadtteile - Alliierte zerstörten sie 1945. Saarbrücker Zeitung, 20.04.2010.)

ankündigt, nimmt mit zwei weiteren, aus dem Kahn hervorkommenden Figuren dieselbe Seite der als *Farb-Fotografie* überlieferten Version ein.

Auf der Gouache (*Abb. OW 31*) rückt diese an der rechten Begrenzung entwickelte Schar näher an die Protagonistin. Sie berührt den Rocksäum einer daneben gleichfalls aufgerichteten Figur, der das geleerte Tragebehältnis beigegeben ist. Ihre abwartende Haltung und der links angewinkelte Arm sind von einer auf der *Schwarz-Weiss-Fotografie* (*Abb. OW 34*) in Rückenansicht erfassten Frau herzuleiten. Das Rund-Oval des abgestellten Tragegefäßes wird, wie auch der erweiterten Ausführung zu entnehmen, vom ausgestreckten Arm und dem mächtigen, gegen die Bordwand gestemmen Oberschenkel einer davor freizügig artikulierten Dreiviertelfigur überschritten, die ihr aufgesetztes Tragegefäß mit der linken Hand festhält.

Davon abgesehen, lässt die Gouache das Seitengeländer und die durchgängige Fahrbahn der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ zur bestimmenden Horizontale und Leitlinie werden, um die Dimensionen der Ganzfiguren abzustecken und das auf dem Kopf gehaltene Gefäß der Protagonistin hervorzuheben. Vorab zitiert das Aquarell die Brückenelemente durch seitlich flüchtig angerissene Bögen und ein waagrecht betontes Liniengeflecht, das entlang der oberen Blattbegrenzung die Kopfhöhe der Figurenreihen vereinheitlicht und als Richtmaß für die Tragebilde dient.

Wie die erweiterte Version übernimmt die Gouache zwischen der Protagonistin und der linksseitigen Randfigur noch ein neuzeitliches Bootsheck, das die *Schwarz-Weiss-Fotografie* (*Abb. OW 34*) rechts hinter dem angelandeten Schiff preisgibt. Nach dem in diffuser Uferferne wahrzunehmendem Lastenkran strebt der Ausleger in die obere linke Fläche der Gouache. Von der Winde, die über die Randfigur hinausragt, führt die unterbrochene Linie eines Seils zum Steuerblatt des zeitkonformen Steavens. Der ans Ruder gelehnte Bootsmann, dessen Gestaltgebung den vorderen Einband *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* ins Gedächtnis ruft (*Abb. OW 11*), ist auf der *Schwarz-Weiss-Fotografie* kaum auszumachen. Jedoch ohne Unterschied zur vermutlichen Gemäldefassung zeigt der Kranausleger auf die Brückentrossen. Dahinter gereichte Gebäude treffen am rechten Rand der Gouache auf zwei Schlotte. Diese requisitenartige Anordnung weicht wie die über den parallelen Fluss versetzte Brücke von der realistischen *Schwarz-Weiss-Fotografie* ab.

### 5.1.1. Die aus Farben und Formen geschaffene Aussagekraft der Gouache

Der ebenso eigentümliche Kahn beansprucht die Bildbreite der Gouache. (*Abb. OW 31*) Hierbei erwidern das beschnittene Heck und die Bugspitze spiegelbildlich zur *Schwarz-Weiss-Fotografie* (*Abb. OW 34*) die nach rechts auslaufende Brückenform. Diese Resonanzen erwecken den Eindruck eines Kreislaufes, der die Figuren in eine bildaffine Vergangenheit und Gegenwart einbezieht. Die Protagonistin repräsentiert hinsichtlich der graugrünen und braun durchwirkten

Farbe ihres Rockes sowie dem gleichklingend strukturierten Kahn zwar eine ehemalige Epoche. Aber entsprechend der Jetztzeit reicht die Dreiviertelansicht ihres Oberkörpers zur fortschrittlichen Brücke, während das Tragegefäß einige Stahltrossen verdeckt.

Diese Hauptfigur, die mit den Händen ihrer angewinkelten Arme das 'schwarze Gold' des Gefäßes wie eine Trophäe umfasst, war als Allegorie des Bergbaus zu begreifen, der zum Motor der Industrialisierung<sup>1356</sup> an der Saar geworden ist. Die Expansion der Hüttenwerke wird am oberen Ende des bildinternen Zyklus von den beiden Schloten mitgeteilt, und die bestimmende „Kaiser-Friedrich-Brücke“ veranschaulicht die vorrangige Stahlproduktion. Als Personifizierung der Mühen vorausgehender Generationen, denen dieser 'goldwerte' Aufstieg zu verdanken ist, kommt die Lastenträgerin in Betracht, sich aus dem Kahn emporarbeitet.

Sinnfällig greifen die Wasserspiegelungen zunächst die Farbe und Form des Kahns auf, wogegen amorphe und breit gestreute Beimischungen die Positionen der Figuren nachschreiben. Die dunklen Werte bringen dazwischen unregelmäßig aufgehellte Farbflecken zum Leuchten. Ihre wie mit den Schatten der Vergangenheit erzeugte Strahlkraft und der expressiv abstrahierte Ausdruck lassen an den ungestümen Aufbruch der Montanindustrie denken, der nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 einsetzte. Die Basis war schon geschaffen, als die Saarregion infolge des Pariser Friedens 1815 größtenteils dem Königreich Preußen zugeschlagen wurde, das auch das in der Fürstenära gegründete Kohlemonopol übernahm und die Frühindustrialisierung in Schwung brachte.

Darauf dürfte der vorwiegend in Preußisch-Blau gehaltene Rock der Figur anspielen, der wie das gleichsam dunkle, aber tonangebende Kleidungsstück der Protagonistin mit den hellen Farben des Landschaftshintergrundes kontrastiert. Darüber werden die Errungenschaften des technischen Fortschritts von der modernen Brücke demonstriert. Obwohl beiläufig, korrespondiert damit der aufragende Kranausleger. Seine scheinbar abgerissene Verbindung zu dem bis an den Rock der Hauptfigur vordrängenden und neuartig aufgehellten Boot mit dem schemenhaften Steuermann deutet auf ein aktuelles Hemmnis der Prosperität.

### 5.1.2. Die malerische Ausführung und der Bildaufbau im Rückgriff auf Cézanne

Da diese aus der Farbe und Form hervorgehende Deduktion lediglich die Gouache gestattet (*Abb. OW 31*), ist ihre Eigenständigkeit zu akzeptieren. Sie nimmt dennoch wegen den Spuren einer Vorzeichnung, die in Bereichen der Physiognomien und den vereinfachten Gestaltungsrisen festzustellen sind, den Charakter einer Studie an. Damit gehen die partiell ausbrechenden Farbaufträge einher, die an den Armen und Gesichtern der Figuren den Malgrund nicht überall

---

<sup>1356</sup> Vgl. Bartels 1990, S. 25.

bedecken. Diese im Hochformat der Gouache monumental beeindruckenden Figuren hat Weil einer anonymen Reihung enthoben, die der erweiterten Version (*Abb. OW 32*) anhaftet und die insbesondere der Aquarellskizze (*Abb. OW 33*) zu Eigen ist. Das Aquarell beinhaltet aufgrund transparenter Farbflächen, die neben Weißhöhlungen den plastizitätsgebenden Konturen der *Lastenträgerinnen* angepasst sind und ihre beflissen dynamischen Bewegungen sichtbar machen, Merkmale der dekorativen und umrissbetonten Jugendstil-Malerei. Hell-Dunkel-Kontraste kündigen die expressiven Farbabstufungen der Gouache an, deren Lasuren die Weiblichkeit der Frauenfiguren noch weniger verhüllen.

Schon ihre aus den Farben gebildeten Formen weisen zu Cézanne.<sup>1357</sup> Die pastell modulierten und entblößt erscheinenden Oberkörper als auch die Profile der kaum ausformulierten Gesichter konnte Weil den *Großen Badenden* der Philadelphia-Fassung entlehnen. (*VAbb. 32*) Hinzu hat Cézannes Spätwerk, das auch Weils Badeszenen vorwegnahm<sup>1358</sup>, Anregungen für die parallelen Ebenen des Mittel- und Hintergrundes geboten.<sup>1359</sup> Die von Weil souverän aus den Wasserspiegelungen und dem Kahn zusammengesetzte Fläche ergab die Vordergrundebene der Gouache, die mit dem kurz justierenden Steg quasi zur Plattform der Protagonistin wurde. Zwischen ihr und der gleichfalls aufrechten Figur öffnet sich wie hinter dem Oval zustrebender Hände der *Großen Badenden*<sup>1360</sup> die Sicht zu dem seltsam bildparallelen Fluss und dem jenseitigen Ufer. Der dabei mit Blau- und Ockertönen erzielte Tiefeneffekt bezeugt, dass Cézannes Bildorganisation und Farbverwendung adaptiert sind.

Weil wird von Cézannes Landschaftsgemälden gewusst haben, die exemplarisch eine grenzenlose Ferne vermeiden<sup>1361</sup> und in tüpfelnder, aber formstabiler Manier durch hell kontrastierende Farben Lichtreflexe wiedergeben.<sup>1362</sup> Jedenfalls hat Weil über dem Ufer und der begrenzenden Brücke eine adäquat bildparallele Fläche eingeschoben, die mit kleinteilig aufgehelltem und gegeneinander gesetztem Grün, Blau und Ocker eine lichterfüllte, aber keineswegs zerfließende Ferne angibt. Obwohl präventiv, wäre dieser Hintergrundebene ein Wortlaut über Cézannes „Flusslandschaft“ zuzuschreiben: „[...] erst im schrittweisen Zuschauen gewinnt die Landschaft aus der Farbe Gestalt. Man erkennt Gebäude [...]“ in einer „vorwiegend grün bewachsenen

---

<sup>1357</sup> Vgl. Adriani 1993, S. 19.

<sup>1358</sup> Vgl. Kunkel 2009, S. 17; s. ebd. Otto Weil, *Badende am Ammersee*, Aquarell, Bleistift/Papier, 27 x 22 cm, unsign. Privatsammlung; s. ebd., S. 18, Otto Weil, *Badende am Ammersee*, Öl/Lw., 49 x 39 cm, unsign. Privatsammlung.

<sup>1359</sup> Vgl. Düchting 1990, S. 75.

<sup>1360</sup> Vgl. Krumine 1989, S. 214.

<sup>1361</sup> Vgl. Adriani 1993, S. 18.

<sup>1362</sup> Vgl. Düchting 1990, S. 72. Vgl. Adriani 1993, S. 17.

Fläche.“<sup>1363</sup> Wenn auch Weil infolge des niedrigen Aufnahmestandpunktes einen Berghang suggerierte, übertrug er Cezannes Farben- und Formenzusammenspiel.

### 5.1.3. Vorbilder aus der industriellen Arbeitswelt

Darüber hinaus geben paradigmatische Darstellungen aus der industriellen Arbeitswelt Anlass zur Vermutung, dass die *Schwarz-Weiss-Fotografie* und die Aquarellskizze (*Abb.en OW 33, 34*) an Claude Monets Gemälde *Les Déchargeurs de Charbon* (*VAbb. 67*)<sup>1364</sup> orientiert waren. Daneben lassen Titel und die Figurengebung der Aquarellskizze an Van Gogh's *Beareres of the Burden* (*VAbb. 10*) denken. Außerdem schien sich Weil auf das themenwandte Œuvre von Constantin Meunier besonnen zu haben.

Monets *Kohleauslader* sind auf den zum rechten Ufer führenden Laufbrettern der Schiffe, die vor der Brücke von Asnières ankern<sup>1365</sup>, im flimmernden Sonnenlicht der Seine als Silhouetten abgehoben.<sup>1366</sup> An der Saar bringt die mit Langzeitbelichtung aufgenommene *Schwarz-Weiss-Fotografie* die Umrisse der vereinzelt Lastenträgerin und die dahinter im gleisenden Hell filigran aufgelösten Stahltrossen der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ durch einen besonders impressionistischen Effekt zur Geltung. Zudem war der Arbeitsrhythmus von Monets *Déchargeurs de Charbon*, die sich mit ihren vollen und geleerten Körben in fast gleichen Abständen begegnen<sup>1367</sup>, vorprägend für die allerdings gereihten *Lastenträgerinnen* der Aquarellskizze, die Weil in ein vertikales Raster fügte.

Diese Markierungen, mit denen er die Stützen des Brückenbogens fortsetzte, mögen Van Gogh geschuldet sein, dem offenbar die schmalen Brückenpfeiler zur Anordnung der *Beareres of the Burden* (*VAbb. 10*) dienen. Wie im Rückgriff auf diese Zeichnung wusste Weil auf dem Aquarell die gleiche Anzahl der *Lastenträgerinnen* hervorzuheben. Vor allem ihre nach den waagerechten Bestandteilen der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ gekennzeichnete Einheit antizipierte Van Gogh, der die „Parallelität als Ausdruck des Gemeinsamen“<sup>1368</sup> mit dem horizontalen Brückenverlauf der gleichförmig unter ihren Säcken gebückten Frauenfiguren betonte. Diese Parallelität typisiert ebenfalls Van Gogh's Zeichnung *Bergleute auf dem Weg zum Schacht*

---

<sup>1363</sup> Adriani 1993, S. 270, i.V.m. Kat. Nr. 93: Paul Cézanne: Flusslandschaft - Paysage au cours d'eau, 1904 - 1905, Öl/Lw., 65,5 x 81,0 cm. Privatbesitz.

<sup>1364</sup> Claude Monet: *Les Déchargeurs de Charbon*, um 1879, Öl/Lw., 55 x 66 cm, sign. u. r.: Claude Monet. Paris, Musée d'Orsay. In: Wildenstein, Daniel: Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné. Tome I: 1840 - 1881. Peintures, Genève 1974, S. 271, Cat. Nr. 364. In: Brandt 1928, S. 241, Abb. 312, *Die Auslader*.

<sup>1365</sup> Vgl. Wildenstein 1974, S. 270.

<sup>1366</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 243.

<sup>1367</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 243.

<sup>1368</sup> Dittmar 1979, S. 115. Dittmar 1984, S. 87. Vgl. Diss. hier, S. 106, Anm.

(VAbb. 11), die schon als Anregung für den Hintergrund von Weils Lithographie *Schlepper* (Abb. OW 9 d) in Frage kam.<sup>1369</sup>

Andererseits verwiesen die *Schlepper* auf Meunier<sup>1370</sup>, dessen Reliefkomposition *Der Hafen - Le Port* (VAbb. 68)<sup>1371</sup> auch an die in Seitenansicht gegebenen und im Gleichtakt die Bildfläche fast ausfüllenden *Lastenträgerinnen* der Aquarellskizze erinnern. Hinzu ist Meuniers Relief mit dem altertümlichen Schiffsbug, der die Figuren überragt, als Vorbild für das von Weil zum Kahn gewandelte Schiff in Erwägung zu ziehen. Insofern wird sich die auf der Gouache (Abb. OW 31) farblich pointierte Ankerklüse aus diesem dem 'Formenvorrat' ergeben haben. Demzufolge würde auch der zuvorderst gebückte Fassroller oder die vergleichbare Haltung der Ährenleserin, die Meunier auf dem Gemälde *Les Glaneuses* (VAbb. 69)<sup>1372</sup> isoliert in Vorderansicht darstellte, die Positur der *Lastenträgerin* erklären, die auf der Aquarellskizze buchstäblich aus der Reihe fällt. Mit der rechts zugesellten Männergestalt wurde sie am gleichseitig beschneidenden Rand der Gouache als periphere Figuration zusammengefasst.

Daneben erscheinen die aufgerichteten Frauenfiguren wie Majestäten. Ihre uniform über die Nacken reichenden Hauben verraten den sackartigen Kopf- und Rückenschutz von Meuniers *Schiffslöscher*. (VAbb. 70)<sup>1373</sup> Diverse Fassungen dieser Skulptur entstanden wie das Relief *Le Port* nach dem gleichnamigem Gemälde *Der Hafen* (VAbb. 71)<sup>1374</sup> aus dem Jahre 1886.<sup>1375</sup> Davon abgesehen, übernimmt die von Weil hinter der Protagonistin angeordnete Figur mit ihrem in die Taille gestemmen Arm die erhabene Pose des *Schiffslöschers*. Dem entsprechen auch Meuniers Plastiken „Hammerschmied“, der „Bergmann mit der Grubenlampe“<sup>1376</sup> und das *Bergmädchen mit der Grubenlampe*. (VAbb. 72)<sup>1377</sup> Das sinnierende Bergmädchen<sup>1378</sup> führt den

<sup>1369</sup> Vgl. Diss. hier, S. 104 - S. 106.

<sup>1370</sup> Vgl. Diss. hier, S. 168 / S. 169.

<sup>1371</sup> Constantin Meunier: *Der Hafen - Le Port*, 1901, Relief, Gips, 135 x 200 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/680. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 19. Vgl. ebd. Verzeichnis der ausgestellten Werke. In: Schmoll gen. Eisenwerth 1972, Abbildungen S. 450, Nr. 19, *Hafen*, Relief. In: Brandt 1928, S. 265, Abb. 336, *Handel und Verkehr*. Vom Denkmal der Arbeit.

<sup>1372</sup> Constantin Meunier: *Die Ährenleserinnen - Les Glaneuses*, 1874/78, Öl/Lw., 63 x 94 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 10000/221.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 94, Kat. Nr. 38. Vgl. ebd., S. 120. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 59.

<sup>1373</sup> Constantin Meunier: *Der Schiffslöscher - Le Debardeur*, 1893, Bronze, 213 cm h. Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. P 41. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 67, Kat. Nr. 2. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 9, *Der Dockarbeiter*. In: Brandt 1928, S. 266, Abb. 338, *Der Ablader*.

<sup>1374</sup> Constantin Meunier: *Der Hafen*, 1886, Öl/Lw., Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/229.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 20, Abb. 13. In: Brandt 1928, S. 264, Abb. 335, *Entladung eines Dampfers*.

<sup>1375</sup> Vgl. Baudson 1998, S. 21.

<sup>1376</sup> Vgl. Constantin Meunier: *Der Hammerschmied - Le Marteleur / L'Homme à la tenaille*, 1886, Bronze, 196 cm h. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 66, Kat. Nr. 1. Vgl. ebd., S. 72.

Vgl. Constantin Meunier: *Bergmann mit der Grubenlampe - Mineur à la lanterne*, 1901, Bronze, Guß v. 1948, 53 cm h. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 72, Kat. Nr. 14. Vgl. ebd., S. 115.

<sup>1377</sup> Constantin Meunier: *Bergmädchen mit der Grubenlampe - Hiercheuse à la lanterne*, 1888, Bronze, Guß v. 1941, 71 cm h. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 1436. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 77, Kat. Nr. 16. Vgl. ebd., S. 115. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 16, *Bergarbeiterin*.



anderen Arm lässig zu dem herabhängenden Berufsattribut. Analog greift Weils Figur mit überlangem Arm und wie gedankenverloren nach dem abgestellten Tragegefäß.

Allerdings war ihr in die Taille gestemmter Arm und die selbstbewusste Attitüde, die unter dem Rock das Stand- und Spielbein ahnbar werden lässt, wesentlich eindringlicher von der Kolossalfigur *Borussia* des Berliner Bildhauers Reinhold Begas (1831 - 1911) präformiert. (VAbb. 73)<sup>1379</sup> Diese Inkarnation Preußens hält in der Rechten ein Schwert und wendet das heroisch behelmte Haupt energisch zur Seite.<sup>1380</sup> Sie gehörte um 1880 - 85 zu den „anspruchsvollsten Staatsdenkmälern der offiziellen Kunst im neuen deutschen Kaiserreich.“<sup>1381</sup> Begas pflegte einen neobarocken Stil<sup>1382</sup> und soll für Meunier kein Verständnis aufgebracht haben<sup>1383</sup>, der als fast gleichaltriger Bildhauer mit seinen adäquat nach antikischer Ponderation gestalteten Skulpturen<sup>1384</sup> das Arbeitermilieu nobilitierte.

Ähnlich wie aus einer jungen Bergarbeiterin, die Loren anschieben oder Kohle sortieren musste, eine Heroine geworden ist<sup>1385</sup>, kürte Weil die *Lastenträgerinnen an der Saar* zu Symbolfiguren des Bergbaus und der erfolgreichen Montangeschichte. Hingegen hat Paul Schondorff im Breitformat der Lithographie *Arbeiterinnen am Saarufer* (Abb. OW 9 b / PS 2) die mühsamen Tätigkeiten der Saarbrücker *Lastenträgerinnen* unverblümt vor Augen geführt.

#### 5.1.4. Die vergessenen Saarbrücker *Lastenträgerinnen* aus der Sicht von Paul Schondorff und Weils opportune Montangeschichte

Der „Simplicissimus“-Zeichner bestimmte den Betrachter-Standpunkt am linken Rand durch eine großflächige und repräsentativ weibliche Rückenfigur, die zu den Lasten tragenden *Arbeiterinnen am Saarufer* lenkt. Diese Arbeitsszenen, die Schondorff aus seitlicher Perspektive vor dem Hintergrund der „Alten Brücke“ graphisch aufbereitete, attestieren Weils *Schwarz-Weiss-Fotografie* (Abb. OW 34) mit der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ und die zeitgenössische Bildpostkarte *Saarbrücken. Blick auf die Luisenstrasse*. (VAbb. 74)<sup>1386</sup> Diese Ansicht zeigt im

<sup>1378</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 267; s. ebd. Abb.en 339, 340: Constantin Meunier „Kohlensortiererin“, Zeichnung u. Bronze-Ausführung. Diese Figuren sind der Bronze *Bergmädchen mit der Grubenlampe* verwandt.

<sup>1379</sup> Reinhold Begas: *Kolossalfigur der Borussia* für den Lichthof des Berliner Zeughauses, um 1880 - 1885, Carrara-Marmor, 4,50 m h. In: Begas - Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todesjahr von Reinhold Begas (1831 - 1911). Herausgegeben von Esther Sophia Sünderhauf im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum. Deutsches Historisches Museum unter Mitarbeit von Wolfgang Cortjaens mit einem Werkverzeichnis von Jutta von Simson. Berlin 2010, S. 230, WV 96. (Ausst. Kat. Berlin 2010)

<sup>1380</sup> Vgl. Simson, Jutta von. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 230 / S. 231, WV 95 u. WV 96.

<sup>1381</sup> Dies. ebd., S. 230.

<sup>1382</sup> Vgl. Sünderhauf, Esther Sophia: Reinhold Begas. Konjunkturen der Erinnerung. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 13 - S. 19, hier S. 13.

<sup>1383</sup> Vgl. Kähler, Susanne: Begas und Frankreich. Neobarocker Stil im europäischen Vergleich. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 61 - S. 71, hier S. 68 / S. 69.

<sup>1384</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 266.

<sup>1385</sup> Vgl. Drs ebd., S. 267.

<sup>1386</sup> *Saarbrücken. Blick auf die Luisenstrasse*. Bildpostkarte. Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1407.

Vordergrund und an der St. Johanner Saarseite ein Schiff, aus dem einige Frauen ihre auf dem Kopf gehaltenen Körbe über eine der angelegten Planken zum Ufer tragen. Hinzu verbürgt der *Blick auf die Luisenstrasse*, die am jenseitigen Saarufer mit dem palaisartigen Eckgebäude<sup>1387</sup> zwischen der „Alten Brücke“ und der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ verlaufen ist<sup>1388</sup>, die Authentizität der von Schondorff und Weil aufgegriffenen Motive.

Unabhängig unterschiedlicher Intensionen machen ihre Darstellungen mit dem ohnehin seltenen Sujet Lasten tragender Frauen<sup>1389</sup> auf eine Forschungslücke einschlägiger Publikationen aufmerksam, die bisher zur Frauenarbeit in Saarbrücken erschienen sind. Dagegen fanden die Erzträgerinnen der Völklinger Hütte längst eine Würdigung in der Heimatgeschichte. Das Eisenwerk hat seit etwa 1883 Frauen und Mädchen eingestellt, um das von Schiffen angelieferte Erz zu den am Ufer bereitstehenden Kipploren zu transportieren. Nachdem die Behörden 1901 im Flutgelände der Saar Dampfkräne genehmigten, entfiel die Arbeit mit den auf dem Kopf getragenen Körben der scherzhaft genannten 'Erzengel'.<sup>1390</sup>

Soweit zu übersehen, wurde diese Episode erstmals 1931 im Jubiläumsband „50 Jahre Röchling Völklingen“ erwähnt<sup>1391</sup> und angesichts der um 1895 aufgenommenen Fotografie *Arbeiterinnen beim Entladen von Saarschiffen. Völklinger Hütte* dokumentiert. (VAbb. 75)<sup>1392</sup> Die ebenfalls abgebildete Fotografie *Eisenbetonbrücke der Völklinger Hütte über die Saar* (VAbb. 76)<sup>1393</sup> ließ wegen des Brückenbogens, der formal mit der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ übereinstimmt, zunächst davon ausgehen, Weil habe sich auf die Völklinger Erzträgerinnen bezogen.<sup>1394</sup> Dazu verleitete auch die Angabe, dass die Körbe der 'Erzengel' von Männern gefüllt wurden<sup>1395</sup>, deren Funktion die Gouache und Aquarellskizze *Lastenträgerinnen* als Randerscheinung erfasst.

Dem entspricht eine Männergestalt, die sich am rechten Rand von Schondorffs Lithographie *Arbeiterinnen am Saarufer* (Abb. OW 9 b / PS 2) hinter einem Schiffsmast verborgen hält. Indessen hat eine über dem Laderaum des Schiffes schwungvoll zurückgebeugte Lasten-

<sup>1387</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 239; s. ebd., Abb. Foto-Ansicht: „Saarbrücken mit der modernisierten Alten Brücke. Rechts das palaisartige Bankhaus Schlachter.“

<sup>1388</sup> Vgl. Stadtplan von Saarbrücken. Verlag von Carl Schmidke. Saarbrücken 1908. Stadtarchiv Saarbrücken.

<sup>1389</sup> Vgl. Türk 2000, S. 106.

<sup>1390</sup> Vgl. Böcking 1984, S. 79 - S. 81. Vgl. Nimmesgern, Susanne: Arbeit im Verborgenen. Schlaglichter auf die vergessene Erwerbsarbeit von Frauen in den industriellen Betrieben des Landkreises. In: 1861 - 1991 vom Landkreis zum Stadtverband Saarbrücken. Beiträge zum 175. Jubiläum der Gründung des Landkreises Saarbrücken. Saarbrücken 1991, S. 8 - S. 17, hier S. 12.

<sup>1391</sup> Vgl. Johannsen, Otto: Hochofenwerk Völklingen. In: 50 Jahre Röchling Völklingen. Die Entwicklung eines Rheinischen Industrieunternehmens. Bearbeitet von Richard Nutzinger; Hans Boehmer; Otto Johannsen. Saarbrücken - Völklingen 1931, S. 169 - S. 199, hier S. 171. (50 Jahre Röchling Völklingen 1931)

<sup>1392</sup> *Arbeiterinnen beim Entladen von Saarschiffen. Völklinger Hütte*. Um 1895. Fotografie. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 171, Abb. 161.

<sup>1393</sup> *Eisenbetonbrücke der Völklinger Hütte über die Saar*, erbaut von der Firma Ways & Freitag, Frankfurt. 1913. Fotografie. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 189, Abb. 192.

<sup>1394</sup> Vgl. Kunkel 2009, S. 25 - S. 28.

<sup>1395</sup> Vgl. Böcking 1984, S. 81.

trägerin ohne Hilfe das Gewicht ihres aufgesetzten Tragekorbes auszubalancieren, während eine Lastenträgerin über eine waghalsig durchgebogene Schiffs-Planke hastet. Diese in Seitenansicht und abgeschwächtem Duktus vermerkten Frauen bekunden vorausgehende Strapazen der Arbeiterinnen, die Schondorff am linken Saarufer hervorgehoben hat.

Die mit dem Betrachter identifizierbare Rückenfigur ist als Lastenträgerin an dem Aufsatzkranz über dem faltenreichen Kopftuch zu erkennen, das im Kontrast zur dunklen Oberbekleidung hell aufleuchtet. Ihre angewinkelten Oberarme und der links unter dem langen Rock angehobene Fuß veranschaulichen einen Körpereinsatz, der auch die Standfestigkeit des anderen Beins erfordert. Diese Gebärden geben an, dass die Frau ihren abgesetzten Tragekorb in den hochrädigen, größtenteils von ihrer Figur verdeckten und vom Bildrand beschnittenen Karren zu wuchten hat. Die Deichsel hält ein Mann, dessen gemächliche Pose zwischen den beiden Lastenträgerinnen sichtbar wird, die mit qualvoll verzerrten Physiognomien auf die Rückenfigur zukommen.

Dabei konfrontiert Schondorff den Betrachter durch die aus dem Vordergrund perspektivisch entwickelte Wegfläche mit der unter Last ihres Korbes schwerfällig vorwärtseilenden und offensichtlich schwangeren Frau. Ihre Position im Bild konnotiert zudem ein dahinter erhöhter Gebäudetrakt, den Schondorff ortsgerecht nach der Vorderfront des Bürgerhospitals auf dem Saarbrücker Reppersberg<sup>1396</sup> skizzierte. Das 1905 errichtete Bürgerhospital gewährte auf dem luftigen Reppersberg, der dem Winterberg vorgelagert ist, auch in bautechnischer Hinsicht eine bestmögliche medizinische Versorgung.<sup>1397</sup>

Schondorffs unverhohlener Wink, dass die Frau vor ihrer Niederkunft eher in die Pflege eines Krankenhauses gehört, anstatt an der Saar Schwerstarbeit zu leisten, verstärkt die insgesamt zum Ausdruck gebrachte Sozialkritik. Sie konterkariert allerdings die angespielte unternehmerische Fürsorge auf der Einband-Graphik zur „Saartalmappe“ (*Abb. OW 8 - OW/PS*) und dürfte die mit *Ew. Hochwohlgeboren* (*Abb. OW 10 - OW/PS*) Titulierten peinlich berührt haben.<sup>1398</sup>

Die Sozialkritik und anknüpfende Arbeitsdetails sowie die dem Betrachter frontal gegenüber gestellte Figuren sind Merkmale einer naturalistisch-realistischen Kunst. Sie geht, ungeachtet umstrittener Fachtermini, auf den Realismus der „Steineklopfer“ von Gustav Courbet zu-

---

<sup>1396</sup> Vgl. Postkarten-Abb. „Saarbrücken. Neues Krankenhaus u. Winterberg“. In: Dittmann, Marlen 1998. Rückseite des Einbandes. Vgl. ebd., S. 78: Postkarten-Abb. „Saarbrücken. Neues Krankenhaus“. Zusatz: „Das Bürgerhospital auf dem Reppersberg, vom Architekten Weszkalnys nach einem gewonnenen Wettbewerbsentwurf errichtet. 1905.“

<sup>1397</sup> Vgl. Wittenbrock, Rolf: Soziale Fürsorge und Gesundheitswesen. In: Geschichte der Stadt Saarbrücken, Band 2. Saarbrücken 1999, S. 74 - S. 78, hier S. 78.

Nachdem 1968 das Klinikum auf dem Saarbrücker Winterberg eingeweiht war, wurde der Gebäudekomplex des Bürgerhospitals abgerissen. (Vgl. Das Bürgerhospital. In: Saarbrücken Reppersberg Gestern - heute - morgen. Herausgeber Saarland-Sportfoto GmbH und Saarland Spielbank GmbH. Saarbrücken 1977, o. Paginierung.)

<sup>1398</sup> Vgl. Diss. hier S. 155.

rück.<sup>1399</sup> Dieses 1851 im Brüsseler Salon ausgestellte Gemälde im großen, bisher der Historienmalerei vorbehaltenen Format ermutigte belgische Künstler zum Sujet der Berg- und Hüttenarbeiter.<sup>1400</sup> Ihre „Konfrontation mit einer ungeliebten Wirklichkeit“<sup>1401</sup> verhalf, das Proletarietdasein in der von sozialen Auseinandersetzungen gespaltenen Nation bewusst zu machen.<sup>1402</sup> Als Maler und Bildhauer reagierte Constantin Meunier auf diese Entwicklung<sup>1403</sup>, dessen antikisch gestimmte Plastiken aber über die Arbeitsbedingungen hinwegtäuschen.<sup>1404</sup>

Fern dieser Indifferenz hätte sich Schondorff bestenfalls an Meuniers Gemälde *Der Hafen* (VAbb. 71) orientieren können, das aus seitlicher Perspektive und wechselnden Figurenan-sichten den Entladevorgang eines Dampfers zeigt. Jedoch im Unterschied zu den vor dem emporragenden Bug konzentrierten Lastenträgern ist die Lithographie *Arbeiterinnen am Saarufer* als eine weitläufige und sinnreich in die Tiefe gehende Schilderung angelegt, die zur provo-kanten Kunstäußerung neigt. Neben dem zeichnerischen Talent wird diese Disposition eine Voraussetzung gewesen sein, als Paul Schondorff 1910 Mitarbeiter des „Simplicissimus“ wurde. Dagegen blieb Otto Weil einer bürgerlichen Klientel an der Saar verpflichtet. Mit den *Lasten-trägerinnen* der Aquarellskizze hat er die gesellschaftsopportune Montangeschichte der Gouache (Abb.en OW 31, 33) vorbereitet. Die Allegorie des Bergbaus scheint aber mit der Ungewissheit des nebenbei projizierten Zukunftsbildes konfrontiert, denn analog der seit 1920 geänderten Verhältnisse wird sie von dem neuen und zurückstoßenden Schiff bedrängt. Der anonym abgewandte Bootsmann war mit der 1920 eingesetzten Regierungskommission in Verbindung zu bringen, die einen profranzösischen Kurs steuerte.<sup>1405</sup>

Hinsichtlich der Randfigur, die vor dem manövrierenden Schiff und unter dem Kranausleger gesenkten Hauptes auf ihr geleertes Gefäß blickt, konnte der Eindruck entstehen, als würde dem im Februar 1920 verbreiteten Aufruf der Regierungskommission, „die Bestimmungen des Versailler Vertrages [...] sowohl dem Buchstaben wie dem Geiste nach“<sup>1406</sup> zu befolgen, kläg-

<sup>1399</sup> Vgl. Gustave Courbet: Die Steinecklopfen, 1849, Öl/Lw., 159 x 259 cm. Kriegsverlust.

In: Türk 2000, S. 90, Abb. 332. Vgl. ebd., S. 90 / S. 91. Vgl. Schlapeit-Beck 1985, S. 12 / S. 13.

Dagmar Schlapeit-Beck hat im Kapitel „Die Malerei des deutschen Naturalismus“ ihrer Dissertation „Frauenarbeit in der Malerei“ auch die seitherigen Diskussionen um die Begriffe Naturalismus und Realismus erörtert. Bezüglich Courbets „Steinecklopfen“ wußte sie überzeugend darzulegen, dass die Abgrenzung beider Termini wenig eindeutig geblieben ist. (Vgl. Schlapeit-Beck 1985, S. 10 - S. 14.)

<sup>1400</sup> Vgl. Hielscher, Peter 1979, S. 222 / S. 223.

Vgl. Kohle, Hubertus: Das Industriebild als modernes Historienbild - Monumentalisierung und Heroisierung von Industrie und Arbeit in Belgien. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 80 - S. 85, hier S. 80.

<sup>1401</sup> Vorwort. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 7 / S. 8, hier S. 7.

<sup>1402</sup> Vgl. Hielscher, Peter 1979, S. 223.

<sup>1403</sup> Vgl. Baudson 1998, S. 16.

<sup>1404</sup> Vgl. Imdahl, Max: Constantin Meunier. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, o. Paginierung.

Vgl. Kohle 2002, S. 83 - S. 85.

<sup>1405</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 408.

<sup>1406</sup> Drs. ebd., S. 407: Regierungs-Kommission des Saargebietes: An die Bewohner des Saargebiets! Saarbrücken, 26.02.1920. Im Namen der Regierungs-Kommission: Der Präsident, V. Rault, Staatsrat.

lich genügt. Der so zu sehenden Schmach trotz aber die Frauenfigur, die Weil der Allegorie des Bergbaus im Anschein einer Rückendeckung zuordnete. Deren abgesetztes Tragegefäß hat die Form eines Schildes, das sich am gleichnishaft überlangen Arm wie ein wehrbereites Faustpfand hinter dem personifizierten Fleiß der Bergleute verbirgt.

Außer der stolzen Haltung indiziert die Rockfarbe dieser Figur dass Weil, abgesehen von Anlehnungen an Meunier, eine Assoziation mit Preußens ruhmreicher *Borussia* von Begas bieten wollte (*VAbb.* 73), die 1901 ideeller und optischer Mittelpunkt anlässlich der Zweihundertjahrfeier des preußischen Königreiches im Lichthof des Berliner Zeughauses war.<sup>1407</sup> Durch den Bezug auf diese politische Ikonographie<sup>1408</sup> hätte Weil ein unbeirrtes „Treuebekenntnis“<sup>1409</sup> zur untergegangenen Monarchie zum Ausdruck gebracht und auch einen letztendlichen Sieg über die noch zu ertragende Bürde prognostiziert.

Gleichbedeutend eignete sich die nach dem 1888 verstorbenen Kaiser Friedrich benannte Stahlbogenbrücke<sup>1410</sup>, um neben einer Hommage für Preußens legendäre Industrialisierung an der Saar die Erinnerung an das Kaiserreich wachzuhalten und das „Deutschtum der Saarbewohner“<sup>1411</sup> zu beschwören. Immerhin soll der kaiserliche Namenspatron 1910 ausgesucht worden sein, „weil dieser ähnlich verbindend für die Einheit der Deutschen gewirkt“ habe, „wie man es von der Brücke - zur Verschmelzung der Stadtteile - erwartete.“<sup>1412</sup>

## 5.2. Die *Deutsche Schule an der Saar* - ein Schulbeispiel politisch instrumentalisierter 'Industrie-Ikonographie'

Dieselbe Signifikanz war auch der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ zugebracht, die Weil auf der Tuschestudie hinter dem s-förmig übergreifenden Spruchband *Deutsche Schule an der Saar* (*Abb. OW 35*) mit zwei von Schloten gerahmtem Winderhitzern und einem Förderturm stilisierte. Dabei treten die Brückentrossen wie ein aus dem Bergbau und den Hüttenwerken resultierendes Produkt vor den erhöhten und plakativ in monochromem Schwarz zusammengefassten Kennzeichen der Montanindustrie hervor. Hinzu begrenzt die bildparallel zentrierte

<sup>1407</sup> Vgl. Simson 2010, S. 350, KAT 173; s. ebd. Abb.: Wilhelm II. spricht zur Zweihundertjahrfeier des Königreiches Preußen zu dem im Lichthof versammelten Offizierskorps, Berlin, 18. Januar 1901.

<sup>1408</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 350.

<sup>1409</sup> Jung 1998, S. 336.

<sup>1410</sup> Vgl. Burgard, Paul; Linsmayer, Ludwig: Von der Vereinigung der Saarstädte zum Abstimmungskampf. Im Wechselbad der Geschichte - Allgemeine historische Rahmenbedingungen. In: Geschichte der Stadt Saarbrücken, Band 2. Saarbrücken 1999, S. 132 - S. 159, hier S. 133 / S. 134. Vgl. Brenner 2010.

<sup>1411</sup> Jung 1998, S. 337.

<sup>1412</sup> Brenner 2010.

Allerdings ist Traudel Brenner schon mit ihrer Artikel-Überschrift „Eine Brücke zu Ehren Barbarossas. Kaiser-Friedrich-Brücke verband Stadtteile - Alliierte zerstörten sie 1945“ davon ausgegangen, dass die Brücke auch nach Kaiser Friedrich Barbarossa (1152 - 1190) benannt wurde.

Die „Kaiser-Friedrich-Brücke“ ist „von den früher so oft rivalisierenden Städten Saarbrücken und St. Johann gemeinsam ins Werk gesetzt“ worden. (Klein, Max: SAAR-BRÜCKEN in Saarbrücken. In: Saarbrücker Hefte, Heft. 55, 1984. Saarbrücken 1984, S. 27 - S. 39, hier S. 35. Vgl. Burgard / Linsmayer 1999, S. 134.)

Stahlbogenbrücke einen zur rechten Seite perspektivisch ausgedehnten Fluss- und Uferbereich, der durch die abdeckenden Worte „an der Saar“ benahmt ist. Außer dieser Standortbestimmung betonen zwei Schiffe mit ihren Treidelmasten den zum Transport von Industriegütern genutzten Wasserweg. Das Ufer antwortet dem flächigen Schwarz der Industrie-Architekturen als wäre es vom Bergbau und den Hütten geprägt. Streifenartige Aufhellungen begleiten die Richtung der beiden Kinderfiguren, die am rechten Vorderrand mit ihren Ranzen davon streben. Über ihr Ziel informiert die dreiteilig gekrümmte und mit Schwalbenschwänzen ornamentierte Banderole *Deutsche Schule an der Saar*.

Die Autorin des Kataloges „Otto Weil Gebrauchsgraphik“ deutete den holzschnittartigen Charakter des Schriftbandes und die Frakturbuchstaben als ‚deutsche‘ Gestaltungselemente. Sie hat auch vermutet, dass die Tuschestudie um 1923/24 als Plakat- oder Flugblattentwurf infolge des Schulstreites zustande gekommen sei, der sich an den französischen Domanialschulen entzündete.<sup>1413</sup> Zudem ist der in der ‚Völkerbundszeit‘ aufgeflamte Vorwurf angemerkt, Frankreich hätte aufgrund dieser Unterrichtseinrichtungen einen „Entnationalisierungsprozess der Volksschuljugend“<sup>1414</sup> beabsichtigt. Aber dass Weil anhand der Tuschestudie das Titelbild der im Mai 1929 erschienenen Mitteilungen einer saarländischen Lehrervereinigung entwarf (*Abb. OW 36*)<sup>1415</sup>, entzog sich offenbar der Kenntnis.

Der angesprochene Schulstreit war neben Erörterungen in regionalgeschichtlichen Bänden und einem mehrseitigen Beitrag im Buch „Lohn der Mühen“<sup>1416</sup> schon 1976 Gegenstand des in der „Saarheimat“ publizierten Aufsatzes „Die Domanialschulen“. Demzufolge hat der Katholische Lehrerverband des Saargebiets eine Broschüre *Deutsche Schule an der Saar* herausgegeben.<sup>1417</sup> Mit diesen von 1920 bis 1934 vierteljährlich veröffentlichten Mitteilungsheften wusste sich der Lehrerverband<sup>1418</sup> beharrlich in die „Propagandafeldzüge“<sup>1419</sup> einzureihen, die gegen den kulturellen Einfluss der ‚Écoles domaniales‘ gerichtet waren.

Nach dem „Saarstatut“ des Versailler Vertrages erhielt Frankreich die Erlaubnis, „für das Personal und die Kinder des Personals der Saargruben [...] Volksschulen und technische Schulen

---

<sup>1413</sup> Vgl. Scherschel 1991, S. 23.

<sup>1414</sup> Dies. ebd., S. 23, Anm. 12. Altmeyer 1981, S. 194.

<sup>1415</sup> Otto Weil: *Deutsche Schule an der Saar*, sign. u. l.: O.W. Titelbild Deutsche Schule an der Saar, Nr. 2/3, Neunter Jahrgang der „Mitteilungen“, 1. Mai 1929. Verantwortlich: Rektor W. Hard, Wemmetsweiler. Druck und Verlag: Saarbrücker Druckerei und Verlag A.G., Saarbrücken. Archiv-Slg. Neunkircher Verkehrsverein e.V.

<sup>1416</sup> Mallmann / Steffens 1989, S. 165 - S. 169: Domanialschulen und „Seperatismus“.

<sup>1417</sup> Vgl. Bungert, Gerhard; Mallmann, Klaus-Michael: Die Domanialschulen. In: Saarheimat. Saarbrücken, 1976, Heft 12, S. 228 - S. 231, hier S. 231, Anm. 4.

<sup>1418</sup> Die Mitteilungshefte „Deutsche Schule an der Saar“ haben sich fast ausnahmslos **ohne Titelbilder** in verschiedenen saarländischen Bibliotheken erhalten.

<sup>1419</sup> Bungert / Mallmann 1976, S. 228.

zu gründen [...], und den Unterricht [...] in französischer Sprache erteilen zu lassen.“<sup>1420</sup> Wegen der Auslegungstreitigkeiten, ob diese Regelung für sämtliche Beschäftigte der Saargruben gelte und wegen zweifelhafter Methoden, um die Kinder saarländischer Bergleute und weitere Interessenten für diese Schulen zu gewinnen, entbrannte einer der heftigsten Konflikte mit Frankreich.<sup>1421</sup> Dieser ‚Sprachenkampf‘, der sich auch gegen die laizistische Ausrichtung der ‚Domanialschulen‘ mit Interkonfessionalität und Koedukation wandte, wurde von einheimischen Politikern, der evangelischen und katholischen Geistlichkeit sowie der Lehrerschaft bis zum Ende der ‚Völkerbundszeit‘ ausgefochten.<sup>1422</sup>

Die Kampagne war ein Schwerpunktthema während einer Verbandstagung der Katholischen Lehrervereinigung, die im Mai 1929 in Saarbrücken stattgefunden hat<sup>1423</sup>, und zu der Weils Titelbild *Deutsche Schule an der Saar* offenkundig einstimmen sollte. Jedenfalls hat der Maler dem auf dieser Tagung dämonisierten „Pfahl im Fleisch des Saarvolkes“<sup>1424</sup> und dem befürchteten „Entnationalisierungsprozess der Volksschuljugend“<sup>1425</sup> bildnerisches Paroli geboten. Dem entsprach das Adjektiv „Deutsche“ auf dem oberen Schriftband. Die einfassende Kontur, die den Bogen der „Kaiser-Friedrich-Brücke“ nachschreibt, etikettierte die Eigenschaft der Landeskinder und damit die Zukunft des Saarreviers. Das Schriftband „Deutsche“ überwölbt zwar wie eine besitzanzeigende Devise die Industrie-Architekturen. Aber der Förderturm, der von der gegenläufigen Banderole beschnitten ist, vermochte die beklagte Umwandlung der Saargruben in ‚Mines Domaniales Françaises de la Sarre‘ zu veranschaulichen, die zu den umstrittenen ‚Écoles domaniales‘ führte.

Ornamentale Spruchbänder, die Botschaften und Bildmotive verknüpften, waren seit dem Mittelalter als Plakat-Vorläufer gebräuchlich. Diese Tradition haben sich kommerzielle und politische Werbungen zu Eigen gemacht.<sup>1426</sup> Zur „Kunst und Kultur in der Reklame“ erschien seit 1910 die Berliner Zeitschrift „Das Plakat“, die Weil vermutlich kannte. Insofern hätte ihm das 1920 herausgebrachte Sonderheft „Der Film“ mit dem auf dem vorderen Umschlag reproduzierten Plakatentwurf des avantgardistischen Filmschaffenden und Bildkünstlers Paul Leni (1885 - 1929) ein Beispiel für die geschweifte und Frakturschrift einfassende Banderole sein

<sup>1420</sup> Dies. ebd., S. 228, Zitat nach § 14 der Anlage zum Abschnitt IV des Versailler Vertrages.

<sup>1421</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 228 - S. 230. Vgl. Altmeyer 1981, S. 194.

<sup>1422</sup> Vgl. Mallmann / Steffens, S. 165. Vgl. Linsmayer 2005, S. 55 u. S. 59. Vgl. Schleiden 2009, S. 410 / S. 411.

<sup>1423</sup> Vgl. Bungert / Mallmann 1976, S. 228, Anm. 3, 4 u. 5: Zitate nach P. Zenner, Die französische Schule im Saargebiet. In: Katholischer Lehrerverband des Saargebietes (Hg.), Festschrift zum 24. Verbandstag des Katholischen Lehrerverbandes des Deutschen Reiches in Saarbrücken, vom 22. bis 25. Mai 1929 (= Deutsche Schule an der Saar, Organ des Katholischen Lehrerverbandes des Saargebietes, 15.5.1929), S. 45.

<sup>1424</sup> Bungert / Mallmann 1976, S. 228, Anm. 4, Zitat nach P. Zenner.

<sup>1425</sup> Scherschel 1991, S. 23, Anm. 12. Altmeyer 1981, S. 194.

<sup>1426</sup> Vgl. Lexikon der Kunst. Band IV: Q - S. Leipzig 1977, S. 621.

können. (VAbb. 77) <sup>1427</sup> Lenis Komposition zeigt zwei dieser Spruchbänder, die bedeutungsgemäß in unterschiedlicher Größe an die obere linke und die untere rechte Ecke gesetzt sind. Kontrastierend bringen Architekturen und Landschaftselemente den Futurismus zur Geltung. Einschließlich der Menschenminiaturen, die zu einem palastartig erhöhten Gebäude streben, wurde eine innovative Kinoplakatkunst vorgestellt, die die Massen in die seinerzeit modernen Lichtspielhäuser locken sollte.<sup>1428</sup>

Davon abgesehen, ist 1920 in dem Magazin „Das Plakat“ eine Graphik *Die Eisenwelt Pössneck* des Industriedesigners Walter Kersting (1889 - 1970) veröffentlicht worden (VAbb. 78) <sup>1429</sup>, auf der drei Schlotte zwischen Winderhitzern und flachen Werkhallen hochragen. Diese monochrom schwarz vereinheitlichten Architekturen präsentierten die Thüringer Industrieregion Pössneck und dienten als Werbung für eine gleichnamige Fachzeitung. Den ‚Eisenwelt‘-Merkmale hat Weil adäquat des politischen Auftrags einen Förderturm und die ans deutsche Kaiserreich erinnernde Brücke hinzugefügt. Die Formation der Saar und Treidelschiffe sind der Lithographie *Auf dem Leinpfad* oder dem *Winter an der Saar* (Abb. (Abb.en OW 9 i, 14) nachempfunden. Außerdem erwachsen die Industrie-Architekturen aus einem bastionsartigen Komplex, den Weil als politisch instrumentalisierte ‚Industrie-Ikonographie‘ vom rückseitigen Einband *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* (Abb. OW 11) abrufen konnte.

### 5.3. Das Plakat zur *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande* von 1925

Die hierbei verwendete Farbe, die auf dem vorderen Umschlag die „Alte Brücke“ und den Saarfelsen mit einem Schlosstrakt kennzeichnet, spielte auf die Frühindustrialisierung an. Deren Entfaltung vollzog sich bereits im Rahmen der merkantilistischen Wirtschaftspolitik einer vorausgehenden Ära. Diese Epoche bemühte Weil 1925 zur Gestaltung des Kundgebungs-Plakates *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*. (Abb. OW 37) Anlass der Tausend-Jahrfeier bot die Vereinigung des Herzogtums ‚Lotharingen‘, das Teile der späteren Rheinprovinz und die Saargegend umgab, mit dem ostfränkischen Reich im Jahre 925. Somit schien erwiesen, dass neben dem weiterhin von französischen Truppen besetzten Rheinland und dem nach dem Ersten Weltkrieg an Frankreich zurückgefallenen Lothringen auch das unter Völkerbundsmandat gestellte Saargebiet seit einem Jahrtausend deutsche Scholle wäre.<sup>1430</sup>

<sup>1427</sup> Paul Leni: *Das Plakat*. Sign. u. l.: Leni. In: *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatsfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 11. Jahr, Oktober 1920, Sonderheft Der Film. Vorderer Umschlag.

<sup>1428</sup> Vgl. Hirsch, Adolf: *Betrachtungen über Kino-Plakate*. In: Paul Leni. *Graphik. Theater. Film*. Zusammenestellt von Hans-Michael Bock. Eine Ausstellung vom 10. August bis 26. Oktober 1986 im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1986, S. 49 / S. 50.

<sup>1429</sup> Walter Kersting: *Die Eisenwelt Pössneck Die neue grosse Industriezeitung*. Sign. o. l.: W. Kersting. In: *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatsfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 11. Jahr, Januar 1920, S. 8, Bild 9.

<sup>1430</sup> Vgl. Paul / Schock 1987, S. 51. Vgl. Schleiden 2009, S. 418.



An der Saar wurde die von Vereinsverbänden organisierte Tausend-Jahrfeier zu einer in kulturelle Formen gekleidete Demonstration gegen die Abtrennung von Deutschland. Das zur Sonnenwende am 20./21. Juni 1925 zelebrierte Fest ging als Massenspektakel bisher unbekanntem Zuspruchs in die Annalen der Landesgeschichte ein. Trotz Verbote der Regierungskommission und entgegen der offiziellen Flagge der Weimarer Republik brach sich die nationale Verbundenheit mit schwarz-weiß-rotem Fahnenschmuck Bahn, der dem Wilhelminischen Kaiserreich huldigte.<sup>1431</sup> Damit kam offenbar der Wunsch zum Ausdruck, dass „nicht die republikanische Staatsordnung von Weimar, sondern der starke, autoritäre Staat [...] Deutschland wieder zu nationaler Größe verhelfen und die Schmach der Niederlage und des Friedensvertrages sühnen sollte.“<sup>1432</sup>

### 5.3.1. Die mit den Farben zur Geltung gebrachte historische Repräsentation

Die schwarz-weiß-roten Festfarben<sup>1433</sup> bestimmen auch das Kundgebungs-Plakat *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*. Vor der weißen Himmelsfläche rückte Weil eine monumentale Halbfigur in antiquiert schwarz-brauner Robe und dem ausladenden Schirm ihres schwarzen Baretts an die rechte Bildbegrenzung. Ihre rote Physiognomie und Hand werden mit schwarz-schattigen Konturen wie das Rot und die Schlagschatten der „Alten Brücke“ zum symbolträchtigen Blickfang. Hinter der im 16. Jahrhundert erbauten „Alten Brücke“, die als ansteigende Diagonale vom linken Rand beschnitten ist, hat Weil das ehemalige Saarbrücker Renaissanceschloss nachgebildet. Kongenial wurde diese *Burg der deutschen Saarbrücker Grafen im 17. Jahrhundert* von der Volksschrift „Jahrtausend-Feier der Rheinlande im Saargebiet“ (VAbb. 79)<sup>1434</sup> ins Bewusstsein gerufen.<sup>1435</sup>

Auf dem Plakat ragt der Uhrturm der Schlossanlage<sup>1436</sup> bis zu dem am oberen Rand zweizeilig proklamierten Veranstaltungs-Slogan. Rote Anfangsbuchstaben und die in Schwarz weitergeführte Frakturschrift geben das Motto *Tausend-Jahrfeier* über den kleineren und eingerückten Typen *der Rheinlande* gravitatisch auf der Himmelszone bekannt. Ein ins Grau gehende Hell-

<sup>1431</sup> Vgl. Paul /Schock 1987, S. 51. Vgl. Linsmayer 1995, S. 276 - S. 279. Vgl. Paul 1995, S. 113 - S. 115. Vgl. Schleiden 2009, S. 418 / S. 419.

<sup>1432</sup> Paul, Gerhard; Mallmann, Klaus-Michael: Milieus und Widerstand. Eine Verhaltensgeschichte der Gesellschaft im Nationalsozialismus. Widerstand und Verweigerung im Saarland 1935 - 1945. Herausgegeben von Hans-Walter Hermann. Band 3. Bonn 1995, S. 57. Vgl. Mallmann / Steffens 1989, S. 169 - S. 174.

<sup>1433</sup> „Symbolfarben des Kampfes gegen die Weimarer Republik.“ (Mallmann / Steffens 1989, S. 169.)

<sup>1434</sup> *Die Burg der deutschen Saarbrücker Grafen im 17. Jahrhundert*. Graphik. In: Bruch, Ludwig: Jahrtausend-Feier der Rheinlande im Saargebiet. Eine Volksschrift. Saarbrücken-Völklingen 1925, S. 11. Vgl. ebd., S. 24.

<sup>1435</sup> Das Saarbrücker *Renaissanceschloss* entstand Anfang des 17. Jahrhunderts und ist nach Vorschlägen des Architekten Friedrich Joachim Stengel (1694 - 1787) 1738 abgebrochen worden, um dem Neubau des Barockschlosses zu weichen. (Vgl. Schleiden 2009, S. 73, S. 81 / S. 82; s. ebd., S. 74: Das Saarbrücker Renaissance-schloss, in laviertem Tusche gezeichnet um 1800 von Ludwig Lex nach alten Vorlagen.)

<sup>1436</sup> Vgl. Heinz, Dieter: Zur Baugeschichte des Saarbrücker Schlosses. In: Das Saarbrücker Schloss. Zur Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Gerhard Bungert und Charly Lehnert in Zusammenarbeit mit dem Stadtverband Saarbrücken. Saarbrücken 1989, S. 25 - S. 37, hier S. 28.

grün, das sparsam schmückend Wolkenstreifen stilisiert, umfasst hinzu die schwarze Randlinie des Plakats und bezeichnet die Schlossbauten als auch den schraffierten Saarfelsen. Diese Farbe markiert außerdem die Halskrause und die Manschette der Halbfigur. Dem Braun ihrer Haartracht und des Pelzrevers, das ein weiß grün durchwirktes Brustkollier einschließt, antworten die Dächer der Schlossbauten.

Die rote Hand der Plakat-Figur liegt auf dem schwarzen Schriftsockel, in dem das Graugrün Otto Weils Name vermerkt und zu zwei vertikalen Balken formiert ist. Sie rahmen die ebenfalls geschäftsmäßig exakten, aber dreizeilig und in größeren weißen Druckbuchstaben eingefügten Worte „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“ Dieser Wirtschaftsverband wurde nach einer 1963/64 verfassten Jubiläumsschrift der Saarbrücker Industrie- und Handelskammer in Personalunion mit der amtlichen Handelskammer von Industriellen angeführt, die auch politisch stark hervortraten.<sup>1437</sup> Folglich repräsentiert die Figur mit ihrem vorragenden Barett den einflussreichen Verein, der so gesehen als Schirmherr der *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande* und als Auftraggeber des Plakats zu identifizieren war.

Die Wohlstandsmerkmale der Stellvertreter-Figur, die mit den Farben des Schlosses in Einklang gebracht sind, deuten auf Standesprivilegien zu Zeiten der Saarbrücker Grafen. Wie in Gedanken an diese verflossene Ära ist die im Profil gegebene Physiognomie und der schwarz verschattete Blick in eine unbestimmte Ferne gerichtet, während das Barett zum Uhrturm des Schlosses zeigt. Die vor der 'Burg' auf der „Alten Brücke“ hinziehenden Planwagen sind einem mittelalterlichen Kaufmannszug nachempfunden<sup>1438</sup>, wobei die populäre Lithographie *Saarbrücken. Blick von St. Johann über die Alte Brücke nach Alt-Saarbrücken* von 1850 (VAbb. 80)<sup>1439</sup> ein Vorbild sein konnte. Immerhin wurde auf dieser Stadtansicht die „Alte Brücke“ schon diagonal hervorgehoben und war neben Fußgängern und Reitern mit einem von Pferden gezogenen Planwagen belebt.

Obwohl die „Alte Brücke“ auf dem Plakat aus dem Bildraum führt, erscheint der Kaufmannszug mit einem Pferdegespann als gegenläufig vergrößerter Ausschnitt über dem Schriftsockel und ist rechtsseitig von der Repräsentations-Figur verdeckt. Die Wegfläche übernimmt das graue Hellgrün der Schlossbauten und des Saarfelsens. Diese Farbe wird von den flüchtigen Bändern, die das tonnenartige Rund der weißen Planen umgeben, auch von dem Kummet des

---

<sup>1437</sup> Vgl. Keuth, Paul: *Wirtschaft zwischen den Grenzen. 100 Jahre Industrie- und Handelskammer*. Herausgegeben von der Industrie- und Handelskammer anlässlich ihres 100jährigen Bestehens. Saarbrücken 1963/64, S. 115.

Die *Tausend-Jahrfeier* wurde hier zwar nicht erwähnt, aber die damalige ökonomische Situation im Saargebiet kommentiert und die vorausgehende Wirtschaftsgeschichte vielfältig beleuchtet.

<sup>1438</sup> Vgl. Paul 1995, S. 115.

<sup>1439</sup> Thomas Müller: *Saarbrücken. Blick von St. Johann über die Alte Brücke nach Alt-Saarbrücken*, 1850, Lithographie, 40,0 x 51,1 cm. Saarbrücken, Saarland Museum. In: Schleiden 2009, S. 184, *Ansicht von Saarbrücken*.

braun-weiß gefleckten Pferdes erwidert. Das braune, zu grauem Hellgrün wechselnde Steuer- gestänge verbindet mit einem vorpreschenden Rappen. Hinter den Pferderücken machen sich zwei behelmte Reiter und ihre Lanzen bemerkbar. Die schwarzen Rüstungen kontrastieren vor den Wasserspiegelungen der Saar, die Weil unter dem mittleren Brückenpfeiler außer parallel gesetztem Weiß und Hellgrün gemäß schattenartig braunen Beimischungen stilisierte.

Insbesondere das Rot, mit dem der Pferdekutscher und ein weiteres Kummel akzentuiert sind, erklären die Fuhrwerke zu Attributen der Plakat-Figur. Sie verkörpert zugleich den „Schutz- verein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“, den das Weiß der Planwagen und der namensbekundenden Schrift zum gegenwärtigen Sachwalter des Handels deklarieren.

### 5.3.2. Rückgriffe auf das Figuren- und Farbenrepertoire von Hans Holbein d. J.

Die Plakat-Figur hat Weil angesichts der halblangen und braunen Haartracht unter dem schwar- zen Baret dem *Kaufmann Georg Gisze* von Hans Holbein d. J. nachgeahmt. (*VAbb. 81*)<sup>1440</sup> Jedoch im Unterschied zu dem *Kaufmann Georg Gisze*, der 1532 seinen Blick aus einem Interieur auf den Betrachter heftet, erfasste Weil die plastisch vereinfachte Halbfigur vor der Saarbrücker Ansicht. Insofern erinnert das Plakat an Porträts und seitliche Landschaften, die im 15. Jahrhundert niederländische Künstler initiiert haben.<sup>1441</sup> Die anknüpfenden Repräsen- tations-Porträts des Adels<sup>1442</sup> fanden ihre Fortsetzung z.B. 1835/36 mit den herrschaftlichen Posen und Industrie-Attributen im Landschaftshintergrund der Bildnisse *Carl Friedrich Stumm* und *Marie Louise Stumm*. (*Abb.en 2, 3*)

Allerdings beschäftigte sich Weil als Schüler des Figuren- und Porträtmalers Ludwig Herterich 1907/08 in Madrid neben einem Selbstporträt Albrecht Dürers mit einem von Holbein ausge- führten Porträt.<sup>1443</sup> 1917/18 zitierte Weil aus Holbeins „Totentanz“ (*VAbb.en 50, 51*), um offen- kundig „Stoßtrupp“-Beiträge (*Abb.en OW 15, 16, 17*) zu verschlüsseln.<sup>1444</sup> 1925 war es nahe- liegend, dass er sich mit dem mediävalen Handelsherrn und der Ära des Saarbrücker Schlosses an dem *Kaufmann Georg Gisze* des deutschen Renaissancemalers Holbein<sup>1445</sup> orientierte.

---

<sup>1440</sup> Hans Holbein d. J.: *Der Kaufmann Georg Gisze*, 1532, Eichenholz, 96,3 x 84,7 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr, 586.

In: Eisler, Colin: *Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne*. Köln 1996, S. 106.

<sup>1441</sup> Vgl. Schütz, Karl: *Das Unsichtbare sichtbar machen*. In: *Dürer Cranach Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. Herausgegeben von Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger und Karl Schütz. Kunsthistorisches Museum Wien, 31. Mai 2011 bis 4. September 2011. Kunsthalle der Hypo- Kulturstiftung München, 16. September 2011 bis 15. Januar 2012, S. 13 - S. 20, hier S. 17.

<sup>1442</sup> Vgl. *Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunst- theorie*. Band I: A - Cim. Leipzig 1987, Bildnis, S. 558 - S. 561, hier S. 559.

<sup>1443</sup> Vgl. Weil 1907/08, S. 33. Vgl. Diss. hier, S. 149.

<sup>1444</sup> Vgl. Diss. hier S. 181 / S. 182.

<sup>1445</sup> Vgl. Sauder, Jochen: *Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515 - 1532*. München 2005, S. 56 ff.

Außerdem boten die vornehme Kleidung des *Kaufmann Georg Gisze* und das Kostüm der linken Ganzfigur von Holbeins Monumentalgemälde *Die Gesandten* (VAbb. 82)<sup>1446</sup> die dem Signum der Tausend-Jahrfeier einhergehenden schwarz-weiß-roten Farbakkorde. Hinzu konnte Weil von Holbeins Figur, die gegenüber dem punktvollen *Gesandten* etwas zurückgesetzt ist<sup>1447</sup>, das dunkle Ornat und den braunen Pelzbesatz seiner Plakat-Figur adaptieren. Darüber hinaus dürfte das matte Grün des Brokatvorhanges, vor dem *Die Gesandten* lebensgroß dargestellt sind<sup>1448</sup>, und die ähnliche Farbe der holzvertäfelten Raumecke, die den *Kaufmann Georg Gisze* umfängt<sup>1449</sup>, zu dem verwendeten grauen Hellgrün beigetragen haben. Dadurch vermochte Weil wie Holbein die Intensität der schwarz-weiß-roten Farben zu steigern.

Vor einem grünen Vorhang porträtierte Holbein auch den englischen Staatsmann *Thomas Morus* (VAbb. 83)<sup>1450</sup>, dessen Amtskette dem Brustschmuck der Plakat-Figur gleicht. Zudem war ihre über dem Schriftsockel betonte Geste von dem seitlich auf einer Platte abgestützten Arm des *Thomas Morus*<sup>1451</sup> und dem *Kaufmann Georg Gisze* antizipiert. Mit dem linken Arm, der auf einer Tischdecke anliegt, hält der *Kaufmann Georg Gisze* einen Brief in Händen. Die notierte Adresse<sup>1452</sup> und ein an der Wand befestigter Zettel, der kundgibt „Was Du hier siehst, zeigt Georgs Bild [...]“<sup>1453</sup>, verbürgen die Identität des Dargestellten.

Indessen personifiziert Weils Plakat-Figur den im Schriftsockel genannten Auftraggeber. Dabei wäre zwar an Stifterfiguren aus der christlichen Ikonographie zu denken. Aber die Auftraggeber dieser Bildwerke sind meistens - wie in dem um 1427 entstandenen „Trinitätsfresko“ von Masaccio (1401 - 1428) - einem Heilsgeschehen untergeordnet worden.<sup>1454</sup> Ohnehin präsentiert das welthaltige Plakat *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande* den Auftraggeber als dominanten Handelsherrn vor dem Saarbrücker Schloss. Die gedeihliche Kooperation mit der ehemaligen Residenz betont das Schwarz der gerüsteten und den Kaufmannszug eskortierenden Reiter. Diese martialisch behelmteten Reiterfiguren und ihre zurückgerichteten Lanzen zehrten offenbar

---

<sup>1446</sup> Hans Holbein d. J.: *Die Gesandten*, 1533, 206 x 209 cm, Eichenholz. London, National Gallery. In: Bättschmann, Oskar; Griener, Pascal: Hans Holbein - der Jüngere. Köln 1997, S. 164, Abb. 241. Vgl. ebd., S. 253.

<sup>1447</sup> Vgl. Bättschmann / Griener 1997, S. 184.

<sup>1448</sup> Vgl. Heise, Carl Georg: Hans Holbein d. J. Die Gesandten. Stuttgart 1959, S. 5.

<sup>1449</sup> Vgl. Sauder 2005, S. 344.

<sup>1450</sup> Hans Holbein d. J.: *Porträt von Thomas Morus*, 1527, Eichenholz, 72,2 x 59,0 cm. New York, Frick Collection. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 161, Abb. 221. Vgl. ebd., S. 164 u. S. 252.

<sup>1451</sup> Vgl. Bättschmann / Griener 1997, S. 164.

<sup>1452</sup> Vgl. Eisler 1996, S. 107

<sup>1453</sup> Drs. ebd., S. 107.

<sup>1454</sup> Vgl. Krause 1995: Renaissance in Florenz 1420 - 1500, S. 8 - S. 13, hier S. 9 / S. 12; s. ebd., S. 9: Masaccio, Die Heilige Dreifaltigkeit, um 1427, 680 x 475 cm, Florenz, Santa Maria Novella.

von Hans Holbeins Entwurf *Samuel flucht Saul* (VAbb. 84)<sup>1455</sup>, der sich aus einem politischen Bildprogramm für den Basler Rathaussaal erhalten hat.<sup>1456</sup>

### 5.3.3. Die „Saargeschichte im Plakat“<sup>1457</sup>

Sinnfällig korrespondiert das Schwarz der Reiterrüstungen und des vorpreschenden Rappens mit dem Barett der Plakat-Figur. Die Eskorte des Kaufmannszuges verweist auf den Schutz der Saarbrücker Regenten, die nach dem Frieden von Rijswijk seit 1697 bis zum Einfall der französischen Revolutionsheere im Jahre 1792 die Saar-Schifffahrt und den Handel am Knotenpunkt zweier Fernverkehrswegen protegieren.<sup>1458</sup> Schon zuvor hatte die 1549 fertiggestellte „Alte Brücke“ den Kaufleuten eine von Hochwasser oder Eisgang weitgehend unabhängige Flussüberquerung garantiert.<sup>1459</sup>

Weil brachte die förderliche Verbundenheit mit dem 'Ancienne Régime' neben der braunen Farbe durch das rahmende Grau-Grün zum Ausdruck, das auch säulenartig den Namen des Auftraggebers wie auf einem Schriftsockel von Herrscherdenkmälern flankiert. Adäquat standesbewusst betätigte sich der „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“ Statt der diplomatisch zurückhaltenden Handelskammer sind Vereinsmitglieder 'in die Presche gesprungen' und traten Restriktionen entgegen, mit denen sich der von Deutschland abgeschiedene und 'fremdregierte' Wirtschaftsraum konfrontiert sah.<sup>1460</sup>

Zum Inbegriff für das Ringen um eine fortdauernde Stabilität wird die „Alte Brücke“ auf dem Plakat zum rot versteinerten Monument, das angesichts der fortziehenden und mit einem rot markierten Kutscher vergrößert wiederkehrenden Planwagen eine die Geschicke der Region überdauernde Widerstandsfähigkeit demonstriert. Zudem vermittelt die mittelalterliche und expressiv ausdrucksstarke Plakat-Figur durch das Rot der Physiognomie und der Hand wie ein sinnierender als auch tatkräftiger Garant quasi brückenschlagend von der Vergangenheit in die Gegenwart. Demnach kommt es vor, als hätte Weil nach der Volksschrift „Jahrtausend-Feier der Rheinlande im Saargebiet“ „einen Blick tun lassen auf [...] die Saargeschichte“ und „die Erinnerung an historisches Werden“ wachgerufen, „um [...] zu stärken zu neuer Schöpfung [...]“

---

<sup>1455</sup> Hans Holbein d. J.: *Samuel flucht Saul*, 1530, Entwurf für den Basler Grossratsaal, Feder über Kreide, grau und braun laviert und aquarelliert, 21,0 x 52,4 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 79, Abb. 99. Vgl. Dies.en ebd., S. 250.

<sup>1456</sup> Vgl. Dies.en ebd., S. 77 - S. 81.

<sup>1457</sup> Paul / Schock 1987: Titel dieser Publikation.

<sup>1458</sup> Vgl. Keuth 1963/64, S. 16 / S. 17. Vgl. Schleiden 2009, S. 108 - S. 111.

<sup>1459</sup> Vgl. Klein 1984, S. 28 / S. 29. Vgl. Schleiden 2009, S. 47.

<sup>1459</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 108 - S. 111.

<sup>1460</sup> Vgl. Keuth 1963/64, S. 115 u. S. 118 - S. 120.

um kraftvoll und harrend aufzurichten aus den Trümmern der Niederlage.“<sup>1461</sup> Die grundlegende ‚Schöpfertat‘ wurde dem Fürsten Wilhelm Heinrich zugeschrieben.<sup>1462</sup>

Unter seiner Herrschaft hat sich eine ortsansässige Kaufmannszunft herangebildet, deren Aktivitäten die Frühindustrialisierung beflügelten.<sup>1463</sup> Durch ihren erlangten Reichtum sind mehrere dieser Kaufleute - wie die Bildgeschichten der Krämers, Stumm und Röchling be- kunden - zu Hüttenbesitzern reüssiert. Einige ihrer Nachfahren begleiteten noch 1925 führende Positionen in der Handelskammer und im „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“<sup>1464</sup> Vor allem diese Mitglieder werden im Gedenken an die kleinstaatliche Grafen- und Fürstenzeit außer dem Schutz des Wirtschaftsverbandes Protektionen vermisst haben, als das Saargebiet im Januar 1925 nach Ablauf einer im Versailler Vertrag gewährten zollfreien Übergangsperiode in das französische Zollsystem integriert werden sollte. Damit drohten Ein- bußen auf dem deutschen Markt, der Hauptabnehmer industrieller Erzeugnisse war.<sup>1465</sup>

Wenn auch Schatten in der Physiognomie der Plakat-Figur diese Besorgnis andeutet, signalisiert das Rot der über dem Schriftsockel ausgebreiteten Hand, dass der „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“ auf Zugeständnisse pochte. Als habe ‚die Stunde geschlagen‘, kündigt das zum Uhrturm des Schlosses zeigende Barett des Handelsherrn, der mit seiner weiß- grünen Brustkette in halbamtlicher Funktion wahrzunehmen ist, Initiativen des „Schutzvereins für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“ an. Schließlich erwirkte eine Delegation der Han- delskammer zeitnah mit der Tausend-Jahrfeier im Zuge deutsch-französischer Handelsverträge ein vorläufig weiterbestehendes Saarzollabkommen, das im Juli 1925 unterzeichnet wurde.<sup>1466</sup>

#### 5.4. Der Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!*

Aber bevor dieses „Tauwetter“<sup>1467</sup> einsetzte, kam es zu Otto Weils undatiertem Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* (Abb. OW 38) Immerhin erwecken die Aufrufe als auch die dazwischen aus Industrie-Architekturen und verbundener Landschaft in skulpturaler Grätsche emporragende Arbeitergestalt den Eindruck, als sei die Existenz des Mon- tanreviers in Gefahr. Dabei gibt die bis an die überwölbende Parole *Haltet fest am Saargebiet!* wie ein Mahnmal reichende Figur durch ihre zum territorialen Begriff abwehrend erhobene Hand und die auf einen Förderturm gesenkte Faust ein latentes Gewaltpotenzial und einen schwelenden Konflikt im Bergbau zu verstehen.

---

<sup>1461</sup> Bruch 1925, S. 12.

<sup>1462</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 19 u. S. 32.

<sup>1463</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 108 - S. 111.

<sup>1464</sup> Vgl. Keuth 1963/64, S. 115.

<sup>1465</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 118 - S. 120.

<sup>1466</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 121.

<sup>1467</sup> Drs. ebd., S. 121.

Die werbewirksame Aufforderung *lest die Saarbrücker Zeitung!* mit dem von 1914 bis 1930 gebräuchlichen Zeitungskopf<sup>1468</sup>, der in adäquater Frakturschrift bildbreit und weiß gehellt auf der schwarzen Vordergrundfläche kontrastiert, lässt kaum daran zweifeln, dass Weil den Plakatentwurf im Auftrag des Tageblattes ausführte. Im Archiv der „Saarbrücker Zeitung“ haben sich dazu jedoch keine Unterlagen erhalten, die auch über eine Ursache der prekär dargestellten Situation hätten informieren können. Anscheinend verblieb der Plakatentwurf im Künstler-nachlass und ist dem Neunkircher Verkehrsverein übergeben worden, der 1991 auf der Rückseite des Graphik-Kataloges einen Ausschnitt der riesigen Arbeiterfigur abbildete. Im Begleit-text wurde vermutet, die Losung *Haltet fest am Saargebiet!* beinhalte nationalistische Ansichten der in der `Saargebietszeit` mehrmals verbotenen „Saarbrücker Zeitung“.<sup>1469</sup>

Laut der Chronik „200 Jahre Saarbrücker Zeitung. 1761 - 1961“ häuften sich die spektakulären Verbote 1923 während des hunderttägigen Bergarbeiterstreiks und waren infolge einer von der Regierungskommission erlassenen „Notverordnung zur Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung im Saargebiet“ manchmal bis zu zwei Wochen ausgedehnt.<sup>1470</sup> Obwohl auch von der regionalen Presse mehrheitlich geleugnet, geriet der Anfang Februar 1923 wegen gescheiterter Tarifverhandlungen ausgebrochene Bergarbeiterstreik zum Vorwand, um sich aus nationaler Solidarität dem kurz zuvor von der deutschen Regierung ausgerufenen `passiven Widerstand` anzuschließen. Dem ging der Einmarsch französischer und belgischer Truppen im Ruhrgebiet voraus, da die Weimarer Republik dem im Versailler Vertrag festgelegten Umfang der Kohlelieferungen nicht mehr nachkam. Aber als sich Kompromisse zur Beendigung des sog. Ruhrkampfes anbahnten, ist am 13. Mai 1923 auch die aus Deutschland alimentierte Machtprobe an der Saar friedlich beigelegt worden.<sup>1471</sup>

---

<sup>1468</sup> Vgl. 200 Jahre Saarbrücker Zeitung. 1761 - 1961. Herausgeber: Saarbrücker Zeitung. Saarbrücken 1961, Abb.en: S. 120, S. 130, S. 134, S. 138, S. 139, S. 152, S. 170: Zeitungsköpfe eines bewegten Jahrhunderts.

(200 Jahre Saarbrücker Zeitung 1961)

<sup>1469</sup> Vgl. Scherschel 1991, S. 22.

<sup>1470</sup> Vgl. Schilly, Ernst: Die Post - die Mutter der Zeitung. In: 200 Jahre Saarbrücker Zeitung 1961, S. 68 - S. 203, hier S. 164 - S. 166.

Bereits am 25. Februar 1920, einen Tag vor dem Eintreffen der Regierungskommission, hat die bis dahin verantwortliche französische Militärverwaltung anscheinend wegen eines kritischen Wirtschaftsberichtes ein einwöchiges Verbot verhängt. (Vgl. Schilly 1961, S. 150 / S. 151.)

Veröffentlichungen zu dem im August 1920 auflodernden Beamten-Streik gaben erneut Anlass, die Zeitungsausgabe zu verbieten. Den Forderungen um Übernahmegarantien stand die Weigerung entgegen, einen Eid auf die neuen Dienstherrn abzulegen, da sich die saarländischen Beamten immer noch als preußische und bayerische Bedienstete betrachteten. (Vgl. Schilly 1961, S. 154. Vgl. Linsmayer 2005, S. 56.)

<sup>1471</sup> Vgl. Mallmann / Steffens 1989, S. 155 ff. Vgl. Mallmann, Klaus-Michael: Klassenkampf fürs Vaterland. Der Bergarbeiterstreik 1923. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 103 - S. 108, hier S. 103 - S. 106.

Vgl. Linsmayer 2005, S. 27 / S. 28. Vgl. Schleiden 2009, S. 417 / S. 418.

Mit dem vermutlich aus zurückgehaltenen Reparationsgeldern finanziertem Ausstand erhoffte sich die deutsche Regierung eine weitere Streikfront und damit eine Schwächung der französischen Position an der Ruhr. Dieses nationale Unterfutter erklärt die Streikdauer und verdrängte seinerzeit die warnenden Stimmen, dass sich die Bergarbeiter an der Saar zu politischen Zwecken missbrauchen ließen.

(Vgl. Mallmann / Steffens 1989, S. 157. Vgl. Mallmann 1995, S. 105. Vgl. Schleiden 2009, S. 417 / S. 418.)

In den Wochen des politisch instrumentalisierten Bergarbeiterstreiks entlud sich ein ungezügelter Groll über den französischen Zugriff auf die Gruben und das Versailler 'Diktat', der durch neu belebte Feindbilder<sup>1472</sup> u. a. von Lokalzeitungen heftig geschürt wurde. Nachdem die von den 'Mines Domaniales Françaises de la Sarre' zum Schutz misshandelter Streikbrecher angeforderten Militärpatrouillen gegen gewalttätige Streikposten vorgegangen sind<sup>1473</sup>, hat die „Saarbrücker Zeitung“ in einigen Artikel subtil unterstellt, Frankreich provoziere einen Belagerungszustand und hege die Absicht, seine mit dem Versailler Vertrag vereitelten Annexions-Bestrebungen wahrzumachen.<sup>1474</sup> Dieses Gerücht erklärt die Plakat-Parole *Haltet fest am Saargebiet!* Sie erinnert zudem an den Appell „Haltet fest wie der Baum die Äst“, den nach einem gleichnamigen Aufsatz in der „Saarheimat“ eine Bergmannsfrau 1893 während eines Streiks deklamierte<sup>1475</sup>, und den Weil womöglich wegen massiver Ausschreitungen<sup>1476</sup> wieder ins Gedächtnis bringen wollte.

#### 5.4.1. Die fragliche Reminiszenz an den Bergarbeiterstreik von 1893

Der Aufsatz mit dem Untertitel „Zur Rolle der Frauen in der Bergarbeiterbewegung 1892/93“ vermerkte zwar das allseitige Verblüffen auch der überregionalen Presse, die auf die Frauen-Beteiligung an dem Streik reagiert hatte.<sup>1477</sup> Aber die „Berliner Illustrierte Zeitung“, die am 16. Januar 1893 den Artikel „Der Bergarbeiter-Ausstand im Saargebiet“ und zwei sensationelle Graphiken veröffentlichte<sup>1478</sup>, fand keine Erwähnung. Soweit überschaubar, ist lediglich die Titelblatt-Graphik *Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Nichtstreikende Arbeiter werden von Gendarmen zu den Schächten geleitet (VAbb. 85)*<sup>1479</sup> im illustrierenden Anhang eines 2005 nachgedruckten Saar-Romans beachtet worden.<sup>1480</sup>

<sup>1472</sup> Vgl. Mallmann 1995, S. 103 / S. 104.

<sup>1473</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 106. Vgl. Linsmayer 2005, S. 27 / S. 28.

<sup>1474</sup> Vgl. Anonym: Der Bergarbeiterstreik. Das Militär auf den Gruben. Saarbrücker Zeitung, 09.02. 1923. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.) Vgl. Anonym: Aufgabe des Militärs. Saarbrücker Zeitung, 11.02.1923. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.). Vgl. Anonym: Streik im Bergbau. Saarbrücker Zeitung, 23.02.1923. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>1475</sup> Vgl. Mallmann, Klaus-Michael: „Haltet fest wie der Baum die Äst“. Zur Rolle der Frau in der Bergarbeiterbewegung 1892/93. In: Saarheimat, Saarbrücken 1980, Heft 4, S. 89 - S. 92, hier S. 89.

<sup>1476</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 89.

<sup>1477</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 89 - S. 90 mit den angemarkten Veröffentlichungen aus dem Jahre 1893.

<sup>1478</sup> Vgl. Anonym: Der Bergarbeiter-Ausstand im Saargebiet. Berliner Illustrierte Zeitung. II. Jahrgang, Nr. 5. Berlin, den 16. Januar 1893, Titelblatt u. S. 3 / 4. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>1479</sup> *Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Nichtstreikende Arbeiter werden von Gendarmen zu den Schächten geleitet.* Unsign. Titelblatt. Berliner Illustrierte Zeitung, II. Jahrgang. Nr. 5. Berlin, den 16. Januar 1893. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>1480</sup> Vgl. Abb. Bilderstrecke im Nachdruck Liesbet Dill: „Virago“. Roman aus dem Saargebiet.“ Erstaussgabe 1913. St. Ingbert 2005, S. 415.

Mit der „Bilderstrecke“ sollte „die literarische Technik der Autorin [...] durch das Zusammenspiel von Textzitat und Abbildungen illustriert werden.“ (Gätje, Hermann: „Virago“ und das Saarland. In: Liesbet Dill: „Virago“. Roman aus dem Saargebiet. Nachdruck St. Ingbert 2005, S. 407 / S. 408, hier S. 408.)



Allerdings wie 1989 das Buch „Lohn der Mühen“ schilderte, präsentiert diese Graphik den durch „Gendarmerie-Einsatzreserven“ unter „Kontrolle“ gebrachten „Ausnahmestand“, der „mit [...] individuellem Terror gegen arbeitswillige Kollegen [...] über mehrere Tage aufrecht“<sup>1481</sup> gehalten wurde. „Das couragierte Eingreifen der Bergarbeiterfrauen“<sup>1482</sup> veranschaulichte die „Berliner Illustrierte Zeitung“ anhand der Graphik *Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Frauenversammlung in Bildstock*. (VAbb. 86)<sup>1483</sup> Die pyramidale Komposition gleicht dem Barrikadenbild „Die Freiheit führt das Volk“ von Eugène Delacroix.<sup>1484</sup> In Anlehnung an diese Allegorie aus dem Jahre 1830 hat Théophile Alexandre Steinlen um 1894 Streikbilder und 1900 ein Plakat entworfen.<sup>1485</sup>

Jedoch entgegen Steinlens Agitationen wurden die Leser der „Berliner Illustrierten Zeitung“ durch weibliche Rückenfiguren zu Beobachtern der tumultartigen *Frauenversammlung in Bildstock*. Beiseite gehaltene Fäuste lenkten den Blick zu der überragenden Wortführerin, die wie bildlich verzerrt, ihre zornigen Redefetzen mit erhobenem Arm und in die Hüfte gestemmter Hand deklamierte. Konform berichtete die „Berliner Illustrierte Zeitung“, dass die „Frauen in ungewöhnlichem Masse als die vorwärtstreibenden Personen“ aufgetreten sind. „Sie riefen in Bildstock [...] zwei große Versammlungen ein, bei denen zwischen 3 und 4000 Frauen anwesend waren.“ Wegen „der Paar Groschen, welche die Bergleute nach Hause gebracht hätten“, sei „wortstark den Streikenden recht gegeben“ worden, und „diejenigen Frauen, deren Männer noch nicht ausständen, sollten in diese solange dringen, bis sie ebenfalls die Arbeit niederlegten.“<sup>1486</sup>

Hinsichtlich der Graphik dürfte abwägende Geste einer am linken Rand dem Betrachter mit konzilianter Kopfbedeckung dargebotene Figur, die an der rechten Bildbegrenzung gespiegelt wird, auf die Unvernunft der Bergarbeiterfrauen aufmerksam gemacht haben. Entsprechend despektierlich wurde den Zeitungslesern mitgeteilt, dass „trotz der ungünstigen Lage des Kohlemarktes [...] im Saarkohlenbezirk ein Ausstand der Bergarbeiter entbrannt“ ist, „dessen Heftigkeit leider eine baldige Beendigung ausschließt“ und dass „die Führer der Bewegung verhaftet [...] wurden.“<sup>1487</sup> Die militant anhaltenden Züge bekundet die Graphik *Nichtstreikende Arbeiter*

---

<sup>1481</sup> Mallmann / Steffens 1989, S. 91 / S. 92.

<sup>1482</sup> Dies.en ebd., S. 92.

<sup>1483</sup> *Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Frauenversammlung in Bildstock*. Sign. u. r.: D. Muchzink ? In: Berliner Illustrierte Zeitung, Berlin, den 16. Januar 1893, S. 4. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

<sup>1484</sup> Vgl. Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830, Öl/Lw., 260 x 325 cm. Paris, Musée du Louvre. In: Krause 1995, S. 61.

<sup>1485</sup> Vgl. Dittmar 1984, S. 80 - S. 82; s. ebd., S. 82, Abb. 135: Théophile Alexandre Steinlen, Plakat zu *Le Petit Sou*, 1900, Lithographie 140 x 100 cm.

<sup>1486</sup> Anonym: *Der Bergarbeiter-Ausstand im Saargebiet*. In: Berliner Illustrierte Zeitung, 16. Januar 1893, S. 4.

<sup>1487</sup> Ebd., S. 3 / S. 4.

werden von Gendarmen zu den Schächten geleitet, wobei die Frauen „tatkräftig mithalfen, den Arbeitskampf in eine Revolte zu transformieren.“<sup>1488</sup>

#### 5.4.2. Mutmaßliche Gründe zur Ablehnung des Plakatentwurfes

Mit einer Reminiszenz an diesen legendären Streik, dem drakonische Gerichtsurteile und kollektive Bestrafungen vonseiten der Bergwerksdirektion folgten<sup>1489</sup>, wären aber Schatten auf die nach 1918 glorifizierten preußischen Zeiten gefallen. Dennoch sind 1923 offenbar in Erinnerung an den Ausstand von 1893 Frauen zu eigenen Streikversammlungen ermuntert worden, um eine „zweite geschlossene Front hinter ihren Männern“<sup>1490</sup> zu bilden. In dieser heraufbeschworenen Kriegs Atmosphäre<sup>1491</sup> hätte Weils Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* (Abb. OW 38) angesichts der Faust des übergroßen Arbeiters zur weiteren Verschärfung der Krise, wenn nicht gar zu einem aktiven Widerstand führen können.

Davor wird die „Saarbrücker Zeitung“ aber zurückgeschreckt sein und veröffentlichte im April 1923 eine unverfänglichere Protestnote. Darin wurde beteuert, dass man sich trotz der „eingreifenden Verbote“ und der „geltenden Notverordnung weder von der Wahrung der Interessen der saarländischen Bevölkerung noch“ von einer „treu vaterländischen Gesinnung abhalten“ lasse, die „mit der Aufrechterhaltung der deutschen Nationalität der Saarländer im Versailler Vertrag verbürgt ist. Wir bitten um die gleiche Treue unserer Leserschaft.“<sup>1492</sup>

Die im Volksmund ‚Röchlingblatt‘ genannte „Saarbrücker Zeitung“, an der seit 1921 einige Industrielle beteiligt waren<sup>1493</sup>, wird von Weils Plakat-Figur auch kaum begeistert gewesen sein, die nach dem Bildprogramm der Arbeiterbewegung die Macht des Proletariats durch gebieterische Pose und geballte Faust demonstrierte.<sup>1494</sup> Dieser ikonographische Topos geht auf Honoré Daumiers Lithographie *Liberté de la Presse* zurück<sup>1495</sup>, die sich 1834 mit den geballten Fäusten an den lang herabhängenden Armen eines Druckereiarbeiters und des am unteren Rand vermerkten Aufrufs *Ne vous y frottez pas!!* (VAbb. 4) gegen Einschränkungen der Pressefreiheit richtete.<sup>1496</sup> Damit gemahnte Daumier an die 1830 aus gleichem Anlass losgetretenen Ausschreitungen<sup>1497</sup>, die Delacroix' Barrikadenbild „Die Freiheit führt das Volk“ hervor-

<sup>1488</sup> Mallmann / Steffens 1989, S. 92.

<sup>1489</sup> Vgl. Dies.en ebd., S. 92. Vgl. Mallmann 1980, S. 89.

<sup>1490</sup> Linsmayer 2005, S. 28.

<sup>1491</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 28.

<sup>1492</sup> Schilly 1961, S. 164 / S. 166. Zitat der veröffentlichten Protestnote vom 13. April 1923.

<sup>1493</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 162 / S. 163.

<sup>1494</sup> Vgl. Türk 2002, S. 210.

<sup>1495</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 166 / S. 167.

<sup>1496</sup> Vgl. Gorella, Arwed D.: Realismus und Antizipation in der Lithographie „Liberté de la Presse“ von Honoré Daumier. In: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Dritte, verbesserte Auflage. Berlin 1973, S. 135 - S. 143, hier S. 136 / S. 137; s. ebd. Abb. S. 136 / S. 137. Vgl. Passeron, Roger: Daumier. Témoin de son temps. Bibliothèque des Arts, Paris. Fribourg (Suisse) 1979, S. 100.

<sup>1497</sup> Vgl. Gorella 1973, S. 136. Vgl. Passeron 1979, S. 98. Vgl. Türk 2002, S. 167.

brachten.<sup>1498</sup> Dessen ungeachtet, wird Weil, der Daumiers *Don Quichotte* (VAbb. 35) adaptierte (Abb. OW 5)<sup>1499</sup>, auch die in der Bildkunst lange fortgewirkte Graphik *Liberté de la Presse*<sup>1500</sup> gekannt haben, die geradezu als Vorbild prädestiniert war, um 1923 den Ereignissen an der Saar Nachdruck zu verleihen.

#### 5.4.3. Die adaptierte Arbeiterfigur im Kontext der Leitsprüche mit eigenständigen Farbresonanzen und werkimmanenten Zitaten

Offensichtlich entlehnte Weil von Daumiers Druckereiarbeiter das an den Armen hoch aufgerollte und über der Brust tief ausgeschnittene Hemd als auch die geballte Faust. Die andererseits abwehrend erhobene Hand der Arbeiter-Plakat-Figur hat Hans Holbeins Gemälde *Noli me tangere* (VAbb. 87)<sup>1501</sup> antizipiert. Abgesehen von dieser gleichnishaft nachgeahmten Geste verweist die Symmetrie, mit der Weil die Figur unter der gewölbten Parole *Haltet fest am Saargebiet!* anordnete, wiederum auf Daumier und den im Mittelpunkt hervorgehobenen Druckereiarbeiter. Zudem erscheint hinter der saloppen Grätsche des Druckereiarbeiters ebenso gleichmäßig die bogenförmige Inschrift *Liberté de la Presse !!*.<sup>1502</sup> Vor seitlichen Persiflagen, die Repräsentanten der Monarchie und Bourgeoisie verspotten<sup>1503</sup>, personifiziert der verteidigungsbereite Druckereiarbeiter den Klassenkampf.<sup>1504</sup>

Hingegen wurde Weils Arbeiterfigur zum Werbemedium der von einschneidenden Maßnahmen bedrängten Zeitung und zum Verfechter des angeblich bedrohten Saargebiets. Die Industrie-Architekturen, hinter denen die Figur als monumentales Kniestück erwächst, gehen aus dem Schwarz der Vordergrundfläche hervor, die auch am unteren Rand die zweizeilige Werbung *lest die Saarbrücker Zeitung!* einschließt. Dem Weiß des Zeitungssignums entspricht das gleichfarbige Arbeiterhemd, während ein Rostrot auf dem Schwarz die vorangesetzten und einge-

<sup>1498</sup> Vgl. Krause 1994, S. 61.

<sup>1499</sup> Vgl. Diss. hier, S. 151.

<sup>1500</sup> Vgl. Türk 2002, S. 166 / S. 167.

<sup>1501</sup> Hans Holbein d. J.: *Noli me tangere*, um 1526, Eichenholz, 76,8 x 94,9 cm. Hampton Court, The Royal Collection. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 144, Abb. 197. Vgl. ebd., S. 252.

<sup>1502</sup> Vgl. Gorella 1973, S. 136.

<sup>1503</sup> Im linken Hintergrund schwingt König Louis-Philipp I. (von 1830 - 1848), der ehemalige Herzog von Orléans, im Gewand eines Bürgerkönigs satt eines Zepters einen Regenschirm und wird von einem Vertreter der Justiz angetrieben. Aber ein Berater versucht die beiden aufzuhalten und zeigt auf den Druckereiarbeiter, der diese Gruppe im Auge zu halten scheint und der rechtsseitigen Gruppe den Rücken zukehrt. Dort liegt der König Charles X. (von 1824 - 1830) am Boden. Er wird von zwei bekrönten Regenten umsorgt, bei denen er Zuflucht fand, nachdem er 1830, anlässlich der Juli-Revolution, hat abdanken müssen. Mit diesem Hinweis auf seinen Vorgänger wird Louis-Philipp I. eindringlich gewarnt, die derzeit vor der Deputiertenkammer zur Diskussion gestellte Pressefreiheit anzutasten. (Vgl. Gorella 1973, S. 136. Vgl. Passeron 1979, S. 98. Vgl. Türk 2002, S. 167.) *Honoré Daumier*, der in Paris an der Académie Suisse studierte, hat als Mitarbeiter der Zeitungen „La Caricature“ und „Charivari“ vor allem die politischen Verhältnisse unter König Louis-Philipp I. karikiert und bloßgestellt. Dafür musste er eine halbjährige Gefängnisstrafe in Kauf nehmen. (Vgl. König, Jutta: *Honoré Daumier*. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 250 / S. 251.)

<sup>1504</sup> Vgl. Gorella 1973, S. 136 / S. 137. Vgl. Türk 2002, S. 166 / S. 167.

rückten Worte *lest die* den Hosengürtel der Figur als auch Teile der Industrie-Areale und ihre Schornsteine akzentuiert.

Der links über dem niedrigen Landschafts-Horizont ragende Förderturm sowie die gegenüber erhöhten Bühnen und Gerüste eines Hochofens mit den von den Rändern beschnittenen Schloten kontrastieren als Silhouetten vor dem Goldgelb des flächenbeherrschenden Himmels. Diese eigentümliche Komposition konnte der Maler von seiner sinnverwandten Zeichnung *Ritter* abrufen, die ihm 1918 in Anlehnung an Holbein den ersten Preis des „Stoßtrupp“-Wettbewerbs „Hände weg vom deutschen Land!“ einbrachte.<sup>1505</sup> (*Abb. OW 15*) Vor dem hochräumigen Himmel und der elsässischen Landschaft tritt analog der Kriegszeit die gigantische Ritter-Figur mit weit gegrätschten Beinen schlagfertig der französischen ‚Habgier‘ entgegen. Als es 1923 im Aufruhr des Bergarbeiterstreiks um den Erhalt des vermeintlich von Frankreich angetasteten Saargebiets ging, hat sich Weil konsequent auf eine übermächtige und an Daumier orientierte Arbeiterfigur besonnen.

Der mit den beiden Sparten der Saarindustrie fest verankerte Arbeiter war problemlos als Stellvertreter der Berg- und Hüttenleute zu identifizieren. Durch den Kontrast des Himmels und des Vordergrundes veranschaulichte Weil erneut das ‚schwarze Gold‘, das die Hüttenwerke ‚be-feuerte‘. Zum Zeichen der industriellen Prosperität geht von dem ansteigenden Hochofen ein Strahlenbündel aus, das scheinwerferartig die goldgelbe Himmelsfläche strukturiert. Sonnenstrahlen wusste der Maler schon 1918 und ebenfalls auf Holbein zurückgreifend innerhalb des bildnerischen „Stoßtrupp“-Appells zur neunten Kriegsanleihe mit Merkmalen der Schwerindustrie zu verknüpfen.<sup>1506</sup> (*Abb. OW 17*)

Die übergreifenden Strahlen lassen zwar auch an die 1876 in der „Illustrierten Zeitung“ publizierte Graphik *Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Aeußere Ansicht* (*Abb. 5*) denken. Aber die am unteren rechten Plakatrand zentrierten Strahlen hinterfangen wie eine Lichtquelle die frontale, aus der Taille leicht nach rechts gewendete Arbeiterfigur und ihr zur selben Seite gerichtetes Dreiviertelprofil. Konform sind die gleichseitigen Körperpartien erhellt. Obwohl das gelbe Strahlenbündel einen Lichteinfall suggeriert, bringen vor allem die links holzschnittartigen Schattenflächen das rotbraune Inkarnat und das faltenreiche Hemd zum Leuchten. Die erhobene Hand pointiert den Imperativ des Leitspruches, den der Maler in einen sichtbar vorgezeichneten Bogen fügte. Die Präposition „am“ tangiert fast die Schädellinie der Figur, die demnach erscheint, als würden die Arbeiter ihren Kopf für den Fortbestand des Territoriums hinhalten.

---

<sup>1505</sup> Vgl. Diss. hier, S. 184.

<sup>1506</sup> Vgl. Diss. hier, S. 183.

Das zu erhaltende Gebiet und die namensgebende Saar werden ausschnitthaft von den offenbar der Letter „A“ des Leitspruches nachgeformten Schenkeln der Figur umschlossen. Die deutlich zu erkennende „Kaiser-Friedrich-Brücke“ repetiert mit ihrem Bogen die Amplitude *Haltet fest am Saargebiet!* und übernimmt wie die dahinter auszumachenden Pfeiler der „Alten Brücke“ die blauviolette Schriftfarbe der Losung. Außerdem verbindet die „Kaiser-Friedrich-Brücke“ den am linken Ufer wahrzunehmenden Förderturm mit der Hochofenanlage, wobei ein diagonales Rohrsystem dasselbe Blau-Violett fortführt. Damit ließ Weil abermals den zu Preußens Zeiten errungenen Aufschwung der Industrie und das inbegriffene Deutschtum des Saargebiets anklingen. Hinzu bekundet das Blau-Violett mit einer das Plakat einfassenden Linie eine territoriale Verbundenheit, der die Konturen der Arbeiterfigur antworten.

Umriss der Schultern betonen ihre Stärke. Plastizitätsgebende Falten auf dem Hemd begleiten die Geste der erhobenen Hand. Gegenüber lenken großflächig blauviolette Schatten des verkürzten Oberkörpers wie im Verborgenen zur beiseite gehaltenen Faust. Der durch das Blau-Violett und dem Gelb des Himmels erzeugte Komplementärkontrast wird von der Landschaft und der Saar, die das gleisende Gelb des Himmels spiegelt, wiederholt.

Zur Bestätigung der regionalen Identität sind kleinteilige Rauchfahnen aus zwei Kaminen und die davon weiträumig flankierten Uferbereiche sowie die hinter dem erhöhten Förderturm fortgesetzte und für die Saarbrücker Umgebung typische Hügellandschaft in Blau-Violett gehalten. Die von der perspektivisch gewundenen Saar erzielte Fernwirkung stößt im Vordergrund auf großflächiges Schwarz. Diese Farbe und verstreut rostrot markierte Bauten stellen einen Bezug her zu dem industriell geprägten Gebiet als auch der landesweit verbreiteten und um ihre Leserwerbenden „Saarbrücker Zeitung“.

Ihrem Namen und Standort werden die beiden Flussübergänge gerecht. Sie entsprechen wie das oberhalb der „Alten Brücke“ angedeutete Schloss und der andererseits zu bemerkende Rathausurm<sup>1507</sup>, dessen Haube über den Horizont ragt, dem Saarbrücker Stadtbild. Auch angesichts der links konnotierten spitzen Formen, die Kirchentürmen ähnlich in den Himmel zeigen, bezog sich der Maler auf seinen „Stoßtrupp“-Beitrag *Gallischer Hahn*. (Abb. OW 16) Der aus der gleichsam formierten Landschaft wie ein Wächter erwachsene Arbeiter partizipiert indessen von der Monumentalität des „Stoßtrupp“-Ritters und den gespreizten Beinen. (Abb. OW 15)

---

<sup>1507</sup> Das spätgotische Rathaus wurde im ehemals selbständigen St. Johann von 1897 bis 1900 nach den Plänen von Georg Hauberisser (1841 - 1922) erbaut. Der an flämischen Vorbildern orientierte Turm verbindet zwei unterschiedlich gestaltete Flügel. Ihre asymmetrischen Fassaden sind dem Münchener Rathaus, einem Hauptwerk Hauberissers, nachempfunden. (Vgl. Architekturführer Saarbrücken 1998, S. 174 / S. 175.)

Eine verwandte Rückenfigur erschien 1926 auf dem vorderen Umschlag des „Saarkalenders“ (VAbb. 88)<sup>1508</sup> Diese rahmensprengend gehörnte Gestalt, die auf eine Keule gestützt und in ein Jagdhorn posaunt, wurde den Lesern mit dem Gedicht „Des Saartals Schwert und Schild“ als Hagen von Dhronen aus dem Nibelungenlied präsentiert.<sup>1509</sup> Das zwischen den Beinen ersichtliche Saabrücker Stadtbild zeigt flussabwärts gesehen die „Kaiser-Friedrich-Brücke“ hinter der „Alten Brücke“. Am rechten Ufer sind die Türme des Rathauses und der Evangelischen Johanniskirche<sup>1510</sup> erkennbar. Ebenso deuten die gegenüber festzustellenden Schlotte daraufhin, dass Weil die unsignierte Illustration zum „Urbild des Ritters“, der „am Grenzwall der Germanen dem Vaterlande ewig die Nibelungentreu“<sup>1511</sup> schwört, beigesteuert hat.

#### 5.4.4. Das Plakat *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* von Alexander M. Cay

Davon abgesehen, war Weil hinsichtlich seines Gemäldes *Granatenproduktion im Stahlwerk* (Abb. OW 24) über Plakate von Alexander M. Cay informiert (VAbb. 57)<sup>1512</sup> der auch 1919 das Plakat *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* gestaltete. Dieses im Buch „Saargeschichte im Plakat“ angeblich nach einem Flugblatt reproduzierte Plakat soll Cay für den Werbedienst der sozialistischen Republik ausgeführt haben. (VAbb. 89)<sup>1513</sup> Eine ganzseitige Abbildung wurde im Juli 1919 in der Zeitschrift „Das Plakat“<sup>1514</sup> als Beispiel von Künstlerplakaten in der Revolutionszeit vorgestellt als „bisher reifste“ Leistung Cays gepriesen, der mit „der groß gesehenen, inhaltsvollen Form und der einprägsamen, deutlich-wichtigen Gebärde eine [...] starke Lösung des Problems“<sup>1515</sup> erfasst hätte. Insofern war eine vorbildlich bewältigte

<sup>1508</sup> *Vorderes Umschlagbild*. Saarkalender 1926. Herausgeber A. Zühlke Saarbrücken.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 322, Abb. 201.

<sup>1509</sup> Vgl. A. Z.: Des Saartals Schwert und Schild. Zum Umschlagbild des Saarkalenders. In: Saarkalender 1926, S. 11. Vgl. Jung 1998, S. 337.

Albert Zühlke (1857 - 1940) war von 1893 bis 1920 Chefredakteur der „Saarbrücker Zeitung“ und gab ab 1923 den „Saarkalender“ heraus, der bis 1936 erschienen ist. Der an die 150 Seiten umfassende „Saarkalender“, der generell eine antifranzösische und fremdenfeindliche Position bezog, sah sich als Instrument des Freiheitskampfes der vaterlandstreuen Saarländer. (Vgl. Jung 1998, S. 325 / S. 326, S. 328, S. 331 - S. 334.)

<sup>1510</sup> Die 1898 im neugotischen Stil vollendete *Evangelische Johanniskirche* war das erste Gebäude auf dem Rathausplatz. (Vgl. Architekturführer Saarbrücken 1998, S. 187.)

<sup>1511</sup> A. Z. 1926, S. 11. Vgl. Jung 1998, S. 337.

<sup>1512</sup> Vgl. Diss. hier, S. 196.

<sup>1513</sup> Alexander M. Cay: *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* Farb-Lithographie. Bez. unter der Darst. Alexander M. Cay. Werbeplakat 1919. Hergestellt durch: Hollerbaum & Schmidt, Berlin, N. 65.

In: Paul / Schock 1987, S. 34, Abb. 25 mit der Angabe: „Plakat des Werbedienstes der sozialistischen Republik.“ Ebd., S. 200: „Plakat des Werbedienstes der sozialistischen Republik. Reproduktion von einem Flugblatt.“

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 16, Abb. 5 (Schwarz-Weiss-Reproduktion): „Plakat des Werbedienstes der sozialistischen Republik. Entwurf von Alexander M. Cay. Druck von Hollerbaum & Schmidt, Berlin 1919.“

<sup>1514</sup> Alexander M. Cay: *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* In: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins der Plakatsfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 10. Jahr. Heft 4, Juli 1919. Beilage „Die Kultur in der Reklame“, nach S. 268.

<sup>1515</sup> Friedberger, Hans: Künstlerplakate der Revolutionszeit. In: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins der Plakatsfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 10. Jahr. Heft 4, Juli 1919. Beilage „Die Kultur in der Reklame“, S. 260 - S. 276, hier S. 271.

Aufgabe von Nachkriegs-Plakaten angesagt, die in der „völlig neuen Situation des politischen Umbruchs [...] auf Stimmung und Gefühlsleben der Menschen“<sup>1516</sup> wirken sollten.

#### 5.4.4.1. Die Polemik und Intentionen des „Saargebietsschutzes“

*Den Raub des deutschen Saargebiets* personifiziert ein fremdländlicher Soldat, der einen Bergmann angreift. Die ebenfalls zum Ausdruck gebrachten Nachkriegs-Reaktionen bestätigen lokalgeschichtliche Bände und die spezielle Abhandlung „1919 - Schicksalsjahr für die Saar“ von Hans-Walter Hermann.<sup>1517</sup> Dementsprechend konnte das Plakat Befürchtungen nähren, Frankreich habe mit der Besetzung des Saarreviers, die unmittelbar nach dem Waffenstillstand im November 1918 erfolgte<sup>1518</sup>, seine zu Beginn der Versailler Verhandlungen beanspruchte Annexion militärisch vorbereitet.<sup>1519</sup>

Die französische Besatzungsmacht verkörpert adäquat der aus afrikanischen Kolonialtruppen rekrutierten Soldaten<sup>1520</sup> eine Figur, die unter dem Helm mit dunkelhäutigem Dreiviertelprofil, einer breiten Nase und aufgeworfenen Lippen als Farbiger gekennzeichnet ist. An seinem Gürtel hängt eine Patronentasche, während hinter der blau schimmernden Montur das Gewehr und ein Schwert vorragen. Dieser Waffenträger versucht über der schwarzen Vordergrundfläche mit dem Würgegriff seiner dunklen Hand eine Gestalt zu verdrängen.<sup>1521</sup> Eisen und Schlägel<sup>1522</sup> auf dem abwehrenden Arm des grauen Kittels charakterisieren den Bergmann.

Das mithin wegen seiner Kohleschätze dem Raub anheimgestellte Saargebiet präsentiert die schwarze, an den Rändern beschnittene Vordergrundfläche, die bogenartig zu dem Soldaten ansteigt und die den dreizeiligen, in Frakturschrift gegebenen Aufruf beinhaltet. Weiß leuchtende Buchstaben betonen die untereinander gesetzten Begriffe `Protestiert`, `Raub` und den Namen des Territoriums. Schon das Gelb-Orange der ergänzenden und mit weißen Balken unterstrichenen Worte, die den Terminus `Raub` umgeben, spielt auf das `schwarze Gold` an. Gleichbedeutend kontrastieren die Vordergrundfläche und der Gelb-Orange gehaltene Hintergrund, der über dem Schwarz einen glutfarbigen Effekt verbreitet. Damit und dem bewaffneten Soldaten

---

<sup>1516</sup> Drs. ebd., S. 260.

<sup>1517</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter: 1919 - Schicksalsjahr für die Saar.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 249 - S. 265.

<sup>1518</sup> Vgl. Paul / Schock 1987, S. 32. Vgl. Schleiden 2009, S. 398 ff.

<sup>1519</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 256. Vgl. Altmeyer 1981, S. 191.

<sup>1520</sup> Vgl. Herrmann, Hans-Walter 1993, S. 253. Vgl. Schleiden 2009, S. 399.

<sup>1521</sup> Vgl. Paul / Schock 1987, S. 32.

<sup>1522</sup> Eisen und Schlägel symbolisieren den Bergbau. Der Schlägel besteht aus zwei Schlagflächen und war wie das angespitzte Eisen ein herkömmliches Handwerkszeug der Bergleute. (Vgl. Anonym: Bergmanns-Lexikon. Saarbrücker Zeitung, 10.04.2012.)

scheint an die Schlachtfeldfeuer des lediglich zum Stillstand gekommenen Krieges gemahnt, die bis zum in Krafttreten der Friedensvereinbarungen wieder hätten aufflammen können.<sup>1523</sup>

Vor diesem bedrohlichen Hintergrund und der strategisch überlegenen Besatzungsmacht nimmt der Soldat zwar eine erhöhte Position auf dem stilisierten 'Hügel' des 'schwarzen Goldes' ein, der aber auch die Füße des Bergmanns wie im vorläufig noch unentschiedenen Kampf verdeckt. Folglich verwies Cay auf die Versailler Verhandlungen und die im Frühjahr 1919 noch ungelöste Saarfrage. Analog einer deutschen Delegation, die sich mit Hinweis auf die deutschstämmige Bevölkerung gegen die Abtrennung des Saarreviers aussprach<sup>1524</sup>, stemmt sich der Bergmann dem ausholenden Schritt des Kontrahenten entgegen und versucht, angesichts des weit zurückgesetzten linken Beins das Terrain zu behaupten. Seine Hand, die den ausgestreckten Arm des Angreifers umklammert, leuchtet im Kontrast des dunkelgrauen Kittels genauso hell wie das zerfurchte, im Profil gegebene Gesicht und die ins Blond spielenden Haare. Scheinbar voller ungläubigem Entsetzten und Grimm fixiert er die dunkle Physiognomie des Soldaten.

Somit veranschaulichte Cay ein „traumatisches Erlebnis vieler Saarländer“, die „oft zum ersten Mal“ unter den französischen Streitkräften „Menschen mit dunkler Hautfarbe gesehen hatten“ und ihre empört klagende Stimme „gegen schwarze Schmach und welsche Tyrannei“<sup>1525</sup> erhoben. Diesem Gedankengut hat das Plakat mit dem in eine defensive Opferhaltung gedrängten und der martialischen Gefahr ausgesetzten Bergmann Vorschub geleistet. Die Polemik war zudem geeignet, um ein Überlegenheitsgefühl zu reaktivieren, das der Kolonialismus hervorbrachte, und das an der Saar die Forderung nach Rückzug der als Beleidigung empfundenen farbigen Truppen aufkommen ließ.<sup>1526</sup>

Aber wenn das feindselige Plakat 1919 im Auftrag eines Werbedienstes der sozialistischen Republik zustande kam, wird es kaum ins Saarrevier gelangt sein, wo Arbeiter- und Soldatenräte bereits Ende November 1918 durch einen französischen General aufgelöst waren.<sup>1527</sup> Dieses schnell beendete 'Intermezzo'<sup>1528</sup> ist „von den Arbeitgebern wie dem Bürgertum mit Genugtuung registriert“<sup>1529</sup> worden. Indessen haben Angehörige saarländischer Industriellen sofort

---

<sup>1523</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 253. Vgl. Schleiden 2009, S. 399.

<sup>1524</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 258.

<sup>1525</sup> Paul / Schock 1987, S. 32. Vgl. Schleiden 2009, S. 399.

<sup>1526</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 261. Vgl. Schleiden 2009, S. 399.

<sup>1527</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 250 - S. 252, S. 257. Vgl. Schleiden 2009, S. 398 / S. 399.

Angeblich verstanden sich die Arbeiter- und Soldatenräte „an der Saar nicht als Instrument einer zu schaffenden Räterepublik, sondern als Organe des Übergangs. [...] Es gelang ihnen, Ruhe und Ordnung aufrecht zu erhalten.“ (Hermann, Hans-Walter 1993, S. 252, nach Anm. 5. Vgl. Paul / Schock 1987, S. 17 - S. 19.)

<sup>1528</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 250.

<sup>1529</sup> Paul / Schock 1987, S. 19.



nach Kriegsende in Berlin ein Aktionskomitee „Saargebietsschutz“ gebildet, um durch Protestkundgebungen das Bewusstsein für die drohende Gebiets-Abspaltung zu schärfen.<sup>1530</sup>

Konform wurde der „Saargebietsschutz“ wie ein unterzeichnender Organisator auf dem von Alexander M. Cay gestalteten Kundgebungs-Plakat *Deutsche Männer u. Frauen protestiert gegen den Raub des Saargebiets durch Frankreich* (VAbb. 90)<sup>1531</sup> vermerkt, das zu einer Veranstaltung am 4. März 1919 im Berliner Sportpalast aufrief.<sup>1532</sup> Auch dieses Plakat soll im Auftrag des Werbedienstes der sozialistischen Republik entstanden sein<sup>1533</sup>, der aber schwerlich mit Repräsentanten des „Saargebietsschutzes“ sympathisiert haben dürfte. Deshalb ist anzunehmen, dass der „Saargebietsschutz“ zugleich Cays Plakat *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* initiierte und womöglich als Flugblatt trotz streng zensierter Kommunikation mit Deutschland über heimatliche Vertrauensleute<sup>1534</sup> an der Saar verteilen ließ.

Mutmaßlich ist nach dem Aktionskomitee „Saargebietsschutz“ der „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet“ benannt worden. Diese bei der Saarbrücker Handelskammer angesiedelte Organisation trat schon 1919 hervor<sup>1535</sup> und hat sich 1925 Weils Plakatkunst anlässlich der *Tausend-Jahrfeier* (Abb. OW 37) nutzbar gemacht. In diesem Kontext bleibt zu spekulieren, ob der „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet“ auch 1921 Auftraggeber der *Lastenträgerinnen* (Abb. OW 31) war.

#### 5.4.4.2. Divergenzen zu Weils erzählerischem Plakatentwurf

Jedenfalls hat Alexander M. Cay 1919 mit dem in einer Fachzeitschrift publizierten Plakat *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* (VAbb. 88) das ‚schwarze Gold‘ von Weil vorweggenommen. Außerdem überwölbte Cay auf dem Kundgebungs-Plakat die Wortfolge *Deutsche Männer u. Frauen* (VAbb. 89) wie Weil die Losung *Haltet fest am Saargebiet!* (Abb. OW 38) Aber diese Parole und die Werbung *lest die Saarbrücker Zeitung!* wusste Weil mit der industriell geprägten Landschaft durch den machtvollen Arbeiter zu vereinen. Die offenbar von der „Saarbrücker Zeitung“ unerwünschte Figur schien 1923 in der überheblichen Stimmung des hunderttägigen Bergarbeiterstreikes auch einer Blendung Stand zu halten, die kleinteilige Schatten des Dreiviertelprofils andeuten. Der wie ins Gesicht geworfene Widerschein ging hinsichtlich des Saarbrücker Stadtbildes von Westen und dem angrenzenden Frankreich aus.

<sup>1530</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 257. Vgl. Linsmayer 2005, 51.

<sup>1531</sup> Alexander M. Cay: *Deutsche Männer u. Frauen protestiert gegen den Raub des Saargebiets durch Frankreich*, 1919. Farb-Lithographie, 137 x 94 cm, sign. u. r.: A. M. Cay. In: Paul / Schock 1987, S. 35, Abb. 26.

<sup>1532</sup> Vgl. Paul / Schock 1987, S. 32.

<sup>1533</sup> Vgl. Dies.en ebd., S. 32, S. 200.

<sup>1534</sup> Vgl. Hermann, Hans-Walter 1993, S. 254 u. S. 257.

<sup>1535</sup> Vgl. Keuth 1963/64, S. 115.

Demnach konnten zeitgenössische Betrachter den Eindruck gewinnen, dass der Arbeiter nicht nur die territoriale 'Habgier' des 'Erbfeindes' abwehrt, sondern auch den monetären Vorteil, der sich aus dem Währungs dualismus seit Einführung des französischen Geldes ergab. Ab 1920 wurden zuerst die Berg- und Hüttenarbeiter, sodann die Eisenbahner und Staatsbedienstete in französischen Franken entlohnt. Damit profitierte ein Großteil der Bevölkerung vom stabilen Franken gegenüber dem ständigen Werteverfall der Reichs-Mark. Schließlich blieb das Saargebiet von der deutschen Hyperinflation verschont, als die Regierungskommission im Juli 1923 die Franken zum alleinigen Zahlungsmittel erklärte. Diese im Versailler Vertrag vorgesehene Regelung<sup>1536</sup> ist jedoch als „Verrat an Deutschland“<sup>1537</sup> und als „gefährlichstes Mittel zur westlichen Orientierung“<sup>1538</sup> aufgefasst worden. Immerhin entspricht die respektgebietend gegen Westen und gemäß großflächigen Schatten wie mit verdeckt deutscher Rückenstärke über der Saar erhobene Arbeiterfigur dieser Befindlichkeit.

Entgegen Weils heroischer und detaillierter Schilderung vertrat Cay mit farbreduzierten Flächen und pessimistischer Zustandsbeschreibung, zu der sich die schlagwortartigen Begriffe *Protestiert* und *Raub* fügen, die knappe und nüchterne Berliner, bzw. norddeutsche Plakatkunst.<sup>1539</sup> Ungeachtet der vergleichbaren Gliederung und der farblich verwandten Palette folgte Weil dem Münchener Plakatstil, der auf dem Boden erkennbarer Heimat Kraft und Zuversicht ausstrahlt.<sup>1540</sup> Mit der holzschnitthaften Kantigkeit griff er wesentliche Elemente des Expressionismus auf, der als eine Strömung der Münchener Plakatkunst um 1919/20 kulminierte.<sup>1541</sup>

Daneben schöpft die flächige und umrissbetonte Arbeiterfigur ähnlich der *Lastenträgerinnen* (Abb. OW 33) von der Formensprache aus der Jugendstilepoche, der sich die Anfänge der Münchener Plakatkunst verdanken. Sie wurde von akademischen Malern und Illustratoren begründet, die wie z. B. Stuck in den 1890er Jahren Einladungen für Kunstaustellungen entworfen hatten, oder die künstlerische Mitarbeiter der Zeitschriften „Jugend“ und „Simplicissimus“ waren. Nach einer Hinwendung zu neubiedermeierlicher und neubarocker Ornamentik kündigten sich seit 1910 expressionistische Tendenzen an, die u.a. von Albert Weisgerber

---

<sup>1536</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 103. Vgl. Altmeyer 1981, S. 194. Vgl. Linsmayer 2005, S. 55 / S. 56, S. 59.

<sup>1537</sup> Mallmann 1995, S. 103.

<sup>1538</sup> Altmeyer 1981, S. 194.

<sup>1539</sup> Vgl. Glass, Franz Paul: Der Münchner Plakatstil. In: Das Internationale Plakat. Amtlicher Katalog. Ausstellung München 1929, S. 18 / S. 19.

<sup>1540</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 18 / S. 19.

<sup>1541</sup> Vgl. Duvigneau, Volker: Tendenzen der Münchner Plakatkunst in den zwanziger Jahren. In: Die Zwanziger Jahre in München. Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum Mai bis September 1979. Herausgeber Christoph Stölzl. Schriften des Münchner Stadtmuseums. Band 8. München 1979, S. 177 - S. 192, hier S. 181 / S. 182.

vorgetragen wurden und die noch 1923 aktuell waren<sup>1542</sup>, als Weil den Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* konzipierte.

## 6. Weils Wirtschaftswerbungen und Industriebilder

Nach dem Katalog „Otto Weil. Gebrauchsgraphik“ sind entworfene Fremdenverkehrsplakate oder Werbeplakate für bayerische Auftraggeber<sup>1543</sup> ebenfalls am Münchener Plakatstil angelehnt. Allerdings resultierte die Mehrzahl gleichgestalteter Entwürfe aus Aufträgen saarländischer Unternehmen. Neben bildhaft umgesetzten Markennamen und allegorischen Firmensignets<sup>1544</sup> erinnern Reiterfiguren vor dem „Schloss Saarbrücken Ao. 1650“ auf einem Kalenderblatt<sup>1545</sup> an das Plakat *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*. Auch weitere historische Saarbrücker Motive<sup>1546</sup> sollten scheinbar alteingesessene Auftraggeber in der Stadtgeschichte verankern.<sup>1547</sup>

### 6.1. Das Neunkircher Werbegemälde und der abweichende Entwurfs *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung*

Nicht weniger traditionsbewusst war das Neunkircher Kaufhaus Levy, das im November 1928 sein 75. Jubiläum feierte<sup>1548</sup> und Weil mit dem kurz zuvor in der Schalterhalle des Neunkircher Bahnhofs ausgeführten Werbebild beauftragt hatte.<sup>1549</sup> Der Entwurf *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung* (Abb. OW 39) weicht jedoch erheblich von dem im Zweiten Weltkrieg Krieg zerstörten Wandgemälde<sup>1550</sup> ab, das im Neunkircher Stadtbuch reproduziert ist. (Abb. OW 40)<sup>1551</sup> Demzufolge ragte über dem mehrstufigen Schriftsockel mit medaillenförmig umrahmten Zeilen „Kaufhaus Joseph Levy WW. AG Neunkirchen Friedrichsthal“ ein modernes Geschäftsgebäude wie ein ‚Konsumtempel‘ empor. Unter dem hohen Wolkenhimmel und vor schemenhaften Industriekulissen locken beidseitig Gestalten, die als Cicerone auftreten, volkstümliche Gruppen zu dem denkmalartigen Kaufhaus.

<sup>1542</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 177 ff.

<sup>1543</sup> Vgl. Otto Weil: Meran, Bleistift, Tusche, 36,0 x 30,0 cm. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 5, Kat. Nr. 25. Vgl. ebd. S. 33, Kat. Nr. 29, Bayerisches Zentral-Landwirtschaftsfest, 23. September - 2. Oktober 1927, Gouache, 33,5 x 25,1 cm, sign. o. r.: OTTO WEIL.

<sup>1544</sup> Vgl. Scherschel 1991, S. 8 u. S. 10.

Vgl. Otto Weil: Etiketten für Zigaretten-Schachteln. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 9, Kat. Nr. 5, 6, 7.

<sup>1545</sup> Vgl. Otto Weil: Kalenderblatt: F. Maas & Sohn A.G, Saarbrücken Schloss Saarbrücken Ao. 1650, 42,2 x 30,0 cm, sign. u. r.: OTTO WEIL. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 27, Kat. Nr. 16.

<sup>1546</sup> Vgl. Otto Weil: Kalenderblatt: H. Becker Sohn, Saarbrücken, gegründet 1860, St. Johanner Markt, 34,4 x 28,3 cm, sign. u. r.: OTTO WEIL. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 31, Kat. Nr. 18.

<sup>1547</sup> Vgl. Scherschel 1991, S. 7 / S. 8.

<sup>1548</sup> Das *Kaufhaus Levy* wurde 1853 in Neunkirchen gegründet. Es prosperierte im Zuge der Industrialisierung zu einem der bedeutendsten Unternehmen seiner Branche im Saargebiet. 1928 beschäftigte das Kaufhaus 400 Mitarbeiter und unterhielt neben dem Neunkirchner Hauptgeschäft Niederlassungen in Dudweiler, Friedrichsthal und Sulzbach. (Vgl. Anonym: 75 Jahre Firma Joseph Levy Wwe. Saarbrücker Zeitung, 25.11.1928. Beilage Heimatblätter von der Blies. Stadtarchiv Neunkirchen, Zeitungsbestand.)

<sup>1549</sup> Vgl. Schwindt 1979, S. 73.

<sup>1550</sup> Vgl. Scherschel 1991, S. 16. Vgl. Scharwath 2005, S. 643.

<sup>1551</sup> Otto Weil: *Wandbild im Neunkircher Bahnhof für das Kaufhaus Levy* von 1928. Fotografie um 1928/29. (Foto G. Scharwath.) In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 643, Abb. 9. (ohne Masse, Malmittel oder Signatur.)

Nach Fertigstellung des Werbegemäldes klagte Weil dem Zeitzeugen Werner Schwindt: „Diesmal war es besonders schwer. Werbebilder für bestimmte Erzeugnisse, Firmenzeichen für eine Seifenfabrik, eine Brauerei, eine Zigarrenfabrik, die machten mir immer Spaß.“<sup>1552</sup> Die Beschwerde mit dem Neunkirchner Werbegemälde ergab sich vielleicht aus dem abgelehnten Entwurf *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung*. Anhand dieses Konzepts war nur ein eingeschränkter Kundenkreis erfasst und mithin das begrenzte Sortiment des Kaufhauses empfohlen. Aber anlässlich des Jubiläums wollte sich das Geschäft offenbar selbst als erfolgreiches Unternehmen im Mittelpunkt eines Werbegemäldes präsentiert sehen. Allenfalls erinnern die Dreiteiligkeit und der industrielle Hintergrund, vor dem eine regional gekennzeichnete Kundschaft buchstäblich eingefangen wird, noch an den Entwurf.

Auf den plakativen Seitenbildern des Entwurfs hat Weil unter einem monumentalen Förderturm und einem Hochofen separate Heimkehrszenen konzipiert. Mit den darunter je zweizeilig gesetzten Schriftsockel *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen* und *Führt jegliche Arbeiterkleidung* wären allein die Berg- und Hüttenleute der Neunkircher Gruben und des Eisenwerkes beworben worden, wenn sie an dem Gemälde im Bahnhof vorbeikamen.<sup>1553</sup> Das Mittelbild hätte lediglich Hüttenarbeiter angesprochen, die Weil um einen gelb glühenden Stahlstrang formierte. Ein über abziehendem Qualm skizziertes Winkelelement, das mit der Antriebswelle eines vom linken Rand beschnittenen Automaten verbunden scheint, lässt den Ständer eines Walzapparates annehmen, dem der lang ausgezogene und zu einer Lupe geformte Stahl zugeführt wird.<sup>1554</sup>

## 6.2. Das Walzwerk der *Vöklinger Hütte*

Ein vorgesehenees Walzwerk ist aus Weils Gemälde *Vöklinger Hütte*. (Abb. OW 41) zu erschließen. Hier bestimmt das Repousoir eines zu den linken Vorderrändern geneigten Werkteils die Perspektiven der in Aufsicht gegebenen Halle. Dem entspricht die leichte Neigung des leuchtenden Stahlstranges. Im Widerschein dieser Lupe reflektieren die Walzapparatur und Gegenstände des Interieurs die Helligkeit. Gemäß der vorhandenen Abbildung resultiert dieser Effekt durch die Kontraste verschiedener Braunwerte und den zentrierten orange-roten bis gelben Farbaufträgen. Daraus ergibt sich der glutartig und grell gleisende Stahlstrang, dessen abgeschwächte Farben auf den Walzenständer übertragen sind, während die Walztrommel von der farbintensiven Lupe partizipiert. Dabei scheinen die als Kaliber genannten Fräsen und

---

<sup>1552</sup> Schwindt 1979, S.73.

<sup>1553</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 60.

<sup>1554</sup> Es wurde zwar ein Hochofenabstich angenommen. (Vgl. Scherschel 1991, S. 16. Vgl. Trepesch 1996, S. 60.) Aber die zur Ansicht gebrachte Lupe setzt Prozesse voraus, die das zähflüssige, aus dem Hochofen abgestochene Roheisen bereits entkohlt und entschlackt haben. Erst nach diesen Frische-Verfahren kann der Stahl zu den in Walzwerken weiterverarbeiten Luppen gegossen werden. (Vgl. Stahlfibel 2007, S. 52 ff.)

Nuten der rotierenden Walze<sup>1555</sup> in den Stahlstrang zu greifen. Mithin ist auf die Prozedur verwiesen, wonach die Luppe in den sich verengenden Spalt zwischen zwei kalibrierten Walzen gezogen wird und infolge der Druckkraft eine für die Abnehmer verwendbare Form erhält.<sup>1556</sup>

Analog dieser Technologie hat Weil dem Niveau des Stahlstranges die sichtbare Oberwalze angeglichen. Ihre Plastizität und die zugreifenden Kaliber veranschaulichen dunkel konvexe Linien, die paarweise das Orange-Rot und kleinteilig gelbe Farbflecken wie aufgesetzte Ringe umfassen, aber über der Luppe krallenartig aufbrechen und nach links zunehmend zerfließen. Dagegen sind die überfächerten Schatten, mit denen der Maler die Linienstrukturen nachschrieb, zur rechten Seite ausgedehnt. Adäquat nimmt das Auge die Umdrehung eines Zylinders wahr, der sich wegen dem Druck auf ein Werkstück anhebt. Als wäre von dieser Vibration die gesamte Anlage in Erschütterung versetzt, erzeugen flüchtige Farbaufräge ein nachgebendes Wanken des Walzenständers. Damit korrespondieren insbesondere die auflösenden Konturen der Verstreungen und eines Pfostens, die unter dem großflächigen Befestigungselement des am rechten Bildrand hochragenden Gerüsts festzustellen sind. Dahinter breitet sich der von der Luppe geringfügig abziehende Rauch über einer rötlich und grau modulierten Fläche aus, die auch die Raumseite akzentuiert.

Der Walzvorgang wird offensichtlich von Arbeitern überwacht, die am Umlaufgitter einer vor dem Automaten führenden Bühne auf widerscheinendes Rot und abgestufte Rückenschatten reduziert sind. Eine Figur ist direkt dem Walzmechanismus zugeordnet. Die dahinter zu bemerkenden Gestalten haben anscheinend das gewalzte, aber vom Automaten verdeckte Produkt zu inspizieren. Sie treten vor einem winkelförmigen und glutfarben getönten System hervor, dessen Gestänge dem Walzenständer gleicht. Ein links neben einer Leiter bis zur Decke ragender Pfosten begrenzt einen Hallenbereich, auf den die Diagonale des Repoussoirs hinlenkt.

In diesem Werkstattabschnitt sind vor fahlem Tageslicht einer hocheckigen Fenster- oder Toröffnung schemenhafte Gestalten auszumachen. Sie gehören zur Mannschaft eines zweiten Walzautomaten, dessen Trommel randseitig im diffusen Grau und Schattendunkel zu erkennen ist. Demnach erfasste Weil die *Blockstraße I und II der Völklinger Hütte*, die eine Fotografie aus Jubiläumsband „50 Jahre Röchling Völklingen“ dokumentiert. (VAbb. 91)<sup>1557</sup>

### 6.2.1. Die *Blockstraße I und II*

Vorbehaltlich der für versierte Fachleute gedachten Erläuterungen des Festschrift-Kapitels „Thomasstahlwerke“ waren beide „Blockstraßen“ nach mehrjährigen Ausbauphasen seit 1923 in

<sup>1555</sup> Vgl. Stahlfibel 2007, S. 96.

<sup>1556</sup> Vgl. ebd., S. 92 / S. 93.

<sup>1557</sup> *Blockstraße I und II der Völklinger Hütte*. Fotografie. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 230, Abb. 261.

Betrieb.<sup>1558</sup> „Dadurch [...] wurde der Walzenpark verkleinert und die Arbeit an den Straßen vereinfacht.“<sup>1559</sup> Womöglich nahm die Hütte diese Modernisierung zum Anlass, um Weil mit dem Gemälde zu beauftragen, der aufgrund seiner 1918 entstandenen Bilder *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie* und *Gießen von Granaten im Stahlwerk* (Abb.en OW 22, 23) gewährleistete, aus dem Kontrast der Eisenglut und ihren Reflexen eine sicherlich gewünschte Werkstatt-Atmosphäre wiederzugeben. Zudem versprach die *Granatenproduktion im Stahlwerk* (Abb. OW 24), dass Weil außer Drehmaschinen eine Walztrommel zum Laufen zu bringen konnte.

Eine dahingehende Rezeptur und die Schulung an dem Gemäldezyklus von 1918 werden es auch vermocht haben, die auf der Fotografie *Blockstraße I und II der Völklinger Hütte* rechts erhöhte und wahrscheinlich schon um die Jahrhundertwende konstruierte Anlage<sup>1560</sup> wirkungsvoll in den Blickpunkt zu bringen. Vor diesem bühnenartigen und über eine Trittleiter zu erreichenden Aufbau sind die Geländer einer Kesselgrube<sup>1561</sup>, die nach der frontal aufgenommenen Fotografie weiträumig zwischen den beiden Walzstraßen lag, ebenso freizügig komprimiert wie rechts daneben ein ummanteltes Aggregat. Dieser ovalen Form antworten die Seitenarme des Repoussoirs und die gleichfalls mit Hellaufrägen betonten Rundungen eines integrierten Elements, das einem großen Schraubenschlüssel ähnlich ist. Dazu erklärt die technische Beschreibung in der Festschrift, dass „die Oberwalzenlager [...] an einem durch die Schraubenmutter der Anstellspindel verstellbaren Gehänge federnd aufgehängt“<sup>1562</sup> waren.

Weil hat die betreffenden Gewinde über dem Schattenbraun, das die Diagonale kennzeichnet, wie erkaltet durch konvexes Schwarz und aufgesetztes Weiß markiert. Indessen sind die krallenförmigen Walzenkaliber von den beiden zum linken Rand gewölbten Seitenarmen veranschaulicht. Ein anschließend kastenähnlich verkürzter Rollgang und eine neben dem Repoussoir zu der torähnlichen Öffnung leitende Raumbasse verorten die periphere „Blockstraße“. Außerdem attestiert die Fotografie *Blockstraße I und II der Völklinger Hütte* (VAbb. 91) das hinter der abseitigen Walztrommel durch eine niedrige Luke eintretende Tageslicht. Die Fotografie zeigt ebenfalls den unter der Hallendecke installierten Laufkran, der nach der Jubiläumsschrift „die Knüppel von den Wärmeöfen“ abholte und „auf die Rollgänge der Vorgerüste“<sup>1563</sup> legte.

Bezüglich der Fotografie und informativer Angaben zu den beiden Blockstraßen ist Weils Gemälde *Völklinger Hütte* (Abb. OW 41) frühestens 1923 entstanden. Angesichts der Doppel-

---

<sup>1558</sup> Vgl. Johannsen, Otto: Thomasstahlwerke. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 211 - S. 237, hier S. 222 ff. u. S. 233.

<sup>1559</sup> Drs. ebd., S. 233.

<sup>1560</sup> Jedenfalls berichtet die Festschrift von einem 1899 ausgeführten Blockswalzwerk, das nach amerikanischem Vorbild über Flur lag. (Vgl. Johannsen 1931, S. 223.)

<sup>1561</sup> In der Kesselgrube waren die Antriebsaggregate der Walzmaschinen installiert. (Vgl. Drs. ebd., S. 225.)

<sup>1562</sup> Drs. ebd., S. 227.

<sup>1563</sup> Drs. ebd., S. 231.

schiene des Laufkrans, die diagonal über der erhöhten Walzanlage führt, und mit der umlaufenden Walztrommel fand das Gemälde eine expressive, dem Industriecharakter entsprechende Dynamik. Gleichmaßen bekunden die nebensächlichen Arbeiterfiguren ein durch-rationalisiertes Walzwerk.

### 6.2.2. Die Walzwerker im konzipierten Mittelbild des Neunkircher Werbegemäldes

1928 hat Weil die Walzwerker im konzipierten Mittelbild der Gouache *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung* (Abb. OW 39) als Zielgruppe der Werbung hervorgehoben und beim „Anstecken des Knüppels“<sup>1564</sup> dargestellt. Arbeitskonform übernehmen sie die Farbkontraste der Luppe. Das Gelb dieses Stahlstranges bringen schwarz-graue Schattenstreifen und der diesig graue Hintergrund zum Leuchten. Der Widerschein des glühenden Stahls und die mit schattendunklen Aufträgen akzentuierten Körperbewegungen rufen Weils *Stahlerzeugung in der Kleinbessemerie* (Abb. OW 22) in Erinnerung.

Dieses Gemälde antizipierte 1918 auch die drei Figuren, die am rechten Rand des Neunkirchner Entwurfs aus seitlich betonter Rückenansicht überschnitten sind. Die Schrittstellung der vorgebeugten Ganzfigur und ihr zur Luppe gereckter Arm spiegelt gegenüber eine Einzelgestalt. Hinter dem Stahlstrang vermittelt eine kaum ausformulierte Figur.

Die von Weil der bildparallelen Luppe zugeordnete Mannschaft und die Antriebswelle am oberen linken Mittelrand lassen an Otto Bollhagens Komposition *Walzwerk Oberhausen - Grobwalzwerke* (VAbb. 92)<sup>1565</sup> denken. Immerhin sind gleichseitig zwei Antriebswellen mit der Ober- und Unterwalze des perspektivisch verschatteten Automaten verbunden, wobei die horizontal zulaufende Luppe prägnant aufleuchtet. Die Perspektiven eines weiteren Automaten und die an verschiedenen Vorgerüsten tätigen Gestalten erwecken den Eindruck, als würde in der Halle ein vielzähliger Walzprozess stattfinden, der im Vordergrund demonstriert ist.

Hier lenkt eine markante Rückenfigur den Blick auf die Walztrommel, deren Umdrehungen Bollhagen vor feuerspeiendem Rauch durch Formaflösungen veranschaulicht hat. Zwei Figuren, die sich dem Stahlstrang im Laufschrift beidseitig zubücken, verbildlichen das 'Anstecken des Knüppels'. Sie erhalten scheinbar ein Kommando von einer hinter dem Vorgerüst

---

<sup>1564</sup> Slotta, Delf: Neunkirchen. Die Stadt und ihr Eisenwerk auf historischen Ansichtskarten (1890 - 1945). Postkarten aus der Sammlung Delf Slotta (Saarbrücken). Herausgeber Verkehrsverein Neunkirchen. Konzept und Texte: Delf Slotta. Neunkircher Hefte, Nr. 14. Neunkirchen 2000, S 39, Beischrift zu der Bildpostkarte: „Vorgerüst einer Walzstraße - Anstecken eines Knüppels an der Vorstraße.“

Aber diese Ansicht zeigt das 'Vorgerüst einer Walzstraße' in unvergleichbarer Perspektive.

<sup>1565</sup> Otto Bollhagen: *Walzwerk Oberhausen - Grobwalzwerke*, um 1913, Öl/Lw., 69 x 119 cm, sign. u. r.:

Otto Bollhagen, Bremen. Duisburg, Haniel-Museum, Inv. Nr. HK 92:134.

In: Scholl 1992, S. 79. In: Türk 2002, S. 227, Abb. 854.

mit erhobenem Arm zu erkennenden Gestalt, während das quasi in den Schatten gestellte Personal den Walzvorgang überwacht.

Ähnlich wusste Weil im Hintergrund durch ein mehrrahmiges Winkelement und verhüllenden, nach rechts abziehenden blaugrauen Rauchfahnen vielfache Walzprozesse anzudeuten, die er im Vordergrund präsentierte. Obwohl es bei diesem Walzwerk-Konzept geblieben ist, ergab das linke Seitenbild die Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*. (Abb. OW 42)

### 6.3. Die Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*

Unter diesem Titel sind 1979 zur Otto-Weil-Retrospektive neben einem privat zugesteuerten Ölbild aus den Beständen des Neunkircher Verkehrsvereins eine Federzeichnung und zwei Radierungen ausgestellt worden. Einer dieser Druckabzüge war angeblich mit 'O. Weil 1928' signiert.<sup>1566</sup> Der so datierte Druck als auch die Federzeichnung sind allerdings nicht mehr zu finden. Jedoch lassen Abbildungsvergleiche und übereinstimmenden Signaturen weiterer, in Neunkirchen noch vorhandener Druckabzüge davon ausgehen, dass im Katalog statt der genannten Federzeichnung<sup>1567</sup> der jüngste Abzug einer aus Weils Nachlass erhaltenen Kupferplatte reproduziert wurde. Diese Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* ist 1978/79 für ein Faksimile verwendet worden, das in limitierter Auflage von 150 Exemplaren zum Verkauf angefertigt war. (Abb. OW 42)<sup>1568</sup> Der ebenfalls in Neunkirchen existierende Originalabzug einer Radierung mit demselben Motiv, dem aber im Vordergrund eine Werkbahn hinzugefügt ist, trägt auf dem unteren Karton neben Weils handschriftlichem Namenszug die Jahresziffer 28.<sup>1569</sup> Auch demnach steht fest, dass der *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* zeitgleich mit dem im Neunkircher Bahnhof ausgeführten Werbegemälde zustande kam. Ein bis auf die Werkbahn abbildungsgleicher Druck ist mit „Hochöfen, O. Weil. Lorenz Raber Neunkirchen -

<sup>1566</sup> Vgl. Otto Weil: *Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk*, Öl, 98 x 77 cm, sign. u. l.: O. Weil. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 50, Kat. Nr. 97.

Vgl. ebd., S. 50, Kat. Nr. 98: Otto Weil: *Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk*, **Federzeichnung**, 32,0 x 24,5 cm, sign. u. l.: O. Weil. Neunkirchen, Verkehrsverein Neunkirchen.

Vgl. ebd., S. 54, Kat. Nr. 99: Otto Weil: *Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk*, **Radierung**, 24,0 x 19,5 cm; sign. u. l.: O. Weil. Neunkirchen, Verkehrsverein Neunkirchen.

Vgl. ebd., S. 54, Kat. Nr. 100: Otto Weil: *Schichtwechsel, Neunkircher Eisenwerk*, **Kaltnadelradierung**, 36,5 x 25,5 cm, sign. u. l.: **O. Weil 1928**, 2. Abzug. Neunkirchen, Verkehrsverein Neunkirchen.

<sup>1567</sup> Vgl. Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, Abb., S. 59.

<sup>1568</sup> Vgl. Druck-Dokumentation Verkehrsverein Neunkirchen e.V., 06.06.79: Druck von der Originalplatte 6 / 15. Grafik. Otto Weil: *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*, Radierung, Jahr der Herstellung Nr. 1 - 40: 1978, Nr. 41 - 150: 1979. Aufl. für den Verkauf 150, 1 Probedruck, 5 Belegexemplare, 15 Archivexemplare des Herausgebers. Plattenmass: 23,5 x 19,0 cm; Papiermass: 52 x 40 cm.

Auf diesen Druck wurde offenbar auch in regionalen Publikationen zurückgegriffen.

Vgl. Otto Weil: *Hüttenwerk Neunkirchen*. In: *Richtig daheim waren wir nie* 1995, S. 86.

Vgl. Zeichnung von Otto Weil, 1915. In: *Industriekultur an der Saar* 1989, S. 110. Das hier genannte Entstehungsjahr 1915 ist aber äußerst zweifelhaft.

<sup>1569</sup> Vgl. Otto Weil: *Schichtwechsel, Radierung*, 2. Abzug, Darstellung 22,5 x 16,7 cm, Karton-Bogen 36,8 x 25 cm, sign. auf dem Karton u. r.: **Otto Weil 28**. Neunkirchen, Neunkircher Verkehrsverein e. V., Inv. Nr. 181.



Saar<sup>1570</sup> bezeichnet. Demzufolge wird der mit Weil befreundete Neunkircher Buchhändler Lorenz Raber<sup>1571</sup> die Radierungen gefördert und zur ihrer Verbreitung beigetragen haben.

### 6.3.1. Das Eisenwerk und die heimkehrenden Hüttenleute

Auf dem linken Seitenbild der basierenden Gouache *Kaufhaus Levy Neunkirchen Ww - Führt jegliche Arbeiterkleidung* (Abb. OW 39) hat Weil innerhalb der perspektivischen Vordergründfläche die rechts, vor abgegrenzten Hochofenbauten hervorkommenden Figuren summarisch erfasst. Mit eher unterscheidbaren, aber gleichförmig vereinfachten Konturen treten die am Vorderrand beschnittenen Gestalten dem Betrachter entgegen. Analog sind auf der Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (Abb. OW 42) die in verdichteter Binnenstruktur gegebenen Figuren unter monumentalen Hüttenarchitekturen wahrzunehmen.

Diese Heimkehrenden kontrastieren auf einem papierhell belassenen Weg, der sich von einem Werksausgang, der rechts über unregelmäßigen Schraffen durch aufquellenden Rauch verhüllt ist, bis zur gesamten Breite des Vordergrundes ausdehnt. Den Rahmen bilden die rechts verkürzte Einfriedung und nach links versetzte Verschläge sowie eine ebenso vertikal linierte Mauer, die an ein Pfortnerhaus grenzt. Dazwischen lichtet sich die anonyme Masse zu vereinzelt ausscherehenden Gestalten. Am Vorderrand werden zwei Halbfiguren beschnitten. Zwar von feinen Konturen gefestigt, sind ihre Physiognomien unter den Kopfbedeckungen nur rasterartig angedeutet. Im Mittelgrund weisen kleinteilige Schlagschatten auf das Bewegungsmoment der fortziehenden Arbeiter. Währendem bezeugen dahinter entwickelte Rauchschwaden, die entlang eines Rohrsystems zu dem Hochofen aufsteigen, dass der Hüttenbetrieb kontinuierlich weiterläuft.

Der trapezartigen Wegfläche, die aufgrund divers umsäumenden Diagonalen zum Vorderrand geneigt scheint, antwortet das links von weiterem Dampf umhüllte Terrain, dessen Anstieg durch die Schräge des diagonalen Rohrsystems akzentuiert ist. Über dem dynamischen Rauchkranz dominieren außer dem Hochofen drei Winderhitzer und ein am rechten Oberrand beschnittener Kamin. Eine daneben in die Bildfläche ragende Laterne verdeutlicht auch die bei Nacht aufrecht gehaltenen Betriebsobjekte, wobei Hell-Dunkel-Kontraste den Widerschein von Feuer und Glut suggerieren. Dennoch entsprechen linear kompakte Schraffen der Technik. Die verschachtelten Konstruktionen des Hochofens sind durch asymmetrische Aufbauten, Gerüste und vorspringende Arbeitsbühnen, die Plastizität der zylinderförmigen Winderhitzer durch Kreuzschraffur und das Rund ihrer Kuppelabschlüsse veranschaulicht. Schmale Geflechte der

---

<sup>1570</sup> Vgl. Otto Weil: Hochöfen, Radierung, Darstellung 18 x 13,5 cm, Karton-Bogen 30,0 x 22,7 cm (nach neuerlicher Ausmessung). Bez. unter der Abb.: **O. Weil. Lorenz Raber Neunkirchen - Saar**. Neunkirchen, Neunkircher Verkehrsverein e.V., Inv. Nr. 324.

<sup>1571</sup> Vgl. Diss. hier, S. 217, Anm. 1339.

über diese Architekturen führenden Laufgitter heben sich als Silhouetten vor dem hellen Himmel ab, auf dem verwobene Linien und Schraffen abziehenden Rauch bezeichnen.

### 6.3.2. Die Nachhaltigkeit der Neunkircher `Zyklopenburg`

Wenn auch Dampf und Qualm dem Motivrepertoire des Impressionismus angehören<sup>1572</sup>, beweist die Bildpostkarte *Neunkirchen Saar Hochofenanlage* von 1929 (VAbb. 93)<sup>1573</sup>, dass Weil die Hochofenanlage und Abgrenzungen realitätsgetreu wiedergegeben hat. Eine undatierte Bildpostkarte *Neunkirchen (Saar) Stumm'sche Hochöfen* (VAbb. 94)<sup>1574</sup> zeigt auch das Pfortnerhaus und bringt die diagonal aufsteigenden Rohrsysteme noch deutlicher zur Ansicht. Aber wie die Bildpostkarten vermittelt das Hochformat der expressiven Radierung den Eindruck einer überhöhten Industrie-Anlage, der die heimkehrenden Arbeiter untergeordnet sind.

Demnach korrespondiert der *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* mit Weils „Stoßtrupp“-Titelbild *Saar-Kohlenbergwerk* (Abb. OW 19), das 1917 die Botschaft von der kriegswichtigen Rohstoff-Ressource überbrachte. Propagandistisch war schon 1913 der festungsartige Hüttenkomplex auf dem rückseitigen Einband der Broschüre *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* (Abb. OW 11) zu verstehen. An den expressiv vereinfachten Figuren der zu dieser „Quelle des Wohlstandes“<sup>1575</sup> hinziehenden Hüttenleute hat sich Weil scheinbar orientiert, als er 1928 die Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (Abb. OW 42) in Angriff nahm.

Mit dieser perspektivischen Heimkehrszene ist zwar eine an Weisgerbers *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) und Baluscheks *Eisenbahner-Feierabend* (VAbb. 15) erinnernde Tradition fortgesetzt. Jedoch entgegen der ausdrucksstarken Figuren dieser Darstellungen wurden Weils gesichtslose Hüttenleute zu unwesentlich organischen Teilen<sup>1576</sup> ihrer Arbeitsstätte, die in die Nähe der von Klaus Türk abgebildeten industrie-freundlichen Illustrationen rückt.<sup>1577</sup> Demgemäß lassen die werkimmanenten Bezüge und ihre politischen Prägungen vermuten, dass Weil an die *Karlshütte bei Diedenhofen. Röchlingsches Stahlwerk* des Kriegsmalers Ernst Vollbehr (1876 - 1960) anknüpfen wollte. (VAbb. 95)<sup>1578</sup> Diese `gewaltige Zyklopenburg` reproduzierte Vollbehr wirksam am Schluss seines 1919 im Monatsheft

<sup>1572</sup> Vgl. Diers, Michael; Hedinger, Bärbel: z.B. (Dampf-)Wolken - Von der Natur der Industrie in Bildern des Impressionismus nebst einer Allegorie. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 72 - S. 79, hier S. 72.

<sup>1573</sup> *Neunkirchen Saar Hochofenanlage*. Bildpostkarte. Herstellungsjahr 1929. In: Slotta, Delf 2000, S. 31.

<sup>1574</sup> *Neunkirchen (Saar) Stumm'sche Hochöfen*. Bildpostkarte. In: Slotta, Delf 2000, S. 31.

<sup>1575</sup> H.: Saarbrücken ! 1913, S. 6.

<sup>1576</sup> Vgl. Türk 2000, S. 239.

<sup>1577</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 238 u. S. 283; s. ebd. inbes. Abb.1095: Hermann Kupferschmied, Hochofenanlage der HOESCH AG, Zeichnung, 1921.

<sup>1578</sup> Ernst Vollbehr: *Die Karlshütte bei Diedenhofen. Röchlingsches Stahlwerk*, Gemälde. Faksimiledruck. In: Velhagen & Kastings Monatshefte, 33. Jahrgang, Mai 1919, 9. Heft. Berlin. Bielefeld, Leipzig, Wien, S. 285.

Velhagen & Kasting veröffentlichten und wahrscheinlich vom Besitzer der Karlshütte lancierten Artikels „Lothringer Stahlindustrie. Mit vierzehn Bildern des Verfassers.“<sup>1579</sup>

Jedenfalls offenbart Weils monumentale Hochofenanlage beim *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* eine Abhängigkeit der Arbeiter. Allerdings konnotierte Weil bezüglich des werbefunktionalen Entwurfes *Kaufhaus Levy Neunkirchen W - Führt jegliche Arbeiterkleidung* (Abb. OW 39) auch einen bedeutenden Wirtschaftsfaktor. Denn die Neunkircher Geschäftsleute waren genauso von den kaufkräftigen Lohnempfängern des Eisenwerkes und der Gruben abhängig.<sup>1580</sup> Im Rückblick auf diese ökonomischen Synergien wird das Publikum den 1978/79 nachgedruckten *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* als künstlerisches Andenken an die älteste saarländische Hütte begrüßt haben. Schließlich ist die Teilstillegung des Eisenwerkes in der industriellen ‚Hochburg‘ des Saarlandes bereits vorhersehbar gewesen.

In Anbetracht der vielfachen Radierungen *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* hat der Maler mit dem dokumentarisch zu bezeichnenden Positivismus<sup>1581</sup> schon seinerzeit lebhaften Zuspruch gefunden. Vor allem Arbeiterkreise konnten sich mit dem *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* identifizieren. Immerhin waren die anonymen Figuren als Repräsentanten der etwa 6.000 Hüttenleute aufzufassen, die um 1928 im Eisenwerk beschäftigt waren und die zu Schichtwechselzeiten durch die an den Nahtstellen der Stadt gelegenen Werkstore strömten.<sup>1582</sup>

## 7. Weils Neuanfang während der letzten Schaffensphase

Als Weil das Werbebild für das Neunkircher Kaufhaus Levy ausführte, verlegte er im Oktober 1928 erneut seinen Wohnsitz nach Saarbrücken.<sup>1583</sup> Werner Schwindt berichtete: „Im Hinblick, dass er in unserem Haus sein Atelier hatte, mietete er in unserer unmittelbaren Nachbarschaft eine kleine möblierte Wohnung [...] Es warteten wieder eine Menge von Aufträgen [...]“<sup>1584</sup> Wie Schwindt weiter kundgab, reiste Weil vor Weihnachten 1928 nach Bayern, wo er die

---

<sup>1579</sup> Vgl. ebd. S. 274 - S. 285: Lothringer Stahlindustrie von Ernst Vollbeh. Mit vierzehn Bildern des Verfassers. Dieser Artikel galt im Mai 1919 dem absehbaren Gebietsverlust von Lothringen. Wie Vollbeh formulierte „möchten“ die 14 Faksimiledrucke „mit dazu verhelfen, dass ein Land deutschen Fleißes unseren Volksgenossen unter allen Umständen deutsch bleibt; [...]“ (Vollbeh 1919, S. 275.)

Die *Karlshütte bei Diedenhofen. Röchlingsches Stahlwerk* erschien Vollbeh „wie eine gewaltige Zyklobenburg“ und „als Sinnbild der riesigen Kraft und Größe der lothringer [sic] Eisen- und Stahlindustrie, die Deutsche dort geschaffen haben. [...]“ (Vollbeh 1919, S. 284.)

Die *Karlshütte* wurde wie die von Saar-Industriellen in Lothringen gegründeten Hochofenwerke und erschlossenen Erzfelder sequestriert und französischen Firmen übereignet. (Vgl. Nutzinger, Richard: Übersicht über die Entwicklung der Röchlingschen Eisen- und Stahlwerke. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 16 - S. 40.)

<sup>1580</sup> Vgl. Slotta, Delf 2000, S. 11.

<sup>1581</sup> Vgl. Türk 2000, S. 242.

<sup>1582</sup> Vgl. Slotta, Delf 2000, S. 11 u. S. 15.

<sup>1583</sup> Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Otto Philipp Weil. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken: Ab 17.10.1928 war Weil in der Saarbrücker Stengelstraße registriert.

<sup>1584</sup> Schwindt 1979. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 73.

Festtage mit seiner Familie verbrachte.<sup>1585</sup> „Als er zurückkam, in den ersten Januartagen, erzählte“ ihm Weil, „er habe im Zug eine Übersetzung ‚Germinal‘ von Emil Zola, gelesen. [...]. Er kenne die Strecke München - Saarbrücken so auswendig, dass er nun gerne zur Reiselektüre greife. [...] Er hat dann gleich wieder in seinem Atelier gearbeitet [...].“<sup>1586</sup>

Dazu ist aber dem am 19. Februar 1929 in Saarbrücken verstorbenen Maler nur noch wenig Zeit vergönnt gewesen. Nach Schwindt war die Todesursache eine Lungenentzündung<sup>1587</sup>, die sich Weil - wie von seinem Sohn angegeben - beim Malen im Schnee an der Saar zugezogen hat.<sup>1588</sup> Neben einer Todesanzeige der Familie erschien am 20. Februar 1929 der ehrende Nachruf in der „Saarbrücker Zeitung“ mit dem Hinweis, Otto Weil habe sich „wieder in der Heimat sesshaft gemacht.“<sup>1589</sup> In seiner posthumen Würdigung vom März 1929 erwähnte auch Hermann Keuth, dass Weil „ein halbes Jahr vor seinem Tod [...] endgültig in seine Heimat zurückgekehrt ist, um sich hier eine Daseinsmöglichkeit zu schaffen.“<sup>1590</sup>

Einer der Gründe für Weils Rückkehr, die von späteren Rezensionen unbeachtet blieb, war vielleicht die erstmalige Beteiligung an der Münchener Glaspalast-Ausstellung im Sommer 1928. Den Amtlichen Katalogen der Glaspalast-Ausstellungen ist nicht zu entnehmen, dass Weil schon zuvor im Glaspalast vertreten war<sup>1591</sup> oder ihm dort laut Wilhelm Weber „1930 in einem eigenen Saal eine Gedächtnisausstellung [...] aufgebaut“<sup>1592</sup> wurde. 1928 sind im Amtlichen Katalog der Sommerausstellung die beiden Gemälde „Kiesgrube im Winter“ und „Holzplatz in den Bergen“<sup>1593</sup> genannt. Damit hat Weil offenbar bayerische Landschaften als Arbeitsraum interpretiert<sup>1594</sup>, die vermutlich keine Aufmerksamkeit erregten.

Auf einen Misserfolg deuten jedoch allein mokante Bemerkungen von Fritz Zolnhofer, der damals in München lebte. Demzufolge wäre Weil „im Glaspalast in nur unbedeutender Gruppe“<sup>1595</sup> angenommen worden und hätte dort „drei Landschaften hängen, die Porträts wurden zurückgewiesen.“<sup>1596</sup> Zolnhofer, der auch am Ammersee zu Besuch war<sup>1597</sup>, kommentierte bereits im Mai 1928 den vorgeblichen Plan, „Weil“ wolle „in Saarbrücken eine Malschule aufmachen:

---

<sup>1585</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 73.

<sup>1586</sup> Drs. ebd., S. 73.

<sup>1587</sup> Vgl. Drs., ebd., S. 73.

<sup>1588</sup> Vgl. Otto Weil Junior 1971.

<sup>1589</sup> h.: Otto Weil †. Saarbrücker Zeitung, 20.02.1929.

<sup>1590</sup> Keuth 1929, S. 85.

<sup>1591</sup> Vgl. Lebensdaten. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 7.

<sup>1592</sup> Weber 1959, S. 23.

<sup>1593</sup> Vgl. Amtlicher Katalog Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1928, 01. Juni bis 30. September 1928, München 1928, S. 56: Weil Otto (NMKG - Neue Münchner Künstler-Genossenschaft -) Holzhausen/Ammersee, Lauf. Nr. 1557: Kiesgrube im Winter (Öl); Lauf. Nr. 1558: Holzplatz in den Bergen (Öl). Saal Nr. 9.

<sup>1594</sup> Vgl. Hoffmann 1979, 12.

<sup>1595</sup> Fritz Zolnhofer, München, 23.05.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1596</sup> Fritz Zolnhofer, München, 03.06.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1597</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, Holzhausen, 21.02.28. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

[...] ist auch das klügste für ihn, denn hier wird er es nie zu einem Namen bringen, und in Holzhausen kann er natürlich wenig anfangen.“<sup>1598</sup>

Auch unter diesen Aspekten könnte Otto Weil die Einsicht gewonnen haben, dass ihm das Saargebiet eine Existenzsicherung bot, und die von Zolnhofer bezweifelte Auftragsituation<sup>1599</sup> permanente Anwesenheit erforderte. Womöglich kamen noch arbeitsrechtliche oder monetäre Gründe hinzu. Da im Saargebiet seit 1923 französische Franken allgemeingültige Zahlungsmittel waren, dürften neben den häufigen Reisen von Bayern nach Saarbrücken die Geldtransfers erhebliche Kosten verursacht haben.

Eigentümlicher Weise spiegeln die während der letzten Schaffenszeit entstandenen Gemälde *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* (Abb. OW 43) und *Sandgrube in Holzhausen* (Abb. OW 45) verwandte Sphären vom heimatlichen Saarbrücken und der bayerischen Wahlheimat. Diesen im Privatnachlass erhaltenen Bildern sind noch weitere Kompositionen einhergegangen. Auch hierbei hat sich Weil mehrfach an sein bis zur „Saartalmappe“ zurückreichendes Œuvre angelehnt. Der Methode, nach Fotografien zu gestalten, entsprach das Gemälde *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*. Die gleichsam Motive der *Sandgrube in Holzhausen* indizieren ebenso Rückgriffe auf vorhergehende Künstler.

### 7.1. Die *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* und die *Sandgrube in Holzhausen*

Wie zu den *Lastenträgerinnen an der Saar* (Abb. OW 31) diente zu dem Gemälde *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* (Abb. OW 43) eine aus dem Nachlass überkommene *Schwarz-Weiss-Fotografie* mit einer Saarbrücker Flussansicht (Abb. OW 44)<sup>1600</sup> als Vorlage. Vor dieser über dem Ufer und der Hochwassermauer zu einer kulissenartig gewandelten Vedute, die im Hintergrund den Turm der Saarbrücker Schlosskirche<sup>1601</sup> einschließt, ragt ein Kranausleger über die linke Bildfläche. Darunter sind *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* als schippende Figuren um ein Sieb formiert. Die tätigkeitsbezogenen Material-Anhäufungen und ergänzende Arbeits-

<sup>1598</sup> Fritz Zolnhofer, München, 21.05.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1599</sup> Zolnhofer kolportierte, Weil betrachte „seine Malerei nur als Geschäft [...] er wird auch nicht weiterkommen“ (Fritz Zolnhofer, München, 29.11.1927. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

Weil scheine „nicht mehr so viel Aufträge zu haben. Ja er ist jetzt nicht mehr der einzige in Saarbrücken.“ (Fritz Zolnhofer, München, 06.12.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

<sup>1600</sup> *Schwarz-Weiss-Fotografie*, vergilbtes, kartoniertes Papier, 22,0 x 15,5 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1601</sup> Die *Saarbrücker Schlosskirche* ging aus einem Sakralbau hervor, der Ende des 15. Jahrhunderts am Burgberg angelegt wurde. Er war später Pfarrkirche und Grablege der Grafen und Fürsten Nassau-Saarbrücken. Nach ergänzenden Umgestaltungen, die auch den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg folgten, zeigt sich die *Schlosskirche* als zweischiffiger, noch im Kern gotischer Sakralbau. Die Fenster tragen Glas-Malereien, die Georg Meistermann (1911 - 1990) 1957 ausführte. Seit 2004 beherbergt die Kirche das Museum der Schlosskirche, das dem Saarland Museum angegliedert ist. Der 47 m hohe, an der Südwestecke integrierte Glockenturm, dessen Haube 2006 rekonstruiert wurde, ist erneut ein Fixpunkt im Saarbrücker Stadtbild. (Vgl. Melcher, Ralph: Die Saarbrücker Schlosskirche. Kirche und Museum. Dillingen 2009, S. 15 - S. 20, S. 175 - S. 177, S. 187 ff.)

szenen einer Verladestation kennzeichnen ein Baustofflager am St. Johanner Saarufer<sup>1602</sup>, dessen Standort auch anhand der *Schwarz-Weiss-Fotografie* (Abb. OW 44) zu identifizieren ist.

Sie zeigt nämlich den rechten Ausschnitt der Fotografie, die mit dem erweiterten Blick zu den vor der „Alten Brücke“ ankernden Saarschiffen auf dem Schutzumschlag eines stadthistorischen Bildbandes reproduziert wurde, den Karl August Schleiden 1980 herausgab. (VAbb. 96)<sup>1603</sup> In der Publikation fehlt zwar eine Angabe zum Aufnahmezeitpunkt dieser Fotografie. Aber die zeitgenössische Bildpostkarte *Saarbrücken. Alte Brücke* (VAbb. 97)<sup>1604</sup> bestätigt angesichts der Material-Anhäufungen und eines Kranauslegers, dass sich das Kieslager neben der „Alten Brücke“ am St. Johanner Saarufer befunden hat. Hinzu attestiert die Fotografie *Der vollendete Theaterbau mit Alter Brücke und dem St. Johanner Brückenkopf* aus Schleidens Bildband (VAbb. 98)<sup>1605</sup>, dass das Baustofflager noch 1938 bei Einweihung des in Nähe der „Alten Brücke“ und an der St. Johanner Saarseite errichteten Theaters<sup>1606</sup> in Betrieb war.

Weil hat das Kieslager auf dem Aquarell *Die Alte Brücke im Winter* (Abb. OW 46)<sup>1607</sup> spiegelbildlich zu dem Gemälde (Abb. OW 43) wiedergegeben, indem er die Saarbrücker Vedute durch die Randbebauung von St. Johann und den Turm der Evangelischen Pfarrkirche substituierte.<sup>1608</sup> Vor der rechts grenzenden „Alten Brücke“ werden am verschneiten Ufer und hinter einem ankernden Schiff Material-Aufschüttungen von einem Kran verdeckt. Drei unter dem hochragenden Ausleger zu bemerkende Figuren sind mit Schaufeln genauso zugange wie die Dreiermannschaft im Vordergrund des Gemäldes *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*.

Hinsichtlich des gewählten Bildtitels war an die gleichsam schippende Figur im Vordergrund des undatierten Gemäldes *Sandgrube in Holzhausen* (Abb. OW 45) gedacht, das eine Verwandte Weils lokalisierte. Dabei handelt es sich anscheinend um die 1928 im Münchener Glaspalast ausgestellte „Kiesgrube im Winter“. Zweifelsohne erfasste Weil die im Schnee-Gelände auseinander driftenden Tätigkeiten vor dem im rechten Hintergrund wahrzunehmenden Voralpendorf und dem mit einem Horizontstreifen angedeuteten Ammersee.

---

<sup>1602</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Joachim Güth, Saarbrücken.

<sup>1603</sup> *Blick auf die vor der Alten Brücke ankernden Saarschiffe*. Schwarz-Weiss-Fotografie. Vorderer Schutzumschlag. Schleiden, Karl August: Saarbrücken so wie es war. Band 2. Düsseldorf 1980. Ohne Bildnachweis.

<sup>1604</sup> *Saarbrücken. Alte Brücke*. Bildpostkarte. Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1406.

<sup>1605</sup> *Der vollendete Theaterbau mit Alter Brücke und dem St. Johanner Brückenkopf*. Schwarz-Weiss-Fotografie. In: Schleiden 1980, S. 15.

<sup>1606</sup> Das heutige *Staatstheater* wurde 1938 „nach zweijähriger Bauzeit in Betrieb genommen.“ Es war „ein Geschenk des Führers“ anlässlich der Rückgliederung des Saargebietes [...]“ und „entstand nach Plänen von Prof. P. Baumgarten. Dem halbrund schließenden Zuschauerhaus“ sind „an der Eingangs- und Schauseite [...] Säulen vorgelagert. [...] Sowohl außen und innen zeigt der Bau die zeitgenössische Rezeption des Neoklassizismus [...].“ (Architekturführer Saarbrücken 1998, S. 183. Vgl. Schleiden 2009, S. 513 - S. 515.)

<sup>1607</sup> Otto Weil: *Die Alte Brücke im Winter*, Aquarell, 35,8 x 48,0 cm, sign. u. r.: O. Weil. Saarbrücken, Saarländermuseum Saarbrücken, Inv. Nr. NI 1974. Reproduktion Saarländ. Museum.

<sup>1608</sup> Die *Evangelische Pfarrkirche* von St. Johann, ein barocker Langhaussaal mit dem in der Westfassade integrierten Zwiebelturm, ist 1727 eingeweiht worden. (Vgl. Schleiden 2009, S. 76 / S 77.)

Besonders durch die schneebedeckten Hausdächer erhält diese Landschaft eine idyllische Note. Damit korrespondieren zwar das Aquarell *Die Alte Brücke im Winter* (Abb. OW 46) und die Vedute hinter den *Arbeitern im St. Johanner Kieslager*. (Abb. OW 43) Aber konträr zu den vereinzelt Gestalten der *Sandgrube in Holzhausen* bringen die zusammen wirkenden *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* und die Verladestation an der Saar eine prosperierende Betriebsamkeit zum Ausdruck, die vom hochragenden Kranausleger bekräftigt wird.

## 7.2. Werkimmanente und bis zur „Saartalmappe“ reichende Bezüge

Im Hochformat dieses Gemäldes hat Weil den Augenpunkt nach dem Stoßtrupp-Titelbild *Saar-Kohlenbergwerk* (Abb. OW 19) und der Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (Abb. OW 42) angelegt, so dass der Betrachter auf die Figuren herabsieht und anstelle der Industrie-Architekturen zur Stadtkulisse emporschaut. Das links zu erkennende palaisartige Eckgebäude, auf das der Fokus der *Schwarz-Weiss-Fotografie* (Abb. OW 44) gerichtet ist, erscheint ebenfalls auf Weils Lithographie *Aus Saarbrücken* (Abb. OW 9 j), die der „Saartalmappe“ entstammt. Insofern wäre anzunehmen, dass Weil schon 1910 die *Schwarz-Weiss-Fotografie* (Abb. OW 44) als Vorlage nutzte, die er gemäß dem Abdruck einer Reißzwecke und Einstichloch an einer Wand befestigt hatte.

Bezüglich der Lithographie *Aus Saarbrücken* und ihrer Provenienz aus der „Saartalmappe“ stellt sich die Frage, ob auch die Hintergrund-Kulisse der *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* von Peter Beckers „Saaralbum“ und der enthaltenen Vedute *Laurentiuskirche in Saarburg* (VAbb. 40 a) schöpfte. Zumindest hätten die idyllisch zur Laurentiuskirche aufstrebenden Giebelhäuser<sup>1609</sup> eine Anregung sein können, um die *Schwarz-Weiss-Fotografie* mit den ähnlich vor der Saarbrücker Schlosskirche aufgenommenen Gebäudezeilen zu verwerten. Zudem ist vorstellbar, dass die von Becker am Saarufer hinzugefügten Handwerker und Schiffsleute<sup>1610</sup> noch 1928 ideengebend für die *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* waren.

Davon abgesehen, erscheint das palaisartige Eckgebäude auch auf Weils undatierter Lithographie *Aus St. Johann*. (Abb. OW 47)<sup>1611</sup> Mit der „Alten Brücke“ im Hintergrund war diese Komposition an Schondorffs Steinzeichnung *Arbeiterinnen am Saarufer* (Abb. OW 9 b / PS 2) aus der „Saartalmappe“ orientiert. Der von Schondorff erfasste Arbeitsbereich konnte ebenso nach dem markanten Gebäude bestimmt werden, das die Bildpostkarte *Saarbrücken. Blick auf*

<sup>1609</sup> Vgl. Dieck 1964, S. 77.

<sup>1610</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 78.

<sup>1611</sup> Otto Weil: *Aus St. Johann*, Lithographie, Blatt 42,8 x 50,5 cm, Darst. 28,8 x 36,7 cm, innerh. der Darst. sign. u. l.: O. Weil. Beschriftung l. unter der Darst.: Orig. Lithographie Saarbrücken, r.: Otto Weil. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2577. Reproduktion Saarland Museum.

die *Luisenstrasse* (VAbb. 74) am gegenüberliegenden Saarufer zeigt.<sup>1612</sup> Weil hat offensichtlich Schondorffs Standpunkt eingenommen, aber entgegen der Lasten tragenden Arbeiterinnen ragt links ein Kranausleger hoch. Den herabhängenden Lastenkorb betätigt ein Mann auf dem am Ufer abgestellten Pferdefuhrwerk. Folglich kam die Lithographie *Aus St. Johann* erst zustande, nachdem das Löschen der Schiffe mechanisiert war.

Schon aufgrund dieser modernisierten Verladeprozedur wurden 1928 Männer zu alleinigen Akteuren des Gemäldes *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*. (Abb. OW 43) Jedoch wie zum Tribut des technischen Fortschritts sind sie der Diagonale des Kranauslegers subordiniert, dessen Lastenkorb nahe über dem Steuerblatt eines scheinbar gelöschten und abfahrtbereiten Schiffes schwebt. Mit der an die Ruderstange gelehnten und schattenhaft abstrahierten Gestalt hat der Maler wie 1921 bei der Gouache *Lastenträgerinnen* (Abb. OW 31) den Bootsmann des vorderen Umschlags der 1913 erschienenen Broschüre *Saarbrücken und das Schachtfeld Spichern*. (Abb. OW 11) zitiert.

1928 entsprach der Bootsmann ohne anklingende Allegorie einer profanen Tätigkeit. Vor der Bordwand kontrastiert das Gelb eines beladenen Pferdefuhrwerkes, dem ein *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* voran gestellt ist. Der lange Schaufel-Schaft, dem seine Arme zugereckt sind, weist auf den Kollegen, der im äußersten Vordergrund zusammen mit dem dritten Arbeiter auf das zwischen ihnen hochgeklappte Sieb hinschipppt. Ungeachtet der Figur, die sich links vor dem Kranhaus in ausrunder Pose auf eine Schaufel stützt, gewinnt der Betrachter den Eindruck, dass die Dreier-Mannschaft das über den Wasserweg beförderte und im Kieslager deponierte Material vor dem Weitertransport nach der Körnung zu trennen hat. Als Ausbeute signalisiert die gelbe Masse auf dem Pferdefuhrwerk eine Sandfracht, wogegen aquarellartig gedämpfte Nuancen die noch unbearbeiteten Aufschüttungen kennzeichnen.

Das am gegenüberliegenden Ufer ankende Schiff sowie das unter dem Kranausleger hervortretende Steaven eines vom Bildrand beschnittenen Schiffes mit dem aufgehellten Steuerblatt waren von der *Schwarz-Weiss-Fotografie* (Abb. OW 44) an denselben Positionen geboten. Dem entspricht das gleichseitig vordrängende Steaven auf der Gouache *Lastenträgerinnen*. (Abb. OW 31) Allerdings im Unterschied zu den gefestigten Konturen dieser monumentalen Symbolgestalten demonstrieren flüchtige Umrisse der *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* einen momentanen Bewegungsrhythmus. Den vitalen Effekt steigern wiederholt ausbrechende und den Malgrund vielfach nicht abdeckende Farbaufträge, die auf der Gouache *Lastenträgerinnen* dem Studiencharakter geschuldet sind.

---

<sup>1612</sup> Vgl. Diss. hier, S. 222 / S. 223.



Die Dynamik der *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* resultiert auch aus den wie hastig aufgetragenen Farben, die den Figuren ein eilendes Arbeitstempo zuweisen. Analog hat Weil die Physiognomien lediglich durch Farbzellen nachgeformt, aber in kontrastreicher Abgrenzung und zerfließenden Schatten diverse Gestaltposen akzentuiert. Hinzu erreichte der Maler durch das skizzenhafte und scheinbar wankende Sieb den Ausdruck eines impressionistischen Arbeitsbildes, das er mit dem diagonalen Kranausleger, dem senkrecht herabhängenden Trageseil und einigen Schiffsmasten fixierte.

Stiladäquat sind die Wasserspiegelungen der großflächigen und bildbreit ausgedehnten Saar grob verstrichen. Sie wechseln von silbrigem Hellgrau zu Dunkelwerten, die ein abgestuftes Grau-Blau und Grau-Braun beinhalten. Hell-Dunkel-Kontraste reflektieren die über dem Ufer erhöhte und wie von einem Grauschleier verunklarte Stadtansicht. Einheitliches Grau strukturiert die hinterfangene Hügelkette und Hellgrau die Wolken. Eine ähnliche Lichtregie prägt Weils Gouache *Heuernte* (Abb. OW 48)<sup>1613</sup>, wobei ein hellgrauer Bildschleier die Atmosphäre eines heißen Sommertages spürbar macht.<sup>1614</sup>

Diese Ernteszene ist zwar undatiert, aber eine zeitliche Nähe zu dem Gemälde *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* lässt auch die halbkreisartige Formation als Hinweis auf das Teamwork der Figuren annehmen. Ihre Physiognomien sind ebenfalls entgegen den betonten Arbeitsgebärden nur durch Farbflecken geformt. Außerdem wiederholt die im Vordergrund vorgebeugte und mit beiden Armen nach dem Rechen greifende Frauenfigur die Haltung des Arbeiters, der im *Kieslager* von dem Pferdefuhrwerk zu den beiden schippenden Männern vermittelt. Der links in seitlicher Vorderansicht dargebrachte Arbeiter und seine zupackenden Gesten als auch die gegrätschten Beine stimmen indes mit der vor dem hochbeladenen Erntewagen zentrierten Männergestalt überein.

Dieselben Gesten wurden der gebückten Männerfigur zu Eigen, die in der *Holzhausener Sandgrube* (Abb. OW 45) einen Schaufelstiel umfasst. Der dunkle Sweater und die Stiefeln kontrastieren vor den sandartigen Schichten der zu den rechten Bildrändern großflächig gedehnten und wie bereits tatkräftig ausgehöhlten Mulde. Eine Beilhau und ein Sieb sind diagonal auf die momentan schippende Figur gerichtet. Das rechts in der Mulde angelehnte Beil deutet auf das zuvor losgeschlagene Material, während das links aufgestellte Sieb die fortzusetzende Arbeit ankündigt. Das Sieb besteht anscheinend aus einem ausrangierten und zweiflügelig unterteilten Fensterrahmen, dessen holzartige Verzierungen mit den dunkelfarbigem

---

<sup>1613</sup> Otto Weil: *Heuernte*, Gouache/Pressspan, 49 x 64 cm, undatiert. Privatbesitz. Fotografie Randal Cook, Basel. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 2009, S. 22 / S 23.

<sup>1614</sup> Vgl. Kunkel 2009, S. 23.

Rändern der Sandmulde kontrastieren. Diese Stellage rahmt ein schraffiertes Flechtwerk, das auf grobmaschigen Draht hinweist.

Den Fortgang der Tätigkeiten in der Sandmulde veranschaulichen zwei in seitlicher Rückenansicht dargestellte Männer. Das durchgesiebte Material wird mit einer Schubkarre auf einem Pfad befördert, der links von der Mulde zu den beiden vor dem schon ausgebeuteten Abraumhang bereitstehenden Fuhrwerken führt. Auf dem ansteigenden Pfad ist ein offenbar schneebehafteter Gesteinsbrocken aus dem Weg zu räumen. Derweil sind Zugpferde auf dem über der Sandmulde ziehenden Fahrweg wie in einer Warteschleife zwar ausgeschirrt worden. Aber ihre in rote Decken gehüllten Leiber und eine daneben mit erhobener Peitsche antreibende Figur verdeutlichen, dass die Tiere beim kalten Winterwetter in Trapp gehalten werden müssen.

Die flüchtigen Läufe der Pferde und die ihnen zugeordnete Figur repetiert das Gemälde *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* (Abb. OW 43) mit den beiden Pferden, die vor dem beladenen Wagen eingespannt sind und einem antreibenden Fuhrmann folgen. Der Ausdruck ihrer raschen Bewegung war 1913 von Weils Gemälde *Treidelnde Pferde an der Saar* (Abb. OW 12) vorweggenommen.

### 7.3. Das von Cézanne und Armand Guillaumin gebotene Motivrepertoire

Dennoch kommt 1928 als Motivrepertoire u.a. Paul Cézannes Gemälde *Am Quai de Bercy* (VAbb. 99)<sup>1615</sup> in Betracht, das um 1875 nach der gleichnamigen und fast identischen Darstellung *Am Quai de Bercy* von Jean-Baptiste Armand Guillaumin (1841 - 1927) entstanden ist. (VAbb. 100)<sup>1616</sup> Hinzu hat Guillaumin angesichts der weniger bekannten Bilder *Quai de la Rapée in Paris* (VAbb. 101)<sup>1617</sup> und *La Sablière - Sandgrube* (VAbb. 102)<sup>1618</sup> wesentliche

---

<sup>1615</sup> Paul Cézanne: *Am Quai de Bercy*, 1875/80, Öl/Lw., 59,5 x 72,5 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. HK 2374.

In: Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen. Herausgegeben von Hans Werner Grohn, Wolf Stubbe. Hamburg 1970, Bildteil, Abb. 59. (Museum und Kunst 1970)

In: Bilder einer Metropole. Die Impressionisten in Paris. Museum Folkwang Essen. Ausstellung 2. Oktober 2010 bis 30. Januar 2011. Erste Auflage. Essen 2010, S. 79, Abb. 11. (Ausst. Kat. Essen 2010)

<sup>1616</sup> Armand Guillaumin: *Am Quai de Bercy in Paris*, um 1874, Öl/Lw., 45 x 55 cm. Hamburg, Kunsthalle.

In: Museum und Kunst 1970, Bildteil, Abb. 58.

In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 257, Abb. 33. Vgl. ebd., S. 304: Verzeichnis der ausgestellten Werke.

Vgl. Platte, Heinz: Zu einem Bild von Armand Guillaumin. In: Museum und Kunst 1970, S. 163 - S. 166.

<sup>1617</sup> Armand Guillaumin: *Quai de la Rapée in Paris*, 1885, Pastell, 46,5 x 61,0 cm, sign. u. r.: Guillaumin; auf der Rückseite datiert. Genf, Petit Palais - Musée d'Art Moderne.

In: Armand Guillaumin (1841 - 1927). Vom Spiel der Farbe. Ein vergessener Impressionist. Herausgegeben von Rainer Budde. Wallraf-Richartz-Museum, Stadt Köln, 24. Februar bis 5. Mai 1996. Köln 1996, S. 127. Vgl. ebd., S. 126. (Ausst. Kat. Köln 1996)

<sup>1618</sup> Armand Guillaumin: *La Sablière - Sandgrube*, um 1895, Öl/Lw., 74 x 92 cm, , sign. u. l.: Guillaumin.

In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 191. Vgl. ebd., S. 190.

Motive zum Gegenstand der Kunst erhoben<sup>1619</sup>, die sowohl die *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* als auch die *Sandgrube in Holzhausen* charakterisieren.

*Am Quai de Bercy* (VAbb.en. 99, 100) erfassten Guillaumin und Cézanne im linken, sandfarbig konnotierten Vordergrund zwei schippende Arbeiter neben einem Pferdekarren. Gleichzeitig lenkt eine perspektivische Baumreihe von dem am oberen Rand beschnittenen Stadthaus zu einer Brücke. Vor dem horizontalen Flussübergang und einer hinzeigenden Schute wird der in der Seine liegende Lastenkrahn mit dem hoch in den Himmel ragenden und dem Stadthaus zu-gekehrten Ausleger zum Blickfang der Gemälde. Dabei gibt der heruntergeklappte und wie geleerte Lastenkorb zu verstehen, dass der dahinter am Ufer ausgebaggerte Sand ausgeschüttet worden ist, den die beiden Arbeiter offenbar sieben und zu dessen Abtransport der Pferdekarren bereitsteht.<sup>1620</sup>

Cézannes Ausführung *Am Quai de Bercy* mit der kühneren Farb- und Strichgebung<sup>1621</sup> wurde Anfang der 1920er Jahre in Publikationen von Julius Meier-Graefe und Gustav Pauli abgebildet.<sup>1622</sup> Womöglich trugen die vereinfacht farbenakzentuierten Arbeitergestalten dazu bei, dass das Gemälde 1921 im Berliner Kunstsalon von Paul Cassirer (1871 - 1926) präsentiert und 1924 von der Kunsthalle Hamburg erstanden worden war.<sup>1623</sup> Jedenfalls resultierte Cézannes außerordentlich lebensnahe Schilderung *Am Quai de Bercy* aus Kontakten mit Guillaumin. Die Maler haben sich 1863 auf der Académie Suisse kennengelernt und schlossen dort Freundschaft mit Camille Pissarro (1830 - 1903), den sie auch 1872 und 1874 in Pontoise trafen.<sup>1624</sup> Aus der „Schule von Pontoise“<sup>1625</sup> waren Pissarro und Guillaumin die ersten, die sich dem Sujet des Pariser Industriegürtels zuwandten.<sup>1626</sup> 1875 wohnte Cézanne in der Nähe von Guillaumin soll mit ihm an der Seine gemalt haben, worauf das adaptierte Gemälde *Am Quai de Bercy* zurückgeführt wird.<sup>1627</sup>

---

<sup>1619</sup> Vgl. Rubin, James H: Das impressionistische Stadtbild als Emblem der Moderne. In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 69 - S. 82, hier S. 69 / S. 71. Vgl. Drs. ebd., S. 74 / S. 75: Guillaumin und die industrielle Landschaft.

<sup>1620</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 71.

<sup>1621</sup> Vgl. Hopp, Giesela: Paul Cézanne: *Am Quai de Bercy*. In: Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke. Herausgegeben von Uwe M. Schneede und Helmut R. Leppin, 1. Auflage. Heidelberg 1994, S. 233, s. ebd. Abb. S. 139.

<sup>1622</sup> Vgl. Meier-Graefe, Julius: Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. Dritte Auflage sechstes bis achttes Tausend. Mit 171 Ätzungen und einem Lichtdruck. München 1922, Abb. S. 159:

Paul Cézanne, Die Seine / gegen 1880.

Vgl. Pauli, Gustav: Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. I. Die Neueren Meister. Hamburg 1924, Abb. nach S. 164: Paul Cézanne, Die Seine.

<sup>1623</sup> Vgl. Feilchenfeldt, Walter: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland. In: Adriani 1993, S. 293 - S. 312, hier S. 305.

<sup>1624</sup> Vgl. Platte 1970, S. 164.

<sup>1625</sup> Rubin 2010, S. 71.

<sup>1626</sup> Haas, Bruno: Die Stadt im Spiegel des neuen Bildgrundes: Manet. In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 83 - S. 95, hier S. 87.

<sup>1627</sup> Vgl. Platte 1970, S. 164. Vgl. Rubin 2010, S. 74.

Während Cézanne, auf den Weil schon bezüglich der Gouache *Lastenträgerinnen* (Abb. OW 31) Rückgriff nahm<sup>1628</sup>, als einer der bedeutendsten Maler der Kunstgeschichte gilt, ist Guillaumin analog des Titels einer ihm 1996 in Köln gewidmeten Retrospektive in Vergessenheit geraten.<sup>1629</sup> Wie Cézanne hat er 1874 an der skandalträchtigen Impressionisten-Ausstellung teilgenommen. Zu den spektakulären Exponaten gehörten neben Monets urbanen Bildern von Le Havre und dem „Boulevard du Capucines“ Guillaumins Industrielandschaft „Sonnenuntergang bei Ivry“ und „Die Seine in Paris“.<sup>1630</sup> Der Blick auf „Die Seine in Paris“ mit den Arbeiterfiguren, die einen Entladevorgang betrachten, war exemplarisch für das geschäftige Treiben und die Alltagsaktivitäten an der Seine, die Guillaumin ab Ende der 1860er Jahre in den Mittelpunkt seines Schaffens rückte.<sup>1631</sup>

Hinsichtlich des Pastells *Quai de la Rapée in Paris* (VAbb. 101) antizipierte der diagonal von links in die Bildfläche ragende Kranausleger mit dem Lastenkorb, der über einer in den Fluss reichenden Plattform schwebt, ein relevantes Motiv des Gemäldes *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*. (Abb. OW 43) Am *Quai de la Rapée* deuten die um die Plattform wahrzunehmenden Figuren und ein Pferdefuhrwerk auf die Verladeprozedur des Sandes, der rechts in materialgemäßem Gelb aufgeschüttet erscheint. Das über der Plattform dicht bis zu dem Lastenkorb hochgezogene und hinter der flüchtigen Arbeitsszene wiederholte Gestell läßt die Aufnahme des Materials nachvollziehen, das der Kranausleger aus den Sandhügeln herbei transportierte und das von dem darunter ersichtlichen Bagger am Ufer abgegraben war.

Entgegen der technischen Einrichtungen wurde die manuelle Tätigkeit auf dem Gemälde *La Sablière - Sandgrube* (VAbb. 102) zum beherrschenden Motiv, das Guillaumin mit einer Serie 'Sandsieber' um 1880 begonnen hat.<sup>1632</sup> Guillaumins *Sablière - Sandgrube* begrenzt zunächst zwei Arbeiter und ihren Wirkungsbereich. Dunklere Materialschichten, die wie frische Tätigkeitsspuren die Muldentiefe markieren, rahmen den vorangestellten Arbeiter. Das Schaufelblatt der hochgehaltenen Schippe zeigt zu dem Kollegen, der hinter dem montierten Sieb und beige-schobener Schubkarre hervortritt. Sein dem Betrachter zugewandter Blick macht gleichseitig auf die Verwendung des Sandes aufmerksam: Ein Fabrikschornstein, der über dem kontrastierenden Grün der marginalen Landschaft ragt und Rauchwolken in den Himmel stößt, bekundet die seit

---

<sup>1628</sup> Vgl. Diss. hier, S. 218 - S. 220.

<sup>1629</sup> Vgl. Titel Ausst. Kat. Köln 1996.

<sup>1630</sup> Vgl. Rubin 2010, S. 70, S. 75; s. ebd., S. 80, Abb. 12. Vgl. Drs. ebd., S. 74; s. ebd., S. 78, Abb. 9.

<sup>1631</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 74.

<sup>1632</sup> Vgl. Gray, Christopher: Armand Guillaumin. Leben und Werk. In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 13 - S. 72, hier S. 28.

Hausmanns Stadtanierung aufgeblühte Bauindustrie, die Paris das Aussehen einer modernen Metropole verliehen hat.<sup>1633</sup>

Davon zeugt das seinerzeit neuartige Stadthaus *Am Quai de Bercy*. (VAbb.en 99, 100) Aber trotz des Lastenkrans, der den technischen Fortschritt kennzeichnet, würdigten Guillaumin und Cézanne die Sand schippenden Männer. Diese Leistung vollbringen die *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* unter dem Kranausleger, der scheinbar den Zweck ihrer Tätigkeit mit den im Dunst der gedeihlichen Montanwirtschaft hervorgehobenen Stadthäusern verknüpft.

Auch am Ammersee geben die schneebedeckten Häuser hinter der *Sandgrube in Holzhausen* an, wofür das zu den Pferdekarren verbrachte Material vorgesehen war. Im Kontext der *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* wird Weil Bauern beobachtet haben, die im Winter, wenn ihre Feldarbeit ruhte und Tauwetter die Froststarre weichen ließ, aus der Mulde Kies oder Sand schürften, der kostensparend mit dem provisorischen Sieb gereinigt wurde. Diese in der Sandgrube tätigen Männer sind über den Fahrweg mit ihrem Dorf verbunden. Dagegen sind die *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* von den Stadthäusern am gegenüberliegenden Ufer abgeschieden, wobei der Kranausleger über die technische Funktion hinaus das distanzierte Wohnumfeld einer Oberschicht der 'Saarmetropole' verdeutlicht.

Auf diese Facette wussten bereits Guillaumin und Cézanne mit dem *Am Quai de Bercy* (VAbb.en 99, 100) seitlich über den Arbeitern erhobenem Stadthaus anzuspieren. Die exklusiven Häuser wurden schließlich zur Domäne wohlhabender Bürger, die Gustav Cailleottes Gemälde „Der Pont de l'Europe“ und „Straße in Paris an einem Regentag“ repräsentierten.<sup>1634</sup> Die Arbeiter mußten in billigere Wohnviertel oder in industrialisierte Vorstädte umziehen.<sup>1635</sup> Von diesen Wohnverhältnissen im Pariser Großraum waren Albert Weisgerbers *Vorstadtbilder* (Abb. AW 12) angeregt.<sup>1636</sup>

Dass die Industrialisierung ebenfalls Arbeiter-Wohngebiete außerhalb saarländischer Stadtzentren hervorbrachte, bezeugten Weil und Schondorff mit der Graphik auf dem Cover der „Saartalmappe“. (Abb. OW 8 - OW/PS) In Anbetracht der einschließenden Lithographie *Auf dem Leinpfad* (Abb. OW 9 i) ist das bis 1928 nachwirkende Pferdegespann vor allem Weils Akademie-Studium zu verdanken.<sup>1637</sup> Jedoch das gleichsam im Œuvre wiederkehrende Treidelschiff und die 1910 gegenüber dem *Leinpfad* das Saarufer säumenden Industrie-Anlagen antizipierte Armand Guillaumin, dem schon um 1868 Treidel-Schleppkähne an der industriell ge-

<sup>1633</sup> Vgl. Mathieu, Caroline: Die moderne Stadt: Paris 1850 - 1900. In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 25 - S. 34, hier S. 25.

<sup>1634</sup> Vgl. Rubin 2010, S. 75 - S. 78.

<sup>1635</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 72.

<sup>1636</sup> Vgl. Diss. hier, S. 117 - S. 122.

<sup>1637</sup> Vgl. Diss. hier, S. 175 / S. 176, S. 178.

nutzten Seine bildwürdig geworden sind.<sup>1638</sup> Neben dem *Pont de Seine à Paris* (VAbb. 103)<sup>1639</sup> erinnert insbesondere Guillaumins Gemälde *Neige à Ivry* (VAbb. 104)<sup>1640</sup> mit dem Hüttenwerk am verschneiten Seineufer und den gewaltigen Rauchschwaden an Weils *Winter an der Saar*. (Abb. OW 21)

Diese Industrielandschaft ruft auch die Tragik ins Gedächtnis, dass sich Weil im Februar 1929 anscheinend beim Malen an der Saar eine todbringende Lungenentzündung zugezogen hat. Immerhin vergegenwärtigt das noch 1928 ortsgerecht entstandene Gemälde *Arbeiter im St. Johanner Kieslager* seine mit Schondorff herausgegebene „Saartalmappe“. Einige dieser interdependenten und auf spezialisierte Künstler Rückgriff nehmenden Lithographien haben den Boden zur Akzeptanz der Arbeiterdarstellungen vorbereitet, die Fritz Zolnhofer als vielgerühmter „Bergmannsmaler“ auszuschöpfen vermochte.

---

<sup>1638</sup> Vgl. Gray 1996, S. 17 / S. 18.

<sup>1639</sup> Armand Guillaumin: *Pont de Seine à Paris*, 1868, Pastell, 29 x 38 cm, sign. u. r.: Guillaumin 68.  
In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 75, G 1. Vgl. ebd., S. 74.

<sup>1640</sup> Armand Guillaumin: *Neige à Ivry*, 1873, Öl/Lw., 52 x 73 cm, sign. u. l.: Guillaumin. Dat. u. re.: 73.  
In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 85, G 6. Vgl. ebd., S. 84.

## V. Der „Bergmannsmaler“ Fritz Zolnhofer

Fritz - Friedrich Maximilian - Zolnhofer kam am 13. Januar 1896 in Wolfstein/Pfalz zur Welt und ist in Schnappach aufgewachsen, einer Nachbargemeinde von Friedrichsthal, wo Otto Weil 1884 geboren wurde und seine letzte Ruhe fand. Schnappach, ein Bergmanns- und Glasmacherdorf, ragte als Ortsteil der damals bayerischen Stadt St. Ingbert ins preußische Sulzbachtal und erhielt 1829 den amtlichen Namen „St. Ingberter Grube“. Seit einer Gebiets- und Verwaltungsreform von 1974 gehört Schnappach zur Stadt Sulzbach<sup>1641</sup>, die auch eifrig die Erinnerung an Zolnhofer wachhält.<sup>1642</sup> Allerdings ist der Maler 1931 in Saarbrücken ansässig geworden und verstarb hier am 12. Februar 1965 im Alter von 69 Jahren.<sup>1643</sup>

Wie schon Günter Scharwath feststellte, ist „in Tageszeitungen, Zeitschriften und Katalogen viel über Zolnhofer geschrieben und bei den Eröffnungen von Ausstellungen und Preisverleihungen viel über ihn geredet worden. Immer jedoch blieben es zeitgebundene und daher sich oft auch widersprechende Äußerungen, die meistens nur einzelne Facetten des Künstlers beleuchten.“<sup>1644</sup> Davon ist aber Scharwaths Schrift „Zwischen Westwall und Maginotlinie“ keineswegs ausgenommen, und von dieser Zwiespältigkeit waren insbesondere 1970 die Beiträge im Katalog „Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik“<sup>1645</sup> behaftet. Als fragwürdige Fortsetzung verfasste Walter Schmeer eine kommentierende Einleitung in dem Band „Saarländische Künstler“, der 1978 Fritz Zolnhofer gewidmet wurde.<sup>1646</sup> Dagegen bietet der im Saarland Museum aufbewahrte „Nachlass Fritz Zolnhofer“ eine verlässliche Recherchegrundlage zur Erhellung mancher bisher übergangenen Phasen im Werdegang des Malers und seiner Schaffensperioden.

### 1. Die zwiespältigen Schriftquellen und der Nachlass als zuverlässige Recherchegrundlage

Walter Schmeer und Rudolf Bornschein (1912 - 1988), der von 1951 bis 1978 Direktor des Saarland Museums war<sup>1647</sup>, haben schon in den 1930er Jahren Zolnhofers Weg gekreuzt. An eine Nachkriegs-Freundschaft lässt auch noch Bornscheins Vorwort im Katalog „Fritz

---

<sup>1641</sup> Vgl. Hau, Fritz: Die Dorf-Chronik Schnappachs mit ihren wichtigsten Ereignissen von 1535 - 1955, o. O. u. J., S. 10.

Vgl. Reitz, H. Günter: Aus der Ortsgeschichte Schnappachs. In: Jüngst, Karl-Ludwig; Staerk, Dieter (Herausgeber): Sulzbach / Saar mit Altenwald - Brefeld - Hühnerfeld - Neuweiler - Schnappach. Eine Stadt im Wandel der Zeiten. Sulzbach 1993, S. 112 - S. 117, hier S. 112.

<sup>1642</sup> Vgl. Staerk, Dieter: Zolnhofer, Fritz. Maler: In: Jüngst / Staerk 1993, S. 483 u. S. 485.

<sup>1643</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 55 / S. 56.

Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Friedrich Maximilian Zolnhofer. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken.

<sup>1644</sup> Scharwath 2002, S. 53.

<sup>1645</sup> Vgl. Ausst. Kat Saarbrücken 1970 (Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik. Saarland-Museum Saarbrücken), Ohne Paginierung.

<sup>1646</sup> Vgl. Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer. Einleitung von Walter Schmeer. Saarländische Künstler - Band I. Saarbrücken 1978, S. 5 - S. 13.

<sup>1647</sup> Vgl. Merl 2004, S. 309 / S. 310.

Zolnhofer. Malerei und Graphik“ denken, das aber sachlich und informativ beginnt: „Fünf Jahre nach dem Tod von Fritz Zolnhofer zeigt das Saarland-Museum Malerei und Graphik des Künstlers [...], wie sie noch nie so umfangreich vereinigt werden konnte. Zwei Überschriften über das Schaffen Fritz Zolnhofers waren schon im alten Haus am St. Johanner Markt vorausgegangen: `Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen` im Jahre 1958 und eine Zusammenstellung der Ölgemälde im Jahre 1961. Die Gesamtschau Malerei und Graphik beendet jetzt einen Zyklus mit dem Versuch, den Schaffensphasen [...] nachzuspüren, an vielen Stellen Zerstreutes festzuhalten, aber auch Neues zu erschließen. Bekanntes und Unbekanntes bestätigen eine Persönlichkeit des Saarlandes, den Maler Fritz Zolnhofer, unvergessen in seiner Menschlichkeit, gegenwärtig durch seine künstlerische Leistung.“<sup>1648</sup>

Zudem beinhaltet der Katalog „Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik“ die „Rede des Herrn Ministerpräsidenten anlässlich der Verleihung des Kunstpreises des Saarlandes 1961 an den Maler Fritz Zolnhofer am 20.11.1961.“<sup>1649</sup> Auch der Text „Die bildende Kunst an der Saar“ von Adolph Schmoll gen. Eisenwerth aus dem 1958 herausgegebenen Buch „Das Saarland“ nimmt mit der Passage über Zolnhofer eine ganze Seite ein und endet: „Zolnhofers schwermütige Hüttenlandschaften in rußschwadiger Atmosphäre und seine kohleverschmierten Kumpelgruppen sind treffender Ausdruck dieser Arbeiterlandschaft an der Saar.“<sup>1650</sup>

1961 hat Bornstein im Vorwort des Kataloges „Fritz Zolnhofer - Ölgemälde“ darauf verwiesen, dass Zolnhofer „innerhalb und außerhalb des Saarlandes überwiegend als Maler der Gruben und Hütten, der Bergleute und Hüttenarbeiter, der saarländischen Landschaft und ihrer Menschen gekennzeichnet worden“ wäre. Aber „der Inhalt der“ jetzigen „Ausstellung zu seinem 65. Geburtstag vermag wohl zu bezeugen, dass seine Malerei auch andere Bereiche zu dokumentieren und zu deuten vermag.“<sup>1651</sup>

1958, als der Saarländische Künstlerbund die Ausstellung „Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen“ im Saarland Museum veranstaltete, hieß es im Grußwort eines saarländischen Ministers: „Zolnhofer, der zu den ersten Begabungen gehört, die die Industrielandschaft zum Thema ihrer Aussage machten, spricht den heimischen Menschen unmittelbar an, dessen Temperament und Naturell er wie kaum ein anderer einfängt.“<sup>1652</sup> Außerdem „gab der Schweizer Kulturphilosoph Jean Gebser (1905 - 1973) in einem Begleitwort“ des Kataloges

<sup>1648</sup> Bornschein, Rudolf: Vorwort. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970. Ohne Paginierung.

<sup>1649</sup> Vgl. Rede des Herrn Ministerpräsidenten anlässlich der Verleihung des Kunstpreises des Saarlandes 1961 an den Maler Fritz Zolnhofer am 20.11.1961. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970.

<sup>1650</sup> Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., Auszug aus „Das Saarland“, Saarbrücken 1958, Die Bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970. Vgl. Diss. hier, S. xx u. Anm. xx.

<sup>1651</sup> Bornschein, Rudolf: Vorwort. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961 (Fritz Zolnhofer - Ölgemälde. Saarland-Museum Saarbrücken) Ohne Paginierung.

<sup>1652</sup> Dr. Röder, Minister für Kultus, Unterricht und Volksbildung. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1958.



„eine Analyse des Werkes [...] und ging - bei Verzicht auf eine ästhetische oder stilkritische Betrachtung - dem Weltaspekt nach, welcher der darstellenden Aussage zugrunde liegt und transparent wird. Er schrieb: Das Werk Fritz Zolnhofers dürfte durch den Aspekt des Mitleides bestimmt sein. Im Unterschied zu der vordergründigen Hauptströmung in der heutigen Malerei, die weitgehend aus der Grundstimmung der Verlorenheit erwächst, sind die Bilder Fritz Zolnhofers Ausdruck der Teilnahme, ja mehr als das: es sind Bilder der Teilhabe.“<sup>1653</sup>

Neben diesem Zitat aus Jean Gebsters Abhandlung „Fritz Zolnhofer - Maler der Teilhabe“<sup>1654</sup> hat der Autor Erich Bourfeind 1961 im Katalog „Fritz Zolnhofer - Ölgemälde“ den Ausbildungsweg des Malers kurz gestreift und die Frage gestellt: „Wo steht Zolnhofer in der vielschichtigen Entwicklung der bildenden Kunst seiner Epoche.“<sup>1655</sup> Zur Ankündigung dieser Ausstellung publizierte Bourfeind in der „Saarheimat“ den etwas gekürzten Beitrag „Fritz Zolnhofer. Ausstellung im Saarlandmuseum.“<sup>1656</sup> In einem der „Saarbrücker Hefte“ erschien 1961 auch Walter Schmeers Rezension über dieses Ausstellungsprojekt<sup>1657</sup>, das wie ein Vorbote zu dem im November 1961 verliehenen Kunstpreis des Saarlandes von Januar bis April 1961 in Saarbrücken und in St. Ingbert stattgefunden hat. Schmeers Rezension und Bourfeinds Ergebnisse sowie der 1962 in der Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau „Der Anschnitt“ veröffentlichte Artikel „Der Maler Fritz Zolnhofer“ sind 1970 im Katalog „Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik“ ebenso als Auszüge abgedruckt worden.<sup>1658</sup>

Hinzu enthält dieser Katalog einen Beitrag von Fritz Löffler (1899 - 1988) aus Dresden.<sup>1659</sup> Löffler, der in seiner Heimatstadt als Denkmalpfleger hervortrat und als Kunsthistoriker u.a. 1981 eine Monographie zu Otto Dix (1891 - 1969) verfasste<sup>1660</sup>, berichtete, dass die Freundschaft mit Zolnhofer 1943 während seiner Visite bei der Saarpfälzischen Sezession zustande kam.<sup>1661</sup> Laut Löffler „resultierte [...] aus diesem Besuche in Saarbrücken [...] die erste Einladung der Saarpfälzischen Sezession nach Krakau.“<sup>1662</sup> Wie Löffler angab, wurde Zolnhofer

---

<sup>1653</sup> Bourfeind, Erich. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Zitat nach Jean Gebser.

<sup>1654</sup> Gebser, Jean: Fritz Zolnhofer - Maler der Teilhabe. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1958.

<sup>1655</sup> Bourfeind, Erich. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961.

<sup>1656</sup> Vgl. Bourfeind, Erich: Fritz Zolnhofer. Ausstellung im Saarlandmuseum. In: Saarheimat. Saarbrücken, Januar/Februar 1961, Heft 1/2, S. 1 - S. 2.

<sup>1657</sup> Schmeer, Walter: Ausstellungen des Saarlandmuseums. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken 1961, Heft 13, S. 44 - S. 51.

<sup>1658</sup> Vgl. Schmeer, Walter: Auszug aus „Saarbrücker Hefte“ 1961, 13. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970.

Vgl. ebd.: Bourfeind, Erich: Auszug aus dem Katalog „Fritz Zolnhofer - Ölgemälde“, Saarland-Museum Saarbrücken 1961.

Vgl. ebd.: Ertel, K. F. Auszug aus Der Anschnitt, Jahrgang 14, Nr. 2, Bochum 1962, Der Maler Fritz Zolnhofer.

<sup>1659</sup> Vgl. Löffler, Fritz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken. 1970.

<sup>1660</sup> Vgl. Walthers, Sigrid: Fritz Löffler - Biographie und Dokumente. In: Katalog zur Ausstellung Fritz Löffler 1899 - 1988. Ein Leben für die Kunst und Denkmalpflege in Dresden. 12. September bis 31. Oktober 1999. Kunst Haus Dresden. Dresden 1999, S. 163 - S. 197.

<sup>1661</sup> Vgl. Löffler 1970.

<sup>1662</sup> Drs. ebd.

für sein in Krakau geschaffenes Werk mit dem „Veit-Stoß-Preis“ geehrt.<sup>1663</sup> Allerdings verschwieg Löffler den politischen Auftrag<sup>1664</sup>, der ihn 1943 an die Saar führte und verbrämte die Preisverleihung an Zolnhofer. Löffler ist nach dem Zweiten Weltkrieg wegen seiner Propagandatätigkeiten in Krakau, der Hauptstadt des damaligen Generalgouvernements, in äußerste Erklärungsnot geraten.<sup>1665</sup> Indessen hat der „Veit-Stoß-Preis“, der schon 1958 im Katalog „Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen“ und auch 1961 im Katalog „Fritz Zolnhofer - Ölgemälde“ neben dem „Albert-Weisgerber-Preis“ aufgelistet war<sup>1666</sup>, der Reputation des Malers nie geschadet.

Ohne dass dem sonst Aufmerksamkeit geschenkt wurde, würdigte Eduard Trier 1958 im Sammelband „Der Bergbau in der Kunst“ Zolnhofers Werke mit Berufung auf die Begleitworte von Jean Gebser aus dem kurz zuvor erschienenen Katalog „Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen“.<sup>1667</sup> Außer einer *Illustration zu Germinal* (Abb. FZ 7)<sup>1668</sup> und der Zeichnung *Bergleute* (Abb. FZ 10)<sup>1669</sup> wusste Trier die Darstellung *Vorm Stoß* (Abb. FZ 25 c)<sup>1670</sup> hervorzuheben. Dabei hat er die flächigen Formen den plastischen und rund geformten Körper einer Zeichnung „At the coal face“ von Henry Moore (1898 - 1986) aus dem Jahre 1942 gegenübergestellt.<sup>1671</sup> Nach Trier wurde Henry Moore im Zweiten Weltkrieg von der englischen Regierung als „war artist“ beauftragt, um mit den bergmännisch anmutenden und „Shelter drawings“ genannten „At the coal face“ „seinen Landsleuten von der Front der ‘Untergrundarmee’ zu berichten.“<sup>1672</sup> Aber dass Zolnhofers *Bergleute Vorm Stoß* 1934 zur propagandistischen Mappe *Grenzwacht im Schacht* gehörte (Abb.en FZ 25, 25 c), war Trier scheinbar nicht bekannt. Schließlich machte erst 1996 die Publikation „IndustrieMenschenBilder“ auf Zolnhofers „Annäherung an die Staatskunst des Dritten Reiches“<sup>1673</sup> aufmerksam. Dieses Thema hat wenig später auch die lokale Presse aufgegriffen, als der „Nachlass Zolnhofer“ 1997 aus dem Landesbesitz an die „Stiftung Saarländischer Kulturbesitz“ übertragen wurde und weitere anrühige Bildwerke hervorbrachte.<sup>1674</sup> Die schmähenden Zeitungsartikel<sup>1675</sup> und zwei Leserbriefe, in

<sup>1663</sup> Vgl. Drs. ebd.

<sup>1664</sup> Vgl. Walther 1999, S. 165.

<sup>1665</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 165.

<sup>1666</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961.

<sup>1667</sup> Vgl. Trier 1958, S. 360 - S. 362, Anm. 83 u. S. 364.

<sup>1668</sup> Fritz Zolnhofer: *Illustration zu Germinal*, 1923, sign. u. r.: F. Z. In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 345.

<sup>1669</sup> Fritz Zolnhofer: *Bergleute*, 1926, Zeichnung. In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 367.

<sup>1670</sup> Fritz Zolnhofer: *Vorm Stoß*, 1926, Federzeichnung. Saarbrücken, Privatbesitz. In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 418, Abb. 366.

<sup>1671</sup> Vgl. Trier 1958, S. 364; s. ebd. S. 343, Abb. 310: Henry Moore: At the coal face, 1942.

<sup>1672</sup> Drs. ebd., S. 362.

<sup>1673</sup> Trepesch 1996, S. 73.

<sup>1674</sup> Vgl. oft: Fritz Zolnhofers Nachlass geht an die Stiftung. Saarbrücker Zeitung, 17.07.1997.

Die Ehe von Zolnhofer mit seiner Frau Hedi (Hedwig), geb. Schlosser (1903 - 1985), blieb kinderlos. Nach dem Ableben der Gattin ist das Erbe dem Staat zugefallen. (Mündliche Auskunft von Verwandten des Malers.)

denen es der Saarbrücker Maler Gaetano Gross unternahm, Zolnhofer von einem Mitläufertum während des NS-Regimes freizusprechen<sup>1676</sup>, veranlassten 1998 den Journalisten und Künstler Uwe Loebens zu dem Hörfunkfeature „Die arglosen Verräter. Die Saarländische Kunst im Dritten Reich“.<sup>1677</sup>

Ebenso kommentierte Uwe Loebens in einem gleichnamigen Zeitschriften-Aufsatz das Verhalten saarländischer Maler seit der Saarabstimmung von 1935 bis zum Zweiten Weltkrieg.<sup>1678</sup> Über einen Teil der diskutierten und an Zolnhofer ergangenen Auftragsarbeiten hat Günther Scharwath nachgeforscht. Seine Resultate fasste er 2002 in der Schrift „Zwischen Westwall und Maginotlinie. Die bildende Kunst im Kreis Saarlautern 1939/41“ zusammen, die zwar wertvolle und anscheinend aus dem „Nachlass Fritz Zolnhofer“ zehrende Quellenangaben enthält.<sup>1679</sup> Aber der Grundtenor dieser Schrift, den Uwe Loebens 2003 in einer Rezension als „Nahaufnahme ohne Weitsicht“ charakterisierte, da der Autor die „meisten Fragen an die saarländische Kunst jener Zeit nicht beantwortet“<sup>1680</sup>, mag die fortdauernde Popularität des „Bergmannsmalers“ erklären. Sie fand schon einen Ausdruck mit dem 2001 von der Stadt Sulzbach ausgelobten „Fritz-Zolnhofer-Preis“<sup>1681</sup>, der übrigens 2007 an Gaetano Gross vergeben wurde.<sup>1682</sup> Bereits im Jahr 2000 ist der Schnappacher Kirmes- und Festplatz nach dem Maler benannt worden, an den schon länger eine Straße in St. Ingbert erinnert.<sup>1683</sup>

Dessen ungeachtet, sind die drei 1970 im Katalog „Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik“ aufgeführten Nachschlagwerke, die den Künstler erwähnen<sup>1684</sup>, um zwei Einträge zu vervollstän-

<sup>1675</sup> Vgl. Giessler, Ursula: Bildnis des Künstlers als Opportunist. Blick in den Nachlass des Saarländers Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 02.08.1997.

Vgl. Döpke, Doris: ... nicht noch die „Untaten“ zeigen. Was das Saarland Museum mit dem künstlerisch zumeist fragwürdigen Nachlass des saarländischen Malers Fritz Zolnhofer vorhat. Saarbrücker Zeitung, 07.08.1997.

<sup>1676</sup> Vgl. Gross, Gaetano: Die verlorene Ehre des Malers Fritz Zolnhofer. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, Herbst 1997, Nr. 78, S. 73 - S. 75.

Vgl. Gross, Gaetano: Die Moral und die Kunst oder Die verlorene Ehre des verstorbenen Malers Fritz Zolnhofer. In: Saar Revue. Illustrierte für die Region Saar-Lor-Lux, Ausgabe. 10. Saarbrücken 1997, S. 6 / S. 7.

<sup>1677</sup> Vgl. Sendetitel „Die arglosen Verräter. Die Saarländische Kunst im Dritten Reich.“ Autor Uwe Loebens. Erstsendung 16.02.1998, 2. Programm. In: Datenbanken WOSAD P 1911054, SR-Archiv.

<sup>1678</sup> Vgl. Loebens, Uwe: Die arglosen Verräter. Saarländische Kunst im Dritten Reich. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, Herbst 1998, Nr. 79/80, S. 69 - S. 93.

<sup>1679</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 82 - S. 85: Quellen und Literatur nach Erscheinungsjahren; S. 88: Landesarchiv Saarbrücken, Depositum Saarland-Museum; S. 89 - S. 95: Nachkriegsliteratur nach Erscheinungsjahren.

<sup>1680</sup> Loebens, Uwe: Nahaufnahme ohne Weitsicht. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, Frühjahr 2003, Nr. 89, S. 141 - S. 144, hier S. 144.

<sup>1681</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 55, Anm. 74.

<sup>1682</sup> Vgl. nba: Künstler Gaetano Gross erhielt den Sulzbacher Fritz-Zolnhofer-Preis. Saarbrücker Zeitung, 04.06.2007.

<sup>1683</sup> Vgl. Schmitz, Herbert: Ein Festplatz erinnert an den saarländischen Künstler. Saarbrücker Zeitung, 28.12.2000.

Vgl. Staudt, Michael: Bergmannsort prägte sein künstlerisches Schaffen. Strasse in St. Ingbert erinnert an den Maler Fritz Zolnhofer - In „Bildern der Teilhabe“ den Menschen gesucht. Saarbrücker Zeitung, 14.01.1992.

<sup>1684</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970: Thieme u. Becker, Künstlerlexikon, Band 36, Leipzig 1947.

Hans Vollmer, Künstlerlexikon des Zwanzigsten Jahrhunderts, Band 5, Leipzig 1961. Saarländische Bibliographie, Band 1, Saarbrücken 1964.

digen.<sup>1685</sup> Im Katalog „Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik“ wurde entgegen der wortreichen Würdigungen die auffallend enthaltsame des Malers aus den vorherigen Katalogen lediglich wiederholt. Die spärliche Biographie ist offenbar in den Heimatbüchern von Wolfstein und Sulzbach ungeprüft tradiert worden, die als Wertschätzung den „Albert-Weisgerber-Preis“ und den „Veit-Stoß-Preis“ neben dem 1961 verliehenen Kunstpreis des Saarlandes hervorheben.<sup>1686</sup>

Auch gegenüber diesen Verklärungen erwies sich der „Nachlass Fritz Zolnhofer“ als eine solide Forschungs-Quelle. Außer den im Depot des Saarland Museums lagernden Werken enthält dieses Konvolut etliche Register mit Kopien der Gemälde und Graphiken aus verschiedenen Schaffensperioden. Diese Etappen haben Personal-Dokumente und einige Fotoalben, ferner Notizbücher als auch Typoskripte sowie ein ausgedehnter Briefwechsel aus diesem Konvolut nachvollziehen lassen.<sup>1687</sup> Die ebenfalls erhaltenen Zeitungsausschnitte sammelte Zolnhofer insbesondere zu Ausstellungen, die bis 1927 zurückreichen.<sup>1688</sup>

Darunter fand sich auch eine Liste über „Abbildungen von Arbeiten von Fritz Zolnhofer in Saarbrücker Bergmannskalendern“, die 1928 beginnt und nach 1932 zwei Jahrzehnte unterbrochen ist.<sup>1689</sup> 1952 konstatierte der „Saarbrücker Bergmannskalender“: „Nach dem Kriege gibt es plötzlich einen neuen Zolnhofer [...]. War er vorher ein Chronist des Bergmannslebens, so macht er sich jetzt mit Kühnheit zum Kündler der Zeit, wird zum Deuter der Gegenwart.“<sup>1690</sup> Dennoch wurden „Heimkehrende Bergleute“ und eine „Industriellandschaft bei Dudweiler“ reproduziert<sup>1691</sup>, die mit den Gemälden *Heimkehrende Bergleute* von 1931 (Abb. FZ 22)<sup>1692</sup> und *Berghang auf der Flitsch in Dudweiler* von 1932 (Abb. FZ 24)<sup>1693</sup> übereinstimmen. 1966 erinnerte der „Saarbrücker Bergmannskalender“ nochmals an den 1965 verstorbenen Maler hinsichtlich der *Heimkehrenden Bergleute* und des Gemäldes *Bergmannskuh*<sup>1694</sup>, das 1935 ent-

<sup>1685</sup> Vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgeber Hans Vollmer. 35. Band. Leipzig 1999, S. 550.

Vgl. Carl, Victor: Lexikon Pfälzer Persönlichkeiten, 3. Auflage. Edenkoben 2004, S. 987.

<sup>1686</sup> Vgl. Matzenbacher, Hans: Fritz Zolnhofer. Kunstpreisträger des Saarlandes: In: Matzenbacher, Hans: Wolfstein, kleine Stadt im Königsland. Weißenthurm 1975, S. 235 / S. 236. Vgl. Staerk 1993, S. 483 u. S. 485.

<sup>1687</sup> Dieses Konvolut ist nicht inventarisiert. Belege aus dieser Quelle werden hier verkürzt mit

„In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum“ angemerkt.

<sup>1688</sup> Die Zeitungsausschnitte sind häufig nur mit handschriftlichen Herkunfts-Angaben versehen. Soweit hier auf entsprechende Artikel eingegangen wurde, ließ sich die Provenienz bis auf wenige Ausnahmen bestätigen.

<sup>1689</sup> Vgl. Liste „Abbildungen von Arbeiten von Fritz Zolnhofer in Saarbrücker Bergmannskalendern.“

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1690</sup> Spilker, Werner: Drei repräsentative saarländische Maler. Richard Becker. Fritz Zolnhofer. Albert Bohn.

In: Saarbrücker Bergmannskalender 1952, S. 45 - S. 59, hier S. 47 / S. 48.

<sup>1691</sup> Vgl. ebd., S. 48: Heimkehrende Bergleute, Ölgemälde von Fritz Zolnhofer; Industriellandschaft bei Dudweiler, Ölgemälde von Fritz Zolnhofer.

<sup>1692</sup> Fritz Zolnhofer: *Heimkehrende Bergleute*, 1931, Öl/Lw., 92,0 x 120,5 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 72. In: Industriekultur an der Saar 1989, Schutzumschlag, Rückseite.

<sup>1693</sup> Fritz Zolnhofer: *Berghang auf der Flitsch in Dudweiler*, 1932, Öl/Lw., 39,5 x 49,0 cm. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 744. Reproduktion Kunstbesitz der LHS Saarbrücken.

<sup>1694</sup> Vgl. s.: Erinnerung an den Maler Fritz Zolnhofer (1896 - 1965). In: Saarbrücker Bergmannskalender 1966,

standen ist. (Abb. FZ 26)<sup>1695</sup> Gleich dem „Saarbrücker Bergmannskalender“ von 1952 kam auch das *Maybacher Triptychon*<sup>1696</sup> (Abb. FZ 23) zur Sprache, dem nach dem Zweiten Weltkrieg Bilder des „Chronisten des Bergmannslebens“ folgen würden, „die in groß angelegten Visionen das Leid unserer Epoche und den Ausdruck einer Menschenkrise zu erfassen suchen.“<sup>1697</sup>

Aber von Bildwerken der Zwischenzeit war trotz einiger Ausstellungs-Exponate schon in vorausgehenden Katalogen keine Rede. Ein im Nachlass befindlicher Brief von Jean Gebser verweist auch auf die knappe Biographie, die 1958 mit dem Katalog „Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen“ ihren Anfang nahm. Wie mit dem Maler und seiner Frau verabredet, fügte Gebser am 20. Januar 1958 dem Begleitschreiben seines Skriptes „Fritz Zolnhofer - Maler der Teilhabe“ hinzu: „Ich habe [...] von allem Biographischen abgesehen [...]. Selbst von der Erwähnung der schweren und behinderten Jahre der Nazizeit. Ich hoffe, dass Ihr einige biographische Daten und einige Hinweise auf frühere Ausstellungen ganz sachlich und trocken eingangs des Kataloges vermerken werdet.“<sup>1698</sup>

Die scheinbar suspekt erschienenen Ausstellungen sind jedoch nach Zolnhofers Zeitungsartikeln weitgehend zu verfolgen. Ohnehin archivierte das Saarland Museum über Ausstellungen in den Kriegsjahren ein von Scharwath angemerktetes Depositum.<sup>1699</sup> Überdies haben Unterlagen aus dem „Nachlass Fritz Zolnhofer“ zu Recherchen in Stadt- und Zeitungsarchiven aufgerufen sowie Anfragen bei entsprechenden Schulen und Akademien veranlasst. Auch ergänzende Angaben der Verwandten und Zeitzeugen mögen dafür bürgen, die künstlerische Laufbahn des Malers und Intentionen seiner Arbeiterdarstellungen objektiv darzulegen.

## 2. Die künstlerische Laufbahn

Nach dem Tode seiner aus Wolfstein stammenden Mutter kam Fritz Zolnhofer vermutlich 1901 in die Obhut seiner Großmutter väterlicherseits<sup>1700</sup>, die laut Auskunft von Verwandten in Schnappach eine Gastwirtschaft betrieben hat. Seine anscheinend früh entdeckte künstlerische

S. 83; s. ebd. Heimkehrende Bergleute, Ölgemälde, 1931; s. ebd. Bergmannskuh, Ölgemälde, 1935.

<sup>1695</sup> Fritz Zolnhofer: *Bergmannskuh*, 1935, Öl/Lw., 74,5 x 84,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 454. Reproduktion Saarland Museum. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 92. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 50 (Schwarz-Weiß-Abb.)

<sup>1696</sup> Vgl. Spilker 1952, S. 47.

<sup>1697</sup> s.: Erinnerung an den Maler Fritz Zolnhofer (1896 - 1965). In: Saarbrücker Bergmannskalender 1966, S. 83.

<sup>1698</sup> Gebser, Jean: Brief vom 20. Januar 1958. Typoskript. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1699</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 88.

<sup>1700</sup> Der Wolfsteiner Eheurkunde seiner Eltern, Friedrich Joseph Zolnhofer (geb. 28.04.1867) und Charlotta Ullrich (geb. 10.07.1872; gest. 23.03.1901), ist zu entnehmen, dass der Vater von Beruf Mechaniker war und aus 'Sanct Ingberter Grube' kam.

(Vgl. Kopie Urkunde Nr. 15: Eheschließung zwischen Friedrich Joseph Zolnhofer und Charlotta Ullrich vom 27. November 1894. Standesamt Verbandsgemeinde-Verwaltung Wolfstein/Pfalz. In: Archiv Dorothee Kunkel.)

Wegen des Wechsels kommunaler Zuständigkeiten sind Unterlagen, z.B. über das Leben des Vaters oder Ummeldungen von Zolnhofer nicht mehr aufzufinden.

(Auskunft der Stadtverwaltung St. Ingbert, 16.02.2006. Auskunft von Herrn Hans-Werner Zimmer, Bürgermeister in Sulzbach, nach Aktennotiz, 20.03.2006. In: Archiv Dorothee Kunkel.)

Neigung<sup>1701</sup> war womöglich durch die Schnappacher Glaskunst angeregt.<sup>1702</sup> Ersten Malunterricht erteilte offenbar Richard Wenzel in Saarbrücken.<sup>1703</sup> Dem Maler und Kunsterzieher Hans-Willi Scherf wurde 1980, als er seine Rede zu einer Sulzbacher „Fritz Zolnhofer Gedächtnis-Ausstellung“ vorbereitete, von Zeitzeugen berichtet, Zolnhofer hätte eine nach der Volksschule begonnene Maler- und Anstreicherlehre abgebrochen, um auswärtige Fachschulen zu besuchen.<sup>1704</sup> Einem 2001 veröffentlichten Zeitungsartikel zufolge hat ihn eine Tante während der Ausbildungen finanziell unterstützt.<sup>1705</sup> 1961 und 1970 repetierten die Zolnhofer-Kataloge, dass er ein 1913 an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart aufgenommenes Studium nach dem Ersten Weltkrieg in München als Schüler von Karl Caspar (1879 - 1956) fortsetzte.<sup>1706</sup> Allerdings sind in Stuttgart keine Studentenunterlagen erhalten.<sup>1707</sup>

Fotos aus dem Nachlass, die Zolnhofer als jungen Mann in Uniform zeigen und die auf der Vorderseite eines kleinformatigen Heftes notierte Feldpost-Ziffer weisen ihn als Teilnehmer des Ersten Weltkrieges aus.<sup>1708</sup> Diese Kladder beinhaltet u.a. Skizzen von Soldaten (*Abb. FZ 1*)<sup>1709</sup>, die möglicherweise für Karikaturen gedacht waren, die Zolnhofer - vielleicht mit Otto Weils Protektion - 1917 in der Feldzeitung „Der Stosstrupp“ publizieren konnte. (*Abb.en FZ 2 a, b*)<sup>1710</sup> Davon abgesehen, ließ die Feldpost-Ziffer feststellen, dass Zolnhofer seit April 1916 einer

---

<sup>1701</sup> Vgl. Staerk 1993, S. 483.

<sup>1702</sup> Darauf verwies die Graphik-Designerin Dagmar Günther aus Schnappach. Ihr Vater, der inzwischen verstorbene Maler und Graphiker Horst Günther, hat Zolnhofer noch persönlich gekannt.

Die *Mariannenthaler Glashütte* in Schnappach wurde 1784 auf Veranlassung der Gräfin Marianne von der Leyen (1745 - 1804) gegründet. Nach 1874 ist die Tafelglas-Herstellung um die Sparten Glasmalerei und Kunstverglasung erweitert worden. Bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, „den letzten Jahren ihres Bestehens“, gewann die Glashütte „durch die Produktion von Glasgemälden, insbesondere von farbigen Kirchenfenstern, an Bedeutung.“ (Karthain, Franz; Schichtel; Horst Dieter: Die Glasindustrie in Sulzbach und Schnappach. In: Jüngst / Staerk 1993, S. 149 - S. 160, hier S. 151 u. vgl. ebd., S. 149. Vgl. Reitz 1993, S. 112.)

1911 fielen Pläne und Zeichnungen auszuführender Kirchenfenster und Glasmalereien einem Großbrand zum Opfer. (Vgl. Hau o. J., S. 16.)

<sup>1703</sup> Vgl. Diss. hier, S. 39 u. Anm. 232.

<sup>1704</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Hans-Willi Scherf, Sulzbach.

Vgl. Scherf, Hans-Willi: Gedächtnisausstellung F. Zolnhofer, Sulzbach, 16.10.1980. Redemanuskript.

In: Saarland Museum. Bibliothek-Archiv.

Anfragen bei evtl. in Betracht zu ziehenden Schulen mit seinerzeit kunstgewerblichen Fachklassen, wie z.B. der ehemaligen Kreisbaugewerbeschule in Kaiserslautern oder der Trierer Werkkunstschule, blieben ohne Ergebnis, da keine Schülerlisten erhalten sind.

<sup>1705</sup> Vgl. hs.: Tantchen half kräftig nach. Nun gibt es einen Fritz-Zolnhofer-Platz. In Schnappach verlebte er Kindheit und Jugend. Saarbrücker Zeitung, 12.02.2001.

Eine Verwandte bestätigte, dass es sich dabei um die 1935 verstorbene Schwester des Vaters, Johanna Frederike Zolnhofer, handelte, die als Erzieherin u.a. in England beschäftigt war.

<sup>1706</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970.

<sup>1707</sup> Mündliche Auskunft von Angela Zieger, Archiv und Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 13.12.2005.

<sup>1708</sup> Vgl. Fotoalbum und ein Notizbuch mit handschriftlicher Feldpost-Ziffer.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1709</sup> Fritz Zolnhofer: *Soldaten*, Zeichnungen aus einem Notizbuch, um 1916/17.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1710</sup> Fritz Zolnhofer: „*Philosophen-Karl in tiefsinniger Betrachtung*“, 1917, Zeichnung, sign. u. r.: Zolnhofer. Karikatur zu einem Preisausschreiben. Beilage zum „Stosstrupp“, 04.07.1917. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Reserve-Feld-Artillerie angehörte. Im selben Jahr ist er in Frankreich und 1918 in Belgien verwundet worden.<sup>1711</sup>

Als Nachweis für das spätere Studium an der Münchener Akademie der Bildenden Künste existiert lediglich der Matrikelbuch-Eintrag „Fritz Zolnhofer: Wintersemester 1922/1923, 52/62, aus Saarbrücken, Malerei“.<sup>1712</sup> Ein im Archiv Haus Caspar-Filser, Brannenburg am Inn, aufbewahrtes handschriftliches „Verzeichnis der Schüler vom Wintersemester 1927/28“ soll den Vermerk „Nr. 7 Fritz Zolnhofer, in Zeichenklasse bei Karl Caspar, als 2. Semester, 8 unterbrochene Semester“ beinhalten.<sup>1713</sup> Außerdem ist einer Schülerliste aus diesem Archiv zu entnehmen, dass Zolnhofer im Sommersemester 1930 Karl Caspars Komponierklasse besuchte.<sup>1714</sup>

Unabhängig von diesen beiden nicht beglaubigten Dokumenten<sup>1715</sup> kann schon anhand zahlreicher Briefe, die Zolnhofer zwischen 1927 und 1929 aus München an seine zukünftige, im Bergmannsdorf Brefeld wohnende Frau schrieb, davon ausgegangen werden, dass er das 1922/23 begonnene Münchener Studium 1927 wieder aufnahm und bis 1930/31 fortführte.<sup>1716</sup> Aber bevor er sich erstmals im April 1927 aus München meldete<sup>1717</sup>, verbrachte er 1926 etliche Monate in Tübingen und war dort womöglich für eine Lokalzeitung tätig.<sup>1718</sup>

1928 hat Zolnhofer zur Bestreitung der Münchener Ausbildung eine sog. Pfalzspende und ein Stipendium aus Saarbrücken erhalten. 1929 beantragte er einen Schulgelderlass.<sup>1719</sup> Aus dem

Fritz Zolnhofer: „*Der Frontmuskot*“, 1917, Zeichnung, sign. u. r.: Zolnhofer.

In: Der Stosstrupp, 25.08.1917, S. 4. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

<sup>1711</sup> Vgl. Landesamt für Gesundheit und Soziales - Versorgungsamt - Krankenbuchlager: Bescheinigung Zolnhofer, Friedrich, 13.01.1896. Berlin, 03.11.2006. In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1712</sup> Schriftliche Auskunft von Dr. Birgit Jooss, Akademie der Bildenden Künste München. München, 15.12.2005. In: Archiv Dorothee Kunkel.

<sup>1713</sup> Diese Angabe wurde vom Archiv Haus Caspar-Filser, Brannenburg am Inn, telefonisch übermittelt. Eine Bitte um Einsicht ergab jedoch, dass dieses Verzeichnis nicht mehr aufzufinden ist.

<sup>1714</sup> Vgl. Fotokopie einer handschriftlichen `Schülerliste für das Sommersemester 1930`: Komponier-Klasse, Nr. 9 Zolnhofer`. In: Archiv Haus Caspar-Filser, Brannenburg am Inn.

<sup>1715</sup> Ein weiteres handschriftliches `Verzeichnis der ehemaligen Studierenden an der Akademie der bildenden Künste in München bei Professor Karl Caspar` von 1939, in dem Zolnhofer ebenfalls aufgeführt ist, enthält keine Hinweise über entsprechende Studienzeiten. Dieses Verzeichnis aus dem Archiv Haus Capar-Filser ist auch abgedruckt in dem Katalog aus Anlass der Ausstellung Karl Caspar 1879 - 1956. Zum hundertsten Geburtstag. Museum Langenargen. Langenargen am Bodensee 1979: Schüler von Karl Caspar, S. 107 - S. 112, hier S. 112, Fritz Zolnhofer, Schnappach. (Ausst. Kat. Langenargen 1979)

<sup>1716</sup> In München haben sich keine Meldeunterlagen zu Zolnhofer erhalten. (Vgl. Landeshauptstadt München, Direktorium Stadtarchiv, Aktenzeichen 3226/32/2006, München, 31.01.2006. In: Archiv Dorothee Kunkel.)

<sup>1717</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 29.04.1927. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1718</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, Tübingen, 17. u. 18.06.1926, 26.11.1926, 01. u. 02.12.1926.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Das am 18.06.1926 benutzte Briefpapier mit dem Aufdruck „F. Stumpfhäuser, Tübingen“ und der Couvert-Aufkleber „Tübinger Chronik. Älteste Zeitung des Bezirks“ ließen in Erfahrung bringen, dass der auch in anderen Briefen erwähnte Herr Stumpfhäuser zu dieser Zeit Faktor der „Tübinger Chronik“ war. Eine Tochter der Eheleute Stumpfhäuser wurde 1921 in Sulzbach/Saar geboren. (Vgl. Stadtarchiv Tübingen, Einwohnermeldedaten zu Fritz Zolnhofer und Familie Franz Stumpfhäuser, Tübingen, 05.04.2007. In: Archiv Dorothee Kunkel.)

Demnach ergab sich Zolnhofers Tätigkeit in Tübingen vermutlich aus einer ins Saarland reichenden Verbindung.

<sup>1719</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 17.01.1928; 10.05.1928; 30.10.1929. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Saargebiet erreichten ihn zu seiner Verlobung im April 1929 als „stud. art.“ unter der Münchener Adresse „Kunst-Akademie Meister-Atelier“, die fremde Hand in „Schrandolphstr. 2 a/IV“ änderte, „Späte Grüße [...] von Wenzel und Schondorff“. (*Abb.en FZ 16 a, b*)<sup>1720</sup>

Nach Walter Schmeer war „die Lehre der Akademien für“ Zolnhofer „aber nicht bestimmend; er brauchte sie nur, um sich das Handwerkliche anzueignen. Am meisten gefördert“ hätte ihn „die mehrfach genutzte Arbeitsgelegenheit in der Freilicht-Malschule Karl Caspars.“<sup>1721</sup> Diese Modalitäten sind jedoch von der Leiterin des Archivs Haus Caspar-Filser als völlig unbekannter Brauch beschrieben worden. Des Weiteren betonte sie, Caspar habe den Begriff „Meisterschüler“, mit dem Zolnhofer häufig titulierte wurde<sup>1722</sup>, stets vermieden. Caspar wollte auch „keine Epigonen heranbilden“ und betrachtete sich als „älterer Kollege“<sup>1723</sup> seiner Studenten.

Das hat Zolnhofer ebenso empfunden, denn im November 1928 berichtete er voller Lob, „das Verhältnis ist nicht ein Lehrer zum Schüler [sic] sondern ein zwischen zwei Kollegen. [...] Caspar hat mir manches gesagt, was ich unbedingt für richtig halte u. ändern muss. Ich [...] musste ihm von daheim, dem Bergbau usw. erzählen.“<sup>1724</sup> Wie auch aus anderen Briefen hervorgeht, hat Caspar Industrie-Motive befürwortet.<sup>1725</sup>

## 2.1. Ausstellungs-Beteiligungen mit `Bergmannsgeschichten´ und Presseerwähnungen bis 1930

Bereits 1927 konnte Zolnhofer mit der „Neuen Münchener Secession“, die Caspar seit 1919 anführte<sup>1726</sup>, an der Sommerausstellung im Glaspalast teilnehmen. Hierbei ist er zu seinen „Bergmannsgeschichten“ von dem Bildhauer Fritz Koelle (1895 - 1953) ermutigt worden.<sup>1727</sup>

---

<sup>1720</sup> Danksagung anlässlich der Verlobung Hedi Schlosser und Fritz Zolnhofer. Briefeld/München April 1929.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Grußkarte von Richard Wenzel und Paul Schondorff, die auch Wenzels Eltern unterschrieben haben. Poststempel Saarbrücken 1.4.29. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1721</sup> Schmeer 1978, S. 5.

<sup>1722</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970. Vgl. Scharwath 2002, S. 56.

<sup>1723</sup> Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 114, Balwé und das farbige Sehen.

*Karl Caspar* zählt zu maßgeblichen Vertretern der Erneuerung christlicher Kunst. Er studierte von 1896 bis 1898 an der Stuttgarter Akademie u.a. bei Ludwig Herterich, dem er nach dem Wechsel zur Münchener Akademie folgte. Hier wurde *Caspar* 1922 als Nachfolger von Heinrich von Zügel (1850 - 1941) Leiter der Malklasse. Seit 1907 war er mit der Malerin Maria Filser (1878 - 1968) verheiratet. 1937 ist *Caspar* aus politischen Gründen in den Ruhestand getreten, konnte aber von 1946 bis 1951 seine Lehrtätigkeit an der Münchener Akademie wieder aufnehmen. (Vgl. Meissner, Karl-Heinz: Lebenschronik. In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 47 - S. 104.)

<sup>1724</sup> Fritz Zolnhofer, München, 30.11.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1725</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 24.11.1927, 17.01.1928, 28.01.1928, 10.05.1928.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1726</sup> Vgl. Meissner 1979, S. 72 u. S. 86.

<sup>1727</sup> Im April 1927 berichtete Zolnhofer: „Kölle war gestern [...] hier und hat sich“ meine Arbeiten „angesehen. Er meint, ich solle nur ganz ruhig diese Sachen an die Neue Sezession einschicken u. war erstaunt [...] zu sehen, es sei doch mal was ganz anderes, meine Bergmannsgeschichten. Er versprach mir zu tun, was er kann für mich. Also haben wir schon was gewonnen u. wenn ich dann mit Prof. Caspar [...] rede, wird's schon klappen.“ (Fritz Zolnhofer, München, 29.04.1927. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)



Koelle war Mitglied der „Neuen Münchener Secession“ und fand durch seine Frau, der Malerin und Bergmannstochter Elisabeth Koelle-Karmann (1890 - 1974) aus St. Ingbert, Zugang zum Milieu der Berg- und Hüttenarbeiter, die einen Großteil seines plastischen Werkes prägten.<sup>1728</sup> Obwohl Elisabeth Koelle-Karmann seit 1923 ebenfalls bei Karl Caspar studierte<sup>1729</sup>, muss zwischen Zolnhofer und dem Künstlerehepaar im Spätjahr 1927 eine eifersüchtige Animosität aufgekommen sein<sup>1730</sup>, die offenbar zeitlebens anhielt.<sup>1731</sup>

1927 sind im Ausstellungs-Katalog der „Neuen Münchener Secession“ Zolnhofers „Wochenstube“ und „Porträt des Herrn Präs. St.“ genannt.<sup>1732</sup> Daraufhin wurde der Maler auch vonseiten der Münchener Presse erwähnt. Am Schluss des Zeitungsartikels „Münchener Glaspalast 1927. Die neue Sezession“, stellte der Autor die kritisch empfehlende Frage, „ob nicht manche unverkennbare Talente, wie [...] Zolnhofer, die oft mit erschütternder Treue Lebensbilder bieten, sich graphisch anschaulicher auszudrücken vermöchten.“<sup>1733</sup> 1928 tritt nach dem Katalog der „Neuen Secession“ einem Porträt eine Grubenlandschaft hinzu<sup>1734</sup>, und 1929 wurde neben einer Grubenlandschaft ein ‚Schießmann‘ von Zolnhofer gezeigt.<sup>1735</sup>

Ihm blieb zwar eine 1928 anscheinend erhoffte Mitarbeit bei der Zeitschrift „Jugend“ versagt.<sup>1736</sup> Aber seither konnte er sich auch an Ausstellungen in der Pfalz und an der Saar beteiligen. Anlässlich der Wanderausstellung „Pfälzer Kunst“, die 1928 von München über Nürnberg nach Kaiserslautern führte, war er mit einem Gemälde „Fabriken“ und dem Aquarell „Bergleute“ vertreten.<sup>1737</sup> Die insgesamt 460 Exponate dieser Wanderausstellung sollten einen Querschnitt

Wenig später fieberte er dieser Ausstellung erwartungsvoll entgegen: „[...] wenn ich einmal in dieser Gruppe ausgestellt habe, dann weiß ich zu wem ich gehöre. und die Arbeiten sind sanktioniert, es ist dies ein großer Schritt.“ (Fritz Zolnhofer, München, 04.05.1927. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

<sup>1728</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 75 / S. 76. Vgl. Biographie Fritz Koelle. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 115. Vgl. Pasche, Eva M.: Fritz Koelle (1895 - 1953) - der Gestalter des Arbeiters - Leben und Werk. Essen 2001, S. 15, S. 18 - S. 20 u. S. 32.

<sup>1729</sup> Vgl. Dies. ebd., 15, S. 18 - S. 20 u. S. 32. Vgl. Ausst. Kat. Langenargen 1979, Schüler von Karl Caspar, S. 107 - S. 112, hier S. 110: Karmann Lisbeth, St. Ingbert Saar.

<sup>1730</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 10. u. 18.11.1927. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1731</sup> Vgl. Pasche 2001, S. 313, Anm. 107.

<sup>1732</sup> Vgl. Katalog zur Ausstellung München - Neue Secession 1927, Münchener Neue Secession, XIII. Ausstellung München, Glaspalast (Westflügel) 1927, S. 33: Zolnhofer Fritz, München, Nr. 345 Wochenstube, Nr. 346 Porträt des Herrn Präs. St.

<sup>1733</sup> Professor Dr. N.: Münchener Glaspalast 1927. Die neue Sezession. Zeitungsausschnitt. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Nach Recherchen in Münchener Archiven war dieser Artikel aber keinem Presseorgan jener Zeit zuzuordnen.

<sup>1734</sup> Vgl. Katalog München - Neue Secession 1928, Münchener Neue Secession, XIV. Ausstellung München, Glaspalast (Westflügel), 1928, S. 35: Zolnhofer Fritz, München, Nr. 333 Porträt, Nr. 334 Grubenlandschaft.

<sup>1735</sup> Vgl. Katalog zur Ausstellung München - Neue Secession 1929, Münchener Neue Secession, XV. Sommerausstellung, Glaspalast 1929, S. 26: Zolnhofer Fritz, München, Nr. 319 Grubenlandschaft, Nr. 320 Schießmann.

<sup>1736</sup> Im Juni 1928 hat Zolnhofer dem Verlag „Jugend“ drei Zeichnungen zugesandt. (Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 17.06.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

<sup>1737</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 56. Vgl. Katalog Pfälzer Kunst. Juli mit November 1928. München - Nürnberg - Kaiserslautern, S. 77: Zolnhofer: Nr. 459, Fabriken, Lw., sign. F. Zolnhofer, 65 x 55 cm; Nr. 460 Bergleute, Wf. a. P., sign. F. Zolnhofer, 42 x 39 cm. (Ausst. Kat. München - Nürnberg - Kaiserslautern 1928) Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 09.06.1928. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

pfälzischen Kunstschaffens ab der Regierungszeit des Churfürsten Carl Theodor (1724 - 1799) im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart spiegeln<sup>1738</sup> und präsentierten „viele [...] Stücke neuer Namen [...], die weiten Kreisen noch unbekannt“<sup>1739</sup> waren.

Zolnhofers Verbindung zur Pfalz dürfte sich angebahnt haben, nachdem er 1926 als Stellvertreter des Saargebiets in der „Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler“ mitwirkte.<sup>1740</sup> Somit schien der Weg geebnet, dass er 1928 an der Sonderschau „Industrie im Bilde“ des Kunstvereins Ludwigshafen<sup>1741</sup> und an der Ausstellung „Industrie und Kunst“, die 1930 in Kaiserslautern auf Anregung der „Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler“ zustande kam, teilnehmen konnte.<sup>1742</sup>

Im August 1929 hat die „Saarbrücker Landeszeitung“ anlässlich einer St. Ingberter Kollektivausstellung zu dem lobenden Artikel „Fritz Zolnhofer“ die Gemälde *Drei Arbeiter* und *Arbeiterfamilie* abgebildet. (Abb. FZ 17)<sup>1743</sup> Beide Darstellungen sind 1989 in der „Industriekultur an der Saar“ *Schicht* und *Heimweg* tituliert worden.<sup>1744</sup> Sie hängen neben weiteren Werken des Malers im Sulzbacher Rathaus-Sitzungssaal und werden *Bergleute auf dem Altenwalder Markt* (Abb. FZ 18)<sup>1745</sup> und *Heimkehrender Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19)<sup>1746</sup> genannt. Ein Album, das Zolnhofer und seine Frau zu Weihnachten 1931 der vermutlich finanzkräftigen Tante zueigneten, enthält die Gruppen-Fotografie „im Münchener Atelier“ mit dem rechts gerahmten Gemälde *Heimkehrender Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19 a)<sup>1747</sup>

Das auf der linken Seite der Fotografie „im Münchener Atelier“ platzierte Halbporträt zeigt die Münchener „Simplicissimus“-Wirtin Kathi Kobus (1854 - 1929).<sup>1748</sup> Anscheinend ist das Bild-

<sup>1738</sup> Vgl. Gräff, Walter: Vorwort. In: Ausst. Kat. München - Nürnberg - Kaiserslautern 1928, S. 7 - S. 12, hier S. 8.

<sup>1739</sup> Drs. ebd., S. 12.

<sup>1740</sup> Vgl. Weber, Wilhelm: 65 Jahre Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. In: Katalog Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Jubiläums-Ausstellung 1922 - 1987. Pfalzgalerie Kaiserslautern 12. Juni bis 12. Juli 1987. Kaiserslautern 1987, S. 7 - S. 22, hier S. 14.

<sup>1741</sup> Vgl. Christmann, Daniela: Die Moderne in der Pfalz. Künstlerische Beiträge, Künstlervereinigungen und Kunstförderung in den zwanziger Jahren. Heidelberg 1999, S. 199 - S. 210, hier S. 195.

<sup>1742</sup> Vgl. Graf, Hermann: Zur Eröffnung der ersten Ausstellung „Industrie und Kunst“. In: Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern, Juni / Juli 1930, 2. Jahrgang. Nr. 2, S. 45 - S. 50.

Vgl. ebd., S. 63: Mitwirkende Künstler Malerei: Zolnhofer Fritz, München; s. ebd., S. 46, Abb.: Fritz Zolnhofer, Saarbrücken - München, Heimkehrende Arbeiter.

<sup>1743</sup> Fritz Zolnhofer *Drei Arbeiter. Arbeiterfamilie*. In: H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. Vgl. Scharwath 2002, S. 56, Anm. 76.

<sup>1744</sup> Vgl. Diss. hier, S. 47 / S. 48.

<sup>1745</sup> Fritz Zolnhofer: *Schicht - Bergleute auf dem Altenwalder Markt*, 1928/29, Öl/Lw., 96 x 73 cm (mit jetzigem Rahmen 103 x 80 cm), sign. u. r.: F. Zolnhofer. Sulzbach, Rathaus-Sitzungssaal. In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176, *Schicht*. In: Jüngst / Staerk 1993, S. 486, *Bergleute auf dem Altenwalder Markt*.

<sup>1746</sup> Fritz Zolnhofer: *Heimkehrender Bergmann mit Familie*, 1928/29, Öl/Lw., 93,5 x 75,3 cm (mit jetzigem Rahmen 102,0 x 82,5 cm), sign. o. r.: Zolnhofer. Sulzbach, Rathaus-Sitzungssaal.

In: Saarheimat. Saarbrücken, 30. Jahrgang, November 1986, Titelbild, *Heimkehrender Bergmann mit Familie*.

In: Industriekultur an der Saar 1989, vor S. 137, *Heimweg*. In: Schleiden 2009, S. 452, *Heimkehrender Bergmann mit Familie*, um 1928, Öl.

<sup>1747</sup> Fritz Zolnhofer: Gruppen-Fotografie „im Münchener Atelier“. Aus Album „Unserer Ib. Tante Hannchen zu Weihnachten 1931 Hedi und Fritz“. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1748</sup> Freundlicher Hinweis von einer Verwandten Zolnhofers.

nis 1961 aus dem Besitz des Malers ausgestellt worden.<sup>1749</sup> Aus zwei Briefen, in denen Zolnhofer 1928 über den Fortgang des Porträts berichtete, geht nicht hervor, ob er dazu von der Wirtin beauftragt war, die er als einflussreichste Frau der Münchener Künstlerschaft schätzte.<sup>1750</sup> Der Kontakt zu Kathi Kobus hat offenbar die Annahme genährt, Zolnhofer sei auch mit Joachim Ringelnatz (1883 - 1934) befreundet gewesen<sup>1751</sup>, der u.a. Ende der 1920er Jahre im „Simplicissimus“ als Kabarettist auftrat.<sup>1752</sup> Darüber und über den Verbleib des Porträts von Kathi Kobus, die 1929 verstarb, geben Zolnhofers Briefe keinerlei Auskunft.<sup>1753</sup>

1929 wurde in dem Saarbrücker Presseartikel „Fritz Zolnhofer“ der derzeitige Münchener ‚Schaffensaufenthalt‘ als heimatliche Absence bedauert.<sup>1754</sup> Zudem war die Bemerkung, dass sich sein „Schaffen zu weiten beginnt“<sup>1755</sup>, auf eine zwei Jahre zurückliegende Ausstellung gerichtet, die vermutlich auch in St. Ingbert stattgefunden hat.<sup>1756</sup> Vonseiten der lokalen Presse setzte sich die positive Aufnahme seiner Arbeiterdarstellungen fort, als Zolnhofer 1930 im saarländischen Homburg eine Reihe seiner Werke ausstellte.<sup>1757</sup>

## 2.2. Die Präsenz im „Saarbrücker Bergmannskalender“

Aber schon 1928 war er mit dem Artikel *Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues* im „Saarbrücker Bergmannskalender“ (Abb. FZ 11)<sup>1758</sup> publik geworden. Der „Maler des Saarbergbaues“ erschien mit einem *Selbstporträt* (Abb. FZ 11 a)<sup>1759</sup>, während z.B. der *Bergmann mit Lampe* (Abb. FZ 11 b)<sup>1760</sup> und *Schrämmende Bergleute* (Abb. FZ 11 c)<sup>1761</sup> „das Bild des Saar-

<sup>1749</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 30: Kathi Kobus, 1929, Öl/Lw., 87 x 75 cm, ohne Angaben des Besitzers. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken Kat. 1970, Nr. 56: Kathi Kobus, 1928, Kohlezeichnung, 65,3 x 46,6 cm, sign. u. l.: F. Z., Studie zu dem gleichnamigen Ölgemälde. Aus dem Nachlass.

<sup>1750</sup> Fritz Zolnhofer, München, 31.01.1928 u. 29.06.1928. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1751</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958.

Walter Schmeer glaubte: „Wichtiger“ als die Akademie waren für Zolnhofer „die Beziehungen zu den fortschrittlichen Kräften des Münchner Lebens, etwa zu dem Kreis der Künstler um die großartige Kathie Kobus. Dort gewann er den genialischen Joachim Ringelnatz zum Freund.“ (Schmeer 1978, S. 5.)

<sup>1752</sup> Vgl. Günther, Herbert: Joachim Ringelnatz mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 9. Aufl., Hamburg 2006, S. 113 - S. 115.

<sup>1753</sup> Hingegen haben Albert Weisgerber und Joachim Ringelnatz - Hans Bötticher - 1913 in München dem okkulten Dichter- und Malerkreis „Hermetische Gesellschaft“ angehört. (Vgl. Günther 2006, S. 37 / S. 38.)

<sup>1754</sup> Vgl. H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929.

<sup>1755</sup> Ebd.

<sup>1756</sup> Vgl. ebd.

<sup>1757</sup> Vgl. Anonym: Gemälde-Ausstellung im Stadthaus 2. Die Saarpfalz - Homburger Tageblatt, 08. 01.1930.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1758</sup> Anonym: *Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues*. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang, Saarbrücken 1928, S. 112. Abb.en S. 112: Ausruhender Bergmann, Lithographie; nach S. 112: Porträt eines Saarbergmanns; vor S. 113: Heimkehr von der Schicht, Gemälde; S. 113 Schrämmende Bergleute, zwei Kohleskizzen; S. 114 Bergmann mit Lampe; S. 115 Selbstporträt.

<sup>1759</sup> Fritz Zolnhofer: *Selbstporträt*, Zeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer 27. Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang, Saarbrücken 1928, S. 115.

<sup>1760</sup> Fritz Zolnhofer: *Bergmann mit Lampe*, 1927/28, Kohleskizze. Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang, Saarbrücken 1928, S. 114.

<sup>1761</sup> Fritz Zolnhofer: *Schrämmende Bergleute*, 1927/28, Kohleskizzen. Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang, Saarbrücken 1928, S. 113.

bergmanns<sup>1762</sup> vergegenwärtigten. Die fortdauernden Darstellungen in der berufsständischen Jahresschrift, die seit 1872 von der Bergwerksverwaltung herausgegeben wurde, festigten Zolnhofers Ruf als „Bergmannsmaler“.<sup>1763</sup> 1928 betonte der „Saarbrücker Bergmannskalender“ neben dem Studium in Stuttgart und München: „Das Thema der Arbeit und der realistischen Lebenswahrheit, das er bei den großen Alten ebenso fand wie auch bei Meunier oder bei der großen Graphikerin Käthe Kollwitz, hatte es ihm allzeit besonders angetan.“<sup>1764</sup>

Auf die erwähnten Reisen „zum Studium der alten Meister“<sup>1765</sup> lassen einige Werktitel in den Zolnhofer-Katalogen schließen. Demnach war er 1924 in Italien und Holland.<sup>1766</sup> Schon zuvor wird Zolnhofer in der Schweiz gewesen sein.<sup>1767</sup> Jedenfalls trägt das Ölbild *Bauer in Engadiner Landschaft* (Abb. FZ 5)<sup>1768</sup>, das sich neben zwei gleichsam signierten Engadiner Seen- und Berglandschaften (Abb.en FZ 5 a, b)<sup>1769</sup> im Nachlass eines ehemaligen Freundes befindet, die Jahreszahl 1921. Zu dieser Sammlung zählt auch Zolnhofers Gemälde *Bauernkarren in der Landschaft*. (Abb. FZ 6)<sup>1770</sup>

Davon abgesehen, reproduzierte der „Saarbrücker Bergmannskalender“ von 1930 bis 1935 Zolnhofers Plakat *Gib Acht auf deine Lampe*. (Abb. FZ 12)<sup>1771</sup> Dasselbe Motiv ergab 1931 eine Saargebiets-Briefmarke<sup>1772</sup> mit dem Aufdruck Volkshilfe. (Abb. FZ 13)<sup>1773</sup> Dieser sog. „Sicherheitsmann“, der seine Grubenlampe prüfend betrachtet, resultierte wie das Plakat, das seit 1930 zur Vorsicht aufforderte, scheinbar aus dem *Bergmann mit Lampe*. (Abb. FZ 11 b)

Dagegen fand das *Maybacher Triptychon* (Abb. FZ 23), mit dem Zolnhofer 1931 auf die Gruben-Katastrophe vom 25. Oktober 1930 reagierte, seinerzeit in den „Saarbrücker Bergmannskalendern“ keine Beachtung. Dennoch habe das Triptychen nach Günter Scharwaths

<sup>1762</sup> Anonym: Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues. Saarbrücker Bergmannskalender 1928, S. 112.

<sup>1763</sup> Vgl. Slotta, Delf: 130 Jahre Bergmannskalender: Zeitzeuge der Kohle und ihrer Reviere. Zum ersten Mal 1873 erschienen - Botschafter des Bergbaus. In: Bergmannskalender 2003, vormals Saarbrücker Bergmannskalender, Deutsche Steinkohle AG (Hrsg.). Herne 2003, S. 18 - S. 42, hier S. 20 / S. 21 u. S. 29.

<sup>1764</sup> Anonym: Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues. Saarbrücker Bergmannskalender 1928, S. 112.

<sup>1765</sup> Ebd.

<sup>1766</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958: Nr. 33 Skizzen aus Neapel 1924, Nr. 34 Holländische Landschaft 1924. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961: Nr. 27 Badeszene (Holland) 1924.

<sup>1767</sup> Vgl. Anonym: Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues. Saarbrücker Bergmannskalender 1928, S. 112.

<sup>1768</sup> Fritz Zolnhofer: *Bauer in Engadiner Berglandschaft*, 1921, Öl/Lw., 96,5 x 67,5 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer 1921. Bez. verso: F. Zolnhofer aus dem Engadin. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

<sup>1769</sup> Fritz Zolnhofer: *Sonnenaufgang bei Maloja*, Öl/Lw., 38,5 x 49,0 cm, sign. u. r.: F. Z. Bez. verso: F. Zolnhofer, Sonnenaufgang bei Maloja Oberengadin. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken. Fritz Zolnhofer: *Piz la Margun*, Öl/Lw., 38,5 x 49,0 cm, sign. u. r.: F. Z. Bez. verso: Zolnhofer Piz la Margun. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken..

<sup>1770</sup> Fritz Zolnhofer: *Bauernkarren in der Landschaft*, Öl/Lw., 31,4 x 40,0 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

<sup>1771</sup> Fritz Zolnhofer: *Gib Acht auf deine Lampe*, Plakat, sign. im Halsausschnitt der Figur: F. Zolnhofer. Herausgegeben von der Saar-Knappschafts-Berufsgenossenschaft. In: Saarbrücker Bergmannskalender 1930, S. 156; 1931, S. 152; 1932, S. 152; 1933, S. 144; 1934, S. 142; 1935, S. 152.

<sup>1772</sup> Freundlicher Hinweis von einer Verwandten Zolnhofers.

<sup>1773</sup> Fritz Zolnhofer: Briefmarke *Der Sicherheitsmann*. Volkshilfe Saargebiet. 1931. In: Michel-Deutschland-Katalog 2006/2007. Unterschleißheim 2006, S. 250.

Dafürhalten den Maler „an der Saar mit einem Schlag bekannt gemacht“.<sup>1774</sup> Vielleicht sollte aber Zolnhofers volkstümliche *Heimkehrszene*, die der „Saarbrücker Bergmannskalender“ 1932 zum Titelbild der 60-jährigen Jubiläums-Ausgabe wählte (*Abb. FZ 14*)<sup>1775</sup>, die Bergleute und ihre Familien versöhnen. Ebenso begütigend und sentimental wirkt Zolnhofers Zeichnung *Bei der Arbeit über Tage*, die 1932 und 1935 ein Bergmannslied im „Saarbrücker Bergmannskalender“ illustrierte. (*Abb. FZ 15*)<sup>1776</sup>

### 2.3. Der repräsentative Maler im Vorfeld des „Albert-Weisgerber-Preises“

Die erfolgsversprechende Resonanz im „Saarbrücker Bergmannskalender“ wird mit dazu geführt haben, dass Zolnhofer 1931, der inzwischen mit Hedi Schlosser verheiratet war<sup>1777</sup>, in Saarbrücken ansässig wurde.<sup>1778</sup> 1932 konnte er zur „Sonderschau saarländischer Künstler“ anlässlich der „Großen Berliner Kunstausstellung“ einige Arbeiterdarstellungen entsenden.<sup>1779</sup> Unter den 29 teilnehmenden Künstlern, denen auch Walter Schmeer angehörte, ist Zolnhofer zwar vonseiten der Berliner Presse nicht besonders wahrgenommen worden.<sup>1780</sup> Aber 1933 wurde er in einem Artikel „Kunststadt Saarbrücken“, den nach Zolnhofers Vermerk die „Neue Badische Zeitung“ publizierte, als der „augenblicklich repräsentativste Vertreter“<sup>1781</sup> genannt. Zu dieser Reputation verhalf ihm vermutlich sein Redebeitrag in einem „Saarlandhörbild“ des Südwestfunks, das als „Stimme des Grenzlandes“ am 9. August 1932 deutschlandweit gesendet wurde.<sup>1782</sup>

Gemäß der „Saarbrücker Landeszeitung“ war dieser „Anschauungsunterricht“ über das „Schicksal des deutschen Saarvolkes“<sup>1783</sup> umrahmt von Reden des Reichskanzlers Franz von Papen (1879 - 1969) und des Kommerzienrates Hermann Röchling. Kommunalpolitiker, Handwerker, Kaufleute und Landwirte erinnerten „an bessere Zeiten [...] des Saarvolkes“ und beklagten die

<sup>1774</sup> Scharwath 2002, S. 56.

<sup>1775</sup> Fritz Zolnhofer: *Heimkehrszene*, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Titelbild. Saarbrücker Bergmannskalender 1932, 60 Jahre Saarbrücker Bergmannskalender. 1872 - 1932.

<sup>1776</sup> Fritz Zolnhofer: *Bei der Arbeit über Tage*, Kohlezeichnung, 1932, sign. u. r.: F. Zolnhofer.

In: Saarbrücker Bergmannskalender 1932, S. 173. In: Saarbrücker Bergmannskalender 1935, S. 27.

<sup>1777</sup> Vgl. Familienstammbuch Zolnhofer / Schlosser, Standesamt II Saarbrücken, Heiratsregister 150/1930: Eheschließung 29. April 1930. Dieses Dokument hat sich bei einer Verwandten Zolnhofers erhalten.

<sup>1778</sup> Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Friedrich Maximilian Zolnhofer. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken.

<sup>1779</sup> In der betreffenden Anmelde-Liste waren die Gemälde „Pferdejungen“, „Arbeiter“ und „Arbeiter mit Frau“ sowie die Gouachen „Arbeiterkopf“ und „Arbeiter“ verzeichnet. (Vgl. Scharwath 1996, S. 222.)

<sup>1780</sup> Vgl. Scharwath 1996, S. 215, S. 221, S. 233, S. 235 - S. 239.

<sup>1781</sup> Ott, Konrad: Kunststadt Saarbrücken. Zeitungs-Ausriss mit handschriftlichem Vermerk: Aus Neue Badische Landeszeitung. Samstag, 14. Januar 1933. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Diese Ausgabe ist jedoch in den Beständen der von der Mannheimer Universitäts-Bibliothek auf Mikrofilmen erfassten „Neuen Badischen Landeszeitung“ von 1933 nicht enthalten.

<sup>1782</sup> F. F.: Stimme des Grenzlandes: Saarland / Ein Hörbild des Südwestfunks. Saarbrücker Landeszeitung, 11.08.1932. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1783</sup> Ebd.

„Losreise vom Mutterland.“<sup>1784</sup> Im Anschluss an Bergleute, die das „Elend der französischen Schulwerbung“ schilderten, sprach Zolnhofer „ein paar kurze, aber kernige Sätze.“ Seine Antwort auf die Frage, „weshalb er die Saarlandschaft und Bilder aus dem Bergmannsleben male“, lautete, dass „er unter dem Zwang einer inneren Verbundenheit mit diesen Menschen des schwarzen Arbeiterdaseins steht.“<sup>1785</sup>

Offenbar hat die 1934 von der „Deutschen Gewerkschaftsfront Saar“ herausgegebene *Grenzwacht im Schacht* (Abb.en FZ 25, 25 a - c) in Begleittexten zu Zolnhofers Darstellungen Sprachfloskeln aus der „Stimme des Grenzlandes“ aufgegriffen. Wie Scharwath annahm, war die *Grenzwacht im Schacht* mit „Gestalten des saarländischen Bergmannslebens“ maßgebend für den „Westmarkpreis“.<sup>1786</sup> Jedenfalls ist der daraus hervorgegangene „Albert-Weisgerber-Preis“ am 1. Dezember 1935 erstmalig an Zolnhofer verliehen worden.<sup>1787</sup>

Den neuen Machthabern wusste er sich auch nach der Saarabstimmung angesichts der Postkarten-Zeichnung *Wir blieben treu!* zu empfehlen, die *Zur Erinnerung an die Rückgliederung des Saargebiets am 1. März 1935* (Abb. FZ 27)<sup>1788</sup> als „goldenes Blatt deutscher Geschichte“ auf der Rückseite das Votum zahlengenau kundgab. Zur Verkörperung des mithin ‚befreiten‘ Saarvolkes hat Zolnhofer zwischen den plakativen Schriftblöcken einen jungen Arbeiterdenkmalartig über dem niedrigen Horizont einer Industrielandschaft erhoben. Frontal dem Betrachter zugewandt, demonstriert diese Figur mit breiter Schulter und visionär entschlossener Miene eine gesprengte Kette, die von den Armfesseln und unter kräftigen Händen herabhängt. Die überhöht heroische Pose sowie das links in die Landschaft integrierte Bergwerk und die gegenüberliegende Hüttenanlage lassen an Otto Weils Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* (Abb. OW 38) denken.

## 2.4. Vom Bergmannsmaler zum Frontmaler

Einem Zeitungsartikel „Kunst in der von-Below-Kaserne“ zufolge war Zolnhofer mit Wandmalereien für die Innenräume der Ende November 1938 im Saarbrücker Stadtwald einge-

---

<sup>1784</sup> Ebd.

<sup>1785</sup> Ebd.

Im Deutschen Rundfunkarchiv, Wiesbaden, sind die einzelnen Schallplatten, aus denen das Hörbild „Stimme des Grenzlandes“ vom 09.08.1932 zusammengesetzt war, nicht mehr erhalten. Das Sendemanuskript der Rahmenproduktion weist lediglich auf den Beitrag von Zolnhofer, aber nicht auf den Inhalt seiner Worte.

(Freundliche Auskunft von Friedrich Dethlefs, Sammlung und Informationsvermittlung Deutsches Rundfunkarchiv, Wiesbaden, 14.02.2006, nach einem Sendemanuskript aus dem Nachlass von Paul Laven (1902 - 1979).

In: Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main, A 46/II, 2.)

<sup>1786</sup> Scharwath 2002, S. 30.

<sup>1787</sup> Vgl. Diss. hier, S. 35, S. 83, Anm. 508.

<sup>1788</sup> Fritz Zolnhofer: *Wir blieben treu! Zur Erinnerung an die Rückgliederung des Saargebiets am 1. März 1935*, 1935, Postkarten-Zeichnung, sign. o. r.: F. Zolnhofer. Rückseite: „Ein goldenes Blatt deutscher Geschichte“. Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken.

weihten Kaserne beauftragt.<sup>1789</sup> Über die Entwürfe, die aber vermutlich wegen des nahenden Krieges nicht mehr zur Ausführung kamen<sup>1790</sup>, berichtete Rudolf Bornschein als Journalist in der „NSZ Rheinfront“. Demnach konnte Zolnhofer, „Träger des Westmarkpreises für bildende Kunst 1935“, neben den Themen „Schönheit der Landschaft“ und „Industrie an der Saar“ mit „Szenen aus dem Kriegsgeschehen [...] aus seinen Erlebnissen als Frontsoldat schöpfen“ und habe damit „vom Auftrag angeregt, ein Gebiet behandelt, [...] in dem er zu neuen Leistungen gekommen ist.“<sup>1791</sup>

Zu dieser neuen Phase reihten sich ab 1938 Zolnhofers ‚Westwall-Bilder‘<sup>1792</sup> mit mehreren Varianten der *Organisation Todt beim Brückenbau*. (Abb. FZ 28)<sup>1793</sup> Nach Uwe Loebens soll Zolnhofer an diese Aufträge gelangt sein, da er in „demselben Haus ein Atelier betrieben“ hätte, „in dem die Organisation Todt residierte“<sup>1794</sup>, und die für den Bau des „Westwalls“ zuständig war.<sup>1795</sup> Aber weder eine zufällige Nachbarschaft noch eine ihm von Scharwath zugeschriebene

<sup>1789</sup> Vgl. Anonym: Kunst in der von-Below-Kaserne. Bekannte saarländische Künstler wurden mit der Ausgestaltung beauftragt. Saarbrücker Landeszeitung, 27.11.1938. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1790</sup> Aus den Unterlagen des Staatlichen Konservatoramtes Saarbrücken sind keine Hinweise über realisierte Bildentwürfe zu entnehmen. (Vgl. Staatliches Konservatoramt Saarbrücken. Marschall, Kristine: Saarland - Ministerium für Umwelt, Inventarisierung, Saarbrücken, 24.01.2006.)

„Die nach dem preußischen General Fritz von Below (1853 - 1918) benannte Kaserne entstand 1937/38 auf einem gerodeten Gelände im St. Johanner Stadtwald. [...] Im November 1938 erfolgte die Übergabe [...] an ein Maschinen-Gewehr-Bataillon. [...] Die Hauptanlage der Kaserne bildet seit 1948 den Campus und Kern der [...] Universität.“ (Ostermann, Patrick: Zum Denkmalensemble der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. Ein Kurzbericht anlässlich der erweiterten Unterschutzstellung. In: Jo Enzweiler (Hrsg.), Institut für aktuelle Kunst im Saarland an der Hochschule der Bildenden Künste Saar: Kunst im öffentlichen Raum. Saarland. Band 2. Universität des Saarlandes 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation. Saarlouis 1999, S. 11 - S. 16., hier S. 11.)

<sup>1791</sup> Bornschein, Rudolf: Bildende Kunst für den Soldaten. Plastik und Malerei verbinden sich der Architektur. NSZ Rheinfront, 26.11.1938. Wehrhafte Grenze. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Diesem Artikel mit der anschaulich beschriebenen Bilderserie „Erlebnis des Weltkrieges“, „In Russland“, „Marsch durch eine eroberte Stadt im Westen“, „Vor dem Sturm“, „Tankangriff“ oder „Ruhestellung“ waren Zolnhofers „Handgranatenangriff“ und „Maschinengewehrnest“ hinzugefügt. (Bornschein 1938; s. ebd. Abb.en)

<sup>1792</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 73. Vgl. Loebens 1998, S. 70.

<sup>1793</sup> Fritz Zolnhofer: *Organisation Todt beim Brückenbau*, um 1938, vermutlich Öl/Lw., sign. u. l.: F. Zolnhofer, bez. u. l.: O.T. beim Brückenbau. In: Scharwath 2002, S. 62; s. ebd., S. 67: Fritz Zolnhofer, *Organisation Todt beim Brückenbau*, 1940, Aquarell. In: Saarbrücker Zeitung, 25.08.1940.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 86: OT-Leute 1938, Federzeichnung.

<sup>1794</sup> Loebens 1998, S. 70.

Zolnhofer wohnte seit 1935 in der Saarbrücker Königin-Luisen-Straße 20. (Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Friedrich Maximilian Zolnhofer. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken.)

Nach einem Saarbrücker Adressbuch von 1939 befand sich im selben Haus auch das Heeresbauamt.

(Vgl. Einwohnerbuch der Stadt und des Landkreises Saarbrücken 1939. Teil II: Alphabet. Verzeichnis. Stadt Saarbrücken, S. 110 Teil III: Straßenverzeichnis, Königin-Luisen-Straße 20, S. 456. In: Stadtarchiv Saarbrücken.)

Diese Dienststelle lieferte zwar die Entwürfe für die Below-Kaserne. (Vgl. Ostermann 1999, S. 11.) Ob sie aber auch eine „Westwall“-Bauleitung beherbergte, ließ sich nicht feststellen. 1941 befand sich die ‚Bauleitung Spichern‘ in der Königin-Luisen-Straße 61. (Vgl. Anschreiben: Der Generalinspektor für das Deutsche Straßenwesen, Oberbauleitung St. Wendel - Saarbrücken, Bauleitung Spichern, Saarbrücken, Königin Luisenstraße 61 an Herrn Direktor des Saarlandmuseums, 13.01.1941. In: Saarland Museum Depositum 65.)

<sup>1795</sup> Die *Organisation Todt*, eine zivile Reichsbehörde, wurde nach dem Ingenieur und Politiker *Fritz Todt* (1891 - 1942) benannt. Er leitete ab 1933 den Bau der Reichsautobahnen und wurde im Juni 1938 von Hitler mit der Errichtung des „Westwalls“ bevollmächtigt. Dieser Befestigungsgürtel sollte ein Pendant zur französischen „Maginotlinie“ sein, die von 1929 bis 1934 angelegt wurde. Wegen geographischer Besonderheiten war die Gegend an der mittleren Saar ein Kernbereich des „Westwalls“, der sich von der Schweizer Grenze bis zur

Geschäftstüchtigkeit<sup>1796</sup> werden zur Begleitung der „Organisation Todt“ genügt haben. Immerhin besaß Zolnhofer einen adäquaten, im März 1938 ausgestellten Wehrpass.<sup>1797</sup>

Selbst der hoch dekorierte ‚Reichskriegsmaler‘ Ernst Vollbehrr<sup>1798</sup> durfte seine „Bilddokumente über den Bau des Westwalls“ nur mit „Wissen des Führers“ und der „Förderung der Organisation Todt“<sup>1799</sup> anfertigen. Im Saarbrücker Raum soll Vollbehrr derart strenge Kontrollen vorgefunden haben, „dass er beinahe einmal verhaftet wurde.“<sup>1800</sup> Schon wegen solcher Prozeduren ist anzunehmen, dass Zolnhofer, wie auch andernorts weniger renommierte ‚Westwall-Maler‘, von einer Propaganda-Kompanie eingesetzt war.<sup>1801</sup>

Seine Gouache *Westwallheim Knipperbräu* (Abb. FZ 29)<sup>1802</sup> gleicht hinsichtlich der versammelten Soldaten und dem Lokalgewölbe Otto Weils Komposition *In der Kantine*, die 1917 als „Stosstrupp“-Titelbild herauskam. (VAbb. OW 105)<sup>1803</sup> Zolnhofers *Westwallheim Knipperbräu* bezog sich auf ein Saarbrücker Restaurant „Knipperbräu“, das während der Evakuierung ab September 1939 für Westwall-Arbeiter und Soldaten geöffnet blieb.<sup>1804</sup>

Diese erste Evakuierung von 1939/40, die infolge des im Westen ausgerufenen Kriegszustandes anberaumt wurde<sup>1805</sup>, verbrachte Zolnhofer in München, wo nach entsprechenden Zeitungs-

Nordsee erstreckte. (Vgl. Tempel, Christoph: Kurze Beschreibung der Geschichte des Westwallbaus in den Jahren 1939 - 1945. In: Wir bauen des Reiches Sicherheit. Mythos und Realität des Westwalls 1938 bis 1945. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1992, S. 9 - S. 31, hier S. 14 - S. 16.)

<sup>1796</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 78 / S. 79.

<sup>1797</sup> Vgl. Wehrpass Friedrich Zolnhofer. Wehrnummer Saarbrücken 96191/1. Nummer der Erkennungsmarke BAUKO.TMOT. 152, 183. Ausgestellt: Saarbrücken, den 19. März 1938. Unterzeichnet: Jäger, Hauptmann (E:MB.O.) In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1798</sup> Vgl. Diss. hier, S. 259,

<sup>1799</sup> Todt, Fritz: Geleitwort. In: Ernst Vollbehrr: Mit der OT beim Westwall und Vormarsch. Tagebuchaufzeichnungen und farbige Bilddokumente des Kriegsmalers Ernst Vollbehrr. Berlin 1941.

<sup>1800</sup> Seck, Doris: Unternehmen Westwall. Saarländische Kriegsjahre II. Saarbrücken 1980, S. 51.

<sup>1801</sup> Vgl. Elfert, Eberhard: Vier Variationen eines Themas: Der Westwall in der Kunst des Dritten Reiches. In: Wir bauen des Reiches Sicherheit. Mythos und Realität des Westwalls 1938 bis 1945. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1999, S. 102 - S. 120, hier S. 108 u. S. 115.

<sup>1802</sup> Fritz Zolnhofer: *Westwallheim Knipperbräu*, 1939, Gouache, 23,0 x 21,1 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 2656. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 87. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 99.

<sup>1803</sup> Otto Weil: *In der Kantine*. Sign. o. r.: O.W. Titelbild. Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg, Nr. 31, 11.07.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

<sup>1804</sup> Vgl. Seck 1980, S. 62.

<sup>1805</sup> Kurz nach dem Angriff auf Polen wurde auch im Westen der Kriegszustand ausgerufen. Im sog. ‚Freimachungsgebiet‘ - der ‚Roten Zone‘ -, einem ca. 10 km breiten Streifen entlang der französischen Grenze, mussten die Saarländer ihre Heimat verlassen. Davon waren ebenso Bewohner der Pfalz, aus dem Gau Trier, aus Baden und Wilhelmshaven betroffen, die in sog. ‚Bergungsgebiete‘ verbracht wurden. Während dieser Evakuierung, die bis in den Sommer 1940 andauerte, ist am 14.06.1940 eine Heeresgruppe südlich von Saarbrücken in die schon von Norden hintergangene „Maginotlinie“ eingebrochen und zwang die noch in Elsass-Lothringen stehende französische Armee zur Kapitulation. (Vgl. Seck 1980, S. 55 / S. 56 u. S. 66. Vgl. Kermann, Joachim: Die Evakuierung der „Roten Zone“ unter Berücksichtigung der ehemaligen Kreise Pirmasens und Zweibrücken. In: Die Rote Zone im Landkreis Südwestpfalz. Ein Begleitheft zur Ausstellung im Kreistagssaal der Kreisverwaltung Südwestpfalz in Pirmasens vom 21. Oktober bis 10. November 2000. Herausgegeben von der Kreisverwaltung Südwestpfalz. Pirmasens 2000, S. 9 - S. 61, hier S. 33 / S. 34.)



artikeln<sup>1806</sup> ein privates Kunsthaus seine 'Westwall-Bilder' und Industriesujets präsentierte.<sup>1807</sup> Der gefällige Artikel „Wiedersehen mit der Heimat. Bei Fritz Zolnhofer in München“ in der Silvesterausgabe der „NSZ Rheinfront“ deutet auf eine vorausgegangene Zusammenarbeit zwischen dem Autor Alfred Petto und dem Maler. Schließlich ist 1940 Alfred Pettos idyllische Broschüre „Das Bergmannskind. Bildnis einer Jugend. Mit Zeichnungen von Fritz Zolnhofer“ zum zweiten Mal aufgelegt worden.<sup>1808</sup>

Etwa zeitgleich erschien „Froh und Frisch. Ein lustiges Ferdi-Welter-Buch. Mit Buchschmuck von Fritz Zolnhofer“. Diese Broschüre des Schauspielers und NSDAP-Mitgliedes Ferdinand Welter (1903 - 1974)<sup>1809</sup> - seit 1936 populärer Unterhaltungs-Sprecher am „Reichssender Saarbrücken“ und bis 1973 beim „Saarländischen Rundfunk“ tätig<sup>1810</sup> - war „Unsere Buwe bei de Soldate gewidmet.“<sup>1811</sup> Zolnhofer illustrierte zwar lediglich harmlose Anekdoten, aber gestreute Kriegsparolen und Floskeln, die ein Vertrauen zum 'Führer' beschwörten<sup>1812</sup>, werden ihm kaum entgangen sein.

Offenbar ist Zolnhofer vorzeitig aus der Evakuierung zurückgekehrt und hat laut des am 25. August 1940 in der „Saarbrücker Zeitung“ veröffentlichten Artikels „Ein Frontmaler. Zu Kriegsbildern von Fritz Zolnhofer“ die Kampfhandlungen an der Westfront begleitet.<sup>1813</sup> Diesem Bericht zufolge war es ihm „wie nur ganz wenigen seiner Fachgenossen [...] vergönnt, [...] im großen Geschehen zu stehen [...] und mit der Kraft des Striches und der Farbe [...] das gestalten zu dürfen, was er [...] inmitten der soldatischen Kameradschaft [...] erlebte. Damit wurde er [...] zum Kriegs- und Frontmaler.“<sup>1814</sup>

#### 2.4.1. Das propagandistische Kunstschaffen

Überdies war Zolnhofer im Spätsommer 1940 von dem Landrat des Kreises 'Saarlautern' (Saarlouis) beauftragt, zusammen mit Fritz Grottemeyer (1864 - 1947) aus Berlin und der St. Wendeler Malerin Mia Münster (1894 - 1970) „als Erinnerungen für die spätere Zeit und ihre

<sup>1806</sup> Vgl. Scharwath 2002, S. 57 / S. 58.

<sup>1807</sup> Vgl. Petto, Alfred: Wiedersehen mit der Heimat. Bei Fritz Zolnhofer in München. NSZ Rheinfront, 31.12.1939. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Vgl. Anonym: Maler des Westwalls und des Saarländer Bergmannes / Zu einer Ausstellung Fritz Zolnhofers in München. NAZ Neue Abendzeitung, München, 14.02.1940. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1808</sup> Vgl. Petto, Alfred: Das Bergmannskind. Bildnis einer Jugend. Mit Zeichnungen von Fritz Zolnhofer.

2. Auflage 1940, Neustadt a. d. Weinstraße.

<sup>1809</sup> Vgl. Bundes-Archiv (ehem. BDC), Berlin, Kartei der NSDAP-Mitglieder: Welter, Ferdinand, 19.12.1903, Schauspieler, Saarbrücken.

<sup>1810</sup> Vgl. Mundrich, Heinz: Der Ferdi. Einem Schauspieler zum Abschied. Saarbrücker Zeitung, 05./06.01.1974. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>1811</sup> Vgl. Welter, Ferdi: Vorsatz. In: Froh und Frisch. Ein lustiges Ferdi-Welter-Buch. Mit Buchschmuck von Fritz Zolnhofer.

<sup>1812</sup> Vgl. Drs. ebd, S. 62 / S. 63, S. 67, S. 70.

<sup>1813</sup> Vgl. Anonym: Ein Frontmaler. Zu Kriegsbildern von Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 25.08.1940.

In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. Vgl. Scharwath 2002, S. 58 / S. 59.

<sup>1814</sup> Anonym: Ein Frontmaler. Zu Kriegsbildern von Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 25.08.1940.

Generationen die Wirkung des Krieges in der Gaulandschaft festzuhalten.<sup>1815</sup> Zolnhofers Beiträge dürften auch zustande gekommen sein, als der Gauleiter Josef Bürckel (1895 - 1945) im Herbst 1940 ost- und westmärkische Künstler eingeladen hat, um „das gewaltige Geschehen im Raum zwischen Westwall und Maginotlinie dokumentarisch festzuhalten.“<sup>1816</sup> Anfang 1941 zeigte das Saarland-Museum die Ergebnisse in der programmatischen Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“.<sup>1817</sup> Aus 'Saarlautern' wurden Arbeiten von Grottemeyer und Münster leihweise zur Verfügung gestellt, während Zolnhofer zwei Ölgemälde und zwölf Temperabilder selbst einlieferte.<sup>1818</sup>

Anlässlich der Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“ ist in der Zeitschrift „Die Westmark“ allein Zolnhofers *Zerschossene Straße* (Abb. FZ 30)<sup>1819</sup> unter dem Titel „Zerstörte Straße in einem Orte des Kriegsgebietes“ erschienen.<sup>1820</sup> Insofern repräsentierte das Gemälde sämtliche Exponate, die nach einem zur Ausstellungs-Eröffnung verfassten Zeitungsartikel zu „Bildern des Grauens“ geworden sind, und die „als Symbole und Zeugen eines Kampfes, dem sich das ganze Volk verschrieb“ zusammengetragen waren. Sie „[...] sollten „als Mahnmal das [...] vor Auge führen, was aus dem Gau, dem ganzen Reich geworden wäre, wenn der Führer den Westwall nicht errichtet hätte.“<sup>1821</sup>

Schon 1917 hat der „Stosstrupp“ gleichklingend *So wird unser Land aussehen, wenn uns die Mittel zur Verteidigung fehlen* und Otto Weils Titelbild zur Zeichnung der 7. Krieganleihe aufgerufen. (VAbb. 106)<sup>1822</sup> Entsprechend konfrontierte Weil mit Ruinen und Trümmern, die

<sup>1815</sup> Winter, Peter: Vorwort. In: Scharwath 2002, S. 5.

*Fritz Grottemeyer* ist bereits im Ersten Weltkrieg als Kriegsmaler in Erscheinung getreten und hat 1938 zwei Gemälde für einen Saarlouiser Sitzungssaal im Auftrag des Landrates ausgeführt, dem aus einer vorhergehenden Amtszeit in St. Wendel auch *Mia Münster* bekannt war. (Vgl. Scharwath 2002, S. 17 u. S. 47 - S. 49.)

<sup>1816</sup> Pfeiffer, Hans: Zwischen Westwall und Maginotlinie. Ausstellung ost- und westmärkischer Maler in Saarbrücken. In: Die Westmark, VIII. Jahrg., Neustadt a. d. Weinstraße, Februar 1941, 5. Heft, S. 318 - S. 320, hier S. 318. Vgl. Scharwath 2002, S. 63.

<sup>1817</sup> Vgl. Katalog Saarland-Museum Saarbrücken. Ausstellung Zwischen Westwall und Maginotlinie. Gemälde und Graphik ost- und westmärkischer Maler. Geschaffen Herbst und Winter 1940 im Gau Westmark. (Saarbrücken, Saarland Museum Bibliothek, Inv. Nr. 142 32.) (Ausst. Kat. Saarbrücken 1941)

<sup>1818</sup> Vgl. Verzeichnis der vom Kreis Saarlautern für die Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“ als Leihgabe zur Verfügung gestellten Bilder: Fritz Grottemeyer, Pos. 1 - 5. In: Saarland Museum Depositem 65.

Vgl. Der Landrat des Kreises Saarlautern, 18. u. 23. 04.1941: Zahlungsmodalitäten für Bildverkäufe von Mia Münster. In: Saarland Museum, Depositem 65.

Vgl. Formular Eingelieferte Kunstwerke zur Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“, Einsender Fritz Zolnhofer. In: Saarland Museum, Depositem 65. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1941, S. 16: Grottemeyer, Fritz, Nr. 134; S. 20 / S. 22: Münster, Mia, Nr. 195 - 202; S. 30: Zolnhofer, Fritz, Nr. 339 - 352.

<sup>1819</sup> Fritz Zolnhofer: *Zerschossene Straße*, 1940, Öl/Lw., 58,0 x 69,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer 1940. In: Scharwath 2002, Rückseite des Einbandes. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 413, Schwarz-Weiss-Abb. 248.

<sup>1820</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer: *Zerstörte Straße in einem Ort des Kriegsgebietes*. In: Die Westmark, VIII. Jahrg., Neustadt a. d. Weinstraße, Februar 1941, 5. Heft, nach S. 292.

<sup>1821</sup> F. J.: Zwischen Westwall und Maginotlinie. Eröffnung der Ausstellung im Saarlandmuseum. Saarbrücker Zeitung, 20.01.1941. In: Elfert 1999, S. 116, Anm. 19.

<sup>1822</sup> Otto Weil: *So wird unser Land aussehen, wenn uns die Mittel zur Verteidigung fehlen. Darum zeichnet die 7. Krieganleihe!* Sign. u. r.: O. Weil 17. Titelbild. Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg, Nr. 64, 03.11.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

Zolnhofer hinsichtlich seiner Komposition *Zerschossene Straße in Püttlingen* (Abb. FZ 31)<sup>1823</sup> analog gestaltete. Zudem erinnert Zolnhofers perspektivisch angelegte *Zerschossene Straße* (Abb. FZ 30) mit den linksseitig ausgebrannten Dachfirsten, die wie erstarrte Finger hochragen<sup>1824</sup>, an Weils „Stosstrupp“-Titelbild.

1941 hat der Gauleiter einschließlich aller Zolnhofer-Beiträge 382 Exponate aus der Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“ erworben.<sup>1825</sup> Diese Ankäufe waren vermutlich als Grundstock für ein ‚Museum am Westwall‘ gedacht.<sup>1826</sup> Aber auf bisher ungeklärte Weise gelangte Zolnhofers *Zerschossene Straße* mit dem rückseitigen Aufkleber „Käufer Gauleiter“ in den Besitz des Saarland Museums.<sup>1827</sup> Dieses Gemälde, das scheinbar aus Künstlernachlass überkommen ist, stand auch 1997 im Zentrum der Kontroverse um die Willfähigkeit des Malers im Dritten Reich.<sup>1828</sup>

Dank seines propagandistisches Schaffens veranstaltete der „Saarpfälzische Verein für Kunst und Kunsthandwerk“ im September 1941 eine Kollektivausstellung „Fritz Zolnhofer. Mit der OT an Westwall und Maginotlinie“ im Münchener Kunstverein.<sup>1829</sup> Neben anerkennendem Lob durch „Die Westmark“<sup>1830</sup> informierten die „Münchener Neueste Nachrichten“: „Fritz Zolnhofer ist mit der OT. im Gebiet des Westwalls und der Maginotlinie gewesen. Hundert Tempera-Skizzen geben in hellen lebhaften Farben eine Vorstellung von diesem berühmten, nun schon

<sup>1823</sup> Fritz Zolnhofer: *Zerschossene Straße in Püttlingen*, 1940, Ölgemälde ?, sign. u. r.: F. Zolnhofer 1940, bez. u. l.: *Zerschossene Straße in Püttlingen*. In: Scharwath 2002, S. 60: Aus Püttlingen, Ölgemälde.

<sup>1824</sup> Vgl. Loebens 1998, S. 69.

<sup>1825</sup> Vgl. Rechnung für: Herrn Gauleiter Jos. Bürckel durch d. Intendanten Mages, Saarbrücken. 20. März 1941, S. 1 - S. 4. In: Saarland Museum Depositem 65.

*Karl Mages* war derzeit Intendant des „Reichssenders Saarbrücken“ und Kulturbeauftragter des Gauleiters. (Vgl. Volksbund für das Deutschtum im Ausland, Gauverband Westmark, Saarbrücken, 20.03.1943. Anschreiben an Mages. In: Saarland Museum Depositem 65.)

<sup>1826</sup> Vgl. Jöckle, Clemens: *Zwischen Westwall und Maginotlinie*. Die Dokumentation der „Roten Zone“ am Beispiel der Westpfalz von Malerhand. In: *Die Rote Zone 2000*, S. 93 - S. 122, hier S. 94, Anm. 5.

Vgl. Schorn, Martina: Kröppen. Ein Dorf im Krieg - gesehen von dem Maler Karl Graf. In: *Die Rote Zone 2000*, S. 78 / S. 79, Anm. 1.

<sup>1827</sup> Mangels Inventarisierung ist nicht festgehalten, seit wann das Gemälde im Saarland Museum aufbewahrt wird. Ein rückseitiger Aufkleber enthält die Angaben: „Nr. 340, Name des Malers: Zolnhofer, Fritz; Name des Käufers: Gauleiter“ (Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Roland Augustin, Saarland Museum, Saarbrücken)

Vgl. Howest 1998, S. 413. Vgl. Scharwath 2002, S. 68.

<sup>1828</sup> Vgl. Diss. hier, S. 274 / S. 275.

Gaetano Gross ließ in seinem Leserbrief wissen, dass auf dem Bild „keine NS-Propaganda zu finden“ sei. Es enthalte dagegen eine „ehrliche Aussage“ und zeige „lediglich die Tristess und Hoffnungslosigkeit einer durch Krieg verwüsteten Straße.“ (Gross, 1997, S. 73.)

Diese Annahme teilte auch Günter Scharwath. Im Bemühen, Zolnhofer zu exkulpieren, versuchte er ebenso, *Die Zerschossene Straße* aus der Sicht eines heutigen Zeitgeistes zu deuten. (Vgl. Scharwath 2002, S. 69.)

Losgelöst vom historischen Kontext beachtete Scharwath aber nicht den propagandistischen Zweck des Bildes, den es seinerzeit nach den von ihm selbst z.T. angeführten Quellen erfüllte.

<sup>1829</sup> Vgl. Fellbach-Stein, Ariane M: *Kunstpoltik in der Pfalz 1920 – 1945*. Kaiserslautern 2000, S. 302.

Der *Saarpfälzische Verein für Kunst und Kunsthandwerk* wurde 1937 gegründet. Er war als flächendeckende Organisation u.a. zum alleinigen Träger von Kunstausstellungen autorisiert und dehnte seine Aktivitäten auch auf sog. Kulturfahrten aus. (Vgl. Fellbach-Stein 2000, S. 280, S. 283 u. S. 290.)

<sup>1830</sup> Vgl. Rüdiger, Wilhelm: *Fritz Zolnhofer. Eine Ausstellung im Münchener Kunstverein*. In: *Die Westmark*, IX. Jahrg., Neustadt a. d. Weinstraße, Oktober 1941, Heft 1, S. 49.

historisch gewordenen Gelände [...].<sup>1831</sup> Die „Saarbrücker Zeitung“ berichtete über eine „Sonderausstellung im Münchener Kunstverein `Geschichte von gestern und heute`“ und teilte ihren Lesern mit, die „jüngsten Arbeiten [...] Zolnhofers sind fast immer auf Ausstellungen unterwegs, umschließen sie doch ein Stück deutscher Geschichte an der Saar: den Bau des Westwalls [...] und die Bezwingung der Maginotlinie. [...] Durch“ sein „Werk wird die saarländische Heimat [...] im Großdeutschen Reich, ja selbst in befreundeten Nachbarländern, in ihrer Schönheit, in ihrem vom Schicksal gegebenen Auftrag [...] aufgenommen und begriffen.“<sup>1832</sup>

1942 entsprach Zolnhofer auch dem Konzept der Ausstellung „Kunstschaffen der Westmark. Bildende Kunst des saarpfälzischen und lothringischen Raumes“, an der mehr als 50 Künstler teilgenommen haben.<sup>1833</sup> Eine breit gefächerte Rezension in der „Frankfurter Zeitung“ hob hervor: „Fritz Zolnhofer-Saarbrücken steigert seine Landschaften aus dem Grubenrevier und aus dem Saargebiet durch den Reichtum seiner echten Mal-Phantasie beinahe zu Visionen. Seine `Alte Bäuerin aus Lothringen` stellt ein nicht alltägliches menschliches Dokument dar.“<sup>1834</sup> Die Ausstellung „Kunstschaffen der Westmark“ wurde nach einem kurzen Saarbrücker Auftakt in Nürnberg und Mühlhausen i. Elsass gezeigt und sollte „den Volksgenossen im Großdeutschen Reich [...] deutsches Schaffen der Westmark“ vermitteln und die „neue Gemeinschaft im Westen“ zu „einem größeren Begriff [...]“<sup>1835</sup> werden lassen.

#### 2.4.2. Die Künstlerfahrt nach Krakau im Jahre 1943 und der „Veit-Stoß-Preis“

„Künstler im `volkstumpolitischen Einsatz` zwischen `Gau Westmark` und `Generalgouvernement` 1939 - 1943 unter besonderer Berücksichtigung der Malerreise pfälzischer und saarländischer Künstler nach Galizien im Jahre 1942“ war ein Forschungs-Thema des Kunsthistorikers Clemens Jöckle aus Speyer. Bereits der ergänzende Titel seiner 1994 veröffentlichten

---

<sup>1831</sup> Nemitz, Fritz: Rückblick und Gegenwart. Artur Kampf und Fritz Zolnhofer. Münchener Neueste Nachrichten, 03.09.1941. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Dieser Artikel wurde am 13.09.1941 z.T. im „Pfälzer Anzeiger“ nachgedruckt. (Vgl. Anonym: Fritz Zolnhofer. Pfälzer Anzeiger, 13.09.1941. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

<sup>1832</sup> Jacob, Hannes: Werkstattbesuch im Kriege. Fritz Zolnhofer - der Maler des Saarlandes. Seine Werke in München, Mannheim, Kopenhagen ausgestellt. Saarbrücker Zeitung, 14.09.1941. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1833</sup> Vgl. Katalog zur Ausstellung Kunstschaffen der Westmark. 1942. Bildende Kunst des saarpfälzischen und lothringischen Raumes. Zusammengestellt und vermittelt vom Saarpfälzischen Verein für Kunst- und Kunsthandwerk e.V. Neustadt a. d. Weinstraße. Saarbrücken vom 12. bis 26. Juli 1942, Nürnberg ab 15. August 1942; Mühlhausen i. Elsass, Anfang Oktober 1942, S. 9 - S. 39: Verzeichnis der ausgestellten Werke. (Saarbrücken, Saarland Museum Bibliothek, Inv. Nr. 13 663.)

(Ausst. Kat. Saarbrücken / Nürnberg / Mühlhausen i. Elsass 1942)

<sup>1834</sup> Benkard, Ernst: Kunstschaffen der Westmark. Zu einer Ausstellung in Saarbrücken. Frankfurter Zeitung, 16.07.1942. In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken / Nürnberg / Mühlhausen i. Elsass 1942, S. 39: Zolnhofer Fritz, Nr. 281 - 288.

<sup>1835</sup> Gauleiter: Zum Geleit. In: Ausst. Kat. Saarbrücken / Nürnberg / Mühlhausen i. Elsass 1942, S. 3.

„Die gegenwärtige Ausstellung wird darüber hinaus zum Symbol des Sieges über den Imperialismus der westlichen Demokratien [...].“ (Drs. ebd.)

Resultate<sup>1836</sup> widerlegt Fritz Löffler, der eine erste Einladung der Saarpfälzischen Sezession nach Krakau ins Jahr 1943 datierte.<sup>1837</sup> Schließlich reiste schon 1942 eine organisierte Malergruppe aus der Westmark – wie die Saarländer Richard Becker (1889 - 1956) und Fritz Nehmert (1903 - 1990) - in westpolnische Gebiete Galiziens, die nach dem Polenfeldzug innerhalb des Generalgouvernements mit Sitz in Krakau dem Deutschen Reich unterstellt waren.<sup>1838</sup> Die Ausbeute dieser Künstlerfahrt, festgehalten im Katalog „Ausstellung Westmärkische Künstler im Generalgouvernement“, wurde vom 4. bis 18. April 1943 im Saarland Museum<sup>1839</sup> und nach Jöckle ab 13. August 1943, dem ‚Tag der NSDAP im Generalgouvernement‘, in den Krakauer Tuchhallen präsentiert.<sup>1840</sup>

Offenbar kam Fritz Löffler als „Referent für bildende Kunst in der Hauptabteilung Propaganda der Regierung des Generalgouvernements“<sup>1841</sup> zur Ausstellungseröffnung nach Saarbrücken und war autorisiert, für eine weitere Exkursion zu werben. Obwohl diese zweite Künstlerfahrt kaum dokumentiert ist, entdeckte Jöckle Spuren in Werken der Landauer Maler Hermann Croissant (1897 - 1963), Rolf Müller-Landau (1903 - 1956) und Marie Strieffler (1917 - 1987).<sup>1842</sup> Sie finden sich aber auch im Œuvre Zolnhofers. Sein Bild vom farbenfreudigen *Krakauer Blumenmarkt* (Abb. FZ 33)<sup>1843</sup> oder eine idyllische „Landschaft bei Zakopane“<sup>1844</sup> täuschen jedoch über politische Absichten, die aus dem Katalog zur Ausstellung „Westmärkische Künstler im Generalgouvernement“ und aus Jöckles Forschungen hervorgehen.

Die seit dem 18./19. Jahrhundert in Polen gegründeten Siedlungen pfälzischer Einwanderer und die 1939/40 erfolgte Rückführung ihrer Nachfahren aus dem der Sowjetunion zugeschlagenen

---

<sup>1836</sup> Vgl. Jöckle, Clemens: Künstler im „volkstumpolitischen Einsatz“ zwischen „Gau Westmark“ und „Generalgouvernement“ 1939 - 1943 unter besonderer Berücksichtigung der Malerreise pfälzischer und saarländischer Künstler nach Galizien im Jahre 1942. In: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz, 92. Band. Speyer 1994, S. 307 - S. 359.

<sup>1837</sup> Vgl. Löffler 1970. (Vgl. Diss. hier S. 273 / S. 274.)

<sup>1838</sup> Vgl. Jöckle 1994, S. 323 - S. 334.

Vgl. Du Prel, Max (Hrsg.): Das Generalgouvernement. Würzburg 1942, XV - XX: Übersicht über das Generalgouvernement.

<sup>1839</sup> Vgl. Katalog zur Ausstellung Westmärkische Künstler im Generalgouvernement. Veranstaltet vom Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums und der Regierung des Generalgouvernements Hauptabteilung Propaganda. Zusammenstellung Saarpfälzischer Verein für Kunst und Kunsthandwerk, Gauverband Westmark des Volksbundes für das Deutschtum im Ausland, Westmärkische Mittelstelle „Landsleute drinnen und draußen. Saarbrücken, o. J. (gesichert: April 1943 nach Saarbrücken, Saarland Museum Bibliothek Dep. SM 142.) (Ausst. Kat. Saarbrücken 1943)

Vgl. diverser Schriftwechsel und Abrechnungsbelege zur „Ausstellung Westmärkische Künstler im Generalgouvernement“ vom 4. - 18.04.1943. In: Saarbrücken, Saarland Museum Bibliothek Dep. SM.

Vgl. Christmann, Ernst: Zur Einführung. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1943, S. 4 - S. 8, hier S. 4.

<sup>1840</sup> Vgl. Jöckle 1994, S. 336, S. 308, Anm. 4, S. 323 u. S. 335.

<sup>1841</sup> Walther 1999, S. 163. Vgl. Jöckle 1994, S. 320 / S. 321, Anm. 51 u. 52.

<sup>1842</sup> Vgl. Jöckle 1994, S. 346 - S. 348.

<sup>1843</sup> Fritz Zolnhofer: *Krakauer Blumenmarkt*, 1943, Öl/Sperrholz, 60,5 x 76,5 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 104.

<sup>1844</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer: *Landschaft bei Zakopane*, 1943, Gouache, 64 x 54 cm, sign. Bildmitte unten: F. Zolnhofer. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 64.STA 40.3.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 102.

Ost-Galizien ins Generalgouvernement gaben Anlass zu den saarpfälzischen Künstlereinsätzen.<sup>1845</sup> Es ist anzunehmen, dass die zweite wie die erste Malerreise der 'Mission' galt, „deutsches Volkstum“ durch „Wiederanknüpfung von Beziehungen zwischen Herkunftsheimat und den [...] Nachkommen der einstigen Kolonisten“<sup>1846</sup> zu festigen. Außerdem ist an die Veranstaltung „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“ zu denken, die seit 1941 Ergebnisse der „aus dem Reich zu längeren Besuchen eingeladenen [...] Maler, Bildhauer und Architekten [...] der Öffentlichkeit zugänglich“<sup>1847</sup> machte. Dabei sollte u.a. der 'wesensfremden' polnischen Malerei 'deutsche Kulturleistung' entgegengesetzt werden.<sup>1848</sup>

Wenn eine Abbildung, die sich im 'Nachlass Zolnhofer' direkt hinter der Reproduktion *Krakauer Blumenmarkt* fand, mit der Gouache *Landschaft in Polen (Abb. FZ 34)*<sup>1849</sup> übereinstimmt, könnte Zolnhofer durchaus auf „ethnographischen Verhältnisse im Ostraum“<sup>1850</sup> angespielt haben. Analog der Landschaften früherer Westpolenfahrer<sup>1851</sup> wären der „in westdeutschem Lebenskreis unbekanntem Typ“<sup>1852</sup> des strohgedeckten Bauernhauses, ein provisorisch wirkender Dachträger und die schadhafte Einzäunung als „versteckte Elemente einer gewissen Vernachlässigung“<sup>1853</sup> zu deuten. Eine derart aufgefasste 'Illustration' zur schimpfwortartigen „polnischen Wirtschaft“ hätte gezeigt, dass im Generalgouvernement „ordentliche“ Zustände „zu schaffen“<sup>1854</sup> sind.

Wie sich Fritz Löffler 1970 erinnerte, „blieb“ Zolnhofer „mit seiner Frau, als die saarländischen Kollegen die Heimreise antraten“ in Krakau, einer „Stadt, in der keine Bomben fielen“, und wo er „dem Zugriff des Militärs entzogen“<sup>1855</sup> war. Den „Saarbrücker Kumpelmaler“ habe aber „nicht nur [...] das elegante Leben in den Cafés interessiert“, sondern „eher die umgebende Industrie mit ihren trostlosen Fabrikanlagen, den verwahrlosten Straßen und den müden, gehetzten Menschen.“<sup>1856</sup> Immerhin offerierte 1958 der Saarbrücker Zolnhofer-Katalog die

---

<sup>1845</sup> Vgl. Jöckle 1994, S. 308 - S. 310, S. 323.

<sup>1846</sup> Krüger, Staatssekretär, SS-Obergruppenführer und General der Polizei. Zum Geleit. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1943, S. 3.

<sup>1847</sup> Ohlenbusch, Wilhelm: Der kulturelle Aufbau. In: Du Prel 1942, S. 141 - S. 146, hier S. 144.

<sup>1848</sup> Vgl. Jöckle 1994, S. 320.

<sup>1849</sup> Fritz Zolnhofer: *Landschaft in Polen* ? 1943, Gouache, 26,1 x 35,2 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. Fotografie Saarland Museum, Saarbrücken.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 105: *Landschaft, Polen*, 1943, Gouache, 26,1 x 35,2 cm, sign. u. l.:

F. Zolnhofer. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 101.

<sup>1850</sup> Krüger 1943, S. 3.

<sup>1851</sup> Vgl. Jöckle 1994, S. 319, Abb. 3: Georg Vorhauer, 'Aus Polen' oder 'Polnische Landschaft', Aquarell 1940; S. 329, Abb. 7: Adolf Doerner, Teilansicht von Huszka, Kreis Zamosc, Distrikt Lublin, Öl/Lw., 1942.

<sup>1852</sup> Christmann 1943, S. 4.

<sup>1853</sup> Jöckle 1994, S. 319.

<sup>1854</sup> Drs. ebd., S. 319 / S. 320.

<sup>1855</sup> Löffler 1970.

<sup>1856</sup> Drs. ebd.

Aquarelle „Flaschenhütte bei Krakau“ und „Steinbrucharbeiter bei Krakau“.<sup>1857</sup> Laut Löffler war Zolnhofers „Arbeit in Krakau [...] so umfangreich, daß sie zu einer Sonderschau in der großen Kunstaussstellung im Oberstock der Tuchhallen ausreichte [...]“ und ist „mit dem Veit-Stoß-Preis ausgezeichnet“<sup>1858</sup> worden. Die „Saarbrücker Zeitung“ meldete im Januar 1944: „Der erste Preisträger des Albert-Weisgerber-Preises [...] erhielt [...] anlässlich der Krakauer Ausstellung, die Künstler aus dem ganzen Großdeutschen Reich umfasste und die für ihn zu einem großen Erfolg wurde, den Veit-Stoß-Preis zuerkannt.“<sup>1859</sup>

Diese Auszeichnung wurde 1941 gelegentlich einer „Veit-Stoß-Ausstellung“ und der „Errichtung einer Veit-Stoß-Akademie der bildenden Künste in Krakau [...] zur Förderung der deutschen Kunst im Generalgouvernement geschaffen.“<sup>1860</sup> Entsprechend eines noch unter Philatelisten gehandelten Sonderpoststempels hat die Preisverleihung 1943 im Rahmen der Ausstellung „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“ am 19. November stattgefunden.<sup>1861</sup> Tags darauf widmete die „Krakauer Zeitung“, ein Organ, das „als Untermauerung des deutschen Führungsanspruches im Generalgouvernement“<sup>1862</sup> seit November 1939 erschien<sup>1863</sup>, diesem Ereignis zahlreiche Artikel und Bildteile. Demnach ist die Ausstellung in Gegenwart von Heinrich Himmler (1900 - 1945) - dem Reichsführer der SS und Reichsinnenminister - sowie Spitzenvertretern der Partei, Staat und Wehrmacht durch den Generalgouverneur Hans Frank (1900 - 1946) feierlich eröffnet worden, der auch die Preisträger bekanntgab. (*Abb.en FZ 35, 35 a - c*)<sup>1864</sup>

Gemäß des Artikels „Förderung deutscher Kultur im Ostraum. Neuer Kulturpreis in Höhe von 150.000 Zloty - Die Träger des Veit-Stoß-Preises“ war die Auszeichnung 1943 in den Sparten Malerei, Graphik und Architektur mehrfach unterteilt. Mithin hat Zolnhofer neben Lois Pregart-

<sup>1857</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 96: Die Flaschenhütte bei Krakau (Aquarell) ist hier allerdings in das Jahr 1942 datiert. Vgl. ebd. Nr. 100: Steinbrucharbeiter bei Krakau, 1943, aquarellierte Kohlezeichnung.

<sup>1858</sup> Löffler 1970.

<sup>1859</sup> Ritter, Waltraud: Aus dem Schaffen Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 29./30.01.1944.

In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1860</sup> Watzke, A.: Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. In: Du Prel, 1942, S. 167 - S. 184, hier S. 183.

Der Rückgriff auf den Namen des Nürnberger Künstlers Veit Stoß (1440/50 - 1533), der zwischen 1477 und 1496 in Krakau u.a. einen 13 Meter hohen Schnitzaltar für die Marienkirche schuf, sollte offensichtlich beispielgebend für die Anmaßung herhalten, dass „alle unvergänglichen kulturellen Werte“ im „Generalgouvernement [...] ihren Ursprung deutscher Leistung“ zu verdanken hätten. (Ohlenbusch 1942, S. 141.)

<sup>1861</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Clemens Jöckle, Speyer.

Vgl. Poststempel Krakau: Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement. Veit Stoß Preis 1943. Krakau 19.XI.1943. In: <http://donitzky.de/krakau.htm>, S. 1 - S. 6, hier S. 3. (Zugriff 14.07.2007.)

<sup>1862</sup> Gassner, Emil: Die Pressearbeit. In: Du Prel 1942, S. 147 - S. 151, hier S. 148.

<sup>1863</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 147.

<sup>1864</sup> Krakauer Zeitung, 5. Jahrgang / Folge 278, 20.11.1943, Titelblatt mit dem Artikel „Ein Ostpreis deutscher Kultur“. Generalgouverneur Dr. Frank auf der Kunstaussstellung. (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Zeitungsbestand.)

Anonym: Deutsche Künstler als Wecker neuen Heimatgefühls. Generalgouverneur Dr. Frank eröffnete die dritte Ausstellung „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“. „Laienschaffen der Wehrmacht“ als Sonderschau - Ostpreis deutscher Kultur verkündet. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 5.

bauer (1899 - 1971) aus Wien die Hälfte des zweiten Malerpreises erhalten.<sup>1865</sup> (Abb. FZ 35 a) Ein weiterer Artikel der „Krakauer Zeitung“ erwähnte Zolnhofers „Tuchhallen-Café“, „Steinbruch Mienkina“ und die „Ostdeutschen Werke Borek“ als „Beispiele einer gepflegten Maltechnik.“<sup>1866</sup> Hinzu wurde auf der Bildseite „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“ Zolnhofers Gemälde *Im Steinbruch* reproduziert. (Abb.en FZ 35 b, c)<sup>1867</sup>

Allerdings war dieses Motiv von dem Dresdner Maler Robert Sterl (1867 - 1932) vorweggenommen, der um 1911 den Arbeitstakt der *Steinbrecher* (VAbb. 107)<sup>1868</sup> mit ihren Stemmeisen und zurückgelehnten Posen an der Kante der Steinblöcke in mehreren Varianten erfasste.<sup>1869</sup> Diesen Aspekt hat zwar die „Krakauer Zeitung“ nicht wahrgenommen. Aber Berichte dieses Pressorgans, die 1943 zeitnah der Verleihung des „Veit-Stoß-Preises“ folgten, beinhalten keine Hinweise über eine Sonderschau, die Zolnhofers Werke präsentierte.

## 2.5. Aspekte des Nachkriegs-Schaffens

Als am 21. März 1945 an der Saar der Zweite Weltkrieg beendet war, meldete sich Zolnhofer aus Altenglan nach Saarbrücken zurück.<sup>1870</sup> In Altenglan, einer seinem Geburtsort Wolfstein benachbarten Gemeinde, hat er vermutlich die zweite Evakuierung zugebracht.<sup>1871</sup> Darauf deuten die 1944/45 entstandenen Gouachen „Rastende Bauern, Altenglan“ und „Evakuierte“.<sup>1872</sup> 1945 kam es anscheinend auch zu Zolnhofers Interpretation *Hitler als Tod*. (Abb. FZ 36)<sup>1873</sup> Es ist

<sup>1865</sup> Vgl. Anonym: Förderung deutscher Kultur im Ostraum. Neuer Kulturpreis in Höhe von 150.000 Zloty - Die Träger des Veit-Stoß-Preises. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 5.

Der erste Malerpreis fiel an einen Kurt Rothe aus Zakopane, der dritte Preis an Gerhard Oberländer aus Berlin. Im Bereich Graphik war Wilhelm Dachauer einer der ersten Preisträger, während Bernhard Kretschmar den gesamten zweiten Preis errang. (Vgl. Ebd.)

<sup>1866</sup> Mirou, Artur: Deutsche Künstler im GG. Eröffnung der Ausstellung 1943. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 4.

<sup>1867</sup> Bildseite „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 16.

Fritz Zolnhofer, Saarbrücken, II. Preisträger für Malerei des Veit-Stoß-Preises: *Im Steinbruch*. Ausschnitt der Bildseite „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 16.

<sup>1868</sup> Robert Sterl: *Steinbrecher*, 1911, Öl/Lw., 107 x 130 cm. In: Türk 2000, S. 94, Abb. 342.

<sup>1869</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 330 / S. 301; s. ebd., S. 298, Abb. 379: Robert Sterl, *Steinbrecher* - Variante in Vorderansicht. Vgl. Türk 2000, S. 94.

<sup>1870</sup> Vgl. Auskunft aus dem Melderegister zu Friedrich Maximilian Zolnhofer. Stadtarchiv, Landeshauptstadt Saarbrücken.

<sup>1871</sup> Im November 1944 setzte die zweite Evakuierungswelle ein, nachdem die Kriegsfront die Saar erreicht hatte. (Vgl. Seck 1980, S. 72.)

<sup>1872</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 106: *Rastende Bauern, Altenglan, 1944, Gouache, 33,4 x 38 cm, sign. o. r.*; F.Z. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 105: *Evakuierte, 1945, Gouache.*

<sup>1873</sup> Fritz Zolnhofer: *Hitler als Tod*, 1945 ?, Mischtechnik, 49,5 x 31,8 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 6758. Reproduktion Saarland Museum. In: Scharwath 2002, S. 76, *Hitler als Totengräber*, 1945.

*Hitler* als weiß betontes Skelett kennzeichnete Zolnhofer mit einer braunen Uniformmütze und einem an die rechten Rippen gehefteten Eisernen Kreuz. Links entspricht ein langer Schaufelstiel, den die Knochenhand umklammert, dem 'Totengräber'. Adäquat erhebt sich im Hintergrund ein von kleinen Grabkreuzen übersäter Berg. Respondierend liegt der rechte Unterarm des 'Totengräbers' über dem Globus, der Europa, Vorderasien und Nordafrika hervorleuchten läßt. Wie von diesen Kriegsschauplätzen erdrückt, kauert am unteren Rand ein Soldat. Auf sein Gewehr gestützt, nimmt das Gesicht einen hilfeschreitenden Ausdruck an. Schicksalhaft flankieren ihn dunkelbraun verschattete Köpfe der beiden scheinbar toten Kameraden. Alternativ wird mit dem Stacheldraht, der den Oberkörper des Soldaten umgibt, die Gefangenschaft angedeutet. Ebenso ungewiß



nicht auszuschließen, dass Zolnhofer in Anlehnung an Otto Weils „Stoßtrupp“-Beiträgen den „Totentanz“ von Hans Holbein aktualisieren wollte.<sup>1874</sup> Diese Darbietung - 1986 noch als „einfache collageartige Antikriegstempera“<sup>1875</sup> bezeichnet - ist 1997 zur „pathetischen Allegorie“ und „miserablen Malerei“<sup>1876</sup> herabgesetzt worden. Sie wirkte auf Uwe Loebens bezüglich zuvor entstandener „Gemälde von ganz anderer Färbung“ wie eine „reichlich anstößige, nachträgliche Absolution von eigenen Gnaden.“<sup>1877</sup> Dagegen war Gaetano Gross überzeugt, dass Zolnhofer eine traumatische Erfahrung verarbeitet habe.<sup>1878</sup> Möglicherweise sollten 1946 Zolnhofers Gemälde „Mütter“ und „Verlorene Söhne und Töchter“ ebenso als Antwort zum Nachkriegselend oder der eigenen Läuterung dienen.<sup>1879</sup> Vielleicht wurde in einer von Walter Schmeer angenommenen pessimistischen „Formulierung des Zolnhofer'schen Weltbildes“<sup>1880</sup> mit den *Menschen blicken ins All* (Abb. FZ 37)<sup>1881</sup> auch die Sinnfrage gestellt.<sup>1882</sup>

Aber nach einem Presseartikel konnte Zolnhofer bereits wieder im November 1945 als „saarländischer Meister“ und „Kumpelbildern“<sup>1883</sup> in Neustadt a. d. Weinstraße beeindrucken. Anlässlich dieser Gemeinschaftsausstellung<sup>1884</sup> hat sich scheinbar die „Pfälzische Sezession“ mit Zolnhofer als Gründungsmitglied konstituiert.<sup>1885</sup> Die Bekanntschaft zu dem Hauptinitiator Rolf Müller-Landau<sup>1886</sup> dürfte sich während der gemeinsamen Künstlerfahrt nach Krakau ergeben haben. Womöglich ist diese ‚Nachkriegs-Seilschaft‘ auch nützlich gewesen, als die „Pfälzische Volkszeitung“ im März 1946 u.a. bekundete, „in den letzten zwölf Jahren“ sei „Zolnhofer in den

---

verharren schemenhafte Gestalten am Fuße des Gräberberges. Darüber schwebt ein Adler, der seinen sichtbaren Flügel über *Hitler* ausbreitet. Gleich dem ‚Führer‘ wendet sich der Adler von der Nachkriegs-Szenerie ab und blickt ins dunkle All, das der leuchtende Mond und Sternzeichen charakterisiert. Ein von der Kralle des Adlers berührtes und verblasstes Hakenkreuz-Medaillon pendelt über den christlichen Kreuz, das auf dem an Golgatha erinnernden Berggipfel in kühlem Weiß ebenso hervorsteht wie die Knochenfigur *Hitlers*. Aber hinter diesem noch übermächtigen Gerippe verliert das Todes-Symbol an Bedeutung.

<sup>1874</sup> Vgl. Diss. hier, S. 181 / S. 182.

<sup>1875</sup> Dittgen, Andrea: Zolnhofer-Ausstellung. Einfühlsame Bilder mit naivem Touch. Saarbrücker Zeitung, 18./19.01.1986. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

<sup>1876</sup> Giessler 1997; s. ebd. Abb.

<sup>1877</sup> Loebens 1998, S. 69.

<sup>1878</sup> Vgl. Gross 1997, S. 73.

<sup>1879</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 61: Mütter, 1946, Öl/Sperrholz, 85 x 65 cm.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 62: Verlorene Söhne und Töchter, 1946, Öl/Lw., 116,5 x 89,5 cm.

<sup>1880</sup> Schmeer 1978, S. 12.

<sup>1881</sup> Fritz Zolnhofer: *Menschen blicken ins All*, 1946, Öl/Sperrholz, 94,5 x 69,5 cm, sign. u. l.: F. Z. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3190. Reproduktion Saarland Museum. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 59. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 112. In: Schmeer 1978, Titelbild u. S. 37.

<sup>1882</sup> Vgl. Bourfeind 1961, S. 2. Vgl. Drs. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961.

<sup>1883</sup> Mühlhaupt, Berthold: Saarland-Maler Zolnhofer. Die Rheinpfalz, 28.11.1945.

In: NL Fritz Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1884</sup> Vgl. Drs. ebd.

<sup>1885</sup> Vgl. Weber, Wilhelm: 50 Jahre Pfälzische Sezession. In: Katalog 50 Jahre Pfälzische Sezession. Herausgegeben von Meinrad Maria Grewenig und Wilhelm Weber. Historisches Museum der Pfalz Speyer 1995. Schloss Mainau 1995, S. 13 - S. 21 u. S. 22: Gründungsmitglieder.

<sup>1886</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 22.

Hintergrund getreten, da er dem konservativen Geschmack nicht genehm war.<sup>1887</sup> Dieses Bemühen, das systemkonforme Schaffen der Belanglosigkeit anheim zu stellen, mag einem verbreiteten Verdrängungsbedürfnis entsprochen haben. Jedoch klingt mit dem Wortlaut Zolnhofers Absicht an, sich weiterhin im saarpfälzischen Kunstgeschehen zu positionieren.

Obwohl er offensichtlich kein Mitglied der NSDAP war<sup>1888</sup>, ließen ihn wahrscheinlich ein brennender Ehrgeiz<sup>1889</sup> und die selbstgefällige Einschätzung „bin mir [...] bewusst, dass ich zu den Leuten gehöre, die einmal was zu sagen haben“<sup>1890</sup>, in die Erfolg verheißende nationalsozialistische Strömung treiben. Gemäß seiner Aussage, „es ist in der Kunst wie in der Politik, entweder Arbeiten machen, die marktschreiend sind oder gute Leute haben, die einen schieben“<sup>1891</sup>, scheint er das `Entweder / Oder´ auch in der Nachkriegszeit geschickt verknüpft zu haben.

1946 wurde ihm auf einem imponierenden Briefformular „Der Oberbürgermeister der Stadt Saarbrücken“ vom Stadt-Beigeordneten und kommissarischen Intendanten des Theaters Dr. Wilhelm Schüller (1894 - 1957) bescheinigt, dass er „seiner inneren Überzeugung nach stets ein Gegner des Nationalsozialismus war. [...] Da er zu den prominenten Vertretern seines Faches gehörte, versuchte die nationalsozialistische Bewegung sich seiner zu bedienen. [...] Es blieb ihm, wenn er nicht seine Existenz [...] vernichten wollte, manchmal nichts [...] übrig, als äußerlich kleinere Konzessionen zu machen“, worunter „er seelisch sehr gelitten“<sup>1892</sup> habe.

Anscheindend resultierte aus diesem Freundschaftsdienst das „Bildnis Dr. Schüller“.<sup>1893</sup> Hinzu verweisen Skizzen am Sterbebett des Schauspielers August Johann Drescher (1896 - 1952)<sup>1894</sup> auf Zolnhofers Nähe zur Theaterwelt.<sup>1895</sup> Neben den Bildtiteln „Ballettszene“, „Hinter den Kulissen“ oder „König Lear“<sup>1896</sup> war er auch Musikschaaffenden und dem Zirkus zugewandt.<sup>1897</sup>

---

<sup>1887</sup> Schütterer, Hans: Vom künstlerischen Wesen. Eine Betrachtung zu dem Werk Zolnhofers. Pfälzische Volkszeitung, 01.03.1946. In: NL Fritz Zolnhofers - Archiv Saarland Museum.

<sup>1888</sup> Vgl. Bundes-Archiv (ehem. BDC), Berlin, Kartei der NSDAP-Mitglieder: Kein Eintrag zu Zolnhofers, Friedrich Maximilian oder Fritz, 13.01.1896, Maler oder Kunstmaler, Saarbrücken.

<sup>1889</sup> „[...] will alles daran setzen, immer der Erste zu sein [...].“ (Fritz Zolnhofers, München, 01.08.1927.

In: NL Zolnhofers - Archiv Saarland Museum.)

<sup>1890</sup> Fritz Zolnhofers, München, 29.11.1928. In: NL Zolnhofers - Archiv Saarland Museum.

<sup>1891</sup> Fritz Zolnhofers, München, 28.11.1928. In: NL Zolnhofers - Archiv Saarland Museum.

<sup>1892</sup> Schüller, Dr., Intendant, Saarbrücken, den 21.11.1946. Briefformular „Der Oberbürgermeister der Stadt Saarbrücken“. In: NL Zolnhofers - Archiv Saarland Museum.

Vgl. Personalakte, Alter Bestand Nr. 16752: Dr. Wilhelm Schüller (1894 - 1957). In: Stadtarchiv Saarbrücken.

<sup>1893</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 84: Bildnis Dr. Schüller, 1951, Öl/Lw., 101,0 x 74,5 cm.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 145.

<sup>1894</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 133: August Johann Drescher, Fünf Skizzen „Am Sterbebett“, 1952, Bleistiftzeichnungen. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 149. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 83: Bildnis Schauspieler Drescher, 1951, Öl/Lw., 120 x 80 cm.

<sup>1895</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 125, 126, 129: Schauspieler.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 144, 146, 159: Schauspieler.

<sup>1896</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 79: Hinter den Kulissen, 1949.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 132: Ballettszene, 1948; Nr. 153: König Lear, 1952.

<sup>1897</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 185: Der Cellist, 1959; Nr. 187: Blinder Cellist, 1960; Nr. 247: Das Konzert, 1965.

Davon abgesehen, finden sich in Zolnhofers Notizbüchern aus den 1950er Jahren wiederholt die Namen und Telefon-Nummern von Dr. Straus und H. Gowa.<sup>1898</sup> Somit pflegte der Maler engere Kontakte zu dem damaligen saarländischen Kultusminister Emil Straus (1899 - 1985) und Hermann Henry Gowa (1902 - 1990), dem Direktor der 1946 in Saarbrücken gegründeten „Schule für Kunst und Handwerk.“<sup>1899</sup> Diese Beziehungen könnten es Zolnhofer ermöglicht haben, 1949 in Paris mit einer „Association française de la Sarre“ im „Maison des Beaux-Arts“ und 1952 in der Galerie Marcel Bernheim auszustellen. Nach französischen Pressenotizen fanden Arbeitersujets und eine Grubenkatastrophe Beifall, wogegen neuere Bilder skeptisch beurteilt worden sind.<sup>1900</sup>

Vermutlich trug der Kontakt zu dem Kultusminister auch dazu bei, dass sich Fritz Löffler, mit dem Zolnhofer zeitlebens befreundet blieb<sup>1901</sup>, 1948 um die freigewordene Direktorenstelle des Saarland Museums beworben hat und von Emil Straus favorisiert wurde.<sup>1902</sup> Dennoch kam es nach längerer Interimszeit 1951 zu Rudolf Bornsteins Ernennung.<sup>1903</sup> Fritz Löffler, der 1948 abermals von einem Dresdener Museum wegen seiner NSDAP- und SA-Mitgliedschaft suspendiert war<sup>1904</sup>, rühmte 1970: „Nach Beendigung des Krieges versuchte Fritz Zolnhofer mich aus dem zerstörten Dresden nach Saarbrücken zu ziehen. [...]“<sup>1905</sup>

Protektionen umwittern jedenfalls das Nachkriegs-Œuvre des Malers. Aus dem „Inventar landeseigener Kunstbesitz“ wird ersichtlich, dass Zolnhofers Werke seit den 1950er Jahren an der Spitze von Ankäufen rangierten.<sup>1906</sup> Rege Bautätigkeiten erbrachten ihm ab 1952 Aufträge

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 154: Artistin (Zirkus Althoff), 1952; Nr. 177: Artisten, 1956; Nr. 194: Zirkus Busch, 1962; Nr. 197: Ballett im Zirkus, 1962.

<sup>1898</sup> Vgl. Notizbücher von 1950 bis 1955. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Auf einer 1946 an Zolnhofer adressierten Postkarte hat Gowa zu einer Ausstellung „Œuvres de Gowa“ in einer französischen Galerie eingeladen. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Dr. Straus sandte noch im März 1958 eine sehr persönliche Grußkarte aus Nizza. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1899</sup> Vgl. Schleiden 1995, S. 241.

*Emil Straus* und der aus Hamburg stammende Maler *Henry Gowa* haben sich als Emigranten in Südfrankreich kennengelernt (Vgl. Schleiden 1995, S. 241.)

<sup>1900</sup> Vgl. Zeitungsausschnitte von *Argus de la Presse*, 16.12.1949: *Le Populaire u. Arts*.

Übersetzungen aus „Arts“, 22. 02.1952, „*Ce Matin*“, 27.02.1952 und „*Lettres Françaises*“, 28.02.1952.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1901</sup> Vgl. Löffler 1970.

<sup>1902</sup> Vgl. Janssen, Johannes: „aus seiner provinziellen Enge heraus“. Das Saarlandmuseum 1945 - 2003.

In: *Ein Bild der Kultur* 2004, S. 219 - S. 246, hier S. 229.

<sup>1903</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 229 u. S. 231.

<sup>1904</sup> Vgl. Walther 1999, S. 160 / S. 161, S. 167 - S. 171.

<sup>1905</sup> „[...]„Ich wäre sehr gerne in diese temperamentvolle Stadt an der Saar gekommen, um hier dauerhaft mit Fritz Zolnhofer gemeinsam zu wirken. Aber im zerstörten Dresden warteten so viele Aufgaben auf mich [...], dass ich es nicht fertig brachte, meine in Trümmern liegende Heimatstadt zu verlassen [...].“ (Löffler 1970.)

<sup>1906</sup> Vgl. Inventar landeseigener Kunstbesitz - Arte 001, Kunstwerke nach Künstlern, Stand 12.11.2003. Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft, Saarbrücken.

Nach Namen der Künstler sortiert, ohne fortlaufende Seitenangaben.

für große Mosaikwandbilder.<sup>1907</sup> Am Eingang der Landesversicherungsanstalt (LVA) in Saarbrücken versammelt ein Mosaik idealisierte Figuren. (Abb. FZ 38)<sup>1908</sup> Ihre Attribute lassen Berufssparten der versicherten Hüttenleute, Handwerker und Bauern annehmen. Hintergründig und verdeckt übergeordnet scheint eine allseitige Umsorgung der Versicherten personalisiert.<sup>1909</sup> Die mit einer Sense ausgewiesene Bauerngestalt deutet auf das 1921 entstandene Gemälde *Bauer in Engadiner Landschaft*. (Abb. FZ 5) Dessen ungeachtet, ist 2002 im Foyer der LVA Zolnhofers dreiteiliges Mosaik aus dem Eingangsbereich des 1989 abgerissenen Burbacher Hüttenkrankenhauses installiert worden.<sup>1910</sup> (Abb. FZ 39)<sup>1911</sup> Situationsgerecht rahmen Hüttensymbole eine sonnenbeschienene Großfigur, die vor Landschafts-Kompartimenten wie neu geboren zur Gesundheit ermuntert.<sup>1912</sup>

Zeitgleich mit den ersten Mosaik-Entwürfen bekunden 1952 die Bilder „Hafen von Marseille“, „Spanische Landschaft, Denia“ oder „Impression von Madrid“ und die Tuschezeichnung „Café van Gogh, Anvers“<sup>1913</sup> eine mehrwöchige Frankreich- und Spanienreise des Malers. Eine vier Jahre spätere Reise nach Spanien<sup>1914</sup> attestieren die Gemälde „Violetta im Hafen von Denia“, „Blinde von Madrid“ und „Frauen in der Kathedrale von Toledo“.<sup>1915</sup> Nach wechselnden Gattungen - wie Bildnisse, Kreuzigungen, Landschaften oder Stilleben - veranschaulichen 1964 Zeichnungen einen Klinikaufenthalt.<sup>1916</sup>

### 3. Zolnhofers Arbeiterdarstellungen

Schließlich belegt das Nachkriegs-Œuvre, dass sich Zolnhofers ‚Gestaltungskraft‘ keineswegs mit Arbeiterdarstellungen erschöpfte. Obgleich die Laudatio zur Verleihung des ‚Kunstpreises

<sup>1907</sup> Vgl. Staatliches Konservatoramt, Saarbrücken. Marschall, Dr. K., Saarland Ministerium für Umwelt, Inventarisierung: Listen über Objekte denkmalgeschützter Gebäude mit Mosaiken von Zolnhofer, Saarbrücken, 24.01.2006.

<sup>1908</sup> Fritz Zolnhofer: *Mosaikbild am Eingang der Landesversicherungsanstalt für das Saarland*, 1952/53. LVA Saarbrücken, Martin-Luther-Straße 2 - 4. Reproduktion LVA Saarbrücken. (Ohne Massangaben)

In: 75 Jahre Landesversicherungsanstalt für das Saarland. Eine Chronik. Saarbrücken 1997, Titelbild.

<sup>1909</sup> Den vorangestellten und mit einer Eisenstange ausgewiesenen Hüttenmann flankieren ein Handwerker mit einem Hobel und ein Bauer mit einer Sense. Der Schreibblock einer dahinter verdeckt erhobenen Frauengestalt lässt an Verwaltungstätigkeiten der LVA denken. Daneben scheinen ein bebrillter Arzt in weißem Kittel und ein Pfarrer im dunklen Ornat das körperliche und geistliche Wohlergehen der Versicherten zu garantieren.

<sup>1910</sup> Vgl. Landesversicherungsanstalt für das Saarland, LVA Presse-Mitteilung, Nr. 2/2002, Saarbrücken, 12.03.2002: Unwiederbringliches Kunstwerk gerettet. Zolnhofer Mosaik bereichert LVA-Verwaltungsgebäude.

<sup>1911</sup> Fritz Zolnhofer: *Mosaikbild im Foyer der Landesversicherungsanstalt für das Saarland*, 1952/53. LVA Saarbrücken, Martin-Luther-Straße 2 - 4. Reproduktion LVA Saarbrücken. (Ohne Maßangaben).

<sup>1912</sup> Die von Zolnhofer entworfenen Mosaiken im Saarbrücker Stadtbad, die eine Fauna und Flora beim Schwimmvergnügen suggerierten, wurden infolge zwischenzeitlicher Abrissmaßnahmen eingelagert. (Vgl. Gräbner, Dieter: Stadtbad: Wohin mit dem Fisch mit dem Riesenmaul? Saarbrücker Zeitung, 25.05.2000.)

<sup>1913</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 88: Hafen von Marseille, 1952; Nr. 86: Spanische Landschaft, Denia, 1952; Nr. 89: Impressionen von Madrid, 1952. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 151: Café van Gogh, Anvers, 1952, Tuschezeichnung.

<sup>1914</sup> Vgl. Passeport: Spanisches Visum, 12.09. - 11.10.1956. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1915</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 105: Frauen in der Kathedrale von Toledo, 1956; Nr. 106: Blinde von Madrid, 1956. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 167: Violetta im Hafen von Denia, 1956.

<sup>1916</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 222 - 237.

des Saarlandes“, der ihm 1961 als erstem bildendem Künstler zugesprochen wurde<sup>1917</sup>, „Zeugnisse des Spaniererlebnisses“ streifte, war diese Ehre insbesondere den „Aussagen über die Menschen und die Arbeit“ in dem „Landstrich von Hütten und Gruben“<sup>1918</sup> zugeeignet. Dabei mag sich der Festredner an die Ausstellung „Arbeiter in Hütten und Gruben“ erinnern haben, die 1957 im Museum der Stadt Homburg allerdings dem Bildhauer Fritz Koelle gewidmet war. Aus einer ‚inneren Verbundenheit‘ wurden etliche Werke Zolnhofers hinzugefügt.<sup>1919</sup> Obwohl Elisabeth Koelle-Karmann empört reagierte<sup>1920</sup>, verkündete ein Faltblatt zur Homburger Ausstellung: „Arbeiter in Hütten und Gruben. Fritz Koelle Plastiken und Zeichnungen. Fritz Zolnhofer Gemälde. 2. - 22. Februar 1957“.<sup>1921</sup>

Demzufolge hat Zolnhofer 28 Ausstellungsobjekte bestritten. Dazu gehörten zwei undatierte und drei Exponate, die den Jahren 1945, 1946 und 1956 entstammen. Jedoch 23 der beigesteuerten Gemälde sind zwischen 1922 und 1935 zustande gekommen.<sup>1922</sup> Diese Zeitspanne spiegelt Zolnhofers intensive Beschäftigung mit Arbeitersujets. Immerhin lässt eine chronologische Übersicht entsprechender Titel aus den drei Zolnhofer-Katalogen dieselbe Konzentration noch engmaschiger nachvollziehen. Außerdem erschließt die chronologische Übersicht thematische Neigungen des Malers. Um Kriterien zur Auswahl charakteristischer Gemälde zu filtern, werden Quellen seiner Vita und Rezensionen berücksichtigt. Erwägte Adaptionen und interdisziplinäre Recherchen, die der Industriekultur an der Saar geschuldet sind, vervollständigen paradigmatische Bildanalysen.<sup>1923</sup>

### 3. 1. Chronologische Übersicht

Die Zolnhofer-Kataloge von 1958, 1961 und 1970 werden hier als Kat. I, Kat. II und Kat. III angegeben. Den jeweiligen Ziffern I, II und III folgen die Titel-Nummern aus den Katalogen. Der 1958 erschienene Katalog - Kat I - enthält keine Maßangaben. Wenn Titel, Malmittel und Bildträger mit den in Kat II oder Kat III aufgeführten Werken korrespondieren, wird das Zeichen \* markiert.

---

<sup>1917</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 5.

Der „Kunstpreis des Saarlandes“ wird seit 1959 vom saarländischen Minister für Bildung, Kultur und Wissenschaft abwechselnd für Musik, Literatur und bildende Kunst vergeben. (Vgl. internet: Kunstpreis des Saarlandes. [http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstpreis\\_des\\_Saarlandes](http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstpreis_des_Saarlandes).)

<sup>1918</sup> Rede des Herrn Ministerpräsidenten anlässlich der Verleihung des Kunstpreises des Saarlandes 1961 an den Maler Fritz Zolnhofer am 20.11.1961. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970.

<sup>1919</sup> Vgl. Katalog Fritz Koelle „Arbeiter in Hütten und Gruben“. Ausstellung von Plastiken und Entwurfzeichnungen. Museum der Stadt Homburg in Verbindung mit der Volkshochschule Homburg und dem DGB Saar - Ortsausschuss Homburg. Homburg Februar 1957, S 44, zu Abb. 18: Fritz Zolnhofer, Heimkehr von der Schicht, Öl, 1948. (Ausst. Kat. Homburg 1957)

<sup>1920</sup> Vgl. Pasche 1999, S. 313, Anm. 107.

<sup>1921</sup> Faltblatt Ausstellung im Museum der Stadt Homburg „Arbeiter in Hütten und Gruben“. Fritz Koelle Plastiken und Zeichnungen. Fritz Zolnhofer Gemälde. 2. - 22. Februar 1957. In: Ausst. Kat. Homburg 1957.

<sup>1922</sup> Vgl. ebd. Ausstellungsobjekte III, Fritz Zolnhofer Nr. 202 - 229.

<sup>1923</sup> Vgl. Diss. hier, S. 22 / S. 23.

<b>Jahr</b>	<b>Titel, Malmittel, Bildträger, Masse</b>	<b>Kat. I, II, III</b>
1916	Bergmannslos, Öl/Lw., 41,0 x 36,5 cm	II 1, III 2
1919	Hüttenarbeiter, Kohlezeichnung	I 1
1920	---	
1921	Blinder und Arbeiter, Federzeichnung	I 5
1922	An der Waschbütt, Kohlezeichnung, 39,4 x 51,2 cm Im Streiklokal, Kohlezeichnung, 39,4 x 47,6 cm Heimkehrende Bergleute, Öl/Lw., 44,7 x 54,7 cm Bergleute nach der Schicht, Öl/Lw., 117 x 85 cm Wagenkipper, Öl/Lw., 76,5 x 96, 5 cm	I 15, III 15 * I 16, III 16 * II 2, III 8 II 3 II 4, III 9
1923	Studie zu Germinal, Kohlezeichnung, 41,9 x 33,4 cm Heimkehrende Bergleute, Kohlezeichnung Arbeiterjungen, Federzeichnung, 20,9 x 27,3 cm Bergmann, Aquarell Pferdejunge, Kohlezeichnung aquarelliert Kartoffel schälender Bergmann, Kohlez., 51,2 x 39,3 cm Germinal, Tuschezeichnung Der Streik, Öl/Lw., 54,0 x 67,5 cm Bergmannsfamilie, Öl/Lw., 79,5 x 61,0 cm Bergmann, Öl/Lw., 61,0 x 50,5 cm	I 17, III 22 * I 19 I 20, III 23 * I 21 I 23 I 26, III 24 * I 27 II 5 II 6 II 7
1924	Bergmann, Kohlezeichn. aquarelliert, 47,5 x 35,7 cm Heimkehrende Bergleute, Federzeichnung, 27,4 x 22,7 cm Heimkehrende Bergleute, Öl/Lw., 73 x 49 cm Bergleute, Öl/Holz, 74,3 x 52,5 cm Bergmann, Tuschezeichnung, 42,6 x 33,5 cm	I 30, III 29 * I 32, III 30 * II 12 II 13, III 26 III, 28
1925	Bergarbeiterstreik, Tuschezeichnung Vor der Einfahrt, Federzeichnung Bergmannskopf, Aquarell Hüttenarbeiter, Tuschezeichnung	I 37 I 38 I 39 I 53
1926	Bergleute, Tuschezeichnung Germinal, Lithographie Heimkehrende Bergleute, Federzeichnung, 28,6 x 22,9 cm Vorm Stoß, Federzeichnung, 25,4 x 21,1 cm Vor der Einfahrt, Tuschezeichnung Bergleute, Öl/Lw., 62,5 x 52,5 cm Vor der Einfahrt, Federzeichnung 27,6 x 22,4 cm Bergleute, Gouache, 31 x 22,8 cm	I 40 I 41 I 43, III 37 * I 44, III 39 * I 45 II 16, III 32 III 35 III 36
1927	Pferdejunge mit Grubenlampe, Öl/Lw., 120,5 x 78,5 cm Bergmannsfamilie, Öl/Lw., 97,5 x 75,5 cm Heimkehrende Bergleute, Öl/Lw., 116,5 x 77,0 cm	II 19, III 46 II 20, III 47 III 49
1928	Zwei Bergleute, Öl/Lw., 50 x 40 cm Bergmann mit Frau, Öl/Lw., 100,2 x 74,0 cm Hüttenleute während d. Arbeitspause, Öl/Lw., 73 x 61 cm	II 25, III 52 II 27, III 51 III 54

1929	Bergmänner, Gouache Bergmannsfamilie, Aquarell Bergleute, Kohlezeichnung aquarelliert Bergleute, Öl/Lw., 40,2 x 50,1 cm Schießmeister, Öl/Lw., 99,5 x 73,5 cm Hüttenarbeiter, Aquarell, 53,1 x 33,8 cm	I 52 I 54 I 55 II 28, III 58 III 59 III 60
1930	Heimkehrende Bergleute, Öl/Lw., 40 x 50 cm Arbeitspause, Öl/Lw., 121,0 x 150,5 cm Arbeiterchristus, Öl/Lw., 93,5 x 65,5 cm	II 32 III 64 II 31, III 65
1931	Grubenunglück Maybach, Öl/Lw., r. u. l. 85,2 x 66,3 cm, Mitte 115,3 x 75cm (Maybacher Triptychon) Bergmannsbildnis, Öl/Lw., 50 x 40 cm Heimkehrende Bergleute, Öl/Lw., 92,0 x 120,5 cm	II 37, III 71  II 38 II 39, III 72
1932	Arbeiter-Porträt, Gouache, 40,0 x 31,3 cm	I 75, III 82 *
1933	Zwei Arbeiter, Gouache, 23,3 x 29,5 cm Hüttenarbeiter, Tuschezeichnung, 51,3 x 37,8 cm	I 81, III 89 * I 82, III 88 *
1934	---	
1935	Frühschicht, Kohlezeichnung, 37,8 x 50,3 cm Bergmannskuh, Kreide- u. Tuschez., 22,3 x 28,0 cm Bergmannskuh, Öl/Lw., 74,5 x 84,5 cm Holztransport, Tuschezeichnung, 28,8 x 98,5 cm	I 83, III 95 * III 93 II 50, III 92 III 94
1936 - 1945	---	
1946	Hüttenarbeiter, Aquarell	I 112
1947 - 1950	---	
1951	Gießerei, Tuschezeichnung	I 120
1952	---	
1953	Bergleute, Gouache, 32,2 x 50,0 cm Bergleute nach der Schicht, Gouache	I 136, III 157 * I 141
1954	Im Hüttenwerk, Gouache	I 143
1955	---	
1956	Bergarbeiter, Kohlezeichnung aquarelliert	I 155
1957	Hochöfen, Kohlezeichnung aquarelliert	I 170
1958	---	
1959	Arbeiter, Öl/Lw., 70,0 x 45,5 cm	II 121
1960	Hüttenarbeiter, Öl/Hartfaser, 80,5 x 116,0 cm	II 128
1961	---	
1962	Grubenunglück, Öl/Pappe, 179,5 x 85,0 cm	III 199
1963	Vor der Einfahrt, Farbstiftzeichnung, 61,3 x 44,2 cm	III 207

Gemäß dieser zeitlichen Abfolge verdichten sich Zolnhofers Arbeiterdarstellungen von 1922 bis 1933. Sie werden 1935 nochmal aufgenommen und treten nach einer gut 10jährigen Unterbrechung ab 1946 nur sporadisch wieder auf. Wie die Zunahme im Jahre 1923 mit dem ersten Münchener Studienaufenthalt zusammentrifft, geht, abgesehen von dem 1926 kulmierenden

Umfang, die 1929 erneut vermehrte Anzahl dem abermaligen Akademiebesuch einher. Unter den insgesamt 70 Positionen befinden sich lediglich 28 Gemälde. Wenn jedoch Graphiken in gesteigertem Masse Wege zu Zolnhofers Malerei waren<sup>1924</sup>, dürften manche Zeichnungen der Vorbereitung von Ölbildern gedient haben.

### 3.1.1. Thematische Neigungen und ihre Ausnahmen

Insofern führte die angeblich 1922 entstandene Kohlezeichnung „Im Streiklokal“<sup>1925</sup> 1923 zu dem Gemälde „Der Streik“.<sup>1926</sup> Einschließlich der Tuschezeichnung „Bergarbeiterstreik“ aus dem Jahre 1925<sup>1927</sup> waren diese Motive sicherlich angeregt vom hunderttägigen Bergarbeiterstreik, der 1923 auch Otto Weils Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! .. lest die Saarbrücker Zeitung!* (Abb. OW 38) hervorbrachte. Zur selben Zeit klingen mit Zolnhofers „Germinal“-Illustrationen<sup>1928</sup> sozialkritische Tendenzen an, die eine Abbildung im Sammelwerk „Der Bergbau in der Kunst“ bestätigt. (Abb. FZ 7) Außerdem hat Walter Schmeer einer Kohlezeichnung *Germinal* noch den Titel *Waschbütt* (Abb. FZ 8)<sup>1929</sup> angefügt. Diese Szene deftigen Alltags<sup>1930</sup>, die offenbar der Zeichnung „An der Waschbütt“<sup>1931</sup> entspricht, scheint aber Paul Schondorffs Karikatur *Hygiene* nachgeahmt, die 1913 im „Simplicissimus“ veröffentlicht wurde. (VAbb. 108)<sup>1932</sup>

1926 verschickte Zolnhofer einen ‚Brief mit Bildern‘ an Käthe Kollwitz.<sup>1933</sup> Es bleibt zu spekulieren, ob er sich davon die Begutachtung seiner „Germinal“-Illustrationen versprach. Immerhin ist die Berliner Künstlerin durch ihre „Germinal“-Reihe bekannt geworden, die sie aber schon 1893 abgebrochen hatte, um unter dem Eindruck des sozial-revolutionären Dramas „Die Weber“ von Gerhard Hauptmann (1862 - 1946) den „Weber“-Zyklus zu beginnen.<sup>1934</sup> Eine scheinbar ausgebliebene Reaktion der Künstlerin mag Zolnhofer veranlasst haben, die „Germinal“-Illustrationen 1926 mit einer Lithographie<sup>1935</sup> zu beenden. Dennoch war er im

<sup>1924</sup> Vgl. Bourfeind 1961, S. 1.

<sup>1925</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1922, I 16, III 16.

<sup>1926</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1923, II 5.

<sup>1927</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1925, I 37.

<sup>1928</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1923, I 17, III 22; I 27.

<sup>1929</sup> Fritz Zolnhofer: *Germinal* („Waschbütt“), etwa 1923, Kohlezeichnung, 41,9 x 33,4, sign. u. r.: F. Z.

In: Schmeer 1978, S. 20. Vgl. ebd., S. 15, Bildverzeichnis.

<sup>1930</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 10.

<sup>1931</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1922, I 15, III 15: An der Waschbütt.

<sup>1932</sup> Paul Schondorff: *Hygiene*, 1913. Druckvermerk r. ausserh. der Darst.: Zeichnung von P. Schondorff; darunter: „Dös sollt‘st a macha, Alte! - Oamol im Jahr bad‘st und oamol beicht‘st, nacha is Leib und Seele rein!“ In: *Simplicissimus*, 17. Jg, Heft 36. München, 01.12.1913, S. 605.

<sup>1933</sup> „An Frau Kollwitz geht morgen [...] der Brief mit den Bildern ab [...]“ (Fritz Zolnhofer, Tübingen, 27.11.1926. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum)

<sup>1934</sup> Vgl. Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Dokumentation zu Leben und Werk.

In: Herwig Guratzsch (Herausgeber): Käthe Kollwitz. Druckgraphik. Handzeichnungen. Plastik. Stuttgart 1990, S. 221 - S. 239, hier S. 227.

<sup>1935</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1926, I 41.



November 1927 um Druckabzüge seiner ‚Germinalsachen‘ bemüht, die er als Serie in München auszustellen plante.<sup>1936</sup> Letztlich verweisen die „Germinal“-Illustrationen auf Emil Zolas Roman, der die Lebensbedingungen und einen Streik in der nordfranzösischen Kohlenregion thematisierte.<sup>1937</sup> Ohnehin wusste der „Saarbrücker Bergmannskalender“ 1928 hervorzuheben, dass der „Maler des Saarbergbaues“ realistische Lebenswahrheiten u.a. von Käthe Kollwitz und Constantin Meunier vorgebildet sah.<sup>1938</sup>

Jedenfalls hat sich Zolnhofer neben wenigen Darstellungen aus dem Hüttensektor generell dem Bergbau zugewandt. Mit Ausnahme z.B. der Zeichnung *Schrämmende Bergleute* oder der Graphik *Vorm Stoß* (Abb.en FZ 11, 25 c) erfasste er die Bergleute nur selten während ihrer anstrengenden Tätigkeit.<sup>1939</sup> Dazu wurde 1928 im „Saarbrücker Bergmannskalender“ erklärt: „Kann doch der Künstler“ den Bergmann „bei seiner Arbeit nicht so leicht und gut beobachten wie etwa den Hüttenmann im Walzwerk, fehlen auch da unten jene wunderbaren Lichteffekte, die [...] vor dem glühenden Erz das Auge des Malers entzücken.“<sup>1940</sup>

Schließlich erscheinen Zolnhofers Bergleute häufig unmittelbar vor und nach ihrer Arbeit. Das korrespondierende und 1929 im Zeitungsartikel „Fritz Zolnhofer“ abgebildete Gemälde *Schicht - resp. Bergleute auf dem Altenwalder Markt* (Abb. FZ 18) - ist zwar in den Katalogen nicht enthalten. Dem ging aber schon 1922 ein Ölbild „Bergleute nach der Schicht“ voraus.<sup>1941</sup> Anscheinend verbirgt sich hinter der 1929 ebenso in der Zeitung vorgestellten *Arbeiterfamilie - Heimweg, Heimkehrender Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19) - ein 1929 ausgeführtes Aquarell.<sup>1942</sup> Davon abgesehen, kam es bereits 1923 und 1927 zu „Bergmannsfamilien“.<sup>1943</sup>

Dass in bodenständigen Bergmannsfamilien eine Ziege die Kuh ersetzte, demonstriert Zolnhofers Gemälde *Bergmannskuh*<sup>1944</sup> (Abb. FZ 26), das 1935 einer Zeichnung folgte.<sup>1945</sup> Auf dem Gemälde kontrastiert die seitliche Rückenansicht der Ziege vor einer Halde, die über einem Bergwerk erhoben ist. Demnach sind die beiden neben dem Tier in ausrunder Pose und Arbeiter-Habit erfassten Männer, auf die auch das Abkippanband der Halde<sup>1946</sup> zeigt, als Bergleute

<sup>1936</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, München, 18.11.1927 u. 29.11.1927. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1937</sup> Vgl. Knesebeck 1990, S. 227.

<sup>1938</sup> Vgl. Diss. hier, S. 281, Anm. 1764.

<sup>1939</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1922, II 4, III 9: Wagenkipper.

<sup>1940</sup> Anonym: Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang. Saarbrücken 1928, S. 112.

<sup>1941</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1922, II 3.

<sup>1942</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1929, I 54.

<sup>1943</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1923 II 6; 1927 II 20, III 47.

<sup>1944</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 10.

<sup>1945</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1935, III, 93; II 50, III 92.

<sup>1946</sup> *Spitzkegel- bzw. Kegelsturzhalde* entstehen „durch das [...] Abkippen des über einen Schrägaufzug in Förderwagen transportierten Bergmaterials vom jeweils höchsten Punkt aus.“ (Slota, Delf: Zum landeskulturellen Wert und zur Erhaltung von Bergschüttungen. Ergebnisse einer Analyse in der industriellen Kernregion des

definiert. Wie Vater und Sohn angeordnet, hält der altersgerecht erhöhte Bergmann eine Feierabends-Pfeife in der klobigen Hand. Besitzanzeigend stimmt sein helles Hemd mit dem Fell der ihm zugekehrten Ziege überein. Indessen lassen der aufgeklärte Himmel und die erwartungsvoll wirkenden Blicke beider Bergleute an das Resultat der Saarabstimmung von 1935 denken.

Allerdings erinnern die oval vereinfachten Physiognomien, die links die Helligkeit der *Bergmannskuh* maskenartig aufgreifen, an den *Bergmannskopf* (Abb. FZ 9)<sup>1947</sup>, der mutmaßlich das fahle Gesicht eines Untertage-Arbeiters präsentiert. Wenn auch dieses in der Pfalzgalerie Kaiserslautern bewahrte Gemälde nach der Objekt-Dokumentation 1923 entstanden sein soll<sup>1948</sup>, wird es sich 1925 aus dem Aquarell „Bergmannskopf“<sup>1949</sup> ergeben haben. Offenbar beruhte der typisierende *Bergmannskopf* auf einem Bildnis.

Obwohl Zolnhofer noch 1931/32 Arbeiter porträtierte<sup>1950</sup>, hat er 1930 *Heimkehrende Bergleute* (Abb. FZ 21)<sup>1951</sup> mit einheitlichen Physiognomien erfasst, deren lang geformte Gesichter und Hälse dem *Bergmannskopf* gleichen. Allerdings sind die *Heimkehrenden Bergleute* im Hintergrund einer Grubenlandschaft zu schemenhaften Gestalten reduziert. Ähnliche Figuren wiederholt 1931 das ebenso genannte Gemälde (Abb. FZ 22), wobei Zolnhofer aber die perspektivische Heimkehrszene zu zwei auseinandertriftenden Gruppen fortentwickelte.

Die Auseinandersetzung mit der Perspektive eines Gruppenverbandes und ausgeprägten Einzelfiguren haben 1916/17 Zolnhofers Soldaten-Zeichnungen angekündigt. (Abb.en FZ 1, 1a, 1b) Den detaillierten Bewegungsstudien entsprachen 1917 die beiden „Stoßtrupp“-Karikaturen. (Abb.en FZ 2 a, b) Spaßhaft waren auch Zolnhofers emsige Vielfiguren, die *Bei der Arbeit über Tage* (Abb. FZ 15) 1932 und 1935 Bergmannslieder illustrierten.

Entgegen dieser humorvollen Massendynamik machen Einzelgestalten - wie der *Bergmannskopf* - angesichts ihrer flächigen und stumpfen Physiognomien die Schwere des Berufs ahnbar.<sup>1952</sup> Dass Bergmannsfamilien ihre Beschwernisse dem Schutz des Gekreuzigten anbefohlen

Saarlandes. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau. Herausgeber Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e.V. Bochum. Bochum 1988, 40. Jahrg., Heft 1 /2/1988.

S. 20 - S. 29, hier S. 26

Das *Bergematerial* besteht aus nicht verwertbaren Bestandteilen des Fördergutes, die in besonderen Verfahren - der Kohlewäsche und Siebereien - von der Rohkohle getrennt und zerkleinert wurden. (Vgl. Slotta, Delf: Schiffweiler Bergbauwege. Herausgegeben von der Gemeinde Schiffweiler. Schiffweiler, August 2000, S. 31.)

<sup>1947</sup> Fritz Zolnhofer: *Bergmannskopf*, 1923, Öl/Lw., 60,5 x 50,5, sign. u. r.: Zolnhofer. Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Inv. Nr. PFG 65/3. In: Objekt-Dokumentation Pfalzgalerie Kaiserslautern.

<sup>1948</sup> Vgl. Pfalzgalerie Kaiserslautern: Objekt-Dokumentation zu Gemälden von Fritz Zolnhofer, Inv. Nr. PFG 65/3. Vgl. ebd. Kartei. Nr. 1, 2. Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1923, II 7.

<sup>1949</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1925, I 39.

<sup>1950</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1931, II 38; 1932, I 75, III 82.

<sup>1951</sup> Dieses von Klaus Türk mit den Massen 38 x 53 cm reproduzierte Gemälde *Heimkehrende Bergleute* scheint dem Bild *Heimkehrende Bergleute* zu entsprechen, das in der Chronologischen Übersicht die Masse 40 x 50 cm angibt. (Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1930 II 32.)

<sup>1952</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 8.

haben, verdeutlicht das 1930 entstandene Gemälde *Arbeiterchristus*.<sup>1953</sup> Nach den Schwarz-Weiss-Abbildungen (*Abb. FZ 20*)<sup>1954</sup> breitet Christus seine Arme vor einer Industrielandschaft über vereinzelt Gestalten aus, die von den Halbfiguren der im Vordergrund plastisch hervortretenden Familie und den ängstlich besorgten Physiognomien präsentiert werden.

Die Tragik der lebensgefährlichen Untertagearbeit vermittelt das entsprechend der Katalogangaben 1916 zustande gekommene Gemälde *Bergmannslos*.<sup>1955</sup> (*Abb. FZ 3*)<sup>1956</sup> Jedoch im Hinblick auf die Münchener Briefberichte wird die frühe Datierung fraglich, denn Anfang 1928 wollte Zolnhöfer „eine Komposition [...] von einem Verunglückten beginnen.“<sup>1957</sup> Scheinbar handelte es sich um dieselbe Ausführung, die er Monate später größer zu malen beabsichtigte und „Bergmannslos“ nannte.<sup>1958</sup>

Diese Thematik ruft Richard Wenzel in Erinnerung. Bereits 1925 hat eine Saarbrücker Galerie Wenzels Gemälde „Bergmannslos“ ausgestellt, das aber verschollen ist.<sup>1959</sup> Hinzu entstand Wenzels Gemälde *Grubenunglück in Maybach* (*VAbb. 121*) 1931 wie Zolnhöfers *Maybacher Triptychon* (*Abb. FZ 23*) infolge einer Kohlenstaub- und Schlagwetterexplosion mit fast hundert Todesopfern. Der schlimmsten Katastrophe an der Saar, bei der am 7. Februar 1962 in der Grube Luisenthal 299 Bergleute den Tod fanden<sup>1960</sup>, antwortete Zolnhöfers „Grubenunglück 1962“.<sup>1961</sup> Die Pappe als Bildträger und das auffallende Hochformat lassen Seitenbilder eines geplanten Triptychons annehmen.

Walter Schmeer glaubte zwar noch 1978, Zolnhöfer wäre über ein Konzept nicht hinausgekommen.<sup>1962</sup> Aber aus Schmeers Abbildung *Grubenunglück Luisenthal (1962) Skizze zum Triptychon* (*Abb. FZ 40*)<sup>1963</sup> resultierte der linke Flügel des Triptychons *Grubenunglück Luisenthal / Saar*, das sich seit 1964 mit einer separat darunter gesetzten religiösen Schriftzeile in der

---

<sup>1953</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1930, II 31, III 65.

<sup>1954</sup> Fritz Zolnhöfer: *Arbeiterchristus*, 1930, Öl/Lw., 93,5 x 65,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhöfer.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 31. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 65.

<sup>1955</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1916; II 1, III 2.

<sup>1956</sup> Fritz Zolnhöfer: *Bergmannslos*, 1916 ?, Öl/Lw., 41,5 x 36,5 cm, sign. verso: F. Zolnhöfer Bergmannslos. Nachlass. Saarbrücken, Saarland Museum. Reproduktion Saarland Museum.

Schwarz-Weiss-Abb. In: Ausst. Kat Saarbrücken 1970, Nr. 2.

<sup>1957</sup> Fritz Zolnhöfer, München, 17.01.1928. In: NL Zolnhöfer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1958</sup> Vgl. Fritz Zolnhöfer, München, 14.05.1928. In: NL Zolnhöfer - Archiv Saarland Museum.

<sup>1959</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 184, S. 400, Anm. zu Kat.-Nr. 194, Bergmannslos, ohne Abbildung.

<sup>1960</sup> Vgl. Wettmann-Jungblut, Peter: Leib und Leben. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 354 - S. 357, hier S. 355.

Vgl. Stoewesand, Jens: Denkmal. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 370 / S. 371, hier S. 370.

<sup>1961</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1962, III 199.

<sup>1962</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 10.

<sup>1963</sup> Fritz Zolnhöfer: *Grubenunglück Luisenthal (1962) Skizze zum Triptychon*. In: Schmeer 1978, S. 7.

Orannakapelle des saarländischen Dorfes Berus befindet. (Abb. FZ 41) <sup>1964</sup> Eine zusätzliche Plakette informiert über den Anlass des von Zolnhofer ausführenen Dreitafelbildes. <sup>1965</sup>

Der Alltag der schicksalsgeprüften Bergleute, die zum Schacht ziehen oder von dort zurückkehren, war Zolnhofer bestimmt seit Kindheit an vertraut. <sup>1966</sup> Gleichsam werden ihn, der elternlos in Schnappach aufgewachsen ist, die ständigen Begegnungen mit Bergleuten und ihren Familien beeindruckt haben. Von daher war er vielleicht besonders disponiert für die ab 1923 wiederholten „Bergmannsfamilien“. <sup>1967</sup> Nicht von ungefähr wurde die 1929 vonseiten der Presse gelobte *Arbeiterfamilie* als *Heimkehrender Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19) erkannt. Diese Darstellung ergänzt das zwischen 1922 und 1931 am häufigsten auftretende Sujet „Heimkehrende Bergleute“. <sup>1968</sup> Die dazu zählende Zeichnung *Bergleute* (Abb. FZ 10) bringt den Zusammenhalt der Bergarbeiter <sup>1969</sup> durch die kameradschaftlich zugewandten Physiognomien beider Figuren ebenso zum Ausdruck wie *Der Weg zur Schicht* (Abb. FZ 25 b) aus der *Grenzwacht im Schacht* von 1934.

Die darin enthaltene Graphik *Vorm Stoß* (Abb. FZ 25 c) geht auf eine 1926 ausgeführte Zeichnung zurück. <sup>1970</sup> Die Motive waren offenkundig Constantin Meuniers Bronze *Bergmann im Flöz* (VAbb. 109) <sup>1971</sup> und dem erweiterten Gipsmodell zum „Denkmal der Arbeit“ (VAbb. 110) <sup>1972</sup> entlehnt. Der *Bergmann im Flöz* bohrt das Gestein für einen Sprengsatz an. <sup>1973</sup> Statt einer Eisenstange wird *Vorm Stoß* anhand eines Zündkabels die Sprengung vorbereitet. Den mit entblößtem Oberkörper und plastisch geformten Armuskeln hervorgehobenen Bergmann betont Meuniers Bronze adäquat des hingelagerten Körpers durch angespannte Bein- und Rückenmuskulatur. Vor dem *Bergmann im Flöz* veranschaulicht Meuniers Gipsmodell die zur Be-

<sup>1964</sup> Fritz Zolnhofer: *Grubenunglück Luisenthal / Saar*, 1962, Öl/Hartfaser, 142,0 x 66,5 cm, 142,0 x 100,0 cm, 142,0 x 66,5 cm. Schrifttafel: „Aus den Tiefen rufe ich zu Dir, O Herr“. Berus, Orannakapelle. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

<sup>1965</sup> Die neben dem Triptychon angebrachte Plakette lautet: „Fritz Zolnhofer malte dieses Bild anlässlich des Grubenunglücks am 7. Februar 1962 auf der Grube Luisenthal. 299 saarländische Bergleute fanden hierbei den Tod, davon mehr als 20 aus der Gegend um die Orannakapelle. Auf Wunsch des Künstlers bekam das Bild diesen Platz in der Orannakapelle.“

<sup>1966</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 6.

<sup>1967</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1923, II 6; 1927, II 20, III 47; 1929, I 54.

<sup>1968</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1922, II 2, III 8; 1923, I 19; 1924, I 32, III 30; 1926, I 43, III 37; 1927, III 49; 1930, II 32; 1931, II 39, III 72.

<sup>1969</sup> Vgl. Pohmer, Karlheinz: Nach der Kohle ist vor der Kohle. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 448 - S. 451, hier S. 449.

<sup>1970</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: 1926, I 44, III 39.

<sup>1971</sup> Constantin Meunier: *Bergmann im Flöz*, 1892, Bronze, 33,5 x 35 x 17 cm. Guß von 1941. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 3301418. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 92, Kat. Nr. 35. Vgl. ebd. S. 119. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 13. In: Brandt 1928, S. 260, Abb. 331, *Bergmann vor Ort*, Bronze.

<sup>1972</sup> Constantin Meunier: *Der Bergbau. Vom Denkmal der Arbeit. Gipsmodell*. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. In: Brandt 1928, S. 261, Abb. 332. In: Schmoll gen. Eisenwerth 1972, Abbildungen S. 448, Nr. 13, *Monument au Travail*, Modell in Gips, Gedächtnisausstellung Löwen 1909. In: Goetz, Christine: Studien zum Thema 'Arbeit' im Werk von Constantin Meunier und Vincent van Gogh. (Dissertation von 1983.) Beiträge zur Kunstwissenschaft. Band 2. München 1984, Abb. 46 C, *Das Bergwerk (Denkmal der Arbeit)*.

<sup>1973</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 261.

dienung des Sprengvorganges bereitstehenden Bergleute.<sup>1974</sup> (*VAbb. 110*) Konform der links niedergebückten Figur erscheint *Vorm Stoß* (*Abb. FZ 25 c*) rechts ein Bergmann, der offenbar die Sprengladung betätigt.

Mittels der Graphik hat Zolnhofers die beiden Bergleute im perspektivischen Hintergrund gespiegelt. Wie Eduard Trier beobachtete, werden diese schemenhaften Gestalten ebenso vom spärlichen Licht der Grubenlampen, das auch den gezimmerten Stollen streift, erhellt. Gleichsam sind die Bergleute vor dem aufsaugenden Dunkel des Schachts abgehoben.<sup>1975</sup> Immerhin belegt dieser Exkurs Constantin Meunier als ein schon 1928 im „Saarbrücker Bergmannskalender“ genannter Wegweiser.

### 3.1.2. Kriterien zur paradigmatischen Auswahl

Davon abgesehen, erfordert die nach dem lückenhaften Werk-Querschnitt festzustellende Vielfalt mit z.T. ähnlich lautenden Titeln für Detailanalysen eine Auswahl einiger Gemälde, der vorausgesetzt stärkeren Leistung Zolnhofers.<sup>1976</sup> Um „ästhetische Qualitäten“ im Kontext „kunstimmanenter Geschichte“<sup>1977</sup> und zugrunde liegende Absichten chronologisch verfolgen zu können, bieten vorhandene Abbildungen und die in öffentlichen Räumen zugänglichen Gemälde einen Betrachtungszeitraum an, der 1929 beginnt. Dieses Intervall reicht von einer angenommenen „ersten Reifezeit“<sup>1978</sup> und der 1929 in der Presse reproduzierten *Arbeiterfamilie* (*Abb. FZ 19*) bis zu der später geschmähten *Bergmannsfamilie* (*Abb. FZ 32*), die 1939/40 zustande kam.

Diese Zeitspanne umfasst das erst in Nachkriegsquellen gewürdigte *Maybacher Triptychon* (*Abb. FZ 23*) aus dem Jahre 1931. Mithin wird die seinerzeitige Ablehnung gegenüber dem 1964 akzeptierten Dreitafelbild *Grubenunglück / Luisenthal* (*Abb. FZ 41*) zu eruieren sein. Vorab sind Richard Wenzels Gemälde *Grubenunglück in Maybach* (*VAbb. 121*) und die inhärende christliche Ikonographie des *Maybacher Triptychons* zu beachten.

Gleichzeitig deuten die 1931 besonders entfaltenen Figuren-Szenen des Bildes *Heimkehrende Bergleute* (*Abb. FZ 22*) auf Zolnhofers zielstrebige Eigenständigkeit. Recherchen zufolge wurde das Gemälde noch 1985 im Landtagswahlkampf an der Saar eingesetzt und hat wegen des sog. „Zolnhoferblau“ Aufsehen erregt. Jedoch hinsichtlich bereits konstaterter Anlehnungen ist zu prüfen, inwieweit der „Bergmannsmaler“ von Otto Weils Heimkehrsujets *Saar-Kohlenbergwerk* und *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (*Abb.en OW 19, 42*) zehrte. Andererseits berücksichtigt die Bergbaulandschaft Kompositions- und Motiv-Analogien Werke der Künstler, die

<sup>1974</sup> Vgl. Drs. ebd, S. 261. Vgl. Goetz 1984, S. 237.

<sup>1975</sup> Vgl. Trier 1958, S. 362.

<sup>1976</sup> Vgl. Schmeer 1961, S. 50.

<sup>1977</sup> Beneke / Obermeyer 2002, S. 9.

<sup>1978</sup> Schmeer 1965, S. 147.

Zolnhofer ebenfalls kannte. Außerdem klären sich die unterschiedlichen Arbeitswelten der Berg-und Hüttenleute im Saar-Revier.

Abschließend werden bisherige Kommentare und ergänzende Forschungen Intentionen aufdecken, die 1939/40 zu Zolnhofers *Bergmannsfamilie* (Abb. FZ 32) führten. Konträr wurde die *Arbeiterfamilie* 1929 in dem Presseartikel zwar gelobt, aber lediglich als Lichtbild-Reproduktion wiedergegeben (Abb. FZ 17), die Zolnhofer von dem in München zurückbehaltenen Gemälde hinzufügte.<sup>1979</sup> Auch diese Titelwahl erinnert an Richard Wenzels protagonistisches Œuvre. Zudem vermögen Traditionen der Arbeiterfamilien-Bilder weitere Motive im Frühwerk des „Bergmannsmalers“ und 1929 einen thematischen Rückgriff zu erschließen. Diese Adaption ruft zum Vergleich mit Zolnhofers *Arbeiterfamilie* auf.

Allerdings ist davon auszugehen, dass die 1929 den Zeitungslesern präsentierte *Arbeiterfamilie* - trotz Ungenauigkeiten, die vielleicht aus einer Mehrfachkopie oder mediengerechter Retusche resultierten - nachträglich verändert wurde. Hinzu ist das Gemälde gegenüber der Farb-Abbildung *Heimweg* in der „Industriekultur an der Saar“<sup>1980</sup> inzwischen stark nachgedunkelt, sodass ursprüngliche Ausdruckswerte gelitten haben. Dessen ungeachtet, war das bereits gerahmte Gemälde auf der Gruppen-Fotografie „im Münchener Atelier“ (Abb. FZ 19 a) als eines der repräsentablen Werke des Malers platziert worden. Deshalb kommen Anregungen in Frage, die sich Zolnhofers Akademie-Besuch verdanken.

### 3.2. Die *Arbeiterfamilie* - der 1929 *Heimkehrende Bergmann mit Familie*

Vorhergehend hat Richard Wenzel 1922 eine *Arbeiterfamilie* dargestellt. (VAbb. 111)<sup>1981</sup> Womöglich war diese sozialkritische Milieuschilderung<sup>1982</sup> für Zolnhofer ein Ansporn, um sich ab 1923 diesem Sujet zuzuwenden. Jedenfalls beanspruchen 1929 die Figuren seiner *Arbeiterfamilie* - resp. *Heimkehrender Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19) - vor hohem Horizont die gesamte Bildfläche. An jeder Seite eines der Kinder, geht der Vater voraus. Hinter dieser zu der massigen Männergestalt pyramidal ansteigenden Gruppe folgt rechts die Mutter mit einem Säugling auf dem Arm. Eine auf der Zeitungs-Reproduktion (Abb. FZ 17) gut erkennbare Grubenlampe, die der Vater mit seiner linken Hand an einem runden Bügel umfasst, weist ihn als Bergmann aus. Außer der Alltagskleidung und einer Strassenmütze, die seine Augen verschattet, attestieren Industriebauten hinter seinem Rücken den nach der Schicht angetretenen

<sup>1979</sup> Vgl. H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929.

<sup>1980</sup> Vgl. Fritz Zolnhofer, *Heimweg*, 1925. In: Industriekultur an der Saar 1989, vor S. 137.

<sup>1981</sup> Richard Wenzel: *Arbeiterfamilie*, 1922, Kohlezeichnung, 44,0 x 64,7 cm, sign. u. r.: R. Wenzel 15/7.1922. Privatbesitz. Fotografie Winter-Emden. In: Winter-Emden 1986, Abb. 107, zu Kat. Nr. 183, S. 398.

<sup>1982</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 189.

Heimweg. Bewegungskonform betonen verstreutes Hellgrau und Schattenzonen auf der Jacke sowie das kontrastierende gelbliche Weiß des kragenlosen Hemdes seine korpulente Statur.

Der Bergmann und das vorandrängende Kind, das er rechts am Unterarm gepackt hat, sind analog des dynamischen Ausdrucks etwa ab Kniehöhe vom Bildrand beschnitten. Hinter dem Kind und teilweise vom Arm des Vaters verdeckt, erscheinen die gedrungene Gestalt der Mutter und die Rückenansicht des Säuglings. Die leichte Hellhöhung über dem dunkelblauen Rock der Frau lässt eine erneute Schwangerschaft annehmen. Ihre Physiognomie war 1929 auf der Zeitungswiedergabe (*Abb. FZ 17*) ohne drastische Verschattungen wesentlich gefälliger formuliert.

An der linken Bildbegrenzung und hinter dem dominanten Bergmann zeigt sich ein schon größerer Junge in hellem Bubenhemd. Obwohl das unter seiner Hose ins Grau wechselnde Inkarnat angibt, dass er keine Schuhe trägt, scheint er wacker neben dem Vater Schritt zu halten. Seine linke Hand, die den Griff eines silbergrauen und kannenförmigen Behälters umschließt, repetiert die Pose des Bergmannes mit der Grubenlampe. Der Blick aus dem ernsthaften Buben- gesicht und die Augen des lebhaften Kindes am Arm des Vaters, das mit seiner Kittelschürze als Mädchen zu erkennen ist, sind - wie die verhärmtete Physiognomie der Mutter - auf den Betrachter gerichtet.

Indessen demonstriert der Bergmann mit verkniffenem Mund den sinnierend wirkenden Augen eine grüblerische Miene. Währendem akzentuieren seine Hände, in die sich anscheinend schwarz-brauner Kohlestaub eingenistet hat, eine ungelente Regsamkeit. Wie von schwerer Arbeit zu Klauen verunstaltet, drücken die Hände samt der im Vorwärtsgehen hintereinander gesetzten Beine eine tatkräftige Grundhaltung aus, die vom verzerrten Mund und der zerzausten Frisur der Mutter erwidert wird. Adäquat antworten die Posituren der Kinder an der Seite des Bergmannes. Hinter dieser beflissenen Zweigenerationen-Gemeinschaft gerieren an den oberen Bildrändern die perspektivisch rahmenden Industrie-Architekturen und vereinzelte Maste zu beiläufigen Merkmalen einer Arbeiterfamilie. Impulsiv dunkle Pinselstriche am Himmel, vor allem aber die erhöhte Bergmanns-Gestalt und die angestrengte Physiognomie der Frau indizieren eine expressive Formensprache, die realistische Genauigkeiten übertrifft.

### 3.2.1. Die Tradition der Arbeiterfamilien-Bilder

Mit dem seltenen Sujet „Arbeiterfamilie“ hat sich 1985 Andrea Herfurth-Schindler in einem mehrseitigen Exkurs ihrer Dissertation „Das Bild der Familie in der Malerei des 20. Jahrhunderts“ auseinandergesetzt.<sup>1983</sup> Gemäß ihres soziologischen Definitions-Ansatzes für die synonym gebrauchten Begriffe „Industriearbeiterfamilien“ und „Proletarierfamilien“ orientierte

---

<sup>1983</sup> Vgl. Herfurth-Schindler, Andrea: Das Bild der Familie in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Aachen 1985, S. 135 - S. 149: Arbeiterfamilien.

sich Herfurth-Schindler an milieuspezifischen Malereien und Graphiken, auf denen „die Vormachtstellung des Mannes aufgrund seiner Versorger- und Ernährerfunktion“<sup>1984</sup> ersichtlich wird. Demnach wies sie Käthe Kollwitz' Werke, die das Elend der Arbeiterfamilien erfassen, der „Genrekunst“ zu, obwohl „[...] durch das sozialkritische Element die traditionellen Gattungsgrenzen“<sup>1985</sup> überschritten sind. In diesen von der Autorin zwar nicht weiter präzisierten Rahmen ist Richard Wenzels *Arbeiterfamilie* (VAbb. 111) einzureihen, die das trostlose Dasein in einer Dachkammer veranschaulicht.<sup>1986</sup>

Ungeachtet ihrer auf das letzte Jahrhundert begrenzten Forschungen erweckt Herfurth-Schindler mit ihren Abbildungen den Anschein, als sei das Sujet in der deutschen Malerei 1897 von Max Liebermanns verschollenem Gemälde *Arbeiterfamilie* begründet worden, das sich im Mecklenburger Schloss Klink befand.<sup>1987</sup> Wie Matthias Eberle Mitte der 1990er Jahre recherchierte, ergänzte Liebermanns *Arbeiterfamilie* im sog. Damenzimmer dieses Landsitzes bei Waren am Müritzsee das während des Zweiten Weltkrieges zerstörte Bildprogramm „Vier Jahreszeiten“.<sup>1988</sup> (VAbb. 112)<sup>1989</sup> Vom rechten Rand tritt die seitliche Rückenansicht des Vaters in Arbeitshabit, einer geschulterten Hacke und einer Kanne auf seine Familie zu.<sup>1990</sup> Gegenüber der Frau, die am Wegrand versonnen einen Säugling in ihrem Schoß wiegt, sitzt ein Mädchen im Gras.<sup>1991</sup> Es hält wie zur Begrüßung des Vaters einen Blumenstrauß in der Hand.

1911 wurden in einer Liebermann-Monographie von Gustav Pauli, die Herfurth-Schindler anmerkte<sup>1992</sup>, außer der *Arbeiterfamilie* noch die Gemälde „Bauernwagen in der Düne“ und „Wochenstube“ untereinander reproduziert.<sup>1993</sup>, mit denen sich Zolnhofer beschäftigte. Schließlich trug eines der Gemälde, das er 1927 im Münchener Glaspalast ausstellte, den genauso unge-

<sup>1984</sup> Dies. ebd., S. 135, Anm. 297.

<sup>1985</sup> Dies. ebd., S. 138. Vgl. ebd., S. 139 / S. 140.

<sup>1986</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 189 / S. 190.

<sup>1987</sup> Vgl. Herfurth-Schindler 1985, S. 135; s. ebd., S. 136: Max Liebermann: *Arbeiterfamilie*, 1897, Wandgemälde, Schloss Klink, Mecklenburg.

<sup>1988</sup> Vgl. Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847 - 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien.

Band I, 1865 - 1899. München 1995, S. 501 - S. 505; s. ebd., Abb.en 1898/30 - 1898/34.

<sup>1989</sup> Max Liebermann: *Arbeiterfamilie* - Der Frühling, rechtes Bildfeld, 1897 - 1899, Öl/Lw., (240 x 240 cm).

In: Eberle 1995, S. 502, Abb. 1898/31.

Das *Schloss Klink* wurde 1897/98 von den Berliner Architekten Griesebach & Dinklage im Stil der französischen Frührenaissance für den Industriellen Artur von Schnitzler (1857 - 1917) erbaut. Nach Eberle, der anhand noch erhaltener Gebäudeaufrisse und Vorzeichnungen die bislang unbekanntes Bildmasse rekonstruierte, hat Liebermann offenbar auf Entwürfe zurückgegriffen, die er zuvor für einen Wettbewerb zur Wandbildgestaltung im neuen Rathaus von Altona einreichte. Die Wanddekorationen in dem Mecklenburger Schloss haben 1945 eine Einquartierung sowjetischer Truppen nicht überstanden. Später diente das Anwesen als Notunterkunft für Vertriebene und ist nach Umgestaltung der Innenräume seit 1971 für Schulungs- und Erholungszwecke genutzt worden. Das Schloss, das die 'Treuhand-Anstalt' verwaltete, wurde zwischen 1996 und 1998 zu einem Hotel saniert. (Vgl. Eberle 1995, S. 497 u. S. 502 / S. 503.)

<sup>1990</sup> Vgl. Eberle 1995, S. 503.

<sup>1991</sup> Vgl. Herfurth-Schindler 1985, S. 135 / S. 136. Vgl. Eberle 1995, S. 503 / S. 504.

<sup>1992</sup> Vgl. Herfurth-Schindler 1985, S. 136: Pauli, G.: Max Liebermann. Leipzig, Stuttgart 1911.

<sup>1993</sup> Vgl. Pauli, Gustav: Max Liebermann. Leipzig, Stuttgart 1911, S. 82, Abb.en : Bauernwagen in der Düne; Wochenstube; S. 255, Abb: Arbeiterfamilie.



wöhnlichen Titel „Wochenstube“.<sup>1994</sup> Hinzu ist sein Ölbild *Bauernkarren in der Landschaft* (Abb. FZ 6) Liebermanns Gemälde *Wagen in den Dünen* (VAbb. 113)<sup>1995</sup> nachgeahmt. Zolnhofers Rückgriffe dürften dem Saarbrücker Mentor Richard Wenzel geschuldet sein, der Liebermann als Impressionisten verehrte.<sup>1996</sup> In Anbetracht, dass Liebermann hinsichtlich der „Wochenstube“ eine Ferkelfütterung darstellte<sup>1997</sup> oder z.B. die Gemälde „Mädchen mit Kuh“ und „Alte Frau mit Ziege“ anlässlich seiner Holland-Aufenthalte konzipierte<sup>1998</sup>, hätte er auch Zolnhofer zur Bildidee *Bergmannskuh* (Abb. FZ 26) ermuntern können.

Immerhin antizipierte Liebermanns *Arbeiterfamilie* mit der Kanne in der Hand des heimkehrenden Vaters ein Gefäß, das Zolnhofer dem Bergmannssohn beigab. Dieses sog. Kaffeeblech gehörte zur Ausstattung der Bergleute, um sich Untertage mit Flüssigkeit zu versorgen<sup>1999</sup> und diente den Landwirtschafts-Arbeitern wohl gleichen Zwecken. Liebermann, dem die Industrie zwar nie zum Bildvorwurf gereichte, hat aber schon 1872 mit seinem Erstlingswerk „Gänserupferinnen“ den Wert und Würde der von der bürgerlichen Gesellschaft diskreditierten körperlichen Arbeit bewusst gemacht.<sup>2000</sup> Dem entsprechen die Studien eines heimkehrenden Arbeiters, den Liebermann mit der Kanne und Hacke auf das Wandgemälde *Arbeiterfamilie* in einer Wald- und Seenlandschaft übertragen hat.<sup>2001</sup>

Auch Hans Baluscheks *Arbeiterfamilie auf dem Heimweg*, die Herfurth-Schindler ebenfalls erwähnte<sup>2002</sup>, ist von einem Naturraum umgeben. (VAbb. 114)<sup>2003</sup> Allerdings notieren 1911 richtungsweisende Drähte eines Strommastes den technischen Fortschritt. Hinwieder hat schon

<sup>1994</sup> Vgl. Diss. hier, S. 281 u. Anm. 1731.

<sup>1995</sup> Max Liebermann: *Wagen in den Dünen*, 1889, Öl/Lw., 49,5 x 64,5 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1588. In: Katalog zur Ausstellung Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie. Hamburger Kunsthalle: vom 7. November bis zum 25. Januar 1998. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main: vom 11. Februar 1998 bis zum 12. April 1998. Museum der bildenden Künste, Leipzig: vom 29. April 1998 bis zum 28. Juni 1998. Hamburg 1998, S. 160, Kat. Nr. 66. In: Pauli 1911, S. 82, Schwarz-Weiss-Abb. In: Eberle 1995, S. 340, *Karre in den Dünen*, 1889/5. (Schwarz-Weiss-Abb.)

Wie Liebermann hat Zolnhofer in der Bildmitte einen Bauern auf einem zweirädrigen Fuhrwerk dargestellt, der allerdings aus seitlicher Rückenansicht nach links dahinzieht. Das vorgespannte Pferd ist weitgehend verdeckt von einem ansteigenden Wiesenhang, hinter dem sich auch der Hohlweg verliert. Durch plakative Buntwerte, die das Bild in der Breite füllen, wirkt die Landschaft zwar weniger unbebaut als Liebermanns Dünen. Jedoch zeigen Übermalungen des mehrfach herabgesetzten Horizonts, dass Zolnhofer bemüht war, gemäß Liebermanns Vorbild den Kopf des Wagenlenkers über diese Linie hinausragen zu lassen.

<sup>1996</sup> Vgl. Diss. hier, S. 38, Anm. 214.

<sup>1997</sup> Liebermann hat mehrere Versionen der „Wochenstube“ ausgeführt, die eine Ferkelfütterung darstellen. (Vgl. Eberle 1995, S. 314; s. ebd. Abb. 1887/20; s. ebd. S. 330, Abb. 1888/5; s. ebd. S. 331, Abb. 1888/6.)

<sup>1998</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 332 / S. 333; s. ebd., S. 333 Abb. 1888/8: Mädchen mit Kuh.

Vgl. Drs. ebd., S. 352 - S. 354; s. ebd., S. 352 Abb. 1890/1: Alte Frau mit Ziege.

<sup>1999</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 156 / S. 157 zu Abb. 8.3: Wasserflasche aus Stahlblech.

<sup>2000</sup> Vgl. Türk 2000, S. 178.

<sup>2001</sup> Vgl. Eberle 1995, S. 296, Abb.en 1886/17, 1. u. 2. Zustand „Heimkehrender Arbeiter“, Öl/Pappe, 59,0 x 47,5 cm, 1886, sign. u. r. mit Nachlassstempel.

<sup>2002</sup> Vgl. Herfurth-Schindler 1985, S. 141.

<sup>2003</sup> Hans Baluschek: *Arbeiterfamilie auf dem Heimweg*, um 1911, Federzeichnung und schwarze Ölkreide auf Karton, 37,1 x 34,7 cm, sign. u. r.: HBaluschek. Berlin, Bröhan-Museum. Fotografie Martin Adam, Berlin. In: Bröhan 2002, S. 55.

um 1540 Herri met de Bles - oder sein Umkreis - angesichts der sog. Heiligen Familie auf der Flucht eine identifizierbare Arbeiterfamilie am Rande des Gemäldes *Hüttenwerk am Wald* (Abb. 8) und der Florentiner Fassung *Landschaft mit Bergwerk* (VAbb. 6) dargestellt.<sup>2004</sup>

Dem fluchtartigen Aufbruch einer Arbeiterfamilie widmete Théophile Alexandre Steinlen die kolorierte und 1893 in der Wochenzeitschrift „Le Chambard socialiste“ veröffentlichte Lithographie *L'attentat du Pas-de-Calais*.<sup>2005</sup> (VAbb. 115)<sup>2006</sup> Steinlen bezog sich auf den in Zolas Roman „Germinal“ thematisierten Streik im nordfranzösischen Kohlrevier, wobei eine Massenaussperrung die Existenz von mehreren hundert Bergarbeiterfamilien bedrohte.<sup>2007</sup>

Analog des riskanten Aufruhrs hat Steinlen die repräsentativen Figuren mit nach rechts ausholenden Sturmschritten und dynamischer Dreiviertelansicht gegeben. Der Vater, in einer Arbeitsmontur sowie der am linken Arm herabhängenden Grubenlampe und einer andererseits gepackten Beilhau zum Bergmann erklärt, eilt mit einem Kind auf der Schulter ernsthaft und grimmig voraus. Kummervoll verängstigt folgt die schwangere Frau. Sie trägt einen Säugling im rechten Arm, während sich eine halbwüchsige Tochter an ihren Ellbogen klammert. Vor einer Industriekulisse im linken Hintergrund und vis-à-vis eines Soldaten, der mit aufgefanztem Bajonett die Staatsmacht verkörpert, spiegelt eine zur Demonstration formierte Menschenmenge die stellvertretend in den Blickpunkt gebrachte Familie.<sup>2008</sup>

Die gezielte Präsentation eines rührigen Arbeiterpaares mit drei Kindern und die dem Betrachter am nächsten, durch resolute Gestik hervorgehobene Gestalt des Vaters<sup>2009</sup> signifizieren auch Zolnhofers Gemälde *Heimkehrender Bergmann mit Familie*. (Abb. FZ 19) Überdies deuten weitere Darstellungselemente darauf hin, dass Zolnhofers von Steinlens Arbeiterfamilie wusste. Jedenfalls war die Lithographie nach Peter Dittmar<sup>2010</sup> 1928 in dem Band „Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz“ mit dem Kapitel „Ein Vergessener - Alexandre Théophile Steinlen“ abgebildet worden.<sup>2011</sup>

### 3.2.2. Vergleiche zu Steinlens Arbeiterfamilie

Ungeachtet der perspektivischen Figurenfolge antizipierte Steinlen neben dem stämmigen Bergmann und dem verdeckten Säugling auf dem Arm der verhärtet schwangeren Mutter die nackten

<sup>2004</sup> Vgl. Diss. hier, Kap. 3.2., S. 57, S. 59 / S. 60, Anm.en 357 ff.

<sup>2005</sup> Vgl. Dittmar 1984, S. 78.

<sup>2006</sup> Théophile Alexandre Steinlen: *L'attentat du Pas-de-Calais - Das Attentat von Pas-de-Calais*, 1893, Lithographie, handkoloriert, 44 x 41 cm, sign. u. l.: Petit Pierre Steinlen. Le Chambard socialiste vom 16. Dezember 1893. Genf, Petit Palais. In: Dittmar 1984, S. 75, Abb. 114.

<sup>2007</sup> Vgl. Dittmar 1984, S. 75.

<sup>2008</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 87.

<sup>2009</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 86.

<sup>2010</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 174 / S. 175, hier S. 175.

<sup>2011</sup> Vgl. Knauf, Erich: Ein Vergessener - Alexandre Théophile Steinlen. In: *Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz*. Berlin 1928, S. 27 - S. 34; s. ebd. Schwarz-Weiss-Abb. S. 34.

Füße, die unter dem Rock der Tochter sichtbar werden. (*VAbb. 115*) Der barfüßige Sohn des *Heimkehrenden Bergmannes* lässt an den niedrigen Lebensstandard der Bergleute im Vorfeld der seit Oktober 1929 eingetretenen Weltwirtschaftskrise denken. Zugleich stellt sich die Frage, ob Zolnhofers Bergmannsfamilien, die ab 1923 im *Œuvre* erscheinen, vom hunderttägigen Bergarbeiterstreik und dem Widerstand gegen die französische Grubenverwaltung initiiert waren. Insofern hätte sich Steinlens Lithographie, die 1928 in Deutschland zur Verbreitung kam, 1929 als Vorlage für das Gemälde *Heimkehrender Bergmann mit Familie* geradezu angeboten.

Jedoch die Repräsentanten des *L'attentat de Pas-de-Calais* sind zwischen sich raumgebend in das kontrastschaffende Papier der kolorierten Lithographie eingefügt. Dabei umfängt ein ins Grau gehender Gelbton die fast diagonal am Beschauer vorbeiziehende Familie. Auf der gegen den linken unteren Rand vergrößerten Farbfläche gleiten ihre Schritte in eine scheinbar bodenlose Leere. Auch die panikartigen Gesichter der Frau und des Mädchens verdeutlichen, dass sich die Bergmannsfamilie in einem schier ausweglosen Dilemma befindet. Entgegen diesem resignativen Effekt kommt es aber vor, wie wenn Steinlen - der „Beschirmer der Unterdrückten“<sup>2012</sup> - die Bergmannsfamilie durch das helle Grau-Gelb mit einer hoffnungsvollen Aura umgeben wollte. Hinzu entsteht der Eindruck, als hätte Steinlen außer den mächtigen Fäusten des Bergmannes mit dem resistent wirkenden Blau und Rot der Kleiderfarben an die Energie und Kraft der Arbeiterfamilien appelliert, um einen Streikkonflikt auszuhalten.

Eine derartige Absicht hat Zolnhofer mit den dumpfen Farben ihrer Garderobe eher schwerfällig wirkenden Elternfiguren zwar ausgeschlossen. Aber von dem wie ein Patriarch auftretenden Bergmann und seiner bis zu den seitlichen Rändern des hochformatigen Gemäldes dicht gedrängten Familie wird der Betrachter, auf den sich die Blicke der Kinder und Frau heften, in das Arbeitermilieu einbezogen. Zudem lenkte Zolnhofer auf das Hemd des Bergmannes, das im Kontrast der Jacke als größte Hellfläche inmitten der Familie eine Stütze oder Säule assoziieren lässt. Damit scheint angespielt auf die Wichtigkeit des Ernährers, die auch den Gesten der bergmännisch verfärbten Hände zu entnehmen ist. Wie der Bergmann die Grubenlampe und den Arm des ungestümen Mädchens umklammert, erweckt er den Eindruck, als vermöge er dank seiner Untertagearbeit den Angehörigen materiellen Halt zu geben.

Diese Resonanz, die den Sinn und Zweck beruflicher Mühen konnotiert, hat wiederum Steinlen vorweggenommen, denn vor der wie im Schlepptau folgenden Familie umfasst der Bergmann mit übergroßen Händen den Stiel der attributiven Beilhau und das fürsorglich geschulterte Kind. Doch konträr zur Aufrührerstimmung vermerkte Zolnhofer mit dem vom Vater im Griff gehaltenen Mädchen und Figuren-Überschneidungen traditionelle Funktionen der Arbeiter-

---

<sup>2012</sup> Trier 1958, S. 350.

familie. Seitlich des Bergmannes ist der Frau mit dem Säugling im Arm bildsprachlich die Verantwortung für die Kinder aufgetragen. In den Fußstapfen des Bergmannes trägt der Sohn im gleich hellen Hemd das von der Grube mitgebrachte Trinkgefäß. Entsprechend prognostiziert die hinter ihm ähnlich einer Schachanlage erhobene Architektur, wo zukünftig auch sein Arbeitsplatz sein wird. Wie zur Bestätigung erscheinen sechs Jahre später Vater und Sohn einträchtig neben der *Bergmannskuh*. (Abb. FZ 26)

In Anbetracht der herkömmlichen Rollenverteilungen hat sich Zolnhofer allenfalls Details von Steinlens klassenkämpferischer Lithographie zu Eigen gemacht, die ihm 1929 in der saarländischen Presse bescheinigten, „mit welcher Wucht und künstlerischen Treue“ er „das Leben seiner Landsleute“<sup>2013</sup> schildere. Immerhin würdigte Zolnhofer das Sosein einer Bergmannsfamilie und folgte dem Bestreben von Max Liebermann. Die im Zeitungsartikel angesprochenen Effekte erreichte Zolnhofer mit den am Vorderrand beschnittenen und flächenbetont dem Betrachter frontal entgegengesetzten Figuren, die wie die besondere Farbbehandlung an der Kunst und Lehre des Münchener Akademieprofessors Karl Caspar orientiert sind.

### 3.2.3. Orientierungen an der Kunst und Lehre von Karl Caspar

Caspars Œuvre mit vorwiegend biblischen Themen war von expressiver Gestik geprägt und partizipierte anfänglich von Cézanne und Ferdinand Hodler (1853 - 1918).<sup>2014</sup> An Holdlers bekannte Ansichten aus dem Schweizer Hochgebirge erinnern auch Zolnhofers *Engadiner Landschaften*. (Abb.en FZ 5 a, b) Zudem lässt Zolnhofers *Bauer in Engadiner Berglandschaft* (Abb. FZ 5) an die kraftvolle Formensprache denken, die Ferdinand Hodler - ein Bahnbereiter des Expressionismus - u.a. mit einem *Holzfäller* (VAbb. 116)<sup>2015</sup> zum Ausdruck brachte.<sup>2016</sup> Der *Holzfäller* war als Briefmarken-Vorlage gedacht<sup>2017</sup>, die symbolisch herbe und ausdauernde Eigenarten der Schweizer Bevölkerung spiegeln sollte.<sup>2018</sup> Gleichsam demonstriert Zolnhofers Arbeiterfamilie spröde Eigenarten der Saar-Bergleute. (Abb. FZ 19)

Die Komposition des Gemäldes *Heimkehrender Bergmann mit Familie* hat Karl Caspar 1910 bezüglich der vom Vorderrand beschnittenen und plastisch geformten Halbfiguren einer *Pieta* (VAbb. 117)<sup>2019</sup> anlegt, die sich bis etwa 1932 mit *Drei Marien* (VAbb. 118)<sup>2020</sup> fortsetzte.

<sup>2013</sup> H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929.

<sup>2014</sup> Vgl. Hoberg, Annegret: Karl Caspar, der Expressionismus und das Problem der modernen christlichen Kunst. In: „München leuchtete“ Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst und des 88. Katholikentages München 1984 im Haus der Kunst, München, vom 8. Juni bis 22. Juli 1984. München 1984, S. 268 - S. 275, hier S. 273 / S. 274. (Ausst. Kat München 1984)

<sup>2015</sup> Ferdinand Hodler: *Der Holzfäller*, 1910, Öl/Lw., 132 x 101 cm. Wuppertal, Von der Heydt Museum, Inv. Nr. G 0279. In: Türk 2000, S. 187, Abb. 700.

<sup>2016</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 311; s. ebd. Abb. 397.

<sup>2017</sup> Vgl. Türk 2000, S. 187.

<sup>2018</sup> Vgl. Brandt 1928, S. 311.

<sup>2019</sup> Karl Caspar: *Pieta II*, 1910, Öl/Lw., sign. u. l.: K C 10. Größe und Verbleib unbekannt.

Außerdem bezeugt Caspars Darstellung *Nachtgespräch - Christus und Nikodemus* (VAbb. 119)<sup>2021</sup> einen besonders expressiven Ausdruckswillen<sup>2022</sup>, den Zolnhofer hinsichtlich der industriell gefärbten Wolkenbahnen und regenartig herabtropfenden Farben bekräftigte.

Offenbar waren die in Rohformen belassenen Gebärden, mit denen Caspar das *Nachtgespräch* intensiviert<sup>2023</sup>, eine Anregung für die groben Gesten der Bergmannsfamilie. Zu Zolnhofers Umformungen zählen die deformierten Hände des Bergmannes und die milieubedingten Farbflecken auf der Hose. Dem Nebenhieren immanent, ist die Farbe über dem unproportionierten Fuß des Sohnes flüssiger aufgetragen. Als sei der Mutter die handfeste Eignung einer tüchtigen Hausfrau zugeschrieben, hat Zolnhofer das helle Inkarnat ihrer drallen Finger pastos gesteigert.

Aber wie eine misslich geratene Überarbeitung erscheint die verschattete Physiognomie und der diffus verzogene Mund der Bergmannsfrau. Dazu sind die schroffen Gesichter von *Christus und Nikodemus* in Betracht zu ziehen, die sich beim *Nachtgespräch* (VAbb. 119) mit außergewöhnlich hart angeschnittenem Dreiviertelprofil einander zuwenden.<sup>2024</sup>

Neben der im Vergleich zur Zeitungs-Abbildung (Abb. FZ 17) vorkommenden Neu-Charakterisierung der Bergmannsfrau fällt jedoch auf, dass die schwarzen Konturen, die die breiten Schultern der Elterngestalten erfassen, unverändert blieben. Damit beherzigte Zolnhofer sowohl die 'Caspar-Maxime' „Komposition und Figur bilden das Grundgewebe, auf dem sich die Malerei ausbreitet [...]“<sup>2025</sup> als auch Prinzipien aus der Zeichenlehre des Professors. Dessen Tochter Felizitas, Mitte der 1930er Jahre ebenfalls Schülerin ihres Vaters, wusste nämlich zu berichten, dass die Studierenden angehalten waren, „beim Körper zuerst den Umriss“, respektive „Kontur“ zu zeichnen, „in dem Gebärde oder Bewegung angegeben ist. [...] Erst wenn man weitergehen wollte, Gesicht und Ausdruck, [...] Licht und Schatten“<sup>2026</sup> auszuführen.

Davon abgesehen, verweist die schlichte Pose, mit der die Bergmannsfrau nach dem Säugling greift (Abb. FZ 19), auf Karl Caspars 'Mutter und Kind'-Graphiken. Sie zeigen - wie die

In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 61.

<sup>2020</sup> Karl Caspar: *Drei Marien*, 1932, Malskizze, Öl/Karton, 41 x 58 cm. In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 36.

<sup>2021</sup> Karl Caspar: *Nachtgespräch - Christus und Nikodemus*, 1924, Öl/Lw., 77 x 96 cm, sign. u. l.: K C.

In: Ausst. Kat. München 1984, S. 379, Abb. 144.

<sup>2022</sup> Vgl. Hoberg 1984, S. 273.

<sup>2023</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 273.

<sup>2024</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 273.

<sup>2025</sup> Hanssler, Bernhard: Der Maler des Credo. Karl Caspars religiöse Bildthemen. In: Ausst. Kat. München 1984, S. 276 - S. 285, hier, S. 285, Anm. 24.

<sup>2026</sup> Schade, Herbert: Die Grafik von Karl Caspar und das Problem der „Gottesfaser“. In: Katalog Karl Caspar zum 100. Geburtstag. „Gethsemane“ und „Patmos“. Zu zwei „biblischen Existentialen“ seiner Kunst. Ölbilder und Graphik. Katholische Akademie in Bayern, Ausstellung 25. Januar - 31. März 1980 im Kardinal Wendel Haus der Katholischen Akademie in Bayern, München. München 1980, S. 33 - S. 57, hier S. 56, Anm. 22 a: Zitat nach Frau Köster-Caspar, Brannenburg, 10.11.1979.

Radierung *Mutter und Kind (VAbb. 120)* <sup>2027</sup> - aus den „Felizitas-Blättern“, die 1918 der einjährigen Tochter gewidmet waren, die Halbfigur einer Frau, die ihr Kleinkind auf dem Arm hält. Analog der skizzierten Finger über der Achsel des Kindes stützt die klobige Hand der Bergmannsfrau den Rücken des Säuglings. Dem entspricht auch Zolnhofers Gemälde *Arbeiterchristus (Abb. FZ 20)* mit der im linken Vordergrund erfassten Figur und ihrer betonten Hand am Körper des Säuglings. Doch entgegen diesem vertraulich nahen Körperkontakt beweisen der distanzierende Arm der Bergmannsfrau und die Rückenansicht des Säuglings, dass Zolnhofer keine innige Mutter-Kind-Beziehung übertragen wollte. Diese Absicht äußerten sämtliche „Felizitas-Blätter“, mit denen Caspar ebenso seine Frau Maria Filnser huldigte.<sup>2028</sup>

Allerdings scheinen das rundliche Gesicht und der winzige Kinnvorsprung des ungestüm zum Betrachter ziehenden Bergmannskindes dem kleinen Mädchen nachgeahmt, das sich auf Caspars Radierung *Mutter und Kind* lebhaft dem Beschauer zuwendet. Zolnhofer ergänzte den infantilen Bewegungsdrang des Bergmannskindes durch den herabhängenden Kittel, wobei er Schattenwerte und Pinselstriche in Rot vermischem Hellblau divers diagonal gesetzt hat.

Auch diese umformenden Adaptionen lassen annehmen, dass der *Heimkehrende Bergmann mit Familie* 1929 nach fast zwei Jahren Akademiebesuch eine Art ‚Gesellenstück‘ des Malers gewesen ist. Ohne Kenntnis seines abermaligen Studiums attestierte ihm die „Saarbrücker Landeszeitung“, dass er innerhalb von „zwei Jahren vom Wollen zum Können reifte“, um die „fast unsagbare Stimmung, die über einem Industrieland lagert“<sup>2029</sup>, wiederzugeben.

Schließlich lässt der *Heimkehrende Bergmann mit Familie* den im Saarrevier verbreiteten Kohlestaub und Ruß nachempfinden. Akkorde dunkler Schatten verdüstern lichte Flächen am Himmel, der scheinbar auf den Schultern der Erwachsenen lastet. Jedoch diese Tristesse, die auch ihren unfrohen Mienen anhaftet, relativieren die beiden emsigen Kinder an der Seite des Bergmannes. Hinzu gewinnt das Gemälde durch Kontraste, die größtenteils mit der Kleidung der Kinder und ihren Physiognomien zu angrenzenden Dunkelwerten erzeugt sind, eine lebensbejahende Note.

Aufgrund dieser atmosphärischen Farbsequenzen gibt sich Zolnhofer gleichermaßen als Schüler der „Caspar-Schule“ zu erkennen, die sich durch eine besondere „Behandlung der Farbe als Be-

<sup>2027</sup> Karl Caspar: Felizitas-Blatt *Mutter und Kind*, 1918, Gelatineradierung, handkoloriert, 20,0 x 16,6 cm, handsigniert u. r.: K. Caspar. In: Karl Caspar. Das druckgraphische Werk. Gesamtverzeichnis. Museum Langenargen am Bodensee 1985. Herausgegeben von Eduard Hindelang. Bearbeitet von Karl Theodor Köster und Felizitas Köster. Erschienen im Juni 1985 aus Anlass der Ausstellung „Karl Caspar. Das druckgraphische Werk“. Langenargen 1985, S. 81, Abb. 77. (Ausst. Kat. Langenargen 1985)

<sup>2028</sup> Vgl. ebd., S. 104 / S. 195, Abb.en 103 - 106: Karl Caspar, 1919 - 1920, Felizitas-Blätter *Mutter und Kind*, Lithographien (Kreide).

Vgl. Meissner, Karl-Heinz: Karl Caspar - Maler der Hoffnung. Leben und Werk. In: Ausst. Kat. München 1984, S. 231 - S. 253, hier S. 244.

<sup>2029</sup> H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929.

deutungsträger“ und dem Streben nach „einem unverwechselbaren Farbklang“<sup>2030</sup> auszeichnete. Davon schöpfte noch 1931 das *Maybacher Triptychon*. (Abb. FZ 23)

### 3.3. Das *Maybacher Triptychon*

Aber soweit bekannt, wurde das Dreitafelbild im „Saarbrücker Bergmannskalender“ erstmals 1952 erwähnt. Die hierbei gedeutete Motivation, nämlich ein dem Œuvre Zolnhofers pauschal zugeschriebenes Mitleiden<sup>2031</sup>, haben bis 1978 kursorische Rezensionen stets wiederholt, während Walter Schmeer knapp seine Eindrücke vom Mittelbild des Triptychons darlegte.<sup>2032</sup> Neben der Farbproduktion ist 1996 in der Ausgabe „IndustrieMenschenBilder“ und dann auch in Klaus Türks „Bilder der Arbeit“ mit statistischem Zahlenmaterial über seinerzeitige Bergwerks-Katastrophen auf die Ursache des Massenunglücks hingewiesen worden. Außerdem kamen Darstellungsgehalte und Farben des *Maybacher Triptychons* zur Sprache.<sup>2033</sup>

#### 3.3.1. Darstellungsinhalte und Farbgebung

Diese Komposition hat Zolnhofer in drei separate und hochformatige Bilder gegliedert. Die größere Mitteltafel demonstriert beispielhaft das Unglücksgeschehen im Bergwerk. Die Folgen veranschaulichen die Seitenflügel, die sich durch Körperhaltungen der Figuren auf die Mitteltafel beziehen.<sup>2034</sup> Diese dramatischen Szenen sind gemäß der Aufsicht am oberen Rand mit einem zurückgesetzten Grubenstollengerüst lokalisiert.

Vor den fragilen Stempeln prallt ein Bergmann unter der Last eines Kameraden auf einen herabgefallenen Balken, der im Vordergrund nach links emporragt und den Fluchtweg versperrt. Indessen versucht der panisch drängende Kumpel an einem Pfosten, der zwischen seiner verletzten deformierten Hand und der verschatteten Schulter kaum sichtbar wird, Halt zu finden. Aus dieser vergeblichen Positur wendet er das Gesicht mit verzerrtem Mund und geschwollener linken Wange zum Betrachter, den auch der entsetzte grauenvolle Blick<sup>2035</sup> trifft. Die Ohnmacht verkörpert der zu Fall gekommene Bergmann mit leblos verschatteten Auge und dem schlaff auf dem Balken hängenden Arm. Über seiner blutbefleckten rechten Wange zieht sich der entlang Stirn eine rote Schramme. Die andere Gesichtshälfte ist auf den Balken geschlagen, den seine rechte Hand prankenähnlich umklammert.

Die geborstene Stelle des schattenhaften Balkens beleuchtet eine Grubenlampe und zeigt auf den Oberkörper des dritten Bergmannes, der am linken Rand den Kopf reflexartig zurückwirft.

---

<sup>2030</sup> Meissner 1984, S. 245.

<sup>2031</sup> Vgl. Spilker 1952, S. 47.

<sup>2032</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 10.

<sup>2033</sup> Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 67. Vgl. Türk 2000, S. 286.

<sup>2034</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 67. Vgl. Türk 2000, S. 286.

<sup>2035</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 67.

Sein maskenhaft wachsbleiches Gesicht, die wie geblendet geschlossenen Augen und der qualvolle Mund erwecken den Eindruck, als sei er von einer außerbildlichen Stichflamme getroffen, die auch die Arme und Gesichter der beiden wie auf den Betrachter zu stürzenden Bergleute<sup>2036</sup> erhellt. Den unausweichlichen Tod bekundet eine Figur, die am rechten, vom Bildrand beschnittenen Grubenstempel kauert. Das Profil ihres vornüber gesackten Kopfes verliert sich im Dunkel des Schachtes, wobei ein rötliches Flackern unter dem Querbalken den Durchzug einer sich entzündenden Grubengaskonzentration ahnbar macht.

Die Auswirkungen dieser Tragödie präsentieren die Seitenflügel. Jeweils vermittelt eine vereinfachte Schattengestalt, die von den an das Zentralbild grenzenden Rändern beschnitten ist, zu den ins Blickfeld gesetzten Figuren. Der derb aufgekrepelte Blusenarm kennzeichnet eine Bergmannsfrau, deren gedrungene Pose die linke Tafel beansprucht. Samt verengten Augen beugt sie sich zu Verunglückten, die lediglich mit zwei Paar schwarzen Schuhen am Vorderrand schräg in das Bild ragen.<sup>2037</sup> Wie in einem Moment schwindenden Zweifels und Erkennens wirkt die robuste Frau zwar noch reglos erstarrt, aber das bröselige Kalkweiß ihrer Physiognomie lässt ein jähes Umschlagen ihrer tapferen Kontenance erwarten. Jedoch pietätsgebietend ist das z.T. verschattete Gesicht der quasi beistehenden Randgestalt auf den Betrachter gerichtet.

Gegenüber hat Zolnhofer hinter der stark konturierten Rückengestalt eine männliche Halbfigur durch Farbkontraste hervorgehoben. Die Andeutung eines Blut getränkten Verbandes um die Stirn, ein roter Fleck auf der Wange und der herabhängende rechte Arm, den die linke Hand stützend umfasst, zeugen von den Verletzungen eines offensichtlich der Katastrophe entronnenen Bergmannes.<sup>2038</sup> Er heftet den benommenen Blick auf den Betrachter, dem auch die Worte aus seinen schwerfällig zum Sprechen geöffneten Lippen gelten. Sein Arm und die Hand verdecken kaum einen mit bläulich weißer Oberfläche angegebenen Sarg, dem sich zwei schemenhafte Gestalten zuwenden. Auch im rechten Flügel deutet ein weißliches Gestell, das hinter dem blauen Rock der Bergmannsfrau kontrastiert, auf einen Sarg.

Durch die Wahl der Ölfarben und den weitgehend pastosen Aufträgen mit breitem Pinsel und Spachtel wußte Zolnhofer die unterschiedlichen Szenen zu schildern. Auf den Seitenbildern lassen der eher hellere Duktus und die großflächigen, wie unter Schock stehenden Hauptfiguren eine gelähmte Stimmung nach dem Unglück anklingen. In expressiver Steigerung entsprechen die scheinbar spontan und vehement ausgeführten Details des Mittelbildes der Grubentragödie. Aus kohledunklem Schwarz schimmern die Kleidungsstücke der Bergleute von einem Grau und Weiß überzogenen Blau bis zu kräftigem Blau und dunklem Fliederton. Dunkelgrau als auch

---

<sup>2036</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 67.

<sup>2037</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 67.

<sup>2038</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 67.



Schwarzbraun brechen z.T. das fahle Grauweiß ihrer Gesichter und der Inkarnate. Damit wird das bräunliche Rot der Kopfwunden und Blessuren an den Händen intensiviert. Pinselhiebe z.B. um die dunklen Augenhöhlen und die Stirn des niedergestreckten Bergmannes<sup>2039</sup> unterstreichen sein bedrohtes Leben.

Diese Gefahr betont die Bruchstelle des Balkens, an der Beige und helles Grau abrupt auf Dunkelbraun treffen. Splittrige Einkerbungen am rechten Streben des wie ins Wanken geratenen, grauen Holzgerüsts deuten auf ein augenblickliches Zusammenbrechen des Schachts. Das trapezförmige Stollengerüst und die Diagonale des herabgefallenen Balkens bilden ein Gefüge, in dem die Bergleute hoffnungslos gefangen sind.<sup>2040</sup>

### 3.3.2. Interdependenzen zu Richard Wenzels *Grubenunglück in Maybach*

Dieselbe Unglücksthematik und der gleiche Anlass signalisieren Interdependenzen zu dem Gemälde *Grubenunglück in Maybach (VAbb. 121)* von Richard Wenzel, das 1931 im Auftrag des seinerzeitigen Gruben-Direktors entstanden sein soll.<sup>2041</sup> Der Verbleib dieses kleinen Ölbildes war zwar nicht mehr zu ermitteln. Aber die von Winter-Emden überlassene Farbfotografie, die sie vor 1986 noch von dem Original hat aufnehmen können, verdeutlicht einen in Brand geratenen Bergwerksstollen.

Die expressive Bildsprache mit dem Fokus auf fächerartig auflodernde Flammen wird durch den Kontrast der davor zusammengekauerten Figuren fortgeführt, die chiffrehaft von schwarzen Umrissen eingeschrieben sind.<sup>2042</sup> Hellhöhlungen, die das Gelb und giftiges Grün des oberen Hintergrundes spiegeln, geben den Körperformen Plastizität. Einige Gestalten wenden sich zum Betrachter. Indessen scheinen am Boden Liegende fast schon zu Skeletten verzehrt. Dieses

---

<sup>2039</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 67.

<sup>2040</sup> Diese zu einem Mehrreck erweiterte Form gleicht einem Kristall, dessen Spitze mit dem rechten Arm des Arbeiters nach rechts unten zeigt. Die farbliche Ausführung des zwischen seiner Hand und dem linken Arm verlaufenden, blauschwarzen und im Schattendunkel transparent erscheinenden Elementes erinnert an eine prismatische Lichtbrechung, die möglicherweise auf die von Lyonel Feininger (1871 - 1956) unter dem Einfluss des Kubismus entwickelten Architekturdarstellungen zurückgeht. (Vgl. Köhler, Jutta: Lyonel Feininger. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 325 / S. 326.)

An diese vorstellbare Adaption könnte Zolnhofer die bildimmanente Todesthematik oder eine apokalyptische Idee geknüpft haben, die einer transzendentalen Interpretation für kristallinisch-abstrakte Formen des Expressionismus nahe kommt. (Vgl. Prage, Regine: Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie „Der Tod für die Idee“ und die Genese der Abstraktion. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LIV. Köln 1993, S. 281 - S. 314, hier S. 282 - S. 288.)

<sup>2041</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 207 / S. 208, Anm. 327.

Der von Winter-Emden als Direktor der Grube bezeichnete Auftraggeber namens Eißvogel wurde 1931 im Verzeichnis des „Bergmannskalenders“ als einer von drei Maybacher Ingenieuren aufgeführt, die einem französischen ‚Ingénieur Division‘ unterstanden haben. (Vgl. Saarbrücker Bergmannskalender, 59. Jg. Saarbrücken 1931, S. 156 - S. 170: Administration des Mines Domaniales Françaises du Bassin de la Sarre, hier, S. 166.)

Es ist fraglich, ob er in dieser Position befugt war, für die Grube ein Gemälde in Auftrag zu geben. Im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der Zeichnungen von einem späteren Massenunglück in Neunkirchen wird sich Wenzel eher aus eigenem Antrieb zu diesem Bild entschlossen haben.

<sup>2042</sup> Vgl. Winter Emden 1986, S. 207.

Schreckens-Szenarium gliedern zwei wuchtige Bergwerksstempel, die unter einem nach rechts abfallenden Deckengebälk die ausgedehnte Mitte umrahmen. Aus dieser perspektivischen Schräge resultieren die unterschiedlich verkürzten und von den Rändern beschnittenen Bildseiten, auf denen, hinter Rauchschwaden verhüllt, die Intensität aufleuchtender Farben als auch die Fülle der Katastrophenopfer abnimmt.<sup>2043</sup>

Anhand der wie ein Triptychon aufgeteilten Bildfläche vermutete Winter-Emden, Wenzel habe eine „religiöse Überhöhung“<sup>2044</sup> beabsichtigt. Doch im Hinblick auf das verhältnismäßig kleine, fast quadratische Bildformat wird eine solche Intension zweifelhaft. Außerdem steht nach Klaus Lankheits grundlegendem Buch „Das Triptychon als Pathosformel“ die uneinheitliche Raumstruktur mit den verschieden dimensionierten Flügeln<sup>2045</sup> einer auch für moderne Dreitafelbilder geltenden Symmetrie entgegen.<sup>2046</sup> Diese formale Abweichung wird allerdings durch die betonte und die Seiten subordinierende Mitte<sup>2047</sup> relativiert. Zudem ist ein dem Triptychon immanenter sakraler Effekt<sup>2048</sup> nicht zu übersehen, der von der ‚Untertage-Architektur‘ und einer Figurengruppe ausgeht.

Die beiden dunkelgrauen Stempel erinnern mit den gelblich hellen, unregelmäßig vertikal gesetzten Linien an kannelierte Säulen. Als würden sie ein Spitztonnengewölbe über Kapitellen und einem Joch tragen, liegt über dem rechten Pfosten und einem schmal markiertem Schwarz der Winkel von zwei dunkel umrandeten Verstrebrungen. V-förmig reihen sie sich in geringer Folge entlang des Querbalkens nach links und suggerieren die aufragende Decke einer Kirchenhalle. Ihre Dreiteilung bildet die Kulisse für das im Zentrum durch grelles Feuergelb gesteigerte Inferno. Wie dem Motiv einer Pieta nachgeahmt, neigt sich eine fast in der Mitte hervorgehobene Gestalt aus linkem Seitenprofil und einem angedeuteten Schleier zu dem an ihre Brust gelehnten Kopf eines der Verunglückten.

Entgegen den ungezügelt bewegten, seitlich ausklingenden Farbströmen und der Agonie zahlreicher Opfer<sup>2049</sup> ließ Zolnhofer (*Abb. FZ 23*) den nicht weniger erschütternden Todeskampf mit einer reduzierten Anzahl von Bergleuten aus einem erdschweren Dunkel hervorleuchten. Das Drama bleibt auf eine enge, jedoch das gesamte Mittelbild einnehmende „Todesgruft“ beschränkt, die Walter Schmeer als „Zusammenschmettern von Mensch und Gestein zu klobigem Schutt“<sup>2050</sup> bezeichnete. Während Wenzel den Unglücksort in einer Grube durch die Bergwerks-

---

<sup>2043</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 207 / S. 208.

<sup>2044</sup> Dies. ebd., S. 208.

<sup>2045</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 208.

<sup>2046</sup> Vgl. Lankheit 1959, S. 11, S. 15, S. 52; s. ebd. z.B. Abb.en Tafel 29, 20, 34, 35, 41, 42.

<sup>2047</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 15.

<sup>2048</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 13.

<sup>2049</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 207.

<sup>2050</sup> Schmeer 1978, S. 10.

stempel und das Deckengebälk im Vordergrund lokalisierte, ist Zolnhofers Geschehnis-Zentrum vor dem Hintergrund des attributiven Stollengerüsts insbesondere auf die beiden Figuren konzentriert, die dem Betrachter entgegenstürzen. Die abweichenden Proportionen der Rand- und Hauptfiguren auf den Seitenbildern und ihre uneinheitlich zur Mitteltafel gerichteten Körperhaltungen lassen zwar auch einen asymmetrischen Eindruck der Gesamtkomposition entstehen. Daraus ergibt sich aber ein narrativer Zusammenhang zwischen den drei Tafeln, auf denen dem Verhängnis in der Mitte die unterschiedlichen Folgen gegenüber gestellt sind.

Im linken Flügel lenkt die zum Betrachter gewandte und wie aus der Mitteltafel erwachsene Randgestalt auf das Dilemma der Hinterbliebenen. Adäquat der gebeugten und in das gesamte Bildformat eingepassten Hauptfigur, die den vor ihre liegenden Verunglückten sowie der Mitteltafel zugekehrt ist, wird das Leben der Bergmannsfrauen durch den leidvollen Verlust vielleicht von Mann und Sohn auch wegen der materiellen Not auf lange Sicht von der Grubenkatastrophe beeinträchtigt bleiben.<sup>2051</sup> Wie andererseits mit dem Rücken der Randfigur vermerkt, ist es dem verletzten Bergmann als Stellvertreter der Geretteten vergönnt, das schreckliche Erlebnis im Unglücksstollen hinter sich zu lassen.

### 3.3.3. Impulse zum Unglücksbild im Triptychon-Format

Zolnhofer, der 1931 dem seiner Tante gewidmeten Album eine imponierende Fotografie von Richard Wenzel wie zum Beweis der Freundschaft mit dem in Saarbrücken geschätzten Maler beifügte<sup>2052</sup>, wird das Gemälde *Grubenunglück in Maybach* seines ehemaligen Lehrers gekannt haben. Wenzels Affinität zu Unglücksbildern<sup>2053</sup> ist ihm schon zuvor ideengebend gewesen. Darauf deuten Wenzels verschollenes Gemälde „Bergmannslos“ und der Titel *Bergmannslos*, den Zolnhofer entgegen der obsoleten Katalog-Angaben 1928 in München für das Bild eines Verunglückten wählte.<sup>2054</sup> (*Abb. FZ 3*)

Auch Dreitafelbilder, die sich verklärend auf die heimatliche Arbeitswelt bezogen, werden Zolnhofer vertraut gewesen sein. Immerhin beabsichtigte Richard Wenzel bereits 1911 mit dem verschollenen „Triptychon (Industrie, Handel und Ackerbau)“ eine „Verherrlichung der Arbeit

---

<sup>2051</sup> Unterstützungs-Zahlungen der Bergwerksdirektion, Vorschussleistungen der Berufsgenossenschaft und sog. Sterbegelder an die Hinterbliebenen dürften, gemessen an Tagesschicht-Löhnen der Bergleute, kaum zur Überbrückung der ersten Not ausgereicht haben. Von einem Teil aufgebrauchter Privatspenden wurde erstmals ein 'Bergmannsfond' eingerichtet. Er sollte auch denen zugute kommen, die zukünftig von weniger spektakulären Unfällen betroffen sind und keine mildtätigen Zuwendungen aus der Bevölkerung zu erwarten hatten. (Vgl. Anonym: Das Grubenunglück von Maybach (25. Oktober 1930). In: Saarbrücker Bergmannskalender. 60. Jg. Saarbrücken 1932, S. 40 - S. 46, hier S. 45 / S. 46. Vgl. ebd., S. 145: Statistik über den Saarbergbau, zu C. Löhne der Bergarbeiter.)

<sup>2052</sup> Vgl. Fotografie von Richard Wenzel. In: Album „Unserer lb. Tante Hannchen zu Weihnachten 1931 [...] In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. Vgl. Winter-Emden 1986, Abb. 1: Wenzel im Atelier.

<sup>2053</sup> Vgl. Diss. hier, S. 38 / S. 39.

<sup>2054</sup> Vgl. Diss. hier, S. 308, Anm. 1948. Vgl. hier Chronologische Übersicht, 1916: *Bergmannslos*.

im Saarbrücker Land“.<sup>2055</sup> Außerdem nutzte Otto Weil den Effekt der Dreiteilung 1917 für den „Stoßtrupp“-Beitrag *Wir Halten durch!* (Abb. OW 18) und 1928 für das konzipierte Neunkirchner Werbegemälde. (Abb. OW 39)

Aber die in das linke Seitenbild des *Maybacher Triptychons* ragenden Schuhe der Verunglückten verweisen auf das Triptychon *De Werkstaking - Der Streik* des belgischen Malers Hendrik Luyten (1859 - 1945) mit der rechten Tafel *Na de Opstand*. (VAbb. 122)<sup>2056</sup> Dieses Triptychon kam 1888 zustande, nachdem Hendrik Luyten im Borinage Zeuge eines vom Militär niedergeschlagenen Streiks geworden war. Auf dem rechten Seitenflügel (VAbb. 122 a)<sup>2057</sup> bewacht ein Soldat getötete Frauen und Männer. Die Reihe dieser erstarrten Liegefiguren hat Luyten in der linken Ecke mit nackten Füßen und dunklen Schuhen weiterer Opfer fortgesetzt.<sup>2058</sup>

Womöglich wurde Zolnhofer durch Meuniers Œuvre auf den belgischen Landsmann Luyten aufmerksam.<sup>2059</sup> Hinzu erinnert die tumultartige Streikversammlung *De Werkstaking* an die Zeitungs-Graphik *Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Frauenversammlung in Bildstock* von 1893. (VAbb. 86) Jedenfalls sind die Tafeln *De Werkstaking* lediglich im Verbund zu erschließen.<sup>2060</sup> Damit und dem Hinweis auf den unnatürlichen Tod stimmt das *Maybacher Triptychon* ebenso überein. Davon abgesehen, entspricht das *Maybacher Triptychon* wie Luytens *De Werkstaking* mit dem ursächlichen Geschehen in der Mitte den Dreitafelbildern, für die Klaus Lankheit in seiner entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung den Begriff „Triptychon im engeren Sinne“<sup>2061</sup> prägte.

<sup>2055</sup> Winter-Emden 1986, S. 16. Vgl. Diss. hier, S. 39, Anm. 228.

<sup>2056</sup> Hendrik Luyten: *De Werkstaking - Der Streik. Misere (links), De Werkstaking (Mitte), Na de Opstand (rechts)*, 1888, Öl/Lw., 300 x 250 cm, 300 x 500 cm, 300 x 250 cm. Roermond, Gemeentemuseum. In: Türk 2000, S. 217, Abb. 813. In: Streik. Realität und Mythos. Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Historischen Museums von Agnete von Specht. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums im Zeughaus Berlin, Unter den Linden 2. 21. Mai - 28. Juli 1992. Berlin 1992, S. 64, Abb. 78. (Ausst. Kat. Berlin 1992)

<sup>2057</sup> Hendrik Luyten: Rechter Seitenflügel des Triptychons *Streik*. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 43.

<sup>2058</sup> Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1992, S. 64, zu Abb. 78.

Vgl. Pohl, Klaus-D.: „... alle beseelt vom Herzschlag der Arbeiterklasse“? Zur künstlerischen Wahrnehmung des Streiks. In: Ausst. Kat. Berlin 1992, S. 165 - S. 174, hier S. 168 - S. 170.

Hendrik Luytens Mittelbild demonstriert den Tumult einer Streikversammlung. Der Betrachter wird durch eine erhöhte Rückenfigur, die vor einer roten Fahne als Redner fungiert, zum Beobachter der aufgebrachten Zuhörer mit ihren wutentbrannten Gesten. Die Worte 'Du Pain' auf einem im Hintergrund empor gehaltenen Schild verweisen auf die Streik-Ursache. Der linke Flügel *Misere* (Armut), der eine Mutter mit ihren Kindern zeigt, ist als Folge des Streiks aufzufassen. Die rechte Tafel *Na de Opstand* wurde als Angriff auf den Staat empfunden und soll seinerzeit eine heftige Kontroverse ausgelöst haben. (Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1992, S. 64, zu Abb. 78. Vgl. Pohl 1992, S. 168 - S. 170.)

<sup>2059</sup> Hendrik Luyten absolvierte ein langjähriges Studium an der Akademie in Antwerpen. Nach einem Paris-Aufenthalt war er seit 1883 in Antwerpen tätig. Dort ist er als Porträtist und Vorsitzender der Künstlergruppe 'Als ik kan' hervorgetreten. 1886/87 hat sich Luyten im Borinage aufgehalten. Erst 1896 wurde er belgischer Staatsbürger und engagierte sich für die Flämische Bewegung. (Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 270.)

<sup>2060</sup> Vgl. Pohl 1992, S. 170.

<sup>2061</sup> Lankheit 1959, S. 15.

„Obwohl Luythen ein konkretes Streikerlebnis im Borinage vor Augen hatte [...], erhält das Werk durch die überlieferte Form des Triptychons 'als Pathosformel' [...] einen allgemeingültigen Charakter.“ (Pohl 1992, S. 170, Anm. 15 mit Verweis auf Lankheit.)

### 3.3.4. Die 'Passion der Bergleute' im traditionellen 'Retabelschema'

Das Triptychon hat sich von heidnischen Vorstufen und Reliefs des spätantiken Kaiserkults in der christlichen Kunst zu mehrteiligen Altarbildern mit betonter Mitte entwickelt. Als 'Idealtypus' schien es organisch mit den dreischiffigen Kirchenanlagen der Gotik verwachsen.<sup>2062</sup>

Während der Flügelaltar im Norden zur weiteren Blüte gedieh, war seine liturgische Funktion erstmals im italienischen Quattrocento durch das Streben nach zentralperspektivischer Raumgestaltung gefährdet.<sup>2063</sup> Weltgeschichtliche Krisen - wie der Umbruch zur Neuzeit oder die Französische Revolution - führten auch zu einem Bedeutungswandel des Triptychons, das vielfach zum Rahmen von Leitbildern dieser Epochen wurde. Dabei blieben allegorische oder mythologische Inhalte z. T. der christlichen Metaphorik verhaftet.<sup>2064</sup>

Die im 15. Jahrhundert einsetzende Tendenz zur „Sakralisierung des Profanen“<sup>2065</sup> wusste Hermann Hesse 1521 mit dem „Annaberger Bergaltar“ fortzuführen und machte sich die „Pathosformel“ des Triptychons, d. h. seine „sakrale Wirkung, Affektkraft und Ausstrahlung“<sup>2066</sup> für Arbeitersujets zu Eigen.<sup>2067</sup> Schließlich hat Hesse die auf drei rückseitigen Tafeln und einer Predella dargestellten Tätigkeiten zur Gewinnung und Weiterverarbeitung der Erze in den Kontext der Daniels-Legende gebracht, die um Träume oder Visionen des Propheten aus dem Alten Testament rankt.<sup>2068</sup>

Wie Lankheit ausführte, wurde das Dreitafelbild gegen Ende des 19. Jahrhunderts bevorzugt, um eine nahezu religiöse Verehrung für die menschliche Arbeit zu äußern.<sup>2069</sup> Diese Absicht lag

Den nicht eindeutig definierten Terminus „Triptychon“ hat Lankheit als übergeordnete Bezeichnung für alle in der christlichen Kunst ausgebildeten, dreiteiligen Retabeltypen gebraucht. Demnach umfasst die Bezeichnung „den Wandelaltar mit beweglichen Flügeln, [...] das Triptychon mit feststehenden Seitentafeln, [...] das gemalte Dreitafelbild und das geschnitzte Flügelretabel, wie“ auch „das Triptychon mit skulptiertem Mittelrelief und gemalten Seitentafeln.“ (Lankheit 1959, S. 14.)

Vgl. Pilz, Wolfgang: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970, S. 19.

Vgl. Lexikon der christlichen Kunst. Band V: T - Z. Leipzig 1978, S. 224.

<sup>2062</sup> Vgl. Lankheit 1959, S. 17 / S. 18.

In der aus griechisch-römischen Markthallenbauten hervorgegangenen Basilika - dem Raumkonzept gotischer Kathedralen - ist das Mittelschiff höher und breiter als die Seitenschiffe. (Vgl. Bildwörterbuch der Architektur von Hans Koeff. Dritte Auflage überarbeitet von Günther Binding. Stuttgart 1999, S. 39 / S. 40.)

<sup>2063</sup> Vgl. Lankheit 1959, S. 18.

<sup>2064</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 12, S. 16 - S. 19, S. 26, S. 31, S. 36 ff.

<sup>2065</sup> Drs. ebd., Vorwort S. 5.

<sup>2066</sup> Drs. ebd., S. 13.

<sup>2067</sup> Vgl. Lexikon der Kunst. Band V: T - Z. Leipzig 1978, S. 224. Vgl. Slotta, Rainer 1990, S. 212 - S. 215.

Lankheits Begriff „Pathosformel“ stammt von Aby Warburg (1866 - 1929). Demzufolge übernahm „die Renaissance [...] die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst [...] und versuchte, sie in den Renaissancestil bewegter Lebensschilderung einzugliedern.“ (Lankheit 1959, S. 13 / S. 14 u. Anm. 12.)

Lankheit hielt neben den gebräuchlichen Termini „Pathoselemente“, „Pathosträger“ oder „Pathosfarbe“ an dem Begriff „Pathosformel“ fest, „[...] weil in dem Wort 'Formel' [...] die Bedeutung des Festgeprägten, Dauernden, Objektiven anklingt“, und es „die von ihm gemeinte Wirkkraft zusätzlich bezeichnet.“ (Lankheit 1959, S. 14.)

<sup>2068</sup> Vgl. Slotta, Rainer 1990, S. 212 - S. 215. Vgl. Türk 2000, S. 145; s. ebd., S. 144, Abb. 549.

Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 135 / S. 136; s. ebd., S. 135, Abb. 1.

<sup>2069</sup> Vgl. Lankheit 1959, S. 43 - S. 45.

noch 1911 dem verschollenen „Triptychon (Industrie, Handel und Ackerbau)“ von Richard Wenzel zugrunde. Der Titel erinnert übrigens an Constantin Meuniers Reliefs „Ackerbau, Handel, Bergbau und Industrie“, die für das „Denkmal der Arbeit“ vorgesehen waren.<sup>2070</sup> Dessen ungeachtet, analysierte Lankheit einige im „Retabelschema“ mit „erborgter sakraler Weihe [...] umkleideten“<sup>2071</sup> Triptychons - wie Meuniers *Bergwerk*<sup>2072</sup> (VAbb. 43) oder Käthe Kollwitz' Radierungen - nach Anleihen auf die christliche Ikonographie.<sup>2073</sup> Auch diese Protagonisten waren Zolnhofer geläufig. Somit lässt das *Maybacher Triptychon* gleichfalls an Adaptionen christlicher Motive denken. Neben Wenzels religiösem Œuvre<sup>2074</sup> - wie dem *Grubenunglück in Maybach* (VAbb. 121) mit der scheinbaren Pieta in der 'Bergwerks-Kathedrale' - werden sich Zolnhofer biblische Stoffkreise während des Münchener Studiums durch Karl Caspar und dessen Retabelwerke erschlossen haben.<sup>2075</sup>

### 3.3.4.1. Anleihen an die christliche Ikonographie mit den Bildtypen „Schmerzensmann“ und „Schmerzensmutter“

Adäquat der Schlagzeile „Die Hölle von Maybach tötete 99 Bergleute“, mit der ein Zeitungsartikel im Jahr 2000 an die Grubenkatastrophe von 1930 erinnerte<sup>2076</sup>, weckt zwar Wenzels *Grubenunglück in Maybach* noch drastischer als die Mitteltafel des *Maybacher Triptychons* Assoziationen an die Hölle. Aber auch der von Zolnhofer geschilderte Todeskampf im Bergwerksstollen deutet auf die Unterwelt der aus dem griechisch-römischen Altertum überkommenen Szenen. Zudem sind das Grubendunkel mit den aufleuchtenden Gesichtern und Gesten der Finsternis und dem Feuer angenähert, die als 'Minimalelemente' den Schauplatz des variantenreichen christlichen Höllenbildes charakterisierten.<sup>2077</sup>

Lankheits Bemerkung, Constantin Meunier habe bezüglich einer Bronze „Schlagende Wetter“ die Figur der über einen Toten gebeugten Frau einer Pieta entlehnt und der mitgemeinte Aus-

<sup>2070</sup> Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1972, S. 257; s. ebd., Abbildungen S. 450, Nr. 18 - 21, vier Reliefs für das „Monument au Travail“, *Bergwerk, Hafen, Glasschmelzofen, Ernte*.

<sup>2071</sup> Drs. ebd., S. 23.

<sup>2072</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 46 / S. 47; s. ebd. Tafel 21.

<sup>2073</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 46. Zu Käthe Kollwitz sind das geplante Schlussblatt des Weber-Zyklus und die Radierung „Zertretene“ aufgeführt.

<sup>2074</sup> Vgl. Diss. hier, S. 39.

<sup>2075</sup> Neben Caspars zahlreichen Wandgemälden in Kirchenräumen entstand 1916/17 ein Passionsaltar in der Krypta des Münchener Liebfrauentoms. 1921 kam es zu Caspars Triptychon „Christi Geburt - Weihnachtsaltar“. 1927/28 hat Caspar den Georgenchor im Bamberger Dom ausgemalt.

(Vgl. Meissner 1979, S. 68, S. 78 / S. 79; s. ebd. nach S. 74: Karl Caspar: Triptychon Christi Geburt - Weihnachtsaltar, 1921, Öl/Lw., Mitte 150 x 100 cm, Seiten 150 x 80 cm.

Vgl. Ausst. Kat. München 1984, S. 368 / S. 369, Kat. Nr. 128, Farb.Abb.: Karl Caspar: Passionsaltar, 1916/17, Öl/Lw., drei Tafeln, je 161 x 140 cm. München, Krypta des Domes zu Unserer Lieben Frau.)

<sup>2076</sup> Vgl. Anonym: Die Hölle von Maybach tötete 99 Bergleute. An das schreckliche Grubenunglück vor 70 Jahren denken noch viele mit Schaudern. Saarbrücker Zeitung, 25.10.2000.

<sup>2077</sup> Vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie. Zweiter Band. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, Sp. 313 / Sp. 314.

druck `Mater dolorosa aus dem Arbeiterstande'<sup>2078</sup>, lassen annehmen, dass Zolnhofer für die im linken Seitenflügel mit den Toten konfrontierte Bergmannsfrau den Bildtyp einer „Schmerzensmutter“ adaptierte. Demzufolge dürfte er aus Gründen inhaltlicher Gleichwertigkeit<sup>2079</sup> die Hauptfigur der rechten Tafel einem „Schmerzensmann“ nachempfunden haben.

Bei Durchsicht entsprechender Vorbilder aus der christlichen Ikonographie<sup>2080</sup> fällt auf, dass der dem Betrachter zugewandte Bergmann mit seiner herabgesunkenen Schulter und gekreuzter Armhaltung schon von frühen Malereien des `gregorianischen Schmerzensmannes' antizipiert war. Sie stellen den aus einem Raum- und Zeitzusammenhang gelösten Christus außerhalb der Leidenstationen dar, der als frontale Halbfigur und leicht zur Seite geneigtem Haupt mit den vor dem Leib gekreuzten Armen und den Wundmalen in Erscheinung tritt.<sup>2081</sup> Die Dornenkrone des Gottessohnes, die Wenzels porträtartige Darstellungen „Christus mit der Dornenkrone“ in Erinnerung bringen<sup>2082</sup>, lässt an die flüchtig konturierte Kopfbinde des verletzten Bergmannes denken. Den von Zolnhofer angefügten Sarg zeigen auch Bildtafeln, auf denen Christus in einem hellen Sarkophag steht. Da diese Tafeln das irdische Leid und den Sieg über den Tod akzentuieren<sup>2083</sup>, hätten sie eine Anregung für den mit dem Leben davongekommenen Bergmann sein können.

Auf eine Adaption deutet vor allem Albrecht Dürers *Schmerzensmann*, der als Halbfigur hinter einem Sarkophag hervorragt.<sup>2084</sup> (*VAbb. 123*)<sup>2085</sup> Gleich dem Bergmann, dem noch das Trauma nicht überwundener Todesängste anhaftet, bringt der nach innen gekehrte und dennoch in Kontakt zum Betrachter tretende Blick des *Schmerzensmannes* kaum ausgestandene Qualen zum Ausdruck.<sup>2086</sup> Christus sitzt zwischen einer Barriere, die den Sarkophag angibt, und vor dem

<sup>2078</sup> Vgl. Lankheit, 1959, S. 45.

<sup>2079</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 15.

<sup>2080</sup> Vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie. Zweiter Band 1972, Sp. 87 - Sp. 91. Vgl. Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2. Die Passion Christi. Gütersloh 1968, S. 210 ff.

<sup>2081</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 212 / S. 213; s. ebd., S. 606, Abb. 682 (nach Bildverzeichnis S. 289): Buchmalerei, Mitte 13. Jh., München. Schmerzensmann; s. ebd., S. 606, Abb. 683 (n. Bildverz. S. 289): Tafelmalerei, Mitte 14. Jh., Predella, Florenz. Schmerzensmann; s. ebd., S. 607, Abb. 684 (n. Bildverz. S. 289): Buchmalerei, um 1295, Florenz. Schmerzensmann.

<sup>2082</sup> Vgl. Diss., hier S. 17.

<sup>2083</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 221; s. ebd., S. 621, Abb. 717 (n. Bildverz. S. 290): Tafelmalerei, 1517. Tür eines Sakramenthauses, Augsburg, Maximilian-Museum. Schmerzensmann im Sarkophag vor dem Kreuz stehend mit arma; s. ebd., S. 621, Abb. 720 (n. Bildverz. S. 290): Tafelmalerei, 15. Jh. Mittelitalien, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Armabild mit Schmerzensmann.

<sup>2084</sup> Vgl. Dies. ebd., S. 223; s. ebd., S. 622, Abb. 723 (n. Bildverz. S. 290): Gemälde, 1494 od. 1498, Albrecht Dürer, H. 30 cm, B. 19 cm, Karlsruhe, Kunsthalle. Schmerzensmann mit Rute und Geißel.

<sup>2085</sup> Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann*, um 1493, Mischtechnik auf Tannenholz, 30 x 19 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2183. In: Katalog zur Großen Landesausstellung Baden Württemberg „Spätmittelalter am Oberrhein.“. Maler und Werkstätten, 29. September 2001 bis zum 3. Februar 2002, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 2001, S. 398 u. S. 401, Kat. Nr. 235. (Ausst. Kat. Karlsruhe 2001)

<sup>2086</sup> Vgl. Winkler, Friedrich: Albrecht Dürer. Leben und Werk, Berlin 1957, S. 40; s. ebd. Abb. 15.

oberen Goldhintergrund in einer bergförmig schwarzen Höhle.<sup>2087</sup> Analog erwächst der Körper des Bergmannes aus einem amorphen Bergwerks-Schwarz.

Wenn somit die Hauptfigur im rechten Flügel des *Maybacher Triptychons* (Abb. FZ 23) einen „Schmerzensmann“ indiziert, war auch die linke Seite nach einer „Schmerzensmutter“ angelegt. Immerhin ist Maria als mater dolorosa gelegentlich parallel zum „Schmerzensmann“ auf der zweiten Tafel eines Diptychons dargestellt worden.<sup>2088</sup> Außerdem kommen für die Bergmannsfrau Szenen der Beweinung oder der Grablegung Christi in Betracht, wobei sich Maria als Hauptfigur über den toten Sohn beugt.<sup>2089</sup> Mit diesem Motiv korrespondiert allerdings Constantin Meuniers Bronze „Das Grubengas / Frau findet ihren Sohn unter den Toten wieder“<sup>2090</sup>, auf die sich Lankheit offenkundig bezog und die er „Schlagende Wetter“ nannte.<sup>2091</sup>

Diese Bronze und Repliken (*VAbb. 124*)<sup>2092</sup> fertigte Meunier nach Zeichnungen, die unter dem Eindruck einer Grubengasexplosion entstanden sind, als 1887 im Borinage der Tod von 113 Bergleuten zu beklagen war.<sup>2093</sup> Meuniers Kohlezeichnung *Grubengas - Grisou* (*VAbb. 125*)<sup>2094</sup> wurde bereits 1958 von Eduard Trier als „Schlagende Wetter“ titulierte und die Bronze als eine bergmännische „Pietà“<sup>2095</sup> betrachtet. Die Skulptur läßt nach Schmoll gen. Eisenwerth das Motiv der Beweinung Christi durchklingen.<sup>2096</sup>

### 3.3.4.2. Potentielle Bezüge zu Meuniers Studie *Grubengas - Grisou*

Meuniers Bronze verunklart zwar die Leidensursache<sup>2097</sup>, die aber aus der Zeichnung *Grubengas - Grisou* hervorgeht. Diese Studie nahm die Konfrontation der Bergmannsfrau mit den vor ihr liegenden Toten im linken Flügel des *Maybacher Triptychon* (Abb. FZ 23) vorweg. Demnach wird Zolnhofer diese, einer Grubenkatastrophe entsprechende Darstellung gekannt haben.

<sup>2087</sup> Vgl. Fröhlich, Anke: Albrecht Dürer (1471 - 1528). Christus als Schmerzensmann.

In: Ausst. Kat. Karlsruhe 2001, S. 400 / S. 401.

<sup>2088</sup> Vgl. Schiller 1968, S. 228.

<sup>2089</sup> Vgl. Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4. Maria. Gütersloh 1980, S. 187 ff.; s. ebd., S. 572, Abb. 606: Tafelmalerei, um 1400, westfälisch, Letzte. Beweinung Christi; Abb. 607: Tafelmalerei, Ende 14. Jh., Flandrische Schule, Brüssel. Beweinung Christi; Abb. 608: Tafelmalerei, um 1460, französisch aus Ville, Paris. Beweinung Christi.

<sup>2090</sup> Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 114. Kat. Nr. 11.

<sup>2091</sup> Vgl. Lankheit 1959, S. 45.

<sup>2092</sup> Constantin Meunier: *Das Grubengas / Frau findet ihren Sohn unter den Toten wieder*, 1888/89, Bronze, 26,9 x 38,7 x 19,3 cm, sign. hinten r: C. Meunier. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 3200. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 17 u. S. 68, Kat. Nr. 11.

In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 4.

<sup>2093</sup> Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 114, zu Kat. Nr. 11. Vgl. Baudson 1998, S. 17.

<sup>2094</sup> Constantin Meunier: *Grubengas - Grisou*, um 1887, Kohle, 49,0 x 34,5 cm, sign. u. l.: CM, betitelt ebd.: Grisou. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/423. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 104, Kat. Nr. 56.

<sup>2095</sup> Trier 1958, S. 356; s. ebd., S. 412, Abb. 360: Constantin Meunier: Schlagende Wetter, Studie zu der Bronzeplastik von 1893.

<sup>2096</sup> Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1972, S. 254. Vgl. Goetz 1984, S. 179 - S. 184, s. ebd. Abb. 27, Bronze.

<sup>2097</sup> Vgl. Brand, Bettina: Belgische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auseinandersetzung mit Religion und Kirche. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 201 - S. 210, hier S. 208; s. ebd., S. 209, Abb. 10.



Auf Meuniers Studie *Grubengas - Grisou* (VAbb. 125) neigt sich eine ältere, hagere Frau in schmucklos bodenlangem Rock zu einem Leichnam, der vor ihr am Boden liegt. Aber im Unterschied zu Meunier, der an einer intimen Begegnung zwischen einer Mutter und ihrem toten Sohn partizipieren ließ, lenkte Zolnhofer auf das Leid der bildbestimmenden Bergmannsfrau, die sich zwar ebenso nach rechts vorbeugt und scheue Distanz zu den Verunglückten wahr.

Meuniers Frauenfigur und die verkürzte Liegegestalt des Toten sind von einem mit dunklen Wänden gekennzeichneten Raum umfassen. Die pietätsgebietende Entfernung zum Betrachter ist auf der Bodenfläche mit einfassenden Linien und horizontalen Binnenschraffen markiert, die vom Vorderrand bis zum Rocksäum der Frau reichen. Ihr schmerzhaft, halb geöffneter Mund und der gramvoll verzagte Blick weisen auf starke, affektive Regungen, die hinter dem großflächigen Gesicht der saarländischen Bergmannsfrau noch verborgen sind. Ihr kräftiger, sonst anscheinend ans Zupacken gewohnter rechter Arm hängt von der breiten Schulter und unter der burschikos aufgekremelten Bluse wie in ungewohnter Resignation des nicht mehr helfen Könnens schwer herab. Hingegen greift die rechte Hand der belgischen Mutter wie mit einer beschwörenden Geste des nicht wahr haben Wollens ins Leere.

Das helle Tuch, in das der Tote bis zur Brust gehüllt ist, und die kontrastierenden dunklen Schraffen des Oberkörpers deuten auf Verbrennungen. Mit dem Oval des Kopfes war vermutlich die diffuse, kaum noch als menschliches Wesen auszumachende, braune Form vorgegeben, die Zolnhofer in dem sargartigen Gestell hinter der Bergmannsfrau schwarz umschrieb. Auf tödliche Verbrennungen deuten gleichfalls die rotbraun gefleckten, wie bis aufs rohe Fleisch verunstalteten Beinpartien, die am Rande der schwarzen Schuhe eines der Verunglückten sichtbar werden. Auch die Flecken der braunen und grauschwarzen Arme des geretteten Bergmannes zeigen Brandwunden. Dem Sarkophag Christi, an den der Sarg an seiner Seite und das Gestell hinter der Bergmannsfrau erinnern, wurden schon Meuniers Totenschreine gerecht. Außer dem Sarg, der neben dem Leichnam auf einem Sockel steht, reihen sich nämlich entlang der angrenzenden Wand noch weitere Totenladen in hochkantiger Schräge.

Während die Positur und Physiognomie der saarländischen Bergmannsfrau durch eine außerbildliche Lichtquelle linksseitig erhellt sind, strahlen das Kopftuch und der Rücken der bestürzten belgischen Mutter hell auf. Diese feierliche Anmutung suggerieren mehrere Lichteinfälle. Sie ergeben sich aus der abnehmenden Dichte diagonal nebeneinander gesetzter Schraffen an den oberen seitlichen Rändern und aus einer vertikal schmalen Fläche, die links hinter der Frau papierhell belassen blieb. Damit hat Meunier ähnlich einem Fenster im schwachen Umriss eines halben Rundbogens für die traurige Begegnungsszene auf einen Sakralraum angespielt, der von einigen senkrechten Linien auf der Wand eine pfeilerartige Gliederung erfährt.

Neben Wenzels 'Bergwerks-Kathedrale' (*VAbb. 121*) resultierte daraus womöglich der Hintergrund auf den Seitentafeln des *Maybacher Triptychons*. Scheinbar von Säulen und abschließenden Bogensegmenten eingefasst, sind wie in Altarnischen auf Striche reduzierte christliche Kreuzeszeichen jeweils rechts hinter den Hauptfiguren wahrzunehmen. Nach den gleichförmig vereinfachten Architekturen wird Zolnhofer eine räumliche Einheit beider Flügel konzipiert haben. Links treten die dezenten, der Trauer angemessenen Farben Beige und Hellbraun hervor. Die zarten Abtönungen eines bläulichen Weiß und hellen Rot sind rechts zu größeren Flächen erweitert. Sie nehmen hier durch umgebendes Schwarzbraun und Dunkelgrau intensivere Werte an, die jedoch mit dem hinzugesetzten Beige noch so viel Transparenz zulassen, als würde durch bunte Kirchenfenster gefiltertes Tageslicht eintreten.

### 3.3.4.3. Zolnhofers Motivation und Intention zum christlich-sozialen 'Altarbild'

Im Gegensatz zu Richard Wenzel hat sich Zolnhofer an ein herkömmlich strenges Retabelschema gehalten. Es gab ihm die Möglichkeit wie in Reminiszenz zu Heiligengestalten auf den Flügeln eines Altarbildes<sup>2098</sup> dem 'Martyrium der Bergleute' monumentalisierte Figuren zur Seite zu stellen. Dazu bot Hendrik Luytens Triptychon *De Werkstaking* (*VAbb. 122*) außer den antizipierten Schuhen die auf den Seitentafeln in den Blickpunkt gebrachten Großfiguren. Hinsichtlich der von Meuniers Studie *Grubengas - Grisou* (*VAbb. 125*) entlehnten 'Mater dolorosa aus dem Arbeiterstand' sah sich Zolnhofer vielleicht mangels zeitgemäßer Vorlagen bemüht, an traditionelle Typen eines „Schmerzensmannes“ anzuknüpfen. Er vermochte diese Ikonographie zwar 1931 eigenständig in den Kontext einer aktuellen Grubenkatastrophe zu übertragen. Aber auch dabei ist an Meunier zu denken, der als ein Wegbereiter 1888/89 mit der Plastik *Das Grubengas* (*VAbb. 124*) eine 'moderne' Pieta in den Schicksalsbereich der Bergarbeiterfrauen transformierte.<sup>2099</sup> Auf diese Anregung wäre auch Wenzels scheinbare Pieta zurückzuführen. Jedenfalls begleitete Wenzel mit dem wie ein Triptychen gestalteten Gemälde *Grubenunglück in Maybach* (*VAbb. 121*) Zolnhofers Dreitafel-Komposition.

In vorliegenden Beiträgen zum *Maybacher Triptychon* wird lediglich auf ein Altar- oder Andachtsbild hingewiesen.<sup>2100</sup> 1952 bekundete der „Saarbrücker Bergmannskalender“, das Leiden von Maybach, ebenso ein im täglichen Umgang beobachtetes Leiden seiner Mitmenschen habe Zolnhofers 'Mit-Leiden' hervorgerufen und ihn zum Ausdruck dieser Regung veranlasst.<sup>2101</sup> „Ergriffen von der Fülle des Leids“ habe er „mit dem Triptychon [...] die Tragödie des Menschen“ gemalt. Diese Äußerung würde aber über die „bloße Zugehörigkeit zu einer künstler-

<sup>2098</sup> Vgl. Lankheit 1959, S. 20 / S. 21 u. S. 23.

<sup>2099</sup> Vgl. Brand 1979, S. 208.

<sup>2100</sup> Vgl. Schmeer 1978, S. 10. Vgl. Türk 2000, S. 286.

<sup>2101</sup> Vgl. Spilker 1952, S. 47.

ischen Richtung“ hinausgehen und sei ein „Expressionismus rein um der Wahrheit willen.“<sup>2102</sup> Fast gleichlautend titulierte Jean Gebser 1958 Zolnhofer als einen „Maler der Teilhabe“, dessen „Werk durch den Aspekt des Mitleidens bestimmt sein“ dürfte, wobei „die saarländische Heimat die unerbittliche Szenerie abgab.“<sup>2103</sup>

1978 erklärte Walter Schmeer, „die Fähigkeit zum Miterleben, zur Mitfreude, öfter zur Mittrauer“ sei Impuls für Zolnhofers „Schaffen gewesen.[...] In Erfüllung einer Pflicht“ und „als der dazu Berufene“ habe er „das schwere Grubenunglück [...] in einem großen Triptychon“<sup>2104</sup> dargestellt. Obwohl Schmeer die Motivation eine „art engagé“<sup>2105</sup> nannte und auch Gustave Courbets „Je suis ému“ zitierte, schränkte er aber ein, Zolnhofers Werk sei nur „gelegentlich sozialkritisch“<sup>2106</sup> zu verstehen. Ebenso allgemein fügte schon Jean Gebser 1958 seinen Ausführungen hinzu, nur „aus [...] frühen Bildern“ würde „noch Anklage, sozialer Vorwurf und Unversöhntheit“<sup>2107</sup> sprechen. Umso eindeutiger ist 1952 im „Saarbrücker Bergmannskalender“ behauptet worden, Zolnhofer verzichte bei dem „Denkmal des Bergmannes in drei Bildern [...] auf die soziale Anklage, [...] auf eine gegen die Besitzenden und die bestehende Ordnung der Gesellschaft gerichtete Tendenzkunst, [...] auf die soziale Phrase [...]“<sup>2108</sup>

Als das abgeschwächte ‚Wirtschaftswunder‘ nicht mehr zu einer kritischen Abstinenz verpflichtete<sup>2109</sup>, und der Bergbau längst seine ökonomische Bedeutung eingebüßt hatte, wurde 1996 in der Publikation „IndustrieMenschenBilder“ neben dem *Maybacher Triptychon* ein zeitgerechter Report über Unglücksfälle im deutschen Bergbau abgedruckt.<sup>2110</sup> Auch Klaus Türk hat mit Unfallzahlen deutscher Bergwerke, die er dem Triptychon beischrieb<sup>2111</sup>, auf die zum Ausdruck gebrachte Anklage hingedeutet. Demzufolge sind seit Ende des Ersten Weltkrieges bis 1930 über 25.000 Bergleute wegen unzureichender Sicherheitsmaßnahmen und Kostenersparnissen durch schlagende Wetter, Steinschläge und Einstürze ums Leben gekommen.<sup>2112</sup>

Vor diesem Hintergrund waren die Szenerien des Triptychons kaum als Bilder eines unabwendbaren berufsbedingten Schicksals aufzufassen, das 1932 im „Saarbrücker Bergmanns-

---

<sup>2102</sup> Drs. ebd., S. 47.

<sup>2103</sup> Gebser 1958.

<sup>2104</sup> Schmeer 1978, S. 6 u. S. 10.

<sup>2105</sup> Drs. ebd., S. 6.

<sup>2106</sup> Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer †. In: Saarheimat. Saarbrücken 1965, Heft 5, S. 145 - S. 149, hier S. 145 / S. 146..

<sup>2107</sup> Gebser 1958.

<sup>2108</sup> Spilker 1952, S. 47.

<sup>2109</sup> Vgl. Türk 2000, S. 123.

<sup>2110</sup> Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 68: Report Unglücksfälle nach Alexander Graf Stenbock-Fermor, 1931.

<sup>2111</sup> Vgl. Türk 2000, S. 286.

<sup>2112</sup> Vgl. IndustrieMenschenBilder 1996, S. 68: Report Unglücksfälle.

kalender“ als „blindes Wüten unbändiger Naturgewalten“<sup>2113</sup> bedauert wurde. Zudem bemerkte der „Saarbrücker Bergmannskalender“, dass auch im Aachener Revier nur wenige Tage vor der Maybacher Katastrophe 262 Bergleute den Tod fanden.<sup>2114</sup> Im Saarrevier werden sich die Masseninglücke eingepägt haben, die 1885 auf der Grube Camphausen das Leben von 180 Bergleuten auslöschten und 1905 auf der Grube Reden 150 Opfer forderten.<sup>2115</sup>

Ohnehin formuliert das *Maybacher Triptychon* mit den demonstrativ zum Beschauer gerichteten Blicken und den ihm auf dem Mittelbild entgegen stürzenden Bergleuten eine Anklage, die der gerettete Bergmann in Worte zu kleiden versucht. Entsprechend der Vorbilder dürfte diese Anklage aus einem christlich-sozialen Engagement des Malers entstanden sein. Der Idee, den Betrachter in das Grauen einzubeziehen, lag mit dem Verweis auf einen „Schmerzensmann“ und der nach Meunier initiierten ‚Mater dolorosa‘ offenbar das Bestreben zugrunde, an ein Erbarmen und Mitleid bezüglich der stets todesbedrohten Bergleute und ihren Angehörigen zu appellieren.

Zolnhofer wird gewusst haben, dass die trauernde Maria und der leidende Heiland als selbstständige Bildtypen schon seit dem Spätmittelalter wegen sozialer Nöte in der Umbruchzeit zum 16. Jahrhundert als Trost- und Hoffnungsspender fungierten.<sup>2116</sup> Insofern stellt sich die Frage, ob mit den Figuren der Seitenbilder und der sakralen Helligkeit zwischen den ange-deuteten Kirchenraum-Architekturen auch tröstliche Botschaften zum Ausdruck kommen sollten. Demnach hätte Zolnhofer den Bergleuten seelischen Zuspruch erteilt und Absichten artikuliert, die Richard Wenzel ebenso aus einem künstlerischem Sendebedürfnis in seinem breitgefächerten religiösen Œuvre vorgetragen hat.<sup>2117</sup>

#### 3.3.4.4. Der fehlende Gottesraum und das kompensierende Triptychon *Grubenunglück Luisenthal / Saar* von 1962

Dem Zolnhofer-Katalog von 1970 ist zu entnehmen, dass das Dreitafelbild zunächst 1931 in einer Mannheimer Galerie, sodann erst wieder 1946 in Speyer, 1948 in Saarbrücken und 1957 in Homburg gezeigt war.<sup>2118</sup> Es gehörte 1961 sowie 1970 zu den Exponaten der Einzelausstellungen<sup>2119</sup> und wurde 1971 von Zolnhofers Witwe an das Saarland veräußert.<sup>2120</sup> Seit Gründung der Landesgalerie des Saarland Museums im Jahre 1992 ist das *Maybacher Triptychon* der

<sup>2113</sup> Anonym: Das Grubenunglück von Maybach (25. Oktober 1930). In: Saarbrücker Bergmannskalender 60. Jahrgang. Saarbrücken 1932, S. 40 - S. 46, hier S. 40.

<sup>2114</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>2115</sup> Vgl. Jungmann, Heike: Auch nach 100 Jahren unvergessen. Gedenkfeier zum Grubenunglück von Reden mit 150 Toten an diesem Sonntag. Saarbrücker Zeitung, 27./28.01.2007. Vgl. Stoesesand 2012, S. 370.

<sup>2116</sup> Vgl. Lexikon der christlichen Kunst. Band IV: Q - S. Leipzig 1977, S. 370.

<sup>2117</sup> Vgl. Winter-Emden 1986, S. 221 / S. 222 u. S. 246.

<sup>2118</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Kat. Nr. 71.

<sup>2119</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961. Kat. Nr. 37. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Kat. Nr. 71.

<sup>2120</sup> Vgl. Rechnung von Hedwig Zolnhofer, Saarbrücken, 14.10.1971. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. Vgl. Schreiben des Ministers für Kultus, Unterricht und Volksbildung an Hedwig Zolnhofer, AZ.: V/C-1-4110, Saarbrücken, 18.11.1971. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Öffentlichkeit auf Dauer zugänglich gewesen. Aber nach einer räumlichen Umgestaltung der Landesgalerie lagern die drei Tafeln seit 2005 im Depot des Saarland Museums.<sup>2121</sup>

Dagegen fand das Triptychon *Grubenunglück Luisenthal / Saar* von 1962 (*Abb. FZ 41*) auf Wunsch des Malers<sup>2122</sup> einen ständigen Platz in der Orannakapelle, die außerhalb des Dorfes Berus an der französischen Grenze liegt.<sup>2123</sup> Zolnhofer zählte zum Freundeskreis des Orts Pfarrers Wilhelm Kornelius (1905 - 1978).<sup>2124</sup> Er hat anscheinend auch an Passagen des Predigttextes mitgewirkt, der den Wallfahrern am 'Orannatag' im September 1964 das kurz zuvor, rechts neben dem Eingang in der Kapelle angebrachte Triptychon erläuterte. Hinsichtlich der darunter gesetzten und einem Psalm entstammenden Schrift „Aus den Tiefen rufe ich zu Dir, o Herr“ endete die Predigt mit den Worten: „[...] dieses Bild gehört in diese Kapelle, weil es wirkliche, gelebte Not hinausschreit [...] an der Stelle, wo auch sonst die Herzensnot der ganzen Gegend hingetragen und niedergelegt wird.“<sup>2125</sup>

In expressiv sparsamer Formensprache demonstriert das Mittelbild des Triptychons drei mit einer Grubenlampe ausgewiesene Bergleute, die Zolnhofer als frontale Halbfiguren vor einem brennenden Stollen und zusammenbrechenden Balkengerüst pyramidal anordnete. Wie die Predigt erklärt, schreit der ältere und erhöhte Bergmann vor Entsetzen auf, während die beiden vor ihm kauern Kameraden bewusstlos sind. Auf der linken Tafel ist eine Menschenmenge in quälender Ungewissheit vor einem Grubentor versammelt. Rechts erscheint, unter einem hohen, zur Seite geneigten Kreuz, ein unübersehbarer Zug von Trauernden.<sup>2126</sup> Mit den im Vordergrund vereinheitlichten Physiognomien sind die Seiten auf das Mittelbild gerichtet. Der Spachtelauftrag des feurigen Gelb und Orange im oberen Hintergrund erinnert an Wenzels *Grubenunglück in Maybach* (*VAbb. 121*), jedoch die rahmenden und gesplitterten Grubenstempel lassen an das *Maybacher Triptychon* (*Abb. FZ 23*) denken.

Vielleicht erhoffte sich Zolnhofer schon für dieses Dreitafelbild die Aufnahme in einem Gotteshaus. Vermutlich stand dem aber eine ablehnende Haltung der Konfessionen zu der 1931 noch modern geltenden, expressionistischen Malerei entgegen. Die Motive entsprachen wahr-

<sup>2121</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Roland Augustin, Saarland Museum Saarbrücken.

<sup>2122</sup> Vgl. Diss. hier, S. 304 / S. 305, Anm. 1965: Text der Plakette, die neben dem Triptychon angebracht wurde.

<sup>2123</sup> Die Wallfahrtskapelle ist nach der Volksheiligen Oranna benannt. Sie soll nach einer Legende im 6. Jahrhundert mit einer Gefährtin als christliche Missionarin von Irland oder Schottland eingewandert sein. (Vgl. Keller, Peter C.: Bericht über Berus. Die Bergfeste, ihre Bürgerrechte und ein Heiligtum im Muschelkalk. Saarbrücken 1981, S. 35 ff.)

Die Kapelle geht auf die Pfarrkirche eines im 14. Jahrhundert untergegangenen Dorfes zurück. Frühgotische Reste haben sich noch im Chor erhalten. (Vgl. Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Rheinland-Pfalz / Saarland. 2. bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin 1984, S. 102.)

<sup>2124</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Franz Kissel, stellvertretender Vorsitzender des katholischen Pfarrgemeinderates Berus.

<sup>2125</sup> Orannatag 1964 - Pilgermesse-21-9-1964, zweiseitiges Typoskript, hier S. 2. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>2126</sup> Vgl. ebd., S. 1 / S. 2.

scheinlich auch nicht den vorgefassten Maßstäben des Klerus, der an traditioneller Ikonographie geschult war.<sup>2127</sup> Mithin müsste die Leidensgeschichte der Bergleute für ein Kirchenbild sinn- und zweckentfremdend<sup>2128</sup> erschienen sein. Hinzu dürfte die soziale Dimension Misstrauen unter der Geistlichkeit hervorgerufen haben. Sie hätte nämlich weltanschauliche Fragen evoziert, denen sich die dogmatisch konservative Kirche kaum stellen wollte.<sup>2129</sup>

Stil und Inhalt des *Triptychons* waren in den folgenden Jahren der NS-Herrschaft nicht mehr opportun, als der Expressionismus diskreditiert und jegliche Gesellschaftskritik unterbunden wurde.<sup>2130</sup> 1935 ließ die „NSZ-Rheinfront“ in dem Artikel „Der Saarländer Fritz Zolnhofer. Galerie Buck, Mannheim“ wissen: Er sei „wie kein anderer berufen [...], seine Heimat [...] eindringlich zu schildern. Aber [...] in der großen ‚Passion‘ ist er noch krass und fast revolutionär. Er will den Arbeiterchristus schildern. [...]“<sup>2131</sup> Damit ist Zolnhofers sozusagenes Bemühen, „das Christentum sozialkritisch zu aktualisieren“<sup>2132</sup> im Hinblick auf das Gemälde *Arbeiterchristus* (Abb. FZ 20) und das *Maybacher Triptychon* gönnerhaft wie ein überwundenes Relikt abgetan worden.

Dieser Tenor haftet auch den Nachkriegs-Rezensionen an, und mit dem gleichklingenden Wortlaut des zu dem *Triptychon* „Berufenen“ wird die soziale Anklage tunlichst übergangen. Aber immerhin wurde 1931, am ersten Jahrestag des Unglücks, während einer Gedächtnisfeier das Fundament für ein neoklassizistisches Denkmal gelegt, das in rotem Sandstein mit den Namen der Opfer<sup>2133</sup> noch auf dem Gelände der ehemaligen Maybacher Anlage erhalten ist.<sup>2134</sup>

### 3.4. Die 1931 *Heimkehrenden Bergleute*

Neben dem *Maybacher Triptychon* kam es nach Katalog-Angaben auch 1931 zum letzten Bild aus dem Motivbereich *Heimkehrende Bergleute*. (Abb. FZ 22)<sup>2135</sup> Im Unterschied zu der Version *Heimkehrende Bergleute* (Abb. FZ 21) von 1930 erfährt dieses Gemälde eine Fortentwicklung des perspektivischen Heimkehr-Typus. Schließlich hat Zolnhofer die Szene zu zwei

<sup>2127</sup> Vgl. Schmied, Wieland: Die Fragestellung. Ein Vorwort. In: Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Wieland Schmied. 1. Auflage. Stuttgart 1980, S. 10.

<sup>2128</sup> In Anlehnung an Lankheit 1959, S. 23, S. 26 u. S. 52.

<sup>2129</sup> Vgl. Maurer, Otto: „Christentum muß doch etwas Kreatives sein ...“. In: Zeichen des Glaubens 1980, S. 11 - S. 13, hier S. 11 / S. 12.

<sup>2130</sup> Vgl. Türk 2000, S. 288.

<sup>2131</sup> Anonym: Der Saarländer Fritz Zolnhofer. Galerie Buck, Mannheim. NSZ-Rheinfront, 11.05.1935. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>2132</sup> Wortwahl entlehnt von Brand 1979, S. 207.

<sup>2133</sup> Vgl. Anonym: Zum Gedächtnis unserer Maybacher Toten. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 61. Jahrg., Saarbrücken 1933, S. 42 - S. 45; s. ebd. S. 42, Abb.: Denkmal auf Grube Maybach für die Opfer der Katastrophe vom 25. Oktober 1930.

<sup>2134</sup> Vgl. Wettmann-Jungblut 2012, S. 355, Abb.: Denkmal für die Verunglückten der Schlagwetter-Katastrophe auf der Grube Maybach, 1930.

<sup>2135</sup> Vgl. hier Chronologische Übersicht: **1922**, II 2, III 8; **1923**, I 19; **1924**, I 32, III 30; **1926**, I 43, III 37; **1927**, III 49; **1930**, II 32; **1931**, II 39, III 72.

Arbeitergruppen erweitert, die auf einer breiten, sich teilenden Straße von einem Industrieareal wegziehen. Fördergerüste und Halden deklarieren die Figuren zu Bergleuten, die im fahlen Blaugrau einer scheinbar frühen Morgenstunde, in der schon erstes Sonnenlicht einzelne Gebäude streift, von ihrer beendeten Nachtschicht auf dem Heimweg sind.

1985 diente das Gemälde im saarländischen Landtagswahlkampf zur Gestaltung eines Plakats<sup>2136</sup>, das für einen 'historischen Schulterschluss' der sozialdemokratischen Opposition mit den von der Strukturkrise schon lange betroffenen und traditionell christdemokratisch orientierten Bergleuten werben sollte.<sup>2137</sup> Außerdem hat das blaue Kolorit des vormals zum Bestand der Stadt Saarbrücken gehörenden<sup>2138</sup> und mittlerweile in Privatbesitz befindlichen Gemäldes den Schriftsteller Alfred Gulden 1996 anlässlich einer Zolnhofer-Gedächtnis-Ausstellung zu seinem Liedgedicht „Zolnhoferblò . Zolnhoferblau“ inspiriert.<sup>2139</sup>

### 3.4.1. Das sog. „Zolnhoferblau“

Die Wortschöpfung „Zolnhoferblau“, zuvor schon von Walter Schmeer verbreitet<sup>2140</sup>, geht auf frühere Typoskripte zurück, die sich im Maler-Nachlass erhalten haben. Bereits in einem Text zur Ausstellung im Pariser „Maison des Beaux-Arts“, die 1949 stattfand<sup>2141</sup>, wurde ein „Zolnhofer'sches Blaugrau“ erwähnt, ohne dass aber Werkbeispiele genannt sind.<sup>2142</sup> 1958 erklärte der Autor eines Beitrages zur Ausstellung „Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen“ ein graublaues „Darstellungselement“ erster farbiger Blätter und einer Gouache „Bergmänner“ von 1929 zum „Zolnhofer'schen Blau“.<sup>2143</sup>

Schmeer bezeichnete das „Zolnhoferblau“ zunächst als ein mit Schwarz gesättigtes Blau.<sup>2144</sup> Mit dem Zusatz, das Blau hätte die „Symbolbedeutung des Schicksalsstromes“, bezog sich Schmeer auf die vorangesetzte Bemerkung über „jenes breite, aus perspektivischer Weite kommende

<sup>2136</sup> Vgl. Wahlplakat. In: Landesarchiv Saarbrücken, Bestand: Dia-Sammlung 714/18.

<sup>2137</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Rudi Strumm, ehemaliger Landesgeschäftsführer der SPD Saar.

<sup>2138</sup> Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Kat. Nr. 39. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Kat. Nr. 72.

<sup>2139</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Alfred Gulden, Wallerfangen.

Der Text bezieht sich auf die graue Straße und schwarze Räder eines Förderturms, ein rotes Haus, die aufrecht und geradeaus gehenden Männer, eine blaue Halde und das „über alle Farben geflogene Blau“. (Gulden, Alfred: Zolnhoferblò. Zolnhoferblau. In: Onna de langk Bääm - Unter den langen Bäumen. Blieskastel 2000, S. 293 - S. 295.)

<sup>2140</sup> Vgl. Schmeer 1961, S. 50. Vgl. Schmeer 1965, S. 147. Vgl. Schmeer 1978, S. 8.

<sup>2141</sup> Vgl. Diss. hier, S. 299 u. Anm. 1890.

<sup>2142</sup> Vgl. Groh, O., Dr.: Ausstellung Fritz Zolnhofer in Paris. Undatiertes Typoskript zur Ausstellung im „Maison des Beaux-Arts“, S. 1 - S. 4, hier S. 1 u. S. 3. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

<sup>2143</sup> Schöffler, Heinz: Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen. Die Fritz-Zolnhofer-Ausstellung im Saarland Museum. Darmstadt. Typoskript mit handschriftlichem Zusatz: 16/2/58, S. 1 - S. 4, hier S. 2.

In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

Von der hier in der Chronologischen Übersicht angeführten Gouache „Bergmänner“ aus dem Jahre 1929, die schon 1958 in Privatbesitz war, hat sich keine Abbildung erhalten, die zur Farbklärung hätte dienen können.

(Vgl. hier Chronologische Übersicht 1929 I 52. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Kat. Nr. 52.)

<sup>2144</sup> Vgl. Schmeer 1961, S. 50.

Band [...] auf dem“ die Menschen „namenlos und gesichtslos dahingleiten.“<sup>2145</sup> Damit waren offensichtlich die *Heimkehrenden Bergleute* gemeint: Ohne besonders individuell geprägte Physiognomien treten sie im linken Vordergrund als Dreier-Mannschaft mit ebenso aus-holendem Gleichschritt auf den Betrachter zu, wie sie als überschaubare Menge in Drei- viertelansicht neben- und hintereinander nach rechts davon marschieren. Die richtungsweisende Straßenperspektive entfaltet sich von einem Fluchtpunkt in einer Landschaftssenke zu aus- einander gehenden Hälften, die bis zur gesamten unteren Bildfläche ausgedehnt sind.

Der jetzige Besitzer des Gemäldes *Heimkehrende Bergleute* assoziierte mit dem Bild-Blau das rauchblaue Gefieder von Brieftauben, die ihm stellvertretend für die Sehnsucht der Untertage eingeschlossenen Bergleute nach der Weite des Himmels vorkamen.<sup>2146</sup> Diese Sichtweise nähert sich einer Deutung des Autors, der 1958 dem Graublau die „Wunschkraft“ der Arbeiter für ein „eigengeformtes, schlackenloses Schicksal“<sup>2147</sup> zugeschrieben hat. Dabei ist vermutlich ange- nommen worden, dass auch ein graues Blau Sinnbild der Sehnsucht sein kann, das in der Malerei und Literatur während der Romantik und noch im frühen 20. Jahrhundert mit der Farbe Blau verknüpft war.<sup>2148</sup>

Im Weiteren schilderte Walter Schmeer das „Zolnhofenblau“ als „ein mit Schwarz gebrochenes Blau“, das „aus dem diesigen Leeren“ stamme, „in die Materie“ eindringe und „in den Schatten“ lagere. Es würde an „dämmrige Horizonte“ erinnern, ebenso „an ziehendes Wasser, besonders wenn es als breite Straße in die Tiefe des Bildes strömt.“<sup>2149</sup> Auch damit wird Schmeer das Ge- mälde *Heimkehrende Bergleute* vor Augen gehabt haben: Wie nach einem heftigen Regenguss ist die Himmelsformation auf den Straßenverläufen gespiegelt. Die dunklen Wolken am oberen Rand, die links mit gelb-weißen Sonnenreflexen kontrastieren, verflüchtigen sich vor aufklar- endem Blau zu hellem und bis zum tiefen Horizont ausgebreitetem Dunst. Mit dem rötlichen Widerschein über dem Bergwerksgelände fließt diese Farbenfolge in schimmernden Flächen auf den Straßenabschnitten und vermittelt den Eindruck von Nässe. Das schwarze Grau am Vorder- rand läuft in ein blaues Grau, das zu einem weißlichen Grau übergeht. Hinzu stößt schwärz- liches Schattengrau als mehrfache Wegbegrenzung größtenteils auf ein wässriges Hellblau.

---

<sup>2145</sup> Drs. ebd., S. 50.

<sup>2146</sup> Vgl. kek: Oskar Lafontaine sieht Zolnhöfer. Ausstellung im Sulzbacher Rathaus. Saarbrücker Zeitung, 16.01.2006.

<sup>2147</sup> Schöffler 1958, (Typoskript), S. 2.

<sup>2148</sup> Vgl. Gercke, Hans: Das Wunderbare und das Nichts. Eine Einführung. In: Hans Gercke (Hrsg.): Blau - Farbe der Ferne. Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlass der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und Museumserweiterungsbaus vom 2. März bis zum 13. Mai 1990. 2. Auflage. Heidelberg 1995, S. 17 - S. 24, hier S. 20.

<sup>2149</sup> Schmeer 1978, S. 8.



Walter Schmeer nannte an anderer Stelle Zolnhofers „Bahnübergang von Camphausen“ aus dem Jahre 1926, auf dem ein „Blau“ aufgetaucht sei, das „lange so bezeichnend blieb, dass man von ‚Zolnhoferblau‘“<sup>2150</sup> habe sprechen können. Auf dem allerdings verblichenen, um 1920 entstandenen Gemälde *Bahnübergang Camphausen / Brefeld* (Abb. FZ 4)<sup>2151</sup> ist ein Blaugrau am diesig trüben Himmel zu beobachten. Indessen deuten die schemenhaft auf dem *Bahnübergang* hastenden Gestalten und zwei im linken Vordergrund vereinfacht stilisierte Figuren mit ihren gelblichen Physiognomien, die keine Sinnesorgane verraten, auf die von Schmeer schon vordem bemerkten gesichtslos dahingleitenden Menschen.<sup>2152</sup> Davon abgesehen, lässt der „Bahnübergang von Camphausen“ als einzig konkretes Werkbeispiel sowie die übrigen stereotypen Äußerungen annehmen, dass Schmeer das „Zolnhoferblau“ wie selbstredend verstanden wissen wollte, das kaum noch exemplarischer Nachweise bedürfe.

Vorbehaltlich vorhandener Farb-Reproduktionen wurden auf dem Gemälde *Heimkehrende Bergleute* (Abb. FZ 22) erstmals die sonst isolierten, an einzelne Darstellungs-Objekte gebundenen blauen Farbklänge zu bildübergreifenden Akkorden.<sup>2153</sup> Dieses Farben-Zusammenspiel über dem Himmel und der Erde, das Nähe und Ferne suggeriert<sup>2154</sup>, ist partiell auf die einheitlichen Jacken und Hosen der Bergleute übertragen und kennzeichnet auch ihre Hüte und Kappen. Zutreffend wusste Schmeer von einem „Farbsymbol für das große Gemeinsame, von dem die Landschaft [...] und Halden, die Wege und die Menschen nur Teile sind.“<sup>2155</sup>

Die graublau oder grauschwarz schimmernden, ineinander übergehenden Flächen und die vielfach flüchtigen Blauwerte, die die Stimmung eines wechselhaft regnerischen Tagesanbruches evozieren, bringen eine impressionistische Tendenz zum Ausdruck. Hingegen lassen die Bergleute mit ihrer gleichförmig, schlanken Statur und die vereinfachten Physiognomien an eine Gliederpuppe denken, die Zolnhofer bereits 1928 in München als Modell für Bergmanns-

<sup>2150</sup> Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer. Ausstellung in der modernen Galerie des Saarlandmuseums.

In: Saarheimat. Saarbrücken 1970, Heft 11 / 12, S. 265 - S. 267, hier S. 266.

<sup>2151</sup> Fritz Zolnhofer: *Bahnübergang Camphausen / Brefeld*, um 1920, Öl/Pappe, 29,7 x 39,9 cm, sign. u. l.: F. Z. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 5246. Reproduktion Saarland Museum.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 23: Bahndamm, 1927, Öl/Lw., 40,5 x 50,5 cm. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 45: Bahnübergang bei Camphausen, 1927, Öl/Lw., 40,7 x 50,3 cm, sign. u. r.: F. Z.

<sup>2152</sup> Vgl. Schmeer 1961, S. 50.

<sup>2153</sup> Die blauen Farbklänge finden sich z.B. auf den wie von Kohlestaub verschmutzten Gesichtern und der Oberbekleidung der beiden Bergleute, die Zolnhofer 1930 in Brustansicht auf dem Gemälde „Blinder Grubengaul“ erfasste. Daneben kontrastiert die Blesse des rötlich braunen Pferdekopfes mit hellblauen, schweiß-nassen Partien. Außerdem erscheint zwischen den Architekturen im Hintergrund ein blockhaftes und an den Rändern zu dunklem Grau und Schwarz changierendes Blau.

(Vgl. Farb.Abb. „Blinder Grubengaul“ 1930, Öl/Lw., 75 x 97 cm. Bez. verso: Fritz Zolnhofer. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3128. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 63. In: Schmeer 1978, S. 29.)

<sup>2154</sup> Vgl. Gercke 1995, S. 18.

<sup>2155</sup> Schmeer 1965, S. 147. Vgl. Schmeer 1978, S. 8.

Figuren herrichtete.<sup>2156</sup> Jedenfalls verweisen die *Heimkehrenden Bergleute* auf eine neusachliche Gestaltsabstraktion<sup>2157</sup>, die Zolnhofer wahrscheinlich schon 1927 anstrebte.<sup>2158</sup> Elemente der Neuen Sachlichkeit bestätigen die geometrisch konstruierte Landschaft und die filigranen, zeichnerisch exakt erfassten Fördergerüste.<sup>2159</sup>

### 3.4.2. Die Bergbaulandschaft und die Übertageanlage der Grube Maybach

Nach der Perspektive der vom Bergwerk wegführenden Straße gewinnen die strichhaften Figuren und wie in einer Kolonne *Heimkehrenden Bergleute* an körperlicher Plastizität. Der Straßenverkauf wird von einer aufgelockerten Reihe säumender Maste, fahrspurähnlichen Streifen und linksrandig von einem Chausséegraben betont. Zwischen den beiden Arbeitergruppen hat Zolnhofer die Weggabelung durch eine gegen den Mittelgrund spitzwinklig zulaufende Form, die in grauem Dunkel eine Bodenvertiefung andeutet, vorgegeben. Sie lenkt einschließlich der vom rechten Rand ausgehenden Diagonale halb hoher Pfosten und sichernden Drähten sowie einem roten, signalartigen Band am Boden, den Blick nach links in die Tiefe, zum Fluchtpunkt der Straße. Dort sind auch, vor dunstigem Hellblau einer fernen Hügelkette, die übrigen Landschaftsteile zentriert.

Am Bergwerk vorbei führt der mäßige Anstieg einer Böschung, auf der sich ein vereinzelt Wohnhaus zeigt, mit zunehmender Kontur als auch intensiv werdendem Blau und changierendem Grau bis zum rechten, bescheidenden Bildrand. Auf der anderen Seite ragen, weit hinter dem dunkelschattigen Straßengraben in monochrom wirkendem Blaugrau einige Halden empor. Die Flanken dieser zur linken Bildbegrenzung ansteigenden Spitzkegelhalden<sup>2160</sup> sind neben schwarzen Linien stellenweise von aufleuchtendem Weiß eingefasst. Gegenüber reichen die hohen Fördergerüste und Gruben-Schlote über den Horizont.

Innerhalb dieser strahlenförmig ausgebreiteten Bergbaulandschaft nimmt die Straße eine scherenartige Ausdehnung an, der die Proportionen des Himmels entsprechen. Obwohl der spiegelnde Farbenfluss die Bild-Konstruktion auflockert, erfährt die damit zugleich hervorgerufene Unruhe durch die 'gebaute Gliederung'<sup>2161</sup> der Straße und den Masten eine festigende Basis.

---

<sup>2156</sup> 1928 erwähnte Zolnhofer: „[...] bekam eine Gliederpuppe gebracht, die ich gleich mit einem Anzug und meinem alten Hut bekleidet habe, sie dient mir als Modell zu Bergleuten [ ...].“ (Fritz Zolnhofer, München, 1928 - mit sonst unleserlichem Datum -. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

<sup>2157</sup> Vgl. Buderer 1994, S. 72.

<sup>2158</sup> Gleich zu Beginn seiner zweiten Münchener Ausbildungsphase berichtete Zolnhofer:

„Die Sachlage ist die, dass ich durch meine Malerei (meine Sachlichkeit) die Klasse durcheinander brachte. [...] Man hat bisher [...] so gemalt wie Prof. Caspar [sic] und nun komme ich ganz entgegengesetzt. [...] Selbstredend habe ich zu kämpfen und manches Gefecht noch zu bestehen. Das macht mir aber Spaß. [...]“ (Fritz Zolnhofer, München 24.11.1927. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.)

<sup>2159</sup> Vgl. Buderer 1994, S. 84 - S. 86.

<sup>2160</sup> Vgl. Slotta, Delf 1988, S. 26.

<sup>2161</sup> Ausdruck in Anlehnung an Ertel, 1962, S. 17.

Stabilität verleihen zusätzlich schmal schwarze Konturen, die z. T. von schattenhaftem Grau gesäumt sind und auch die Gestalten der Bergleute einschreiben.

In dieser Bergbaulandschaft ist die Vegetation weitgehend verdrängt. Bis auf zwei hangseitige Büsche, die sich in hellem Grün und Gelb aus dem Grau-Schwarz erosionsartiger Vertiefungen winden, gedeiht links über dem Straßengraben nur noch das Grün spärlicher Wiesenpolster. Dahinter gibt eine blaue Fläche einen Stau- oder Absinkweiher<sup>2162</sup> zu erkennen. Das Pumpenwerk befindet sich offenbar in dem am Rande und zur Straße hin hell kontrastierenden Gebäude mit dem funktionalen Pultdach, wobei das kleine signalrote Schild auf dem halb hohen Pfahl anscheinend vorm Betreten des Geländes warnt.

An der rechten Straßenseite und hinter der Figuren-Kolonne erwecken dunkle Linien, die mit kleinteilig aufgesetzten hellen Formen vom Bergwerk wegführen, den Eindruck, als wären Loren auf dort endenden Gleisen abgestellt. Sie lassen wie die ansteigenden Übertagebauten davon ausgehen, dass Zolnhofers lineare Landschaftsstrukturen an der Topographie der Grube Maybach orientiert sind. Dieses 1873 angehauene und nach dem preußischen Minister Albert von Maybach benannte Bergwerk war letzte Station der sog. Trenkelbachbahn, die von einer Hauptverbindung im Fischbachtal abzweigte.<sup>2163</sup> Von Nordosten aus gesehen, erheben sich die mittlerweile üppig begrünten Halden südlich des verbliebenen Komplexes der seit 1965 sukzessiv stillgelegten Grube.<sup>2164</sup>

Eine Fotografie zeigt noch 1960 den Absinkweiher und das mehrstöckige Grubengebäude, das an der Talseite mit seiner Fensterfront und dem Flachdach (*VAbb. 126*)<sup>2165</sup> auf dem Gemälde besonders hell hervor scheint. In dieser Stahlskelett- und Fertigbeton-Architektur wurden etwa ab 1920 die Übertageanlagen im Saar-Bergbau ausgeführt.<sup>2166</sup> Anhand einer älteren Maybacher Bildpostkarte (*VAbb. 127*)<sup>2167</sup> können auch die verdoppelten Fördergerüste und Essen sowie die Kühltürme dem von Zolnhofen dargestellten Bergwerk zugeordnet werden.

---

<sup>2162</sup> In Stauweihern wurde das Wasser naher Bäche als Reservoir für die Bergwerke aufgefangen, das insbesondere zur Speisung der Dampfmaschinen diente. Die ebenfalls in Grubennähe angelegten Absink- oder Schlammweiher haben Emulsionen feinkörniger Kohlebestandteile aufgenommen, die sich beim Waschvorgang vom geförderten Rohmaterial lösten. (Vgl. Slotta, Delf 1988, S. 27.)

<sup>2163</sup> Vgl. Jakob, Helmut: Friedrichsthal - Bildstock und der saarländische Steinkohlenbergbau. In: Friedrichsthal - Bildstock - Maybach. Bilder und Dokumente zur Geschichte der Stadt. Herausgegeben im Selbstverlag vom Heimat- und Verkehrsverein Friedrichsthal - Bildstock im August 1975, S. 75 - S. 95, hier S. 86.

Mit Verweis auf die Eigentumsverhältnisse erhielten die meisten Gruben Namen nach Repräsentanten des preußischen Königshauses oder hohen Bergbaubeamten. (Vgl. Mallmann 1995, S. 19. Vgl. Slotta, Rainer 1995, S. 33.)

<sup>2164</sup> Vgl. Jakob 1975, S. 92.

<sup>2165</sup> *Die Tagesanlagen der Grube Maybach im Jahre 1960.* Fotografie. In: Friedrichsthal - Bildstock - Maybach 1975, S. 143.

<sup>2166</sup> Vgl. Slotta, Rainer, 1995, S. 33.

<sup>2167</sup> *Maybach. Tagesanlagen und Siedlung von Norden.* Bildpostkarte vor 1919. In: Maybacher Ansichten. 24 Postkarten. Auswahl aus einer fotografischen Bestandsaufnahme der Grube und Siedlung Maybach vor 1919. Denkmalgeschütztes Ensemble. Herausgeber Stadtverband Saarbrücken. Saarbrücken, September 2002.

Der Aufnahme-Standpunkt an einer kaum geänderten Straßengablung lässt nachvollziehen, dass links die drei auf den Betrachter zukommenden Bergleute die Richtung nach Friedrichsthal eingeschlagen haben. Dagegen korrespondiert schon die Verbildlichung der abzweigenden Kolonne mit der nahen Bergarbeiter-Kolonie, die über eine außerhalb der Ansicht gelegene Abzweigung zu erreichen ist. Wie das über der Böschung konnotierte Wohnhaus erstreckt sich diese Siedlung auf einem gerodeten Kamm hinter dem ehemaligen Bergwerk. (*VAbb. 127*) Das rötliche Schattenbraun einiger Grubengebäude und des Wohnhauses mögen frühzeitig verwendete Sand- oder Ziegelsteine angeben. Außerdem vereinheitlicht der farbliche Einklang den Arbeits- und Lebensbereich der Bergleute, die durch das von der Grubenverwaltung favorisierte 'Prämien-Haus-System' auch in Maybach angesiedelt worden sind.<sup>2168</sup>

### 3.4.3. Kompositions- und Motiv-Analogien

Der von Zolnhofer gewählte Aufnahme-Standpunkt, der sich vielleicht bei einer Ortserkundung im Zusammenhang mit dem *Maybacher Triptychon* ergab, ermöglichte den perspektivisch erweiterten Heimkehr-Typus. Diese eigentümliche Version als auch die der Natur abgerungene Grubenlandschaft erinnern jedoch an den Kahlschlag und die beiden auseinandertriftenden Gruppen von Otto Weils *Saar-Kohlenbergwerk*. (*Abb. OW 19*) Hinzu antizipierte dieses „Stoßtrupp“-Titelbild, das 1917 die Leistungsbereitschaft der Bergleute im Krieg anmahnte, Zolnhofers horizontal gegliederte Übertageanlage auf dem Titelblatt der 1934 herausgegebenen *Grenzwacht im Schacht*. (*Abb. FZ 25*)

Dessen ungeachtet, lassen die 1931 zu ihren Wohnungen ziehenden Bergleute an Constantin Meuniers *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs* denken. (*VAbb. 12*) Immerhin hat der Aufnahme-Standpunkt in Maybach mit Blick entlang der Böschung die vergleichbare Position des Bergwerkes geboten, das Meunier hinter den vorbeihastenden Bergleuten und der bildparallel langgestreckten Halde kennzeichnete. Die Idee für die Gemälde-Perspektiven hätte Zolnhofer auch über Théophile Alexandre Steinlens Komposition *Heimkehr von der Grube - La sortie de la mine* (*VAbb. 16*) gewinnen können. Von dem dichten Arbeiterstrom, der sich wie die zur Siedlung Maybach *Heimkehrenden Bergleute* in Dreiviertelansicht und gleicher Richtung

---

<sup>2168</sup> Vgl. Jakob 1975, S. 84.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hat der preußische Bergfiskus an der Saar begonnen, mit sog. *Prämienhäusern* Bergmannsfamilien in Gruben-Nähe anzusiedeln. Dazu wurden zweckgebundene Zuschüsse - *Prämien* - und Darlehen für Häuser gewährt, die es den Bergleuten im Hinblick ihrer meistens ländlichen Herkunft ermöglichten, Kleintierhaltung zu betreiben und nahes Pachtland zur teilweisen Deckung des Lebensmittelbedarfs zu bestellen. Die Schuldentilgung der *Prämienhäuser* erfolgte über Lohnabzüge und war, gemessen am Durchschnittsverdienst, eine enorme finanzielle Belastung, die vielfach zur Aufnahme auswärtiger oder lediger Bergleute, den sog. Kostgängern, zwang. Durch die Bindung an Eigentum sollte den Gruben eine bodenständige, diszipliniert fleißige und sparsame Belegschaft erwachsen. In ehemaligen Bergbaugemeinden - wie auch in Maybach - säumen die nach einheitlichen Plänen entstandenen *Prämienhäuser* immer noch ganze Straßenzüge. (Vgl. Mallmann 1989, S. 107. Vgl. Mallmann 1995, S. 24 - S. 26. Vgl. Serve 1989, S. 152 - S. 155.)

fortbewegt, ist am linken Rand ein Bergmann im Gespräch mit einer Frau abgesondert. Die trennende, einem Dreieck angenäherte Raumbasse weist mit diagonaler Schraffur spitzwinklig zum linksseitigen Fluchtpunkt. Diesem Schema entspricht jedenfalls Zolnhofers 'Straßengeometrie' und das Auseinandertrifften der Berleute.

Insofern mögen diese Figuren zwar den ausscherehenden Hüttenarbeitern auf Weils Radierung *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (Abb. OW 42) verwandt sein. Aber konträr zur Neunkircher 'Zyklopenburg' und den separierten Arbeitern sind die *Heimkehrenden Bergleute* mit dem präsentierten Zuhause in die Grubenlandschaft integriert. Zudem erscheinen die im Gleich-Takt ausschreitenden Bergleute entgegen den anonymen Hüttenarbeitern als homogene Gruppe. Damit hat Zolnhofer analog der Graphiken (Abb.en FZ 10, 25 b) auf den ausgeprägten Gemeinschaftsgeist der Bergleute angespielt, die Untertage in 'Kameradschaften' eingeteilt waren<sup>2169</sup> und oft in den sog. Bergmanns-Kolonien zusammen wohnten.<sup>2170</sup> Neben den sozialisierenden Prämienhäusern<sup>2171</sup> ist unter der Patronage der preußischen Grubenverwaltung mit Ritualen und Symbolen auch ein Standesbewusstsein in Gang gebracht worden<sup>2172</sup>, das z.B. uniformierte Bergmannschöre bis heute zelebrieren.

Die davon abweichenden Arbeits- und Lebenswelten bringen die sich zu Einzelfiguren auflösenden Hüttenleute beim *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* (Abb. OW 42) zum Ausdruck. Obwohl die Industriellen der paternalistischen Siedlungspolitik des Bergfiskus folgten, sind sie meistens Eigentümer der zur Verfügung gestellten Häuser oder Werkswohnungen geblieben. Schon aus diesem Grund waren die Hüttenleute eher in der Lage, u.a. wegen höherer Löhne, mit denen die privatwirtschaftlichen Werke zeitweilig konkurrierten, ihren Arbeitgeber und den Wohnort zu wechseln. Diese Fluktuation und Mobilitätsbereitschaft stand einer gemeinsamen Tradition oder gesellschaftlichen Verortung entgegen.<sup>2173</sup>

Während Weils *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk* diesen Kontext exemplarisch dokumentiert, verallgemeinerte Zolnhofer mit den wie in Reih und Glied *Heimkehrenden Bergleuten* eine disziplinierte Leistungsgemeinschaft und ihren kollektiven Radius im Saar-Kohle-revier. Diese Charakteristik nahm Paul Schondorffs Lithographie *Zur Einfahrt* aus der „Saar-talmappe“ (Abb. OW 9b / PS 2) vorweg, die nach dem Mittelbild von Meuniers Triptychon *Bergwerk* (VAbb. 43) konzipiert war, jedoch Merkmale des Saar-Kohle-Reviers betonte.<sup>2174</sup> Hinsichtlich der Herrschaftssymbolik des „Malakoffturms“ vergegenwärtigte Schondorff mit den

<sup>2169</sup> Vgl. Diss. hier S. 168.

<sup>2170</sup> Vgl. Steffens 1989, S. 50. Vgl. Steffens 1995, S. 41 / S. 42.

<sup>2171</sup> Vgl. Serve 1989, S. 152 - S. 155. Vgl. Wittenbrock 1989, S. 87/ S.88.

<sup>2172</sup> Vgl. Mallmann 1995, S. 17.

<sup>2173</sup> Vgl. Ames, Gerhard: Arbeiten auf der Hütte. Lebenskontexte von Hüttenarbeitern.

In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 109 - S. 122, hier S. 114 / S. 115, S. 121 / S. 122.

<sup>2174</sup> Vgl. Diss. hier, S. 167.

untergeordneten Figuren der angeführten `Kompanie` und der voranstrebenden `Kolonne` eine soldatische Kaisertreue der Bergleute.<sup>2175</sup> Scheinbar hat Zolnhofer 1931 diese Reminiszenz auch den *Heimkehrenden Bergleuten* zugeordnet, wenn nicht gar das optimistisch stimmende Bild-Blau und die ab 1922 wiederholten Heimkehr-Motive von der Heimkehr ins „Deutsche Reich“ beseelt gewesen sind.

### 3.5. Zolnhofers *Bergmannsfamilie* in den Jahren 1939/40

Als dieser Weg längst besiegelt war, schuf Zolnhofer 1939/40 entgegen dem zufällig wirkenden Blick ins Leben der „dunkel verhangenen Menschenlandschaft“<sup>2176</sup> des *Heimkehrenden Bergmanns mit Familie* (Abb. FZ 19) mit kühlem Kolorit und denkmalartiger Anordnung<sup>2177</sup> das Gemälde *Bergmannsfamilie*. (Abb. FZ 32) In der Ausgabe „IndustrieMenschenBilder“ hat Christof Trepesch diese nationalsozialistische Kunst entsprechend angemerakter Literatur erörtert und Antizipationen hinterfragt.<sup>2178</sup> Das Gemälde, das noch bis vor wenigen Jahren das Trauzimmer im Standesamt des Saarbrücker Stadtbezirkes Dudweiler schmückte, ist inzwischen im Historischen Museum Saar zugänglich.

Nach Trepesch posiert die fünfköpfige *Bergmannsfamilie* vor einem Baumstamm, der „ähnlich wie bei den italienischen Vorbildern [...] den Ausblick in eine umgebende weite Landschaft versperrt und damit das Bild zugleich vertikal rhythmisiert.“<sup>2179</sup> Der angenommene, aber säulenartig marmorgraue Baumstamm wird am oberen Bildrand beschnitten. Davor überragt die Arbeiter-Figur des Vaters mit einem weißen, an den Armen aufgerollten und kragenlosen Hemd seine Angehörigen. Das Inkarnat des Familienoberhauptes greift im porträthaft reglosen Gesicht und dem Brustausschnitt die Farbe des Baumstamm-Gebildes auf, dem links auch die Kante des Hosenbeins antwortet.

Der somit wie ein lebendes Denkmal hervorgehobene Vater stützt die übereinander geschlagenen Hände auf einen dunkelbraunen Holzstab. Der linke Arm bleibt vom Kopf der sitzenden Frau verdeckt, die einen Säugling im Schoss hält und von zwei größeren Geschwistern flankiert wird. Während das Mädchen einen kleinen Blumenstrauß in der Hand hat, ist der Junge auf der Seite des Vaters mit einem Spielzeugschwert gerüstet.<sup>2180</sup> Aus frontaler Positur sind die Augen von Vater und Sohn am Betrachter vorbei in eine Ferne gerichtet. Die Mutter nimmt eine dem Säugling zugekehrte Haltung ein. Daneben korrespondiert die Dreiviertelfigur der Tochter. Ihre starre Physiognomie wiederholt die ernsten Blicke des Vaters und Bruders.

<sup>2175</sup> Vgl. Diss. hier, S. 168.

<sup>2176</sup> Schmeer 1970, S. 266.

<sup>2177</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 73.

<sup>2178</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 73 / S. 74 u. Anm.en 14, 15, 16.

<sup>2179</sup> Drs. ebd. S. 73.

<sup>2180</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 73.

Die hinter der Familie ausgebreiteten Wiesen und Äcker sind unter einem tiefen Horizont mit aufquellend hellen Wolken und blauen Auflockerungen am Himmel zu einer Überschaualandschaft entwickelt. Die an das Grün der Wiesen grenzenden Ackerflächen suggerieren bezüglich der zu den Bildrändern abfallenden Furchen eine Anhöhe, auf der sich die Familie vor dem Baumstamm-Gebilde versammelt hat. Dieser kohleschwarze und von den Vorderrändern beschnittene Platz, in dem Blumen wie aus einem abgesteckten Rasenstück sprießen, kontrastiert mit den Landschaften. Links, unter dem ausladenden Ellbogen des Vaters lassen zwei gleichförmig eingeschossige Wohnbauten 'Prämienhäuser' erkennen, die durch das Rot und Blau der Dächer beeindrucken. Auch eine der graublauen Hügelkette vorgelagerte Ortschaft umschreibt die Lebenssphäre der Familie. Gegenüber kennzeichnen die in einer entfernten Ebene aufragenden Schlotte eine Industrielandschaft. Obwohl lediglich der im gleißenden Dunst wahrnehmbare Förderturm und die graue Halde jenseits des begrünten Flussufers eine Grubengegend andeuten, rechtfertigen der kohleschwarze Vordergrund und die 'Prämienhäuser' den Bildtitel *Bergmannsfamilie*.

### 3.5.1. Das Muster eines nationalsozialistischen Familien-Bildes

Ein Zeitzeuge wusste noch zu berichten, dass der damalige Bürgermeister von Dudweiler „speziell für das neue [...] Trauzimmer im Rathaus um 1938/39 einen gezielten Auftrag an [...] Zolnhofer“ erteilte „mit der Vorgabe einer deutsch-nationalen Familie vor dem Hintergrund einer typischen saarländischen Industrie-`Sulzbachtal-Landschaft`.“<sup>2181</sup> Der geforderte Landschaftsaspekt resultierte offenbar aus einem Bedürfnis nach Wiedererkennbarkeit.<sup>2182</sup> Die Order an den „Bergmannsmaler“ wird auch eine Familie vorausgesetzt haben, mit der sich die Brautleute aus der Bergbaugemeinde Dudweiler im Sulzbachtal zwar identifizieren konnten.<sup>2183</sup> Aber unter der ausdrücklich politischen Diktion sollte das großformatige Bild für den festlichen Raum eines Standesamts wohl vorrangig einer propagierten 'Familienideologie' entsprechen.

Umso erstaunlicher zeigt das Bild eklatante Mängel der Farb- und Figurengebung. Eine durchscheinende Übermalung verdeutlicht, dass die rechte Hand des Mädchens zunächst auf den Arm der Mutter zu liegen kam. Andere Kaschierversuche ziehen sich fort bis zur Hand des Jungen, die tatzenartig verformt das Kleid der Mutter berührt. Insbesondere auf dieser Partie des bodenlangen Kleides und den verschatteten Beinfalten ist die Farbe seltsam verwischt. Konträr zur

---

<sup>2181</sup> Stadtbezirk Dudweiler, Hauptabteilung, Aktenvermerk BvD I-207, 08.12.2005.

Es wurde gebeten, diese Aussage eines betagten, ehemals in verantwortlicher Position tätigen Stadtbeamten von Dudweiler ohne Namensnennung zu verwenden.

<sup>2182</sup> Vgl. Hinz, Bertold: Malerei des deutschen Faschismus. In: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein. Frankfurt 1975, S. 122 - S. 128, hier S. 124. (Ausst. Kat. Frankfurt 1975)

<sup>2183</sup> Das ehemalige Bergarbeiterdorf Dudweiler im Sulzbachtal hat sich im Laufe der Industrialisierung bis an die Tore der Landeshauptstadt ausgedehnt.

porzellanhaft schimmernden Physiognomie hat der Maler die Hand der Mutter, die das unvollständig formulierte Kleinkind unterfängt, außerordentlich grob und schmal in die Länge gezogen. Hinzu stimmt das Gesicht des Sohnes kaum überein mit der Proportion des gedrungenen Rumpfes. Es sieht so aus, als wäre der Körper an eine Bank gelehnt, auf der auch die Mutter zu sitzen scheint. Zudem sind die Arme des Vaters anatomisch unkorrekt wiedergegeben. Dabei wird das Bemühen, den Ellbogen nach den 'Prämienhäusern' auszudehnen, zur Überlänge des rechten Arms geführt haben.

Diese Dissonanzen ergaben sich vielleicht aus Zolnhofers Eifer, um wegen des amtlichen Auftrages eine vom NS-Regime bevorzugte Malerei zu imitieren. Die Inhärenz der *Bergmannsfamilie* erschließen Forschungsbeiträge zur 'Kunst im Dritten Reich' und Familiendarstellungen, die u.a. von 1937 bis 1944 alljährlich im Münchener „Haus der Deutschen Kunst“ abgehaltenen „Großen Deutschen Kunstausstellung“ offeriert worden sind.<sup>2184</sup> Diese Bilder waren unter Ausschaltung der 'artfremd' angefeindeten Avantgarde und der als 'kulturbolschewistisch' verfeimten 'Ismen-Kunst' z.B. fixiert auf eine realistische Detailtreue nach Wilhelm Leibl (1844 -1900) oder den naturalistischen Landschaften von Hans Thoma (1839 - 1924).<sup>2185</sup> Durch diese Vereinnahmungen sollten, entgegen der vorgeblich von breiten Schichten chaotisch empfundenen innovativen „Modernen“ und im Anschein allgemeinen Verstehens „die echten Lebensinteressen der Gesellschaft [...] zum Ausdruck kommen.“<sup>2186</sup> Von den Inhalten wurde erwartet, dass sie zur Verbreitung nationalsozialistischer Weltanschauung taugten.<sup>2187</sup>

Gemäß einer den Künstlern intendierten Absicht, Anwälte positiv behaupteten Lebens zu sein<sup>2188</sup>, hat Zolnhofer nicht nur ein verklärtes Familienbild, sondern mit lichten Farben auch eine Ideallandschaft entworfen, die von keiner Rauchwolke der peripheren Industrie getrübt wird. Nahe Äcker und Wiesen bezeugen allerdings Eigenarten saarländischer Bergleute, die in der Umgebung ihrer 'Prämienhäuser' häufig einem landwirtschaftlichen Nebenerwerb nachgekommen sind. Zur Selbstversorgung sahen die 'Prämienhäuser' einen Stall für Kleintierhaltung vor<sup>2189</sup>, die Zolnhofer 1935 angesichts der *Bergmannskuh* (Abb. FZ 26) bildwürdig machte.

1939/40 konnte er mit dem ländlichen Ambiente der *Bergmannsfamilie* auch die Schlagworte, „das deutsche Volk“ sei „aus einem Bauernvolk gewachsen“<sup>2190</sup>, bedienen. Zugleich entsprach

---

<sup>2184</sup> Vgl. Hinz 1975, S. 124.

<sup>2185</sup> Vgl. Wolbert, Klaus: Programmatistische Malerei. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 130 - S. 143, hier S. 130.

<sup>2186</sup> Drs. ebd., S. 132.

<sup>2187</sup> Vgl. Hinz 1975, S. 123. Vgl. Meckel, Anne: Animation - Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937 - 1944. Weinheim 1993, S. 12 - S. 17.

<sup>2188</sup> Vgl. Hinz 1975, S. 125.

<sup>2189</sup> Vgl. Serve 1989, S. 152; s. ebd., S. 153: Ansicht, Grundrisse und Schnitte zweier Prämienhäuser in Sulzbach um 1870.

<sup>2190</sup> Bartetzko, Dieter; Glossmann Stefan; Voigtländer-Tetzner, Gabriele: Die Darstellung des Bauern. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 140 - S. 160, hier S. 156, Anm. 53.



die gepflegte Landschaft dem Anspruch, dass jegliche Bodenfläche das Reichsgebiet präsentieren müsse.<sup>2191</sup> Wie 'Blut und Boden' mit dem 'Reich' verwachsen<sup>2192</sup>, sind die Füße des forschenden Sohnes und der properen Tochter in die Erde eingetaucht, deren Farbe den heimatlichen Bodenschatz verrät.

Mit Einkommen sichernder und fruchtbarer Scholle vertreten die Protagonisten der *Bergmannsfamilie* ein in der Substanz 'gesundes' und 'neues' Menschenbild, wobei die patriarchalische Struktur das 'natürlich' erachtete 'Führerprinzip' spiegelt.<sup>2193</sup> Der Vater ist das Oberhaupt, dem die Angehörigen subordiniert sind und denen er in starrer Pose und unbeweglicher Miene festen Rückhalt gibt. Der rechte Arm mit dem spitzen Ellbogen, der anzeigt, dass sich das Familienheim seiner Arbeit verdankt, reicht auch zukunftsbestimmend über den Kopf des Sohnes. Im Zentrum dieser 'heilen' Welt wird die Zuständigkeit der Mutter für das Aufziehen eines 'vorbildlichen Geschlechts' durch ihre unmittelbare Nähe zu dem Nachwuchs demonstriert.<sup>2194</sup> Wie eine 'Hüterin des Lebens' und mit einer vom 'Mutterglück beseelten Aura'<sup>2195</sup> ist sie hingebungsvoll dem Säugling zugewandt, der sich zum Betrachter reckt.

### 3.5.2. Die vorbildliche *Oberösterreichische Bauernfamilie* von Fritz Fröhlich und Adaptionen christlichen Formenschatzes

Schließlich deutete Trepesch auf Kompositionen der Heiligen Familie oder der Madonna mit Kind aus der italienischen Renaissance, deren Rekurse im 'Dritten Reich' geschätzte Mutterbilder hervorbrachten, um Geburtensteigerungen anzuregen.<sup>2196</sup> Die Adaption christlichen Formenschatzes als auch die pyramidale, in der Vaterfigur kulminierende Familie und die Landschaftsidylle ließen Trepesch vermuten, dass die 1936/37 entstandene „Oberösterreichische Bauernfamilie“ von Fritz Fröhlich (1910 - 2001) ein Vorbild der *Bergmannsfamilie* war.<sup>2197</sup>

Mit dem Gemälde *Oberösterreichische Bauernfamilie* (VAbb. 128)<sup>2198</sup> und weiteren Erstlingswerken reüssierte Fritz Fröhlich, der erst kurz zuvor sein Studium an der Wiener Akademie be-

<sup>2191</sup> Vgl. Hinz 1975, S. 124 u. S. 125, Anm. 4.

<sup>2192</sup> Vgl. Wolbert 1975, S. 138.

<sup>2193</sup> Obwohl als von Natur gegeben hingestellt, war dieses 'neue' Menschenbild reaktionär bürgerlichen Denkmustern entlehnt und entsprach in rückwärtsgewandter Utopie keineswegs einem gesellschaftlichen Ist-Zustand. (Vgl. Bussmann, Georg: Plastik. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 110 - S. 120, hier S. 116. Vgl. Meckel 1993, S. 45.)

<sup>2194</sup> Vgl. Herfurth-Schindler 1985, S. 155.

<sup>2195</sup> Vgl. Hinz 1975, S. 125. Vgl. Wolbert 1975, S. 132. Vgl. Meckel 1993, S. 92 u. S. 188.

<sup>2196</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 73, S. 74, Anm. 14:

Vgl. Groß, Christian; Großmann, Uwe: Die Darstellung der Frau. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 182 - S. 192, hier S. 188 - S. 190.

<sup>2197</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 74; s. ebd., S. 73:

Fritz Fröhlich: *Oberösterreichische Bauernfamilie*, 1936/37. (Schwarz-Weiss-Abb.)

<sup>2198</sup> Fritz Fröhlich: *Oberösterreichische Bauernfamilie*, 1936/37, Öl/Lw., 128,5 x 104,0 cm. Linz, Nordico-Museum, Inv. Nr. 361. In: Fritz Fröhlich oder die Kunst am Lande. Ausstellung Nordico-Museum der Stadt Linz. Linz 2000, S. 71. (Ausst. Kat. Linz 2000)

endet hatte, 1937 zum 'Star' einer in Linz veranstalteten Jubiläums-Ausstellung „Kunst der Gegenwart“. Daraufhin wurde ihm ein österreichischer Staatspreis zugesprochen. Vonseiten der Presse ist das Bauerngenre seiner altmeisterlich ausgeführten Bilder schon vor dem Anschluss Österreichs als besonderes Beispiel für das bodenständige Deutschtum in der österreichischen Kunst gelobt worden.<sup>2199</sup> Der Ruhm des Gemäldes *Oberösterreichische Bauernfamilie*, das die Stadt Linz 1937 erwarb, ist sicherlich infolge der gefälligen österreichischen Presse-Rezensionen<sup>2200</sup> auch zum „Dritten Reich“ gedrungen.

Aber entgegen der sich Raum lassenden *Bauernfamilie* ist die *Bergmannsfamilie* eng zusammengerückt<sup>2201</sup>, die Zolnhofers Figuren-Überschneidungen geschuldet sind. Jedoch wie das Baumstamm-Gebilde hinter der *Bergmannsfamilie* erzeugt ein bewaldeter Bergkegel die gleichmäßige Hintergrundfolie der *Bauernfamilie*.<sup>2202</sup> Die über die rechte Hangseite ziehenden, exakten Ackerfurchen und begrünte Felder spiegeln den Arbeitsbereich des Bauern. Damit korrespondieren die von Zolnhofer angelegten Grünflächen und Ackerfurchen. Analog der Industrielandschaft, die eher die Weite des Saartals als das engere Sulzbachtal charakterisiert, gibt Fröhlichs *Bauernfamilie* unter dem hohen Horizont und hinter den bestellten Feldern eine Flusslandschaft zu erkennen. Gegenüber vergegenwärtigt ein Bauerngehöft neben dem Bergkegel und vor ansteigendem Gebirgsmassiv die Wohnverhältnisse. Entsprechend akzentuierte Zolnhofer vor einer saarländischen Hügellandschaft die bunten Dächer der 'Prämienhäuser'.

Fröhlich erfasste den zum Oberhaupt seiner Familie erklärten Bauern fast achsensymmetrisch und übergroß vor dem Bergkegel in einem weißen Feiertagshemd und porträtartiger Physiognomie. Sein Kopf ragt stoisch über den zu bewirtschaftenden Berg, als sei er mit dem Kraftgebenden Himmel verbunden. Der Stock, den seine Faust und die überschlagene Hand umgreifen, bezeichnet das Attribut des Nährvaters der „Heiligen Familie“, die am Rande des um

---

<sup>2199</sup> Vgl. Katzinger, Willibald: Fritz Fröhlich - Lebenssplitter. Versuch einer Kurzbiographie.

In: Ausst. Kat. Linz 2000, S. 7 - S. 30, hier, S. 7 u. S. 14 - S. 17.

<sup>2200</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 14 / S. 15 mit Zitaten aus angemarkten Presserezensionen.

*Fritz Fröhlich* stammte aus Linz und besuchte von 1929 bis 1937 an der Wiener Akademie u.a. die Malklasse von Wilhelm Dachauer (1881 - 1951) und war Meisterschüler von Ferdinand Andri (1881 - 1956). (Vgl. Etlzstorfer, Hannes: Fritz Fröhlich - oder die Kunst auf dem Lande. In: Ausst. Kat. Linz 2000, S. 34 - S. 66, hier S. 42.)

*Fröhlich* besaß „in seinen beiden Lehrern Dachauer und Andri verlässliche Garanten einer heimatbezogenen Kunst, die ihre Sujets aus dem ihm vertrauten bäuerlichen Alltag bezogen.“ (Etlzstorfer 2000, S. 42.)

Übrigens hat *Wilhelm Dachauer* 1943 in Krakau den ersten „Veit-Stoß-Preis“ aus dem Bereich der Graphik erhalten. (Vgl. Diss. hier, S. 296, Anm. 1856.)

1947 und 1949 wurde *Fritz Fröhlich* mit weiteren Staatspreisen bedacht und erhielt 1958 einen Professorentitel. Er widmete sich bis ins hohe Alter der Freskomalerei. Auf der Suche nach modernen Ausdrucksformen und u.a. inspiriert durch eine Picasso-Ausstellung hat er sich ab 1952 mit dem Kubismus auseinandergesetzt. Sein vielschichtiges Spätwerk weist u.a. auf die dämonische Bildwelt von Francis Bacon (1909 - 1992).

(Vgl. Etlzstorfer 2000, S. 54, S. 60 - S. 62. Vgl. Katzinger 2000, S. 8, S. 22 - S. 25 u. S. 29.)

<sup>2201</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 74.

<sup>2202</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 73.

1540 entstandenen Gemäldes *Hüttenwerk am Wald* (Abb. 8) bereits als Arbeiterfamilie zu bestimmen war.

Davon abgesehen, antizipierte Fröhlich mit der Bauernfigur und dem Ernährer-Signum eindeutig Zolnhofers Bergmann, dessen linke Hand genauso gravitatisch auf dem attributiven Stock zu liegen kam. Während der in sich gekehrte Bauernsohn den Stock noch wie ein Spielzeug hinter dem Rücken verbirgt, erprobt der forsche Bergmannssohn mit dem auf das Bodenstück gerichteten Spielzeugschwert eine zukünftige Soldatenrolle. Der 1939 ausgebrochene Krieg lässt auch verstehen, dass er wie ein kleiner und schützender Ritter den rechten Arm auf dem Schoss der Mutter ausstreckt.

Die Bauersfrau und ihre größeren Kinder erscheinen, als würden „sie im Wachen träumen“ und sind „betont unschön [...]. Schlicht und einfach so, wie“ Fröhlich sie „kennen gelernt und gesehen hat.“<sup>2203</sup> Laut Angaben des Malers sind seine Figuren „stilistisch nahe der Neuen Sachlichkeit angesiedelt“ gewesen, auch wenn ihm „lediglich Otto Dix ein Begriff war.“<sup>2204</sup> Das durchgängig strenge Lineament und die festgefügte Bilderbuch-Landschaft ergaben sich aus Fröhlichs Beschäftigung mit der altniederländischen Malerei und der Donauschule.<sup>2205</sup>

Obwohl figürlich abgewandelt, war den Töchtern beider Familien mit den attributiven Blumen dieselbe Zukunft prognostiziert.<sup>2206</sup> Die hellen Ränder der rosaroten Kelche in der Hand des Bergmannsmädchens gleichen den Blüten auf dem dunklen Boden und lassen Gartennelken annehmen. Sie galten als ein von Marienbildern des ausgehenden Mittelalters herzuleitendes Symbol der Fruchtbarkeit.<sup>2207</sup> Die als Löwenzahn zu definierenden, gelblich vollen Blüten und sägeförmig gezackten Blätter, die das im Vordergrund kniende Bauernmädchen pflückt, werden u.a. auf Maria bezogen.<sup>2208</sup>

Programmgemäß sitzt Fröhlichs Bäuerin separat auf einer Holzbank und stillt einen Säugling. Diese Figuration ist dem Madonnentypus ‚Maria lactans‘ entlehnt.<sup>2209</sup> Indessen verweist die Positur der Bergmannsfrau auf die „Madonna di Terranuova“ von Raphael (1483 - 1520).<sup>2210</sup>

---

<sup>2203</sup> Katzinger 2000, S. 15, Anm. 51.

<sup>2204</sup> Etzlstorfer 2000, S. 49, Zitat nach Fröhlich.

<sup>2205</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 44.

<sup>2206</sup> Vgl. Trepesch 1996, S. 74.

<sup>2207</sup> Vgl. Meckel 1993, S. 92. Vgl. Wolffharth, Elisabeth: Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins“. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Band VIII, Jahrgang 1954. Berlin 1954, S. 177 - S. 196, hier S. 178, S. 181, S. 184 - S. 196.

<sup>2208</sup> Vgl. Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, S. 14 u. S. 33 / S. 34.

<sup>2209</sup> Vgl. Schiller 1980, S. 22 u. S. 180.

<sup>2210</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Professor Dr. Christa Lichtenstern, vormals Leiterin des Kunsthistorischen Instituts an der Universität des Saarlandes.

Vgl. Wagner, Christoph: Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Zeit Raphaels. Berlin 1999, S. 191, S. 308.

Wie auf dieser pyramidalen Komposition der *Madonna di Terranuova* (VAbb. 129)<sup>2211</sup> und dem Christuskind zwei Heiligenknaben der Muttergottes zugesellt sind, überragt die Bergmannsfrau mit dem Kleinkind die beiden Geschwister. Der Madonna nachgeahmt, wacht das geneigte Haupt über das lebhaftes Kind in ihrem Schoss. Ähnlich der Madonna, die mit ihrer schmalen rechten Hand die Brust des Christusknaben abstützt<sup>2212</sup>, führt die Bergmannsfrau ihre Linke unter den Körper des Kleinkindes. Die überlange schmale Hand begrenzt den Bewegungsbereich des Säuglings. Dem Agieren des diagonal gelagerten Christuskindes verleiht der rechte Arm von Maria die Grenze.<sup>2213</sup>

Die Gottesmutter sitzt wie in einem 'Hortus conclusus'<sup>2214</sup> vor einer die Hintergrundlandschaft trennenden Mauer.<sup>2215</sup> Die Bergmannsfrau ist durch die Vaterfigur und das Baumstamm-Gebilde von der Außenwelt abgeschirmt. Hinter der in Helligkeit gehüllten Szenerie der *Madonna* vermerken gegenüber den rechten Felsformationen Kirchen- und Wehrtürme eine Stadt.<sup>2216</sup> Adäquat wird hinter der *Bergmannsfamilie* die heimatliche Wohnumgebung erkennbar, die sich rechts, im gleißenden Licht zur Industrielandschaft weitet. Auch damit wusste Zolnhofer den Wünschen des Dudweiler Bürgermeisters zu genügen.

### 3.5.3. Der fragwürdige und unvollkommene Ausdruck

Die künstlerischen Mängel werden dem Auftraggeber, soweit er sie überhaupt wahrgenommen hat, weniger wichtig gewesen sein als die ideologische 'Mission', zu der sich das Bauerngenre und die Adaption christlicher Ikonographie eigneten.<sup>2217</sup> Aber bezüglich der Pflanzensymbolik wird zweifelhaft, ob Zolnhofer die mustergültige 'deutsche Familie' vor einem kahlen Baumstamm darstellen wollte. Einer Metapher für die NS- Familienpolitik hätte eher ein 'Baum des Lebens' mit Krone, Blattwerk und Früchten entsprochen.<sup>2218</sup>

Zolnhofers Gebilde mag mit der rindenartig glatten Form und dem silbrigen Beige eine Buche andeuten. Jedoch dieser Waldbaum wächst kaum solitär auf einer kahlen Anhöhe. Das marmorierte Grau als auch die verwitterten und rechts beschädigten Ränder lassen vielmehr an

---

<sup>2211</sup> Raphael: *Madonna di Terranuova*, Pappelholz, Tondo, Durchmesser 86 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 247A. In: Wagner 1999, S. 190, Abb. 16.

<sup>2212</sup> Vgl. Wagner 1999, S. 191.

<sup>2213</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 191.

Raffael adaptierte das Motiv des diagonal gelagerten Christuskindes und die erhobene rechte Hand der Gottesmutter von Leonardos (1452 - 1519) „Madonna mit der Garnwinde“. (Vgl. Wagner, 1999, S. 190. Vgl. Meyer zur Capellen: Raffael in Florenz. München 1996, S. 63, s. ebd., Abb. 29: Leonardo: Madonna mit der Garnwinde, um 1501, Holz, 48,3 x 36,9 cm.)

<sup>2214</sup> Im 'Hortus conclusus', einem blühenden Paradiesgarten, ist die Gottesmutter mit dem Christuskind von der Außenwelt abgeschirmt. (Vgl. Schiller 1980, S. 168 u. S. 207.)

<sup>2215</sup> Vgl. Meyer zur Capellen 1996, S. 177.

<sup>2216</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 177. Vgl. Wagner 1996, S. 196.

<sup>2217</sup> Vgl. Meckel 1993, S. 74.

<sup>2218</sup> Vgl. Wolffhardt 1975, S. 177 / S. 178.

eine althergebrachte Säule denken. Hinsichtlich der NS-Propaganda würde es nicht wundern, wenn sich Zolnhofer auf den urgermanisch deklarierten Monolithen „Gollenstein“ besonnen hätte.<sup>2219</sup> Dieses sieben Meter hohe Wahrzeichen der Stadt Blieskastel erreicht allerdings einen anderthalb Meter großen Durchmesser.<sup>2220</sup> Dennoch kommt als Vorlage für Zolnhofers Komposition die Radierung *Der Gollenstein bei Blieskastell* von Hermann Keuth aus dem Jahre 1922 (VAbb. 130)<sup>2221</sup> in Betracht. Immerhin zeigte schon Keuth perspektivische Landschaftsstrukturen, die seitlich des „Gollensteins“ verbreitert sind.

Dieser Monolith, der 1935 vom SS-Reichsführer Heinrich Himmler nach einem Besuch in Blieskastel über den Verein „Deutsches Ahnenerbe e. V.“ erworben wurde, war als Mittelpunkt für eine ‚Thingstätte‘ vorgesehen.<sup>2222</sup> 1939 ist der „Gollenstein“ zwar im Zuge der Westwallarbeiten wegen des exponierten Standortes entfernt worden. Aber vor diesem vermutlich am Übergang von der Jungsteinzeit zur Bronzezeit errichteten Denkmal aus graugelbem Sandstein<sup>2223</sup> wäre der monumentale Bergmann ein Repräsentant des ‚tausendjährigen Reiches‘ geworden.

Neben der gegenständlichen Ausführung dieses fragwürdigen Gebildes hat Zolnhofer sein übriges Stilrepertoire abgerufen. Ein Korrespondent der ihm geläufigen neusachlichen Gestaltung<sup>2224</sup> war Fritz Fröhlich. Dessen ungeachtet, erinnert die expressiv verunstaltete Hand der Bergmannsfrau an das ausdrucksstarke Œuvre von Karl Caspar. Ohne die Mutter-Kind-Figurationen des Akademie-Professors zu adaptieren, werden Caspars biblische Themen und Richard Wenzels religiöse Botschaften auch 1939/40 den Rückgriff auf die christliche Ikonographie beeinflusst haben. Zudem bringt das Sinnbild eines mit Blumen ausgestatteten Mädchens Max Liebermanns *Arbeiterfamilie* (VAbb. 112) in Erinnerung, die Zolnhofer gekannt hat.<sup>2225</sup>

Wahrscheinlich war er von dem Elaborat der *Bergmannsfamilie* selbst nicht überzeugt, denn als ‚Draufgabe‘ hat er dem Dudweiler Amt noch das kleine Ölbild „Grube Hirschbach“ überlassen.<sup>2226</sup> Dieses Gemälde ist im Kunstbesitz der Stadt Saarbrücken unter dem Titel *Berghang auf der Flitsch in Dudweiler* (Abb. FZ 24) inventarisiert und wurde 1952 im „Saarbrücker Berg-

---

<sup>2219</sup> Vgl. Legrum, Kurt: Wo Menschen Götter und Ahnen verehrten. Der Gollenstein bei Blieskastel: Eines der ältesten deutschen Kulturdenkmäler gibt noch immer Rätsel auf. In: Palatina, Sonderbeilage der Zeitung „Die Rheinpfalz“, 22.01.1994; s. ebd., Abb. Der Gollenstein.

<sup>2220</sup> Vgl. Drs. ebd.

<sup>2221</sup> Hermann Keuth: *Der Gollenstein bei Blieskastell*, 1922, Radierung, sig. u. r.: H. Keuth.

In: Das Saarland 1924 (1981), S. 124.

<sup>2222</sup> Vgl. Weinmann, Edwin; Legrum, Kurt: Blieskastel im Nationalsozialismus. In: Saarpfalz. Blätter für Geschichte und Volkskunde. Sonderheft. Blieskastel, 1997, S. 32, S. 34, S. 45, Anm. 34; s. ebd. S. 33, Abb. 3: Entwurf für eine Thingstätte am Gollenstein.

<sup>2223</sup> Vgl. Legrum 1994. 1951 ist der beschädigte Monolith wieder aufgerichtet worden. (Vgl. Drs. ebd.)

<sup>2224</sup> Vgl. Diss. hier, S. 333, Anm. 2136.

<sup>2225</sup> Vgl. Diss. hier, S. 311 / S. 312.

<sup>2226</sup> Vgl. Stadtbezirk Dudweiler, Hauptabteilung, Aktenvermerk BvD I-207, 08.12.2005.

mannskalender“ *Industriellandschaft bei Dudweiler* benannt.<sup>2227</sup> Eine über die vordere Bildfläche ausgedehnte Straße führt mit ansteigenden Kurven zu den Häusern einer Siedlung. Die Hanglage ließ das ehemalige Dudweiler Bergarbeiter-Wohngebiet „Flitsch“ erkennen, hinter dem die Spitzkegel-Halden der 1952 stillgelegten Grube Hirschbach aufragen.<sup>2228</sup>

Es ist zwar ungewiss, ob dieses scheinbar 1932 entstandene Gemälde wegen der abstrahierten Figuren zu einem Tadel vonseiten der „Westmark“ beitrug. Jedenfalls beanstandete die Propaganda-Zeitschrift 1933/34 in dem Artikel „Die Wacht im Westen“: „F. Zolnhofer malt den saarländischen Bergmann. Er macht das neuerdings mit einer malerischen Eleganz und Schmissigkeit, die in krassem Gegensatz zu der in gramvoller Leidenszeit gehärteten Natur der menschlichen Wirklichkeit steht.“<sup>2229</sup>

#### 4. Zolnhofers systemkonforme Kunst und die überfällige Aufarbeitung saarländischer Kunstgeschichte

Für den auf seine Karriere bedachten Zolnhofer mag diese Kritik ein Signal gewesen sein, um seine Kunst 1934 in die Wahlpropaganda einzubringen. Nicht von ungefähr verkündete die *Grenzwacht im Schacht* seine Beiträge als ‚opferstarke Helden‘.<sup>2230</sup> Nach den ‚Sprengkräften‘ *Vorm Stoß* (Abb. FZ 25 c)<sup>2231</sup> verkörperte 1935 die kettensprengende Arbeiter-Figur auf Zolnhofers Postkarten-Ansicht *Wir blieben treu!* das Resultat der Saarabstimmung. (Abb. FZ 27) Auch dieses „goldene Blatt deutscher Geschichte“ wird zuträglich gewesen sein, als im Dezember 1935 der politisch intendierte „Albert-Weisgerber-Preis“ an Zolnhofer verliehen wurde.<sup>2232</sup>

Danach hat sich der Maler von Gestalten verabschiedet, die - wie der *Heimkehrende Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19) - das noch 1974 ausgesprochene Presselob verdienen: „Es ist, als ob die Männer, die ihre Schicht unter Tage verfahren, immer etwas von Dunkel und Nacht mit heraufbringen in ihr Leben über Tage.“<sup>2233</sup> 1997 resümierte eine Kunstkritikerin: „[...] Zolnhofer gilt vielen Saarländern als“ der Maler, „der ihnen über seine Bilder zur Identifikation mit ihrer Herkunft und ihrem Leben verhilft. Das liegt insbesondere an seinen Sujets der zwanziger und der ersten Hälfte der dreißiger Jahre. [...] In schweren, dunklen Tönen, durch die immer mal wieder ein Blau blitzt“, zeigte er „den Alltag“ und das „Leid“ der Bergleute. „Seine Bilder und Zeichnungen jener Zeit sind von Ehrlichkeit geprägt. [...] Jedoch in der Nazi-Zeit [...] ist er zum

<sup>2227</sup> Vgl. Diss. hier, S. 277, Anm.en 1689, 1690.

<sup>2228</sup> Vgl. Kurzbeschreibung. In: Inventarliste Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 744, StA 40.2.

<sup>2229</sup> Gr.: Die Wacht im Westen. In: Die Westmark, Jahrgang 1933/34, 4. Heft. Neustadt a. d. Weinstraße 1933/34, S. 218 / S. 219, hier S. 218.

<sup>2230</sup> Vgl. Kiefer 1934.

<sup>2231</sup> Vgl. Diss. hier, S. 205.

<sup>2232</sup> Vgl. Diss. hier, S. 35 - S. 37, S. 285 - 287.

<sup>2233</sup> Birk, Hilde: Ein Maler und seine Kumpels. Saarbrücker Zeitung, 20.11.1974. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Opportunisten geworden.“ Dies sei in der Ausstellung „IndustrieMenschenBilder“ mit dem „unerträglichen [...] Gemälde `Bergmannsfamilie´ [...] vor Augen geführt“ worden, „einem [...] Blut- und Boden-Bild, das die deutsche Familie auf martialische Weise heroisiert [...]“. <sup>2234</sup>

Anschließend wiederholte Uwe Loebens 1998 in der Abhandlung „Die arglosen Verräter. Saarländische Kunst im Dritten Reich“ die „Demontage“ des Künstlers mit der Feststellung: „[...] Zolnhofers gemalter und gelebter Opportunismus“ habe „ihn seine künstlerische Identität gekostet und“ sei „in ein bescheidenes, eklektizistisches Werk der Nachkriegszeit gemündet.“ <sup>2235</sup> Aber anstatt die eher als Zufallsfunde in die Kritik geratenen Bilder forderte Loebens eine wissenschaftliche Aufbereitung und Bestandsaufnahme des bis dato schon länger im Saarland Museum eingelagerten Zolnhofer-Nachlasses. <sup>2236</sup> Zugleich reklamierte Loebens eine „längst überfällige Aufarbeitung der saarländischen Kunstgeschichte jenseits von Glorifizierung und Heimattümelei.“ <sup>2237</sup>

---

<sup>2234</sup> Giessler 1997.

<sup>2235</sup> Loebens 1998, S. 69.

<sup>2236</sup> Vgl. Drs. ebd., S. 69, S. 72.

<sup>2237</sup> Drs. ebd., S. 72.

## VI. Epilog

Dieser Anspruch war eine Verpflichtung, um die Aufgaben sämtlicher der hier analysierten Arbeitersujets „greifbar zu machen“<sup>2238</sup>, die den Desideraten der saarländischen Kunstgeschichte und dem industrie-kulturellen `Erbe` geschuldet sind. Im Hinblick auf den „Bergmannsmaler“ hätten die erforschten Werkbeispiele ohne die an Primärquellen orientierte Biographie nur Fragment sein können. Es wäre sicherlich notwendig, den bedeutsamen Maler-Nachlass zu archivieren und ein über die monothematischen Bilder hinausgehendes Œuvre-Verzeichnis zu erstellen.

Zolnhofers „Bergmannsgeschichten“ haben u.a. 1960 mit dem Gemälde *Bergleute auf dem Weg zur Arbeit* (Abb. 12) von Kurt Bentz Nachahmer gefunden. In der Nachfolge von Otto Weils rauchspeiend florierender Industrielandschaft *Winter an der Saar* (Abb. OW 14) lässt aber auch Walter Bernsteins *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte* (Abb. 13) an den Niedergang des Bergbaues und der `befeierten` Hochöfen denken. Das `schwarze Gold` war seit dem 19. Jahrhundert ein Garant für den Aufschwung der Eisen- und Stahlindustrie. Entsprechend haben sich reüssierende Hüttenbesitzer sich vor ihren Werken porträtieren lassen.

2002 wurde im Katalog zur Berliner Ausstellung „Die zweite Schöpfung“ die Herrschafts-Ikonomie der 1835/36 von Louis Krevel gemalten Porträts *Carl Friedrich Stumm* und *Marie Louise Stumm* (Abb.en 2, 3) wie ein künstlerisches Alleinstellungsmerkmal rezensiert.<sup>2239</sup> Anhand dieser Bildnisse und Johann Friedrich Dryanders Gemälde *Familie des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I.* (Abb. 1) waren, gestützt auf regionalgeschichtliche Quellen und Ausgaben Saarbrücker Museen, die Anfänge der Industrialisierung und das politische Machtbegehren dieser Eliten zu verfolgen. Darauf verwiesen ebenso Gemälde und Graphiken, die 1989 dem Buch „Denkmäler saarländischer Industriekultur“ als Illustrationen dienten.

Insofern hat die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ 1876 mit Georg Arnoulds Graphiken *Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Aeußere Ansicht* und *Im Schweißwerk* (Abb.en. 5, 6) erstmals eine Industrielandschaft und eine Arbeiterdarstellung aus dem prosperierenden Saarrevier verbreitet. Davon abgesehen, waren Rezensionen zu erörtern, die *Das burbacher Hüttenwerk* (Abb. 5) und eine frühindustrielle englische Malerei vergleichend diskutierten.<sup>2240</sup>

Das Saarland Museum bewahrt im Gedenken an den industriellen Ursprung das dem Herri met de Bles zugeschriebene Gemälde *Hüttenwerk am Wald.* (Abb. 8) Diese neue Bildgattung bedurfte im 16. Jahrhundert noch einer `Heiligen Familie`, deren Wohlstands-Attribute den Ertrag

<sup>2238</sup> Beneke / Ottomeyer 2002, S. 8. Vgl. Diss. hier S. 13 / S. 14, Anm. 55, S. 23, Anm. 119.

<sup>2239</sup> Vgl. Siebeneicker. In: Ausst. Berlin 2002, S. 204 / S. 205. Vgl. Diss. hier, S. 13, Anm. 52, S. 28.

<sup>2240</sup> Vgl. Diss. hier, S. 53 - S. 56.



der protoindustriellen Eisenverhüttung sanktionierte.<sup>2241</sup> Auf die christliche Ikonographie nahmen Ende des 19. Jahrhunderts Künstler - wie der belgische Bildhauer und Maler Constantin Meunier - Bezug, um das Arbeitersujet aufzuwerten. Diese „Sakralisierung des Profanen“<sup>2242</sup> hat ins Saarrevier ausgestrahlt.

Den christlichen Glauben förderten andererseits Saar-Industrielle als Mittel ihrer Personal- und Wirtschaftspolitik. Davon zeugt 1901 die „Stumm-Nummer“ mit den identifizierten Kirchtürmen im Hintergrund des Titelbildes *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel* und der Industrielandschaft *Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen*. (Abb.en 11, 11 b) Als Beilage der „Illustrierten Zeitung“ war die „Stumm-Nummer“ ein Nachruf für den zuvor verstorbenen Hüttenbesitzer Carl Ferdinand von Stumm-Halberg, dem zu Ehren 1902 in Neunkirchen ein Denkmal gesetzt worden ist. (Abb. 4) Die „Stumm-Nummer“ huldigte die politischen Aktivitäten des geadelten Hüttenbesitzers und betonte sein patriarchalisches Verhältnis zur Arbeiterschaft. Eine dem wirtschaftlichen Erfolg zuträgliche Werks-Gründung in Lothringen resultierte aus der Annexion, die 1870/71 der gewonnene Deutsch-Französische Krieg einbrachte.<sup>2243</sup>

Elsass-Lothringen und die dort, nahe der lothringischen Erzvorkommen von mehreren Saar-Industriellen gegründeten Hüttenwerke sind nach dem Ersten Weltkrieg an Frankreich zurückgefallen. Gemäß des Versailler Vertrages wurde Frankreich außerdem Eigentümer der Kohlegruben an der Saar. Im Saargebiet, das von Deutschland abgetrennt und für 15 Jahre einer vom Völkerbund berufenen Regierungskommission unterstellt war<sup>2244</sup>, wusste ein Hüttenbesitzer politische Ambitionen ebenfalls auf Kirchengremien auszudehnen. Die gesponserte Völklinger Versöhnungskirche erhielt 1937 ein illusionistisches *Deckengemälde* (Abb. 10), das der bayerische Freskomaler Waldemar Kolmsperger anfertigte. Diese „Apotheose“ der Röchlings verknüpft innerhalb der fulminant gekennzeichneten Montanindustrie Arbeiterfiguren und die porträtierte Unternehmersdynastie.<sup>2245</sup>

Albert Weisgerber, dem die öffentlich zelebrierten Glaubensbekenntnisse 1907 zum Motiv des Gemäldes *Prozession in St. Ingbert* (Abb. AW 17) gereichte, hat sich 1903 und 1906 als erster einheimischer Künstler den beiden Sparten der Montanindustrie zugewandt. Mit dem Gemälde *Walzwerk*, das als undeutliche Fotografie überkommen ist (Abb. AW 1), und der Bleistift-Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* (Abb. AW 2) griff er Sujets auf, die in der deutschen Malerei Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* (VAbb. 2) und Hans Baluscheks *Eisenbahner-Feier-*

<sup>2241</sup> Vgl. Diss. hier, S. 57 - S. 60, insbes. S. 59 / S. 60.

<sup>2242</sup> Lankheit 1959, S. 5. Vgl. Diss. hier, S. 322.

<sup>2243</sup> Vgl. Diss. hier, S. 70 - S. 77.

<sup>2244</sup> Vgl. Diss. hier, S. 34 / S. 35.

<sup>2245</sup> Vgl. Diss. hier, S. 62 - S. 70.

*abend* (VAbb. 15) antizipierten. An das Vorstadtgenre von Menzel und Baluschek erinnern auch Weisgerbers *Vorstadtbilder* (Abb.en AW 5 - 12), die jedoch zunächst 1907, nach dem Paris-Aufenthalt im Œuvre des Malers zu registrieren waren. Insbesondere den Anleihen an Paul Cézanne verdankt sich das *Ruhende Arbeiterpaar*. (Abb. AW 3) Dieses verschollene Gemälde und eine entlegene Studie ließen außer Weisgerbers *Pariser Vorstadt* (Abb. AW 12) das Arbeitermilieu der *Vorstadtbilder* entdecken.<sup>2246</sup>

Noch während Weisgerber 1913/14 mit *Vorstadtbildern* (Abb.en AW 5, 6, 7) beschäftigt war, haben Otto Weil und Paul Schondorff die Mappe „Aus dem Saartal“ herausgegeben. *Ew. Hochwohlgeboren* titulierten sie Adressaten, die auch die Graphik des Mappencovers umwerben sollte. (Abb. en OW 8, 10 - OW//PS) Schließlich überwölbte die Graphik den Besitz der ‚Stahlbarone‘ und das Saarbrücker Winterbergdenkmal. Diese Kennzeichen goutierten die seit dem Deutsch-Französischen Krieg äußerst profitabel gewordene Saar-Industrie und den aufgelebten Patriotismus. Die martialische Reminiszenz wiederholte Weil 1913 auf dem plakativen Umschlag *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*. (Abb. OW 11) Hierbei vermochte er einen allegorischen ‚Steuermann‘ und die rückseitig zu einer Hüttenanlage ziehenden Arbeiterfiguren farblich zu verbinden.

Der Weckruf, um die in der „Saartalmappe“ enthaltenen Lithographien - wie Schondorffs *Zur Einfahrt* (Abb. OW 9 c / PS 3) und Weils *Schlepper* (Abb. OW 9 d) - ‚salonfähig‘ zu machen, erging 1912 aus Essen, wo zum 100jährigen Krupp-Jubiläum die innovative Ausstellung „Industrie in der bildenden Kunst“ stattfand. Dieses Projekt rief die Maler anscheinend wegen politischer Kräfteverschiebungen auf, sich der ‚geheiligten Würde der Arbeit‘ anzunehmen.<sup>2247</sup>

Aufgrund der „Saartalmappe“ beabsichtigten Weil und Schondorff eine Entwicklung dieser Sujets im heimatlichen ‚Industriebezirk‘ einzuleiten. Beispielgebend für die ihre wegweisenden „Saarburger Ansichten“ war das 1861 von Peter Becker der preußischen Königin gewidmete „Saaralbum“. Ohnehin enthüllt Beckers Lithographie *Mettlach und Keuchingen* (VAbb. 40 f) Tätigkeiten, die Schondorffs *Saarschiffer* (Abb. OW 9 a / PS 1) und Weils Treidelszene *Auf dem Leinpfad*. (Abb. OW 9 i) spiegeln. Zudem präsentiert das prominente Blatt *Mettlach und Keuchingen* hinsichtlich der Steingutfabrik und den Arbeiterhäusern eine erste ‚Industrie-Wohnlandschaft‘ an der Saar.<sup>2248</sup>

1876 konnotierte *Das burbacher Hüttenwerk* (Abb. 5) „angenehme Arbeiterwohnungen.“<sup>2249</sup> Diese unternehmerische Fürsorge würdigten Schondorff und Weil auf der Graphik des Mappen-

<sup>2246</sup> Vgl. Diss. hier, S. 111, S. 122 - S. 126.

<sup>2247</sup> Vgl. Diss. hier, S. 159 / S. 160.

<sup>2248</sup> Vgl. Diss. hier, S. 161 - S. 164.

<sup>2249</sup> Anonym 1876. (Abb.en 5, 7) Vgl. Diss. hier, S. 51.

covers angesichts der wie in Obhut der Hüttenanlage zugeordneten Wohnhäuser. Die in Gruben-  
nähe errichteten 'Prämienhäuser' sind später zu Attributen von Zolnhofers *Heimkehrenden  
Bergleuten* und der *Bergmannsfamilie* (Abb.en FZ 22, 32) geworden. Das im Saarrevier übliche  
'Arbeiterbauerntum' vermerkte Zolnhofers Gemälde *Bergmannskuh*. (Abb. FZ 26) Eine An-  
spielung dieser Facette zeigte 1937 das *Deckenfresko* (Abb. 10) in der Völklinger Versöhnungs-  
kirche.<sup>2250</sup>

Die Heimkehr-Thematik des „Bergmannsmalers“ demonstrierte vorab 1901 das „Stumm-  
Nummer“-Titelbild *Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel*.  
(Abb. 11) Weisgerbers eher larmoyanten Zeichnung *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel* folgte  
Weil 1917 mit dem 'kriegswichtigen' *Saar-Kohlenbergwerk* (Abb. OW 19) und 1928 mit dem  
'industrie-freundlichen' *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*. (Abb. OW 42)

Gleich dem *Saar-Kohlenbergwerk* übertrug Weil 1917/18 in der Feldzeitung „Der Stoßtrupp“  
Industrie- und Arbeitersujets. 1918 zitierten seine preisgekrönten „Stoßtrupp“-Beiträge (Abb.en  
OW 15, 16) kompositorisch und verschlüsselnd aus Hans Holbeins „Totentanz“-Holzschnitten.  
(VAbb.en 50, 51)<sup>2251</sup> Korrespondierend gestaltete Weil den Plakatentwurf *Haltet fest am  
Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* (Abb. OW 38)

1918 sind Weils „Stoßtrupp“-Graphiken *Aus Deutschlands Waffenschmiede* (Abb. OW 20)  
zahlreiche Gemälde für einen Saarbrücker Rüstungsproduzenten einhergegangen. Vermutlich  
partizipierten die *Granatenproduktion* und die *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik* sowie die  
Kohlezeichnung *Mittagessen im Stahlwerk* (Abb.en OW 24, 25, 28) mehrfach von Diego  
Velázquez' *Spinnerinnen*. (VAbb. 3) Jedenfalls kopierte Weil 1907/08 in Madrid einen Aus-  
schnitt der *Spinnerinnen*. Hinzu indiziert die Annahme, Velázquez' Werk wäre das „erste  
Fabrikgemälde der Neuzeit“<sup>2252</sup>, dass er sich 1918 zu Adaptionen veranlasst sah.<sup>2253</sup>

Ebenso ungeklärt bleiben Weils Kontakte zu Otto Bollhagen, dem 'Maler der deutschen Groß-  
industrie'. Neben dem seltenen Sujet der Frauenarbeit im Krieg beherrschte Bollhagen das  
Vokabular des glühenden Eisens. Allerdings souverän umformend bot Weil die *Stahlerzeugung*  
und das *Gießen von Granaten*. (Abb.en OW 22, 23)<sup>2254</sup> Weils Erfahrungen mit diesem  
Gemälde-Zyklus haben 1928 im Mittelbild des Neunkircher Werbekonzepts (Abb. OW 39) und  
dem undatierten Gemälde *Völklinger Hütte* (Abb. OW 41) fortgewirkt.

<sup>2250</sup> Vgl. Diss. hier, S. 66, Anm. 407, S. 302 / S. 303, S. 310.

<sup>2251</sup> Vgl. Diss. hier, S. 181 / S. 182.

<sup>2252</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985, S. 54, Zitat nach Carl Justi. Vgl. Brandt 1928, S. 180.

Vgl. Diss. hier, S. 19, Anm. 91, S. 198, Anm. 1229.

<sup>2253</sup> Vgl. Diss. hier, S. 147 - S. 150, S. 194 - S. 198.

<sup>2254</sup> Vgl. Diss. hier, S. 200 - S. 213.

Immerhin war Bollhagens Methode, Industriebilder nach Fotografien und Skizzen auszuführen, exemplarisch. Adäquat entwarf Weil 1921 die *Lastenträgerinnen* (Abb.en OW 31 - 34) und 1928 die *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*. (Abb.en. OW 43, 44) Motive dieses Bildes repetierte Weils *Sandgrube in Holzhausen*. (Abb. OW 45) Die *Lastenträgerinnen* ließen erkennen, dass dem Maler sowohl Van Goghs „Parallelität des Gemeinsamen“<sup>2255</sup> als auch Meuniers ArbeiterInnen-Skulpturen und Reinhold Begas' heroische *Borussia* (VAbb. 73) geläufig waren. Obendrein verdeutlichen die *Lastenträgerinnen* Cézannes Maltechnik und Bildorganisation.<sup>2256</sup>

Hinzu antizipierten Cézanne und Armand Guillaumin das Gewerbe der *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*. (VAbb.en 99, 100) Interdependent verweist die *Sandgrube in Holzhausen* auf Guillaumins Repertoire (VAbb.en 101 - 104), das mit dem industrialisierten Ufer der Seine auch Weils *Winter an der Saar* (Abb. OW 14) vorausgegangen ist.<sup>2257</sup> Aber wie für Albert Weisgerber gilt für Otto Weil: „Entscheidend war nicht, dass“ er „diesen Einflüssen offen war, sondern wie er diese Einflüsse verarbeitete.“<sup>2258</sup>

Diese Fähigkeit kann Fritz Zolnhöfer genauso wenig abgesprochen werden. Der „Bergmannsmaler“ schöpfte vielfach von Weil und Schondorff, deren Lithographien *Zur Einfahrt* und *Schlepper* Meunier nachahmten, jedoch die Wiedererkennbarkeit der Saargruben gewährten.<sup>2259</sup> Überdies formulierte der „Simplicissimus“-Zeichner Paul Schondorff in Anbetracht der *Arbeiterinnen am Saarufer* (Abb. OW 9 b / PS 2) konträr zu Weils *Lastenträgerinnen* eine soziale Anklage.<sup>2260</sup> Inzwischen steigerten Albert Weisgerbers *Vorstadtbilder* das Arbeiter-Wohnumfeld zur Anklage, die bislang ignoriert wurde. Selbst Peter Dittmars Recherchen, die 1979 Weisgerbers sozialkritische „Jugend“-Zeichnungen und Hans Baluscheks sozialhumane Intensionen auf Théophile Alexandre Steinlen zurückführten, fanden kein Echo.<sup>2261</sup>

Bis zur Ausstellung „IndustrieMenschenBilder“ von 1996 hat dieses Desiderat für die ganz anders 'gearteten' und verschleierte Werke Zolnhöfers zugetroffen. Nichtsdestoweniger wurde im Hinblick auf das *Maybacher Triptychon* (Abb. FZ 19) ein beständig wiederholtes Tabu der bildsprachlichen Anklage aufgehoben.<sup>2262</sup> Mit der seinerzeit französischen Grubenverwaltung sind Befürchtungen wahr geworden, die der „Stoßtrupp“ gegen Ende des Ersten Weltkrieges zu zerstreuen suchte. Anschließend waren die Versailler 'Schmach' und der 'Erbfeind' im Bergbau

<sup>2255</sup> Dittmar 1979, S. 115. Dittmar 1984, S. 87. Vgl. Diss. hier, S. 220, Anm. 1368, S. 106.

<sup>2256</sup> Vgl. Diss. hier, S. 215 - S. 226.

<sup>2257</sup> Vgl. Diss. hier, S. 263 - S. 267.

<sup>2258</sup> Weber 1962, S. 17. Vgl. Diss. hier, S. 108, Anm. 664.

<sup>2259</sup> Vgl. Diss. hier, S. 166 - S. 170.

<sup>2260</sup> Vgl. Diss. hier, S. 222 - S. 226.

<sup>2261</sup> Vgl. Diss. hier, S. 97 / S. 98, S. 131 - S. 133.

<sup>2262</sup> Vgl. Diss. hier, S. 316, S. 327 - S. 329.

der Nährboden einer Nachkriegs-Kampagne, die 1921 Weils *Lastenträgerinnen* (Abb. OW 31) symbolisierten.

Die plakativen Farbresonanzen, die Weil schon 1913 zur Einbandgestaltung *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern* (Abb. OW 11) bewies, prädestinierten ihn 1925 für das Kundgebungs-Plakat *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*. (Abb. OW 37) Dabei brachte er Holbeins Bild- und Farbensprache (VAbb.en 81, 82, 83, 84) und historische Saarbrücker Motive in Einklang.<sup>2263</sup> Zuvor kam 1923 während des hunderttägigen Bergarbeiterstreiks der Plakatentwurf *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!* (Abb.OW 38) zustande, der wahrscheinlich wegen der prekären Arbeiterfigur abgelehnt worden ist.

Weils Plakatentwurf und die Graphiken *Bergarbeiterstreik im Saargebiet* aus der „Berliner Illustrierten Zeitung“ von 1893 (VAbb.en 85, 86) waren als einzige Bilddokumente zur Streikthematik zu ermitteln.<sup>2264</sup> Da sich auch Zolnhofer damit beschäftigte<sup>2265</sup>, wird plausibel, dass er Steinlens Streikbild (VAbb. 115) und das Triptychon *De Werkstaking* von Hendrik Luyten (VAbb. 122) kannte. Auf diese Spuren lenkten der *Heimkehrende Bergmann mit Familie* (Abb. FZ 19) und das *Maybacher Triptychon*. Dieses Retabel beinhaltet gegenüber dem „Schmerzensmann“ eine ‚mater dolorosa aus dem Arbeiterstand‘, die er Meuniers Zeichnung *Grubengas* (VAbb. 125) entlehnte.<sup>2266</sup>

Die christliche Ikonographie wurde Zolnhofer durch den Saarbrücker Maler Richard Wenzel und den Münchener Akademieprofessor Karl Caspar vertraut. Weils Affinität zu historischen Stoffkreisen und Stilvarianten prägte der Münchener Akademielehrer Ludwig Herterich, von dem sich womöglich auch Weisgerber angezogen fühlte.<sup>2267</sup> Weisgerber trat in seiner Münchener Wahlheimat als „Jugend“-Zeichner hervor und ist 1915 an der belgischen Front gefallen. Weil, der 1923 im bayerischen Holzhausen ansässig war, blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1929 der heimatlichen Saar verhaftet. Indessen festigte der „Saarbrücker Bergmannskalender“ Zolnhofers Ruf.<sup>2268</sup> Die gleichgestimmte Bereitschaft beider Maler lassen vor allem zwei politische Ereignisse nachvollziehen, denen sie auftragsgerecht antworteten.

1925 gestaltete Weil das vom „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet“ beauftragte Kundgebungs-Plakat *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*. Übernommene Akzente der schwarz-weiß-roten Festfarben verleugneten entgegen der vaterländischen Treuebekundungen die Weimarer Republik. Diese Flaggenfarben des Wilhelminischen Kaiserreiches waren

<sup>2263</sup> Vgl. Diss. hier, S. 232 - S. 234.

<sup>2264</sup> Vgl. Diss. hier, S. 235 - S. 240.

<sup>2265</sup> Vgl. Diss. hier, S. 301, S. 298 - S. 300, Chronologische Übersicht: 1922 I 16, III 16; 1923, II 5; 1925 I 37.

<sup>2266</sup> Vgl. Diss. hier, S. 325 - S. 327.

<sup>2267</sup> Vgl. Diss. hier, S. 147.

<sup>2268</sup> Vgl. Diss. hier, S. 280.

übrigens Parteifarben der 1925 an der Saar noch verbotenen NSDAP. Dennoch sind uniformierte `Hakenkreuzler` in den Umzügen der Tausend-Jahrfeier mit marschiert.<sup>2269</sup>

1934 hat Zolnhofer in der *Grenzwacht im Schacht* den `opferstarken saardeutschen Bergmann` sozusagen `kreiert`. (*Abb.en FZ 25, 25 a - c*) Wie die „Deutsche Gewerkschaftsfront Saar“ als Herausgeber der Mappe 1933 für „eine bedingungslose Rückgliederung“<sup>2270</sup> ins „Deutsche Reich“ eintrat, haben sich 1935 über 90 % der Stimmberechtigten quasi in die Diktatur katapultiert. Hinwieder erstrebte das Saargebiet seit 1922 eine demokratische Mitsprache.<sup>2271</sup> Der Volksmund beteuert beharrlich, die Wähler hätten „aus nationalen Gründen“ und „nicht wegen, sondern trotz Hitler“<sup>2272</sup> votiert. Diese Legende verschweigt, dass auch die „Deutsche Front Saar“ - der Zusammenschluss bürgerlicher Parteien mit der „NSDAP Saar“ - ab 1933 eine nachhaltige „heim ins Reich“-Propaganda schürte.<sup>2273</sup>

Die Erinnerungsschatten haben u.a. 1989 Autoren der „Industriekultur an der Saar“ gelichtet und die Bildkunst illustrierend verwendet. Damit wurden jedoch „ästhetische Qualitäten“ und die „kunst-immanente Geschichte“<sup>2274</sup> der Bildwerke vernachlässigt, deren Deutungshoheit Kunsthistorikern zufällt. Einen interdisziplinären Anstoß unternahm 2010/11 die Fachrichtung Kunstgeschichte mit der Ringvorlesung „Industriekultur“ im Weltkulturerbe der Vöcklinger Hütte.<sup>2275</sup> Fortsetzungen einschließlich der an der Saar entstandenen Sujets dürften das Vorurteil entkräften, dass z.B. „Wirtschaftshistoriker die Beschäftigung mit der Kunst als leichtfertige Beeinträchtigung ernsthafter Studien betrachten.“<sup>2276</sup> Soziologen könnten explizieren, inwiefern das Heranwachsen in Gaststätten dazu beitrug, dass Weisgerber als auch Weil und Zolnhofer zu Künstlern avancierten.

Ansätze für weitere Forschungen bietet die Publikation „IndustrieMenschenBilder“, die kein `nostalgisches Poesiealbum`<sup>2277</sup> erwarten lässt. Überregionale Vergleiche mögen attestieren, dass sich an der Saar eine eigenständige Industriekunst entfaltete, und Arbeitersujets vorwiegend dem politischen Sonderbewusstsein einen identitätsstiftenden<sup>2278</sup> Ausdruck gaben.

---

<sup>2269</sup> Vgl. Paul 1995, S. 114 - S. 116.

<sup>2270</sup> Mallmann / Steffens 1989, S. 198. Vgl. Diss. hier, S. 36, Anm. 205.

<sup>2271</sup> Vgl. Altmeyer 1981, S. 194. Vgl. Diss. hier, S. 35, Anm. 192.

<sup>2272</sup> Kloth, Johannes: „Sulzbach war der Ankerpunkt.“ Joachim Heinz über die große Einheitsfront-Demo 1934 und mangelhafte Aufarbeitung. Saarbrücker Zeitung, 05.09.2014.

<sup>2273</sup> Vgl. Schleiden 2009, S. 477 - S. 491.

<sup>2274</sup> Vgl. Diss. hier, S. 17, Anm. 81.

<sup>2275</sup> Vgl. Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011.

<sup>2276</sup> Elton 1974, S. 8 / S. 9. Vgl. Diss. hier, S. 15, Anm. 70.

<sup>2277</sup> Wortwahl nach Paul / Mallmann 1995, S. 57.

<sup>2278</sup> Vgl. Paul 1995, S. 116. Wittenbrock 1995, S. 286 - S. 288.

Noch 1985 dienten Zolnhofers *Heimkehrende Bergleute* (Abb. FZ 22) einem Wahlplakat<sup>2279</sup>, als das Saarland mit der ungewissen Bergbau-Krise konfrontiert war.<sup>2280</sup>

Obschon das Bergbau-Image verblasst ist, gemahnen Otto Weils *Lastenträgerinnen* an weltweit anhaltende Verteilungskämpfe um Rohstoffe. Ebenso aktuell wirken Albert Weisgerbers *Vorstadtbilder*, die bereits 1913/14 soziale Verwerfungen projizierten. Dessen ungeachtet, ist Weisgerber 1958 gelegentlich der Eingliederung des Saarlandes in den deutschen Bundesverband politisch funktionalisiert worden.<sup>2281</sup> Zur Ironie fügt sich der 1935 anlässlich der 'Saarheimkehr' gestiftete und gleichgenannte „Albert-Weisgerber-Preis“, den Fritz Zolnhofer erhalten hat. 1943 konnte Zolnhofer in Krakau, der Hauptstadt des Generalgouvernements, abermals einen politisch inszenierten „Veit-Stoß-Preis“ erringen.<sup>2282</sup>

Das Historische Museum Saar präsentiert Zolnhofers *Bergmannsfamilie* aus den Jahren 1939/40 (Abb. FZ 32) und Weils Gemälde, die 1918 das Potenzial der *Granatenproduktion* veranschaulichen, zur Erinnerung an die beiden Weltkriege. Analog sind die Maler hier als Berichterstatter einer untergegangenen Arbeitswelt<sup>2283</sup> und ihre Werke als originäre Bestandteile der Industriekultur analysiert worden, die im weitreichenden Fokus der „IndustrieMenschenBilder“ Etappen der Saar-Industrie-Geschichte dokumentieren. Schließlich waren im Saarrevier ArbeiterInnen-Darstellungen ein Instrumentarium, das sich - wie Klaus Türk übergreifend konstatierte - „verstärkter öffentlicher Aufmerksamkeit in Krisen der politischen und wirtschaftlichen Herrschaft“ erfreute und als angestrebte „Herrschaftsverhältnisse vermehrte Begründungsanstrengungen erforderlich“<sup>2284</sup> machten. Allerdings hat die Politik seit jeher Künstler vereinnahmt, um mit diversen Sujets den Erwerb und Gebrauch oder den Verlust staatlicher Macht zu artikulieren.<sup>2285</sup>

\* \* \* \* \*

---

<sup>2279</sup> Vgl. Diss. hier, S. 332.

<sup>2280</sup> Vgl. Wettmann-Jungblut 2012, S. 307 - S. 309.

<sup>2281</sup> Vgl. Diss. hier, S. 81, Anm. 495.

<sup>2282</sup> Vgl. Diss. hier, S. 35, S. 83, S. 282, S. 289.

<sup>2283</sup> Vgl. Türk 2000, S. 282.

<sup>2284</sup> Türk 2000, S. 39. Vgl. Diss. hier, S. 15, Anm. 66.

<sup>2285</sup> Aus der Mitschrift der Autorin zur Vorlesung von Professor Dr. Henry Keazor „Kunst und Politik“ im Wintersemester 2011/2012 am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität des Saarlandes.

## **VII. Anhang**

### **UNIVERSITÄT DES SAARLANDES PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT I**

#### **Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors  
der Philosophie

#### **Thema:**

**Die Arbeiterdarstellungen von  
Albert Weisgerber (1878 – 1915), Otto Weil (1884 – 1929)  
und Fritz Zolnhofer (1896 – 1965) im weitreichenden Fokus  
der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar**

Vorgelegt von

**Dorothee Kunkel**

Saarbrücken

#### **Band A**

1. Literaturverzeichnis	1 - 60
2. Abbildungsverzeichnis – Bildnachweise (2.1. - 2.6.)	61 - 92
3. Abbildungen (3.1. -3.4.)	1 - 94



# 1. Literaturverzeichnis

## Seite

A – Z und Jahres-Kompendien	2
Lexika und Nachschlagewerke	49
Internet-Recherchen	50
Von Ämtern, Archiven, Bildungs-Einrichtungen, Museen oder Vereinen überlassene Dokumente	50
Anonyme Zeitschriften-Beiträge – nach Erscheinungsjahren –	53
Zeitungsartikel	53
Zeitungsausrisse. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum – auch mit Autoren nach Erscheinungsjahren –	57
Paul Schondorff – Otto Weil – Fritz Zolnhofer Melderegister / Ausbildungsnachweise / Auskünfte	59

# 2. Abbildungsverzeichnis

2.1. Abbildungsverzeichnis <i>Abb. 1 – Abb. 13</i>	61
2.2. Abbildungsverzeichnis Albert Weisgerber <i>Abb. AW 1 – Abb. AW 17</i>	63
2.3. Abbildungsverzeichnis Otto Weil <i>Abb. OW 1 – Abb. OW 48</i>	65
2.4. Abbildungsverzeichnis Fritz Zolnhofer <i>Abb. FZ 1 – Abb. FZ 41</i>	71
2.5. Abbildungsverzeichnis Vergleichsabbildungen <i>VAbb. 1 – VAbb. 130</i>	76
2.6. Bildnachweise	91

# 3. Abbildungen

3.1. Abbildungen <i>Abb. 1- Abb. 13</i>	1 - 13
3.2. Abbildungen Albert Weisgerber <i>Abb. AW 1 - Abb. AW 17</i>	14 - 23
3.3. Abbildungen Otto Weil <i>Abb. OW 1 - Abb. OW 48</i>	24 - 59
3.4. Abbildungen Fritz Zolnhofer <i>Abb. FZ 1 - Abb. FZ 41</i>	60 - 94

# 1. Literaturverzeichnis

## **Adriani 1993**

Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde mit einem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Walter Feilchenfeldt. Buch als Katalog der Ausstellung Cézanne, Gemälde, Kunsthalle Tübingen, 16. Januar bis 2. Mai 1993. Köln 1993.

## **Altmeyer 1981**

Altmeyer, Klaus: Die Saar zwischen den Kriegen. Vom Versailler Vertrag bis zur 1. Volksabstimmung 1919 – 1935. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 190 – S. 201.

## **Ames 1989**

Ames, Gerhard: Arbeiten auf der Hütte. Lebenskontexte von Hüttenarbeitern. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 109 – S. 122.

## **Ames 1993**

Ames, Gerhard: „Ein ungeheurer Faktor ist der Bergmann im Kriege ...“. Die Saarbergleute und der Erste Weltkrieg. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 191 – S. 205

## **Amtlicher Katalog 1928**

Amtlicher Katalog Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1928, 01. Juni bis 30. September 1928. München 1928.

## **Apke 2007**

Apke, Bernd: Blicke wie Pfeile. Albert Weisgerber. Selbstporträts und Sebastiansdarstellungen. Berlin 2007.

## **Architekturführer Saarbrücken 1998**

Architekturführer Saarbrücken / Historischer Verein für die Saargegend e.V. Josef Baulig, Hans Mildenerberger, Gabriele Scherer. Saarbrücken 1998.

## **Arnold 1995**

Arnold, Matthias: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung. München 1995.

## **Arnold 1997**

Arnold, Matthias: Van Gogh und seine Vorbilder. Eine künstlerische Selbstfindung. München, New York 1997.

## **Augustin 2004**

Augustin, Roland: Fotografie und museale Strategie – Die Rolle der Fotografien in den Sammlungen der Saarbrücker Museen. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 145 – S. 162.

## **Augustin 2009**

Augustin, Roland: Carl Heinrich Jacobi. Ansichten der Gruben- und Hüttenanlagen des Saarbrücker Steinkohlereviere. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2009, S. 51 – S. 56.

## **Ausst. Kat. Basel 1989**

Paul Cézanne. Die Badenden von Mary Louise Krumrine mit Beiträgen von Gottfried Boehm und Christian Geelhaar. Kunstmuseum Basel, 10. September bis 10. Dezember 1989. Basel/Zürich 1989.

**Ausst. Kat. Basel 2007**

Edvard Munch. Zeichen der Moderne. Herausgegeben von Dieter Buchhardt im Auftrag der Fondation Beyeler. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 18. März – 15. Juli 2007. Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 4. August bis Ende Dezember 2007. Basel 2007.

**Ausst. Kat. Berlin 1979**

Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830 – 1914. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. in Zusammenarbeit mit dem Ministère de la Communauté Française (Service de la Diffusion des Arts) und freundlicher Unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, September 1979. 2. Auflage. Berlin 1979.

**Ausst. Kat. Berlin 1983**

Manet 1832 – 1883. Publikation zu der gleichnamigen Ausstellung in Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 22. April – 8. August 1983, in New York, The Metropolitan Museum of Art 10. September – 27. November 1983. Berlin 1983.

**Ausst. Kat. Berlin 1990**

Carl Blechen – Zwischen Romantik und Realismus. 31. August – 4. November 1990 in der Nationalgalerie Berlin. Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster mit Beiträgen von Sigrid Achenbach, Andrea Bärnreuther, Helmut Börsch-Supan u.a.. Veranstaltet von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz und den Staatlichen Museen zu Berlin unter Mitarbeit der Staatlichen Verwaltung Schlösser und Gärten, Berlin. München 1990. Chronik zusammengestellt von Andrea Bärnreuther, S. 282 – S. 292.

**Ausst. Kat. Berlin 1992**

Streik. Realität und Mythos. Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Historischen Museums von Agnete von Specht. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums im Zeughaus Berlin, Unter den Linden 2. 21. Mai – 28. Juli 1992. Berlin 1992.

**Ausst. Kat. Berlin 2002**

Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Herausgegeben von Sabine Beneke und Hans Ottomeyer. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 31. Juli bis 21. Oktober 2002. Veranstat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Berlin 2002.

**Ausst. Kat. Berlin 2010**

Begas - Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todesjahr von Reinhold Begas (1831 – 1911). Herausgegeben von Esther Sophia Sünderhauf im Auftrag der Stiftung Deutsches Historisches Museum. Deutsches Historisches Museum unter Mitarbeit von Wolfgang Cortjaens mit einem Werkverzeichnis von Jutta von Simson. Berlin 2010.

**Ausst. Kat. Bochum 1970**

Ausstellung Constantin Meunier vom 17. Oktober 1970 bis 17. Januar 1971. Bergbau-Museum Bochum in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Wirtschafts- und Technikgeschichte und dem Kunsthistorischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Ohne Paginierung.

**Ausst. Kat. Bochum 1990**

Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert von Rainer Slotta und Christoph Bartels unter Mitarbeit von Heinz Pollmann und Martin Lochert. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum und des Kreises Unna auf Schloss Cappenberg vom 6. September bis 4. November 1990. Bochum 1990.

**Ausst. Kat. Bremen 1970**

Edvard Munch. Das zeichnerische Werk. Auswahl aus dem Munchmuseet Oslo.  
Ausstellung Kunsthalle Bremen 3. Mai bis 28. Juni 1970. Bremen 1970.

**Ausst. Kat. Bremen 1987**

Edwin Scharff. Retrospektive Skulpturen. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Graphik. Zum 100. Geburtstag des Künstlers. Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm 14. Juni bis 13. September 1987. Skulpturenmuseum Glaskaten, Marl 4. Oktober bis 15. November 1987. Städtische Museen Heilbronn 11. Dezember 1987 bis 28. Februar 1988. Kunsthalle Bremen 20. März bis 8. Mai 1988. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 22. Mai bis 10. Juli 1988. Bremen 1987.

**Ausst. Kat. Essen 1912**

Die Industrie in der bildenden Kunst. Ausstellung vom 23. Juni bis 18. August 1912 im Kunstmuseum der Stadt Essen. Essen 1912.

**Ausst. Kat. Essen 1998**

Paul Gauguin. Das verlorene Paradies. Herausgegeben von Georg-W. Költzsch. Museum Folkwang Essen, 17.6. bis 18.10.1998. Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10.1998 bis 10.1.1999. Essen 1998.

**Ausst. Kat. Essen 2010**

Bilder einer Metropole. Die Impressionisten in Paris. Museum Folkwang Essen.  
Ausstellung 2. Oktober 2010 bis 30. Januar 2011. Erste Auflage. Essen 2010.

**Ausst. Kat. Frankfurt 1975**

Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein. Frankfurt 1975.

**Ausst. Kat. Hamburg 1998**

Katalog zur Ausstellung Constantin Meunier (1831 – 1905). Skulpturen. Gemälde. Zeichnungen. Ernst Barlach Haus, Hamburg, 10. Mai bis 2. August 1998. Herausgegeben vom Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg. Hamburg 1998.

**Ausst. Kat. Heidelberg 1962**

Albert Weisgerber. Gedächtnisausstellung im Heidelberger Schloss. Ottoheinrichsbau. 12. Mai bis 15. Oktober 1962. Veranstaltet vom Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg. Heidelberg/Berlin 1962.

**Ausst. Kat. Homburg 1955**

Von der Skizze zum Werk. Albert-Weisgerber-Ausstellung. Museum der Stadt Homburg, 24. September – 1. November 1955. Text von Wilhelm Weber. Briefauszüge Weisgerbers. Beiträge von Theodor Heuss und Paul Verléry. Homburg 1955.

**Ausst. Kat. Homburg 1957**

Fritz Koelle „Arbeit in Hütten und Gruben“. Ausstellung von Plastiken und Entwurfzeichnungen. Museum der Stadt Homburg in Verbindung mit der Volkshochschule Homburg und dem DGB Saar – Ortsausschuss Homburg. Homburg Februar 1957.

**Ausst. Kat. Karlsruhe 2001**

Katalog zur Großen Landesausstellung Baden Württemberg „Spätmittelalter am Oberrhein.“. Maler und Werkstätten, 29. September 2001 bis zum 3. Februar 2002, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 2001.

**Ausst. Kat. Köln 1996**

Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit. Herausgegeben von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (mit Beiträgen zahlreicher Autoren). Paris, Musée d'Orsay 15. April - 28. Juli 1996. Washington, National Gallery of Art 15. September 1996 - 5. Januar 1997. Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum 7. Februar - 11. Mai 1997. Köln 1996.

**Ausst. Kat. Köln 1996**

Armand Guillaumin (1841 – 1927). Vom Spiel der Farbe. Ein vergessener Impressionist. Herausgegeben von Rainer Budde. Wallraf-Richartz-Museum, Stadt Köln, 24. Februar bis 5. Mai 1996. Köln 1996.

**Ausst. Kat. Langenargen 1979**

Karl Caspar 1879 – 1956. Zum hundertsten Geburtstag. Museum Langenargen. Langenargen am Bodensee 1979.

**Ausst. Kat. Langenargen 1985**

Karl Caspar. Das druckgraphische Werk. Gesamtverzeichnis. Museum Langenargen am Bodensee 1985. Herausgegeben von Eduard Hindelang. Bearbeitet von Karl Theodor Köster und Felizitas Köster. Erschienen im Juni 1985 aus Anlass der Ausstellung „Karl Caspar. Das druckgraphische Werk“. Langenargen 1985.

**Ausst. Kat. Leverkusen 1988**

Otto Bollhagen. Ein Maler im Dienste der Industrie. 3. November bis 19. Dezember 1988. Hochhaus W 1 der Bayer AG, Leverkusen. Ohne Paginierung.

**Ausst. Kat. Linz 2000**

Fritz Fröhlich oder die Kunst am Lande. Ausstellung Nordico–Museum der Stadt Linz. Linz 2000.

**Ausst. Kat. Ludwigshafen 1978**

Sammlung Kohl-Weigand. Max Slevogt, Albert Weisgerber, Hans Purrmann. Zeichnungen, Aquarelle, Bildentwürfe. Ausstellung anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Kunstvereins Ludwigshafen e.V. im Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus, Ludwigshafen vom 22. Oktober – 30. November 1978. Ludwigshafen 1978.

**Ausst. Kat. Mannheim 1994**

Buderer, Hans-Jürgen; Fath, Manfred: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Manfred Fath. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung `Neue Sachlichkeit´ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 4. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995. München 1994.

**Ausst. Kat. Mainz 1979**

Albert Weisgerber (1878 – 1915). Gemälde und Grafik. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, 20. Januar bis 25. Februar 1979. Mainz 1979.

**Ausst. Kat. Mühlheim 2000**

Théophile Alexandre Steinlen. Zeichner für das Pariser Volk. Illustrationen und Karikaturen im Milieu der Jahrhundertwende, Sammlung Themel, Kunstmuseum in der alten Post, Mühlheim a. d. Ruhr, 20. Juli 2000 – 5. November 2000. Mühlheim a. d. Ruhr 2000.

**Ausst. Kat. München 1927**

Katalog zur Ausstellung München – Neue Secession 1927, Münchener Neue Secession, XIII. Ausstellung München, Glaspalast (Westflügel) 1927.

**Ausst. Kat. München 1928**

Katalog zur Ausstellung München – Neue Secession 1928, Münchener Neue Secession, XIV. Ausstellung München, Glaspalast (Westflügel), 1928.

**Ausst. Kat. München – Nürnberg – Kaiserslautern 1928**

Katalog zur Ausstellung Pfälzer Kunst. Juli mit November 1928. München – Nürnberg – Kaiserslautern.

**Ausst. Kat. München 1929**

Katalog zur Ausstellung München – Neue Secession 1929, Münchener Neue Secession, XV. Sommer-Ausstellung, Glaspalast 1929.

**Ausst. Kat. München 1956**

Vincent van Gogh 1853 – 1890. Oktober – Dezember 1956. Haus der Kunst in München. München 1956.

**Ausst. Kat. München 1975**

Albert Weisgerber 1878 – 1915. Gemälde. Zeichnungen. Illustrationen. Karikaturen. Museum Villa Stuck, München, 3. Dezember 1975 bis 1. Februar 1976. Herausgeber: Stuck-Jugendstil-Verein e.V. München. Museum Villa Stuck. München 1975. Ausstellung zum 60. Todestag Albert Weisgerbers und zur Feier des fünfundzwanzigsten Bestehens des „Bundes der Pfalzfreunde in Bayern e.V.“ München 1975.

**Ausst. Kat. München 1984**

„München leuchtete“. Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst und des 88. Katholikentages München 1984 im Haus der Kunst, München, vom 8. Juni bis 22. Juli 1984. München 1984.

**Ausst. Kat. München 1985**

Albert Weisgerber (1878 – 1915) zum 70. Todestag. Selbstbildnisse, Familie, Freunde, religiöse Bilder. München, Kardinal Wendel Haus der Katholischen Akademie in Bayern. München 1985.

**Ausst. Kat. München 1995**

Albert Weisgerber 1878 – 1915. Zu früher Abschied vom Atelier. Herausgegeben von der Katholischen Akademie in Bayern. Ausstellung im Kardinal Wendel Haus der Katholischen Akademie in Bayern, 15. September bis 12. November 1995. München 1995.

**Ausst. Kat. München 2006**

Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15. Juni – 3. September 2006. München 2006.

**Ausst. Kat. Neunkirchen 1979**

Otto Weil (1884 – 1929). Gemälde und Grafik. Neunkirchen-Furpach, Karchersaal, 8. Juni – 8. Juli 1979. Herausgeber: Verkehrsverein Neunkirchen e. V. Neunkirchen 1979.

**Ausst. Kat. Neunkirchen 1991**

Otto Weil. Gebrauchsgraphik. Ausstellung im Museum Bürgerhaus, 22. März – 31. Juli 1991. Bestandskatalog Gebrauchsgraphik Otto Weil des Verkehrsvereins Neunkirchen e. V. Text: Annelie Scherschel.

**Ausst. Kat. Neunkirchen 2009**

Katalog Otto Weil. Die Zwanziger Jahre. Jubiläumsausstellung zum 125. Geburtstag und 80. Todestag des Künstlers. 6. März bis 10. Mai 2009. Herausgeber: Städtische Galerie Neunkirchen. Text: Dorothee Kunkel.

**Ausst. Kat. Ostfildern 2008**

Über Wasser – Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wieder entdeckt. Kunsthalle Bremen 29. Juni bis 5. Oktober 2008; Ordrupgaard, Kopenhagen 17. Oktober 2008 bis 22. Februar 2009; Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 16. März bis 14. Juni 2009. Ostfildern 2008.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1941**

Katalog Saarland-Museum Saarbrücken. Ausstellung Zwischen Westwall und Maginotlinie. Gemälde und Graphik ost- und westmärkischer Maler. Geschaffen Herbst und Winter 1940 im Gau Westmark. (Saarbrücken, Saarland Museum, Bibliothek, Inv. Nr. 142 32.)

**Ausst. Kat. Saarbrücken / Nürnberg / Mühlhausen i. Elsass 1942**

Katalog zur Ausstellung Kunstschaffen der Westmark. 1942. Bildende Kunst des saarpfälzischen und lothringischen Raumes. Zusammengestellt und vermittelt vom Saarpfälzischen Verein für Kunst- und Kunsthandwerk e.V. Neustadt a. d. Weinstraße. Saarbrücken vom 12. bis 26. Juli 1942; Nürnberg ab 15. August 1942; Mühlhausen i. Elsass, Anfang Oktober 1942. (Saarbrücken, Saarland Museum Bibliothek, Inv. Nr. 13 663.)

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1943**

Katalog zur Ausstellung Westmärkische Künstler im Generalgouvernement. Veranstaltet vom Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums und der Regierung des Generalgouvernements Hauptabteilung Propaganda. Zusammenstellung Saarpfälzischer Verein für Kunst und Kunsthandwerk, Gauverband Westmark des Volksbundes für das Deutschtum im Ausland, Westmärkische Mittelstelle „Landsleute drinnen und draußen“. Saarbrücken, o. J. (gesichert: April 1943) (Saarbrücken, Saarland Museum Bibliothek Dep. SM 142.)

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1958**

Fritz Zolnhofer. Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen. Saarlandmuseum Saarbrücken vom 13. Februar bis 9. März 1958. Ohne Paginierung.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1961**

Fritz Zolnhofer – Ölgemälde. Saarland-Museum Saarbrücken, 28. Januar bis 5. März 1961. Kulturhaus St. Ingbert, 10. März bis 5. April 1961. Ohne Paginierung.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1970**

Fritz Zolnhofer. Malerei und Graphik. Saarland-Museum Saarbrücken, 30. Oktober - 29. November 1970. Herausgeber: Saarland-Museum Saarbrücken. Ohne Paginierung.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1993**

Katalog zur Ausstellung des Regionalgeschichtlichen Museums im Saarbrücker Schloss:  
 „ `Als der Krieg über uns gekommen war ...´ Die Saarregion und der Erste Weltkrieg.“  
 Herausgeber: Stadtverband Saarbrücken, Regionalgeschichtliches Museum. im Saarbrücker  
 Schloss. Konzept und Gesamtleitung: Lieselotte Kugler. Saarbrücken 1993.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 1998**

Katalog zur Ausstellung „Grenzenlos. Lebenswelten in der deutsch-französischen Region an  
 Saar und Mosel seit 1840.“ Historisches Museum Saar 1998. Herausgeberin für den  
 Zweckverband Historisches Museum Saar, Konzept und Projektleitung: Lieselotte Kugler.  
 Historisches Museum Saar und Autoren 1998. Saarbrücken 1998.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 2001**

Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel. Katalog anlässlich der gleichnamigen  
 Ausstellung vom 19. August bis 11. November 2001 im Wechselausstellungspavillon des  
 Saarland Museums, Stiftung saarländischer Kulturbesitz und vom 9. Dezember 2001 bis 2.  
 Juni 2002 im Städtischen Museum Simeonstift Trier. Herausgegeben von Christof Trepesch.  
 Saarbrücken 2001.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 2006**

Johann Friedrich Dryander. Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum im  
 Saarlandmuseum, Alte Sammlung, 16. September 2006 - 7. Januar 2007. Herausgegeben von  
 Ralf Melcher. Mit Beiträgen von Roland Augustin, Stefan Heinlein, Sibylle Nöth und Eva  
 Wolf. Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarlandmuseum. Saarbrücken 2006.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 2009**

Katalogbuch zur Ausstellung Gebanntes Licht. Die Fotografien im Saarlandmuseum von  
 1844 bis 1995. Saarlandmuseum 14.2. - 19.4.2009. Herausgeber Ralph Melcher.  
 Saarbrücken 2009.

**Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe**

Das Erbe. Die Ausstellung zum Bergbau im Saarland. Katalog zur Landesausstellung „Das  
 Erbe - Die Ausstellung zum Bergbau im Saarland“ im ehemaligen Bergwerk Reden anlässlich  
 des Abschieds vom saarländischen Steinkohlebergbau. Eröffnung am 1. Dezember 2012.  
 Herausgegeben von: Jürg Steiner, Ludwig Linsmayer, Paul Burghard und Reinhard Klimmt  
 im Auftrag der IndustrieKultur Saar GmbH. Saarbrücken 2012.

**Ausst. Kat. Schweinfurt 2008**

Albert Weisgerber 1878 – 1915. Wege der Lebensfreunde. Wege der Lebensklage. Museum  
 Georg Schäfer, Schweinfurt, 23. November 2008 bis 8. März 2009. Schweinfurt 2008.

**Ausst. Kat. St. Ingbert 1978**

Albert Weisgerber zum 100. Geburtstag. Querschnitt durch das zeichnerische Werk.  
 Ausstellung der Stadt St. Ingbert im städtischen Kulturhaus vom 22. April bis 15. Mai 1978.  
 St. Ingbert 1978.

**Ausst. Kat. St. Ingbert 1985**

Albert Weisgerber (1878 - 1915) zum 70. Todestag. Selbstbildnisse, Familie, Freunde. Von  
 Willhelm Weber. Herausgeber Stadt St. Ingbert/Saar in Verbindung mit den Ausstellungen im  
 Kulturhaus St. Ingbert 13. Mai - 9. Juni 1985 und in der Rudolf Scharpf-Galerie des Wilhelm  
 Hack-Museums Ludwigshafen am Rhein 21. Juni - 28. Juli 1985. St. Ingbert 1985.



**Ausst. Kat. St. Ingbert 1999**

Die Sammlung Kohl-Weigand aus dem Saarland Museum im Museum Sankt Ingbert vom 8. November 1998 bis 28. Februar 1999. St. Ingbert 1999.

**Ausst. Kat. St. Ingbert 2003**

Albert Weisgerber 1878 – 1915. Grenzgänger zwischen Tradition und Moderne. Jubiläumsausstellung zum 125. Geburtstag im Museum St. Ingbert vom 4. Mai bis 3. August 2003. Herausgeber: Albert Weisgerber Stiftung. St. Ingbert 2003.

**Ausst. Kat. Stuttgart 2006**

Katalogband Velázquez anlässlich der Ausstellung Velázquez, National Gallery, London. 18. Oktober 2006 - 18. Oktober 2007. Deutschsprachige Ausgabe. Stuttgart 2006.

**A. Z. 1926**

A. Z.: Des Saartals Schwert und Schild. Zum Umschlagbild des Saarkalenders. In: Saarkalender 1926. Herausgeber A. Zühlke. Saarbrücken, S. 11.

**Banken 2002**

Banken, Ralf: Die Industrialisierung der Saarregion 1815 – 1914. Band 1: Die Frühindustrialisierung 1815 – 1850. Stuttgart 2002.

**Bartels 1990**

Bartels, Christoph: Der Bergbau vor der hochindustriellen Zeit. Ein Überblick. In: Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 14 – S. 33.

**Bartetzko / Glossmann / Voigtländer-Tetzner 1975**

Bartetzko, Dieter; Glossmann, Stefan; Voigtländer-Tetzner, Gabriele: Die Darstellung des Bauern. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 140 – S. 160.

**Bartmann 2006**

Bartmann, Dominik: Urbane Entwicklung der Großstadtmalerei in Berlin 1871 – 1939. In: Ausst. Kat. München 2006, S. 70 – S. 81.

**Bätschmann / Griener 1997**

Bätschmann, Oskar; Griener, Pascal: Hans Holbein – der Jüngere. Köln 1997.

**Baudson 1998**

Baudson, Pierre: Constantin Meunier. Anmerkungen zu Mensch und Werk. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 9 – S. 23.

**Behling 1957**

Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957.

**Beitz 2011**

Beitz, Berthold: Vorwort. In: Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten. Herausgeber: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Berlin, München, 2011, S. 7.

**Beneke 2002**

Beneke, Sabine. Carl Blechen: *Walzwerk Neustadt-Eberswalde*, Bildbeschreibung In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 197, Kat. Nr. 51.

Beneke, Sabine: Constantin Meunier, *Rückkehr der Bergleute* – Le retour des mineurs, Bildbeschreibung. Ebd. S. 237, Kat. Nr. 80.

### **Beneke / Ottomeyer 2002**

Beneke, Sabine; Ottomeyer, Hans: Zur Ausstellung. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 8 / S. 9.

### **Berti 2000**

Berti, Luciano: Florenz. Die Stadt und ihre Kunst. Vorwort von Sir Harold Acton. Firenze 2000.

### **Bestandskatalog Hamburg 1988**

Bestandskatalog der Skulpturensammlung der Hamburger Kunsthalle, bearb. von Georg Syamken mit einer Vorbemerkung von Werner Hofmann. Hamburg 1988, S. 305 / S. 306: Die dritte Dimension. Plastiken Konstruktionen Objekte.

### **Beutler 1958**

Beutler, Christian: Bildwerke von der Gotik bis zum Rokoko. In: Der Bergbau in der Kunst. Essen 1958, S. 69 – S. 92.

### **Beyer 2002**

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002.

### **Biedermann 2002**

Biedermann, Birgit: Otto Bollhagen, *Eisengießerei*, Bildbeschreibung. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 260, Kat. Nr. 101.

### **Bierbrauer 1989**

Bierbrauer, Peter: Armut. Vom Pauperismus zur Industriegesellschaft. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 173 – S. 181.

### **Bierbrauer 2005**

Bierbrauer, Peter: Karl Ferdinand von Stumm-Halberg in seiner Epoche. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 119 – S. 126.

### **Binder 1979**

Binder, Hanna. Chalfont, Penn. (USA), 14.05.1979. In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

### **Blatter 1938**

Blatter, Fritz: Aus der Geschichte des St. Ingberter Kohlebergbaues. In: Saarbrücker Bergmanns Kalender 1938. Saarbrücken 1938, S. 167 – S. 170.

### **Bockemühl 1998**

Bockemühl, Michael: Der Traum der Sinne und die innere Einheit. Gauguins späte Malerei an der Grenze zu einer bewussten Erfahrung der Farbe. In: Ausst. Kat. Essen 1998, S. 102 – S. 117.

### **Böcking 1984**

Böcking, Werner: Schiffe auf der Saar. Geschichte der Saarschiffahrt von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Saarbrücken 1984.

**Boehm 1989**

Boehm, Gottfried: Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden.  
In: Ausst.-Kat. Basel 1989, S. 13 – S. 27.

**Boehmer 1931**

Boehmer, Hans: Die Rohstoffgrundlage und die Rohstoffversorgung der Röchlingschen Eisen- und Stahlwerke. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 66 – S. 84.

**Böhm 1998**

Böhm, Uwe-Peter: Zwischen Képi und Pickelhaube. Der Deutsch-Französische Krieg und der Mythos von Spichern. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 91 – S. 114.

**Bohn 1959**

Bohn: Faltblatt Gedächtnisausstellung Otto Weil 1884 – 1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis 30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken. Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

b: Otto Weil 1884 – 1929. Die Gedächtnisausstellung zum 30. Todestag und 75. Geburtstag im Graphischen Kabinett der Saarländischen Sezession. In: Mitteilungen der Saarländischen Sezession und des Graphisches Kabinetts, 3. Folge, Ende Dezember 1959, S. 1 – S. 5. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Bollhagen 1960**

Bollhagen, Otto: Geschichte und Entwicklung der Firma Otto Bollhagen. (Typoskript) Bremen 1960. (Kopie: Archiv Dorothee Kunkel.)

**Bornschein 1970**

Bornschein, Rudolf: Vorwort. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970. Ohne Paginierung.

**Bott 1988**

Bott, Elisabeth: Otto Bollhagen und die Farbenfabriken vorm. Friedrich Bayer & Co.  
In: Ausst. Kat. Leverkusen 1988. Ohne Paginierung.

**Bouret 1961**

Bouret, Jean: Henri Rousseau. Neuchatel, 1961.

**Bourfeind 1961**

Bourfeind, Erich. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961. Ohne Paginierung.

Bourfeind, Erich: Fritz Zolnhofer Ausstellung im Saarlandmuseum. In: Saarheimat. Saarbrücken, Januar/Februar 1961, Heft 1/2, S. 1 / S. 2.

**Brand 1979**

Brand, Bettina: Belgische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auseinandersetzung mit Religion und Kirche. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 201 – S. 210.

**Brandenburg 2003**

Brandenburg, Winfried: Grußwort und Dank. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 7.

**Brandlhuber 2002**

Brandlhuber, Margot Th.: Die Wissenschaft vom `Eisernen Zeitalter´- Léonard Defrance, Per Hilleström d. Ä. und Joseph Wright of Derby. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 54 – S. 59.

**Brandt 1928**

Brandt, Paul: Schaffende Arbeit und bildende Kunst. Band 2: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit 442 Abbildungen und 8 Farbtafeln. Leipzig 1928.

**Braunfels 1957**

Braunfels, Wolfgang: Industrielle Frühzeit im Gemälde. Erzbergbau und Eisenhüttenwesen in der europäischen Malerei 1500 bis 1850. Düsseldorf 1957.

**Breitenbach 1989**

Breitenbach, Diether: Geleitwort. In: Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 9.

**Brenner 1976**

Brenner, Traudel: Mettlach als Motiv künstlerischer Darstellungen. In: 1300 Jahre Mettlach. Herausgeber Gemeindeverwaltung Mettlach. Mettlach 1976, S. 291 – S. 304.

**Brettell 2006**

Brettell, Richard R.: Straßen, Alleen, Boulevards und Eisenbahnen – Verkehrswege in der realistischen und impressionistischen Malerei des Paris der Jahre 1860 – 1890. In: Ausst. Kat. München 2006, S. 212 – S. 221.

**Bröhan 2002**

Bröhan, Margrit: Hans Baluschek 1870 – 1935. Maler – Zeichner – Illustrator. 2. erweiterte Auflage. Berlin 2002.

**Bruch 1925**

Bruch, Ludwig: Jahrtausend-Feier der Rheinlande im Saargebiet. Eine Volksschrift. Saarbrücken – Völklingen 1925.

**Buderer 1994**

Buderer, Hans Jürgen: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. In: Ausst. Kat. Mannheim 1994.

**Bungert / Mallmann 1976**

Bungert, Gerhard; Mallmann, Klaus-Michael: Die Domanialschulen. In: Saarheimat. Saarbrücken, 1976, Heft 12, S. 228 – S. 231.

**Burg 1999**

Burg, Peter: Saarbrücken im revolutionären Wandel (1789 – 1815). In: Geschichte der Stadt Saarbrücken. Von den Anfängen bis zum industriellen Aufbruch (1860). Band 1. Herausgegeben von Rolf Wittenbrock im Auftrag der Stadt Saarbrücken unter Mitwirkung von Marcus Hahn. Saarbrücken 1999, S. 455 – S. 518.

**Burgard / Linsmayer 1999**

Burgard, Paul; Linsmayer, Ludwig: Von der Vereinigung der Saarstädte zum Abstimmungskampf. Im Wechselbad der Geschichte – Allgemeine historische Rahmenbedingungen. In: Geschichte der Stadt Saarbrücken, Band 2. Saarbrücken 1999, S. 132 – S. 159.

**Burkardberg 1918**

Burkardberg, Wilhelm: Unser Preisausschreiben: Hände weg vom deutschen Land. In: Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918, S. 116 / S. 117.

**Bussmann 1975**

Bussmann, Georg: Plastik. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 110 – S. 120.

**Cachin 1983**

Cachin, Françoise: Das Frühstück im Freien. In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 165 – S. 172.

Cachin, Françoise: Die Straße. Ebd., S. 396 – S. 398.

**Carr 2006**

Carr, Dawson W.: Malerei und Wirklichkeit: Kunst und Leben des Velázquez.

In: Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 26 – S. 53.

**Caspers 1998**

Caspers, Eva: Vorwort. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 6 – S. 8.

**Christmann 1943**

Christmann, Ernst: Zur Einführung. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1943, S. 4 – S. 8.

**Christmann 1999**

Christmann, Daniela: Die Moderne in der Pfalz. Künstlerische Beiträge, Künstlervereinigungen und Kunstförderung in den zwanziger Jahren. Heidelberg 1999.

**Christoffel 1950**

Christoffel, Ulrich: Albert Weisgerber. Herausgegeben von der Stadtverwaltung St. Ingbert zu Ehren ihres großen Sohnes. St. Ingbert 1950.

**Corinth 1910**

Corinth, Lovis: Schmid–Reutte. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. VIII. Berlin 1910, S. 222 / S. 223.

**Corinth 1914**

Corinth, Lovis: Neue Bücher. Über das Mappenwerk von Schmid–Reutte im Verlag von J. Engelhorn's Nachf. in Stuttgart. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. XII. Berlin 1914, S. 350 – S. 352.

**Das Bürgerhospital 1977**

Das Bürgerhospital. In: Saarbrücken Reppersberg Gestern – heute – morgen. Herausgeber Saarland-Sportfoto GmbH und Saarland Spielbank GmbH. Saarbrücken 1977. Ohne Paginierung.

**Das Saarland 1924 (1981)**

Das Saarland. Ein Heimatbuch von Fritz Kloeveborn. Mit Zeichnungen und vier Tafeln nach Radierungen von Hermann Keuth. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1924. Frankfurt am Main 1981.

**Das Saarland 1958**

Das Saarland Ein Beitrag zur Entwicklung des jüngsten Bundeslandes in Politik, Kultur und Wirtschaft. Herausgegeben unter Mitwirkung von Saarpolitikern und Sachkennern von Klaus Altmeyer, Jakob Szliska, Werner Veauthier, Peter Weiant. Saarbrücken 1958.

**Das Saarlandbuch 1981**

Das Saarlandbuch. Herausgeber Dieter Staerk. Saarbrücken 1981.

**Das Saarstatut im Versailler Vertrag**

Das Saarstatut im Versailler Vertrag: Verfassung des Saargebietes, 28. Juni 1919.  
In: Saarländische Geschichte 2001, S. 356 – S. 360.

**Der Bergbau in der Kunst 1958**

Winkelmann, Heinrich: Der Bergbau in der Kunst von Heinrich Winkelmann in Zusammenarbeit mit Siegfried Laufer, Christian Beutler u. a. Sonderausgabe zum 100jährigen Bestehen des Vereins für die bergbaulichen Interessen, Essen. Herausgegeben und verlegt im Auftrage des Unternehmensverbandes Ruhrbergbau und des Steinkohlebergbauvereins. Essen 1958.

**Desens 2006**

Desens, Rainer: Villeroy & Boch. Ein Vierteljahrtausend europäische Industriegeschichte 1748 – 1998. Fortgeschrieben bis ins Jahr 2005. Merzig 2006.

**Die Alte Sammlung. Saarland Museum 1995**

Die Alte Sammlung Saarland Museum. Herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse. Saarbrücken 1995.

**Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum 2009**

Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum. Herausgegeben von Ralf Melcher. Bearbeitet von Stefan Heinlein unter Mitarbeit von Roland Augustin und Eva Wolf. Saarbrücken 2009.

**Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen 1988**

Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen anlässlich des 60-jährigen Jubiläums. Herausgegeben von der Ev. Versöhnungs-Kirchengemeinde Völklingen unter Mitwirkung von Friedel Fischer; Günther Funk; Andreas Hämer; Horst Heyl; Hans Obermann; Willi Stockart. Völklingen 1988.

**Die Rote Zone 2000**

Die Rote Zone im Landkreis Südwestpfalz. Ein Begleitheft zur Ausstellung im Kreistagssaal der Kreisverwaltung Südwestpfalz in Pirmasens vom 21. Oktober bis 10. November 2000. Herausgegeben von der Kreisverwaltung Südwestpfalz. Pirmasens 2000.

**Dieck 1964**

Dieck, Walter: Stadtbilder Saarburs aus 4 Jahrhunderten.  
In: 1000 Jahre Saarburs 964 – 1964. Saarburs 1964, S. 61 – S. 79.

**Diers / Hedinger 2002**

Diers, Michael; Hedinger, Bärbel: z.B. (Dampf-)Wolken- Von der Natur der Industrie in Bildern des Impressionismus nebst einer Allegorie. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 72 – S. 79.

**Dittmann, Lorenz 1982**

Dittmann, Lorenz: Albert Weisgerber. In: Saarländische Lebensbilder. Band I. Saarbrücken 1982, S. 153 – S. 181.

**Dittmann, Lorenz 2003**

Dittmann, Lorenz: Weisgerber und Frankreich. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 11 – S. 21.

**Dittmann, Marlen 1998**

Dittmann, Marlen: Saarbrücken. Eine Stadt vor 100 Jahren. Bilder und Berichte. München 1998.

**Dittmann, Marlen 1999**

Dittmann, Marlen: Stadtentwicklung und Wohnen. Strukturplanung Innenstadt. In: Geschichte der Stadt Saarbrücken. Band 2. Saarbrücken 1999, S. 585 – S. 588.

**Dittmann, Marlen 2005**

Dittmann, Marlen: Architektur und Stadtplanung von 1920 bis 2000. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 563 – S. 584.

**Dittmar 1979**

Dittmar, Peter: Théophile Alexandre Steinlen – Werk und Wirkung. Maschinenschrift. Vollständiger Abdruck der vom Fachbereich Architektur der Technischen Universität München genehmigten Dissertation. Institut für Bauforschung, Denkmalpflege und Kunstgeschichte. München 1979.

**Dittmar 1984**

Dittmar, Peter: Théophile Alexandre Steinlen – Ein poetischer Realist in der Epoche des Jugendstils. Zürich 1984.

**Düchting 1990**

Düchting, Hajo: Paul Cézanne 1839 – 1906. Natur wird Kunst. Köln 1990.

**Düchting 2001**

Düchting, Hajo: Vincent van Gogh. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 398 – S. 401.  
Düchting, Hajo: Henri Rousseau. Ebd., S. 888 – S. 890.

**Du Prel 1942**

Du Prel, Max (Hrsg.): Das Generalgouvernement. Würzburg 1942, S. XV – XX: Übersicht über das Generalgouvernement.

**Dülmen 1989**

Dülmen, Richard van: Einleitung. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 11 – S. 13.  
Dülmen, Richard van: Sozialprofil und politische Kultur. Der saarländische Weg der Modernisierung. Ebd., S. 257 – S. 269.

**Dülmen 1990**

Dülmen, Richard van: Industriekultur an der Saar. Zur Entstehung der Saarländischen Gesellschaft. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, November 1990, Heft 64, S. 18 – S. 22.

**Duvigneau 1979**

Duvigneau, Volker: Tendenzen der Münchner Plakatkunst in den Zwanziger Jahren. In: Die Zwanziger Jahre in München. Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum Mai bis September 1979. Herausgeber Christoph Stölzl. Schriften des Münchner Stadtmuseums. Band 8. München 1979, S. 177 – S. 192.

**Eberle 1995**

Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847 – 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Band I, 1865 – 1899. München 1995.

**Eggum 1986**

Eggum, Arne: Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien. Aus dem Englischen von Grete und Karl-Eberhardt Felten, Constanze Buchbinder-Felten. Stuttgart 1986.

**Elfert 1999**

Elfert, Eberhard: Vier Variationen eines Themas: Der Westwall in der Kunst des Dritten Reiches. In: Wir bauen des Reiches Sicherheit. Mythos und Realität des Westwalls 1938 bis 1945. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1999, S. 102 – S. 120.

**Ein Bild der Kultur 2004**

Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums.  
Herausgeber: Ralph Melcher, Christof Trepesch, Eva.Wolf. Blieskastel 2004.

**Einwohnerbuch Saarbrücken 1939**

Einwohnerbuch der Stadt und des Landkreises Saarbrücken 1939, Teil II: Alphabet. Verzeichnis. Stadt Saarbrücken. Teil III: Straßenverzeichnis. In: Stadtarchiv Saarbrücken.

**Eisler 1996**

Eisler, Colin: Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne. Köln 1996.

**Elton 1974**

Elton, Arthur: Francis Donald Klingender (1907 – 1955). In: Klingender 1974, S. 8 – S. 11.

**Enderlein 2007**

Enderlein, Albert: Die Bürgermeisterei Orscholz als Teil der preußischen Rheinprovinz. Zu Teil I Orscholz und das Land zwischen Saar und Mosel im Laufe der Geschichte. In: Beiträge zur Geschichte von Orscholz. Albert Enderlein; Dieter Morgen; Manfred & Manuel Kiefer; Bernd Gaub. Orscholz 2007, S. 97 – S. 109.

Enderlein, Albert: Der Aussichtspunkt Cloef. Ebd. S. 395 – S. 408.

**Engelbrecht 1987**

Engelbrecht, Arthur: Industrie im Bilde – Bild in der Industrie. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst. Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München 1987, S. 54 – S. 63.

**Engelskirchen 2002**

Engelskirchen, Lutz: Ausstellungen zum Industriebild in Deutschland.

In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 108 – S. 113.

**Ertel 1962**

Ertel, K. F.: Der Maler Fritz Zolnhofer. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau. Herausgeber Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e.V. Bochum. Bochum 1962, 14. Jahrgang, Heft 2, S. 17 – S. 19.

**Esswein 1904**

Esswein, Hermann: Moderne Illustratoren von Hermann Esswein. II. Hans Baluschek. München/Leipzig 1904.

**Etzlstorfer 2000**

Etzlstorfer, Hannes: Fritz Fröhlich - oder die Kunst auf dem Lande. Kunsthistorische Notizen. In: Ausst. Kat. Linz 2000, S. 34 – S. 66.



**Fechtner 1981**

Fechtner, Hans Joachim: Carl Duisberg. Eine Biographie. Düsseldorf 1981.

**Feilchenfeldt 1993**

Feilchenfeldt, Walter: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland.  
In: Adriani 1993, S. 293 – S. 312.

**Fellbach-Stein 2000**

Fellbach-Stein, Ariane M.: Kunstpolitik in der Pfalz 1920 – 1945. Kaiserslautern 2000.

**Fischer 1988**

Fischer, Friedel: Die evangelische Versöhnungskirche in Völklingen.  
In: Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen 1988, S. 22 – S. 36.

**Fischer 1993**

Fischer, Andrea: „Helft uns siegen“. Weltkriegspostkarten. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 125 – S. 135.

Fischer, Andrea: Oskar Arnulf Schwindt. Ein Knabenbild von Otto Weil.  
Ebd., S. 137 – S. 139.

**Fischer 2003**

Fischer, Andrea: Vorwort. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 2003, S. 8 – S. 10.

**Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004**

Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich, herausgegeben von Hans-Walter Herrmann, Rainer Hudemann und Eva Kell unter Mitarbeit von Alexander König. Veröffentlichungen der Kommission für saarländische Landesgeschichte und Volksforschung. Saarbrücken 2004.

**Frenske 1990**

Frenske, Hans: Rheinkreis – Pfalz – Westmark. Über den Namen Pfalz und das Selbstverständnis ihrer Bewohner im 19. und 20. Jahrhundert. In: Staab, Franz (Herausgeber): Die Pfalz. Probleme einer Begriffsgeschichte vom Kaiserpalast auf dem Palatin bis zum heutigen Regierungsbezirk. Speyer 1990, S. 211 – S. 228.

**Friedberger 1919**

Friedberger, Hans: Künstlerplakate der Revolutionszeit. In: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 10. Jahr. Heft 4, Juli 1919. Beilage "Die Kultur in der Reklame", S. 260 – S. 276.

**Friedländer 1924**

Friedländer, Max J.: Herri met de Bles. In: Die altniederländische Malerei. 13. Band. Leiden 1924, S. 36 – S. 45.

**Friedrichsthal – Bildstock – Maybach 1975**

Friedrichsthal – Bildstock – Maybach. Bilder und Dokumente zur Geschichte der Stadt. Herausgegeben im Selbstverlag vom Heimat- und Verkehrsverein Friedrichsthal – Bildstock e. V., im August 1975.

**Fröhlich 2001**

Fröhlich, Anke: Albrecht Dürer (1471 – 1528). Christus als Schmerzensmann.  
In: Ausst. Kat. Karlsruhe 2001, S. 400 / S. 401.

**Fürst 1912**

Fürst, Artur: Das Reich der Kraft von Artur Fürst. Mit 85 Bildern namhafter Künstler (2 farbigen Wiedergaben), davon 69 Bilder aus der Ausstellung „Stätten der Arbeit“ der Galerie Arnold in Dresden und ein Anhang mit 16 Bildern: Die Poesie der Eisenbahn von Hans Baluschek. Berlin 1912.

**Gätje 2005**

Gätje, Hermann: „Virago“ und das Saarland. In: Liesbet Dill: Virago. Roman aus dem Saargebiet. Erstausgabe 1913. Nachdruck St. Ingbert 2005, S. 407/ S. 408.

**Gassner 1942**

Gassner, Emil: Die Pressearbeit. In: Du Prel 1942, S. 147 – S. 151.

**Gauleiter 1942**

Gauleiter: Zum Geleit. In: Ausst. Kat. Saarbrücken / Nürnberg / Mühlhausen i. Elsass 1942.

**Gebser 1958**

Gebser, Jean: Fritz Zolnhofer – Maler der Teilhabe. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1958.

Ohne Paginierung.

Gebser, Jean, 20. Januar 1958. Typoskript. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

**Gensel 1905**

Gensel, Walter: Velazquez. Sein Leben und seine Kunst. In: Velazquez. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen mit einer biographischen Einleitung von Walter Gensel. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Sechster Band Velasquez. Stuttgart u. Leipzig 1905.

**Gercke 1995**

Gercke, Hans: Das Wunderbare und das Nichts. Eine Einführung. In: Hans Gercke (Hrsg.): Blau - Farbe der Ferne. Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlass der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und Museumserweiterungsbaus vom 2. März bis zum 13. Mai 1990. 2. Auflage. Heidelberg 1995, S. 17 – S. 24.

**Gillenberg 2005**

Gillenberg, Heinz: Technikgeschichte der Neunkircher Hütte.

In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 127 – S. 146.

**Glaser 1989**

Glaser, Harald: Thomasstahl und Tafelglas. Die Eisen- und Glashütten zwischen 1840 und 1918. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 58 – S. 71.

**Glass 1929**

Glass, Franz Paul: Der Münchner Plakatstil. In: Das Internationale Plakat. Amtlicher Katalog, Ausstellung München. München 1929, S. 18 / S. 19.

**Goerke 1912**

Goerke, Franz: Vorwort. In: Fürst 1912, S. 5.

**Goetz 1984**

Goetz, Christine: Studien zum Thema `Arbeit´ im Werk von Constantin Meunier und Vincent van Gogh. (Dissertation von 1983.) Beiträge zur Kunstwissenschaft. Band 2. München 1984.

**Gorella 1973**

Gorella, Arwed D.: Realismus und Antizipation in der Lithographie „Liberté de la Presse“ von Honoré Daumier. In: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Dritte, verbesserte Auflage. Berlin 1973, S. 135 – S. 143.

**Gosebruch 1912**

Gosebruch, Ernst: Die Industrie in der bildenden Kunst. In: Ausst. Kat. Essen 1912, S. 3 – S. 12.

**Gr. 1933/34**

Gr.: Die Wacht im Westen. In: Die Westmark, Jahrgang 1933/34, 4. Heft. Neustadt a. d. Weinstraße 1933/34, S. 218 / S. 219.

**Graf 1930**

Graf, Hermann: Zur Eröffnung der ersten Ausstellung „Industrie und Kunst“. In: Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern, Juni / Juli 1930, 2. Jahrgang, S. 45 – S. 50.

**Gräff 1928**

Gräff, Walter: Vorwort. In: Ausst. Kat. München – Nürnberg – Kaiserslautern 1928, S. 7 – S. 12.

**Gray 1996**

Gray, Christopher: Armand Guillaumin. Leben und Werk. In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 13 – S. 72.

**Grewenig 1991**

Grewenig, Meinrad Maria: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. In: Saarland Museum. Landesgalerie 1991, S. 11 – S. 15.

**Groh 1949 ?**

Groh, O., Dr.: Ausstellung Fritz Zolnhofer in Paris. Undatiertes Typoskript zur Ausstellung im `Maison des Beaux-Arts`, S. 1 – S. 4. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

**Gross 1997**

Gross, Gaetano: Die verlorene Ehre des Malers Fritz Zolnhofer. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, Herbst 1997, Nr. 78, S. 73 – S. 75.

Gross, Gaetano: Die Moral und die Kunst oder Die verlorene Ehre des verstorbenen Malers Fritz Zolnhofer. In: Saar Revue. Illustrierte für die Region Saar-Lor-Lux, Ausgabe 10. Saarbrücken 1997, S. 6 / S. 7.

**Groß / Großmann 1975**

Groß, Christian; Großmann, Uwe: Die Darstellung der Frau. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 182 – S. 192.

**Gulden 2000**

Gulden, Alfred: Zolnhoferblòò . Zolnhoferblau. In: Onna de langk Bääm – Unter den langen Bäumen. Blieskastel 2000, S. 293 – S. 295.

**Günther 2006**

Günther, Herbert: Joachim Ringelnatz mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 9. Auflage. Hamburg 2006.

**Güse 1991**

Güse, Ernst-Gerhard: Vorwort. In: Saarland Museum. Landesgalerie 1991, S. 7 / S. 8.

**Güse 1995**

Güse, Ernst-Gerhard: Brennende Schlösser und rauchende Schloten. Werke aus dem Saarland Museum zwischen 1793 und 1850.

In: Die Alte Sammlung Saarland Museum 1995, S. 225 – S. 239.

**Güse 1999**

Güse, Ernst-Gerhard: Vorwort. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 1999, S. 7 / S. 8.

**Güse 2001**

Güse, Ernst-Gerhard: Vorwort. In: Ausst. Kat Saarbrücken 2001, S. VII.

**Güse 2004**

Güse, Ernst-Gerhard: *Prozession in St. Ingbert (II)*. In: Weisgerber 2004, S. 80.

**H 1913**

H.: Saarbrücken ! In: Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern 1913, S. 6 – S. 9.

**Haas 2010**

Haas, Bruno: Die Stadt im Spiegel des neuen Bildgrundes: Manet.

In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 83 – S. 95.

**Haaser 2005**

Haaser, Rolf: Felix Klipstein und Friedrich Barth. Stationen einer Künstlerfreundschaft. In: Rolf Haaser: „Gast am eigenen Tisch“ - Felix Klipstein und Friedrich Barth als Graphiker. Band 1 der Schriftenreihe des Vereins zur Pflege des künstlerischen Nachlasses von Editha Klippstein e.V., herausgegeben von Rolf Haaser und Wilhelm R. Schmidt. Fernwald 2005, S. 5 – S. 24.

**Hahn 1989**

Hahn, Hans Werner: Arbeiten auf der Hütte. Lebenskontexte von Hüttenarbeitern.

In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 109 – S. 131.

**Hannig 1989**

Hannig, Jürgen: Der beschleunigte Raum. Industrialisierung und Verkehr im Saarland.

In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 27 – S. 41.

**Hannig 1993**

Hannig, Jürgen: Im Schatten von Spichern: Militarismus und Nationalismus im Saarrevier vor dem Ersten Weltkrieg. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 21 – S. 36.

**Hanssler, 1984**

Hanssler, Bernhard: Der Maler des Credo. Karl Caspars religiöse Bildthemen.

In: Ausst. Kat. München 1984, S. 276 – S. 285.

**Hau o. J.**

Hau, Fritz: Die Dorf-Chronik Schnappachs mit ihren wichtigsten Ereignissen von 1535 – 1955, o. O. u. o. J.

**Hauptmann 1936**

Hauptmann, Moritz: Der Tondo. Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. Frankfurt am Main, 1936.

**Hausenstein 1918**

Hausenstein, Wilhelm: Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch mit neunzig Abbildungen. Herausgegeben von der Münchener Neuen Sezession. München 1918.

**Hedin 2008 .**

Hedin, Gry: Dramatische Perspektiven I – Ansichten des modernen Paris. In: Ausst. Kat. Ostfildern 2008, S. 56 / S. 57.

**Heinlein 2006**

Heinlein, Stefan: Johann Friedrich Dryander – Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2006, S. 25 – S. 38.

**Heinlein 2009**

Heinlein, Stefan: Herri met de Bles – Werkstatt. Hüttenwerk am Wald. In: Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum 2009, S. 15 / S. 16.

**Heinz 1974**

Heinz, Dieter: Winterbergdenkmal Saarbrücken. In: Saarheimat. Saarbrücken 1974, Heft 9 / 10, S. 189 – S. 195.

**Heinz 1989**

Heinz, Dieter: Zur Baugeschichte des Saarbrücker Schlosses. In: Das Saarbrücker Schloss. Zur Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Gerhard Bungert und Charly Lehnert in Zusammenarbeit mit dem Stadtverband Saarbrücken. Saarbrücken 1989, S. 25 – S. 37.

**Heinz-Mohr 1971**

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf/Köln 1971.

**Heise 1959**

Heise, Carl Georg: Hans Holbein d. J. Die Gesandten. Stuttgart 1959.

**Herfurth-Schindler 1985**

Herfurth-Schindler, Andrea: Das Bild der Familie in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Aachen 1985, S. 135 – S. 149: Arbeiterfamilien.

**Herterich 1909**

Herterich, Ludwig: Aus meinem Leben. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. VII. Berlin 1909, S. 239 – S. 249.

**Herterich 1916**

Herterich, Ludwig: Aus meinem Leben. In: Velhagen & Kastings Monatshefte, XXXI, Bd. I. Bielefeld 1916, S. 193 – S. 201.

**Herding 2002**

Herding, Klaus: Die Industrie als `zweite Schöpfung´.  
In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 10 – S. 27.

**Herrmann, Hans-Christian 2012**

Herrmann, Hans-Christian: Hitlers williger Helfer – ein saarländischer „Held“. Der Völklinger Stahlindustrielle Hermann Röchling als Nazi-Größe und Wortführer seiner Landsleute – Auseinandersetzungen um eine Symbolfigur. In: Saargeschichten. Magazin zur regionalen Kultur und Geschichte. Herausgeber: Historischer Verein für die Saargegend e.V. Saarbrücken, Ausgabe 4 - 2012, S. 4 – S. 11.

**Hermann, Hans-Walter 1993**

Hermann, Hans-Walter: 1919 – Schicksalsjahr für die Saar.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 249 – S. 265.

**Hermann, Hans-Walter 1998**

Hermann, Hans-Walter: Geschichte der Ev. Kirchengemeinde Völklingen im Spannungsfeld nationaler und kirchlicher Auseinandersetzungen. Vom Verfasser 1998 aktualisierte Fassung des Festvortrages 1988. Typoskript S. 1 – S. 18.  
Anlage. In: Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen 1988.

**Heuss 1962**

Erinnerungen an Albert Weisgerber. In: Weber 1962, S. 9 / S. 10.

**Hielscher, Meike 1979**

Hielscher, Meike: Umweltbilder aus dem „Schwarzen Land“. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 241 –S. 247.

**Hielscher, Peter 1979**

Hielscher, Peter: „Vom vollkommenen Ausdruck des Elends zum Bezwingen der Welt“. Anmerkungen zur Darstellung des Arbeiters im 19. Jahrhundert.  
In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 221 – S. 229.

**Hiller 1957**

Hiller, Irmgard: Schiffszieher. In: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII. Sonderdruck. Leipzig 1957, S. 303 – S. 309.

**Hinz 1975**

Hinz, Bertold: Malerei des deutschen Faschismus. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 122 – S. 128.

**Hirsch 1986**

Hirsch, Adolf: Betrachtungen über Kino-Plakate. In: Paul Leni. Graphik. Theater. Film. Zusammenestellt von Hans-Michael Bock. Eine Ausstellung vom 10. August bis 26. Oktober 1986 im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1986 , S. 49 / S. 50.

**Hoberg 1984**

Hoberg, Annegret: Karl Caspar, der Expressionismus und das Problem der modernen christlichen Kunst. In: Ausst. Kat. München 1984, S. 268 – S. 275.

**Hoffmann 1979**

Hoffmann, Maria: Anmerkungen zum Leben und Werk Otto Weils. Zum Stand der Forschung. Zur künstlerischen Entwicklung. Karikierende Zeichnungen. Studien nach der Natur – Freude an den Farben. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 8 – S. 13.

**Holländer 2000**

Holländer, Hans: Mundus Subterraneus, das Sublime und das Labyrinth der Zeit.

In: Erkenntnis Erfindung Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Hans Holländer (Herausgeber). Berlin 2000, S. 483 – S. 506.

Holländer, Hans: Kommentare und Notizen zur Bildgeschichte des Bergbaues. Ebd., S. 643 – S. 671.

**Holländer 2002**

Holländer, Hans: Die mechanischen Künste und die Landschaft als Werkstatt.

In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 40 – S. 47.

**Hollein 2006**

Hollein, Max: Vorwort. In: Ausst. Kat. München 2006, S. 8 – S. 11.

**Hopp 1994**

Hopp, Giesela: Paul Cézanne: *Am Quai de Bercy*. In: Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke. Herausgegeben von Uwe M. Schneede und Helmut R. Leppin, 1. Auflage. Heidelberg 1994.

**Horch 1995**

Horch, Hans: Herr und Knecht im Hause Stumm. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 55 – S. 60.

**Houssoy 1914**

Houssoy, Gaston N. du: Les Dessins de Dorignac. In: Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art moderne. Vol 35. Paris 1914, S. 65 – S. 74.

**Howest 1998**

Howest, Sigrid: Vom Saarmuseum zur Museumslandschaft.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 400 – S. 419.

**Hudemann 2004**

Hudemann, Rainer: Industriekultur des Saarreviers im Vergleich.

In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004, S. 11 – S. 21.

**Hüttel 1996**

Hüttel, Richard: Im Bilde Reisen - Engländer an der Mosel. In: Im Bilde Reisen. Moselansichten von William Turner bis August Sander. Katalog zur Ausstellung. Städtisches Museum Trier 1996. Herausgeber Elisabeth Dühr und Richard Hüttel. 1. Auflage. Koblenz 1996, S. 11 – S. 14.

**Imdahl 1970/71**

Imdahl, Max: Constantin Meunier. In: Ausst. Kat. Bochum 1970. Ohne Paginierung.

**Imiela / Weber 1961**

Imiela, Hans-Jürgen; Weber, Wilhelm: Die Sammlung Kohl-Weigand. Slevogt. Purrmann. Weisgerber. Heidelberg/Berlin 1961.

**Industrie 1913**

Industrie. In: Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern 1913, S. 26 / S. 27.

**Industriebilder 1994**

Industriebilder. Gemälde einer Epoche herausgegeben von Ernst Schmacke. Münster 1994.

**Industriekultur an der Saar 1989**

Industriekultur an der Saar. Leben und Arbeit in einer Industrieregion 1840 – 1914. Unter Mitwirkung zahlreicher Autoren herausgegeben von Richard van Dülmen. München 1989.

**IndustrieMenschenBilder 1996**

IndustrieMenschenBilder. Ansichten aus der saarländischen Industrieregion. Herausgeberin für den Zweckverband Historisches Museum Saar: Lieselotte Kugler. Historisches Museum Saar und Autoren. Saarbrücken 1996.

**Ishikawa-Franke 1978**

Ishikawa-Franke, Saskia: Albert Weisgerber – Leben und Werk – Gemälde. Veröffentlichung des Instituts für Landeskunde des Saarlandes, Band. 26. Saarbrücken 1978.

**Jacob 1993**

Jacob, Joachim: Carl Ferdinand Stumm. Hüttenbesitzer und Politiker. In: Stumm in Neunkirchen 1993, S. 13 – S. 38.

**Jähne 2004**

Jähne, Michael: Die Sammlung des Staatlichen Museums Saarbrücken. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 175 – S. 186.

**Jakob 1975**

Jakob, Helmut: Friedrichsthal – Bildstock und der saarländische Steinkohlenbergbau. In: Friedrichsthal – Bildstock – Maybach 1975, S. 75 – S. 95.

**Jakobs 1991**

Jakobs, Ingrid: Christian Kretzschmar. Steinhauer und Baumeister des 18. Jahrhunderts in Kurtrier. Saarbrücken 1991.

**Janssen 2004**

Janssen, Johannes: „aus seiner provinziellen Enge heraus“. Das Saarlandmuseum 1945 – 2003. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 219 – S. 246.

**Jochem 1979**

Jochem, Josef: Geleitwort. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 3.

**Jöckle 1994**

Jöckle, Clemens: Künstler im „volkstumpolitischen Einsatz“ zwischen „Gau Westmark“ und „Generalgouvernement“ 1939 – 1943 unter besonderer Berücksichtigung der Malerreise pfälzischer und saarländischer Künstler nach Galizien im Jahre 1942. In: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz, 92. Band. Speyer 1994, S. 307 – S. 359.



**Jöckle 2000**

Jöckle, Clemens: Zwischen Westwall und Maginotlinie. Die Dokumentation der „Roten Zone“ am Beispiel der Westpfalz von Malerhand. In: Die Rote Zone 2000, S. 93 – S. 122.

**Johannsen 1931**

Johannsen, Otto: Hochofenwerk Völklingen.

In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 169 – S. 199.

Johannsen, Otto: Thomasstahlwerke. Ebd., S. 211 – S. 237.

**Jörgens-Lendrum 1994**

Jörgens-Lendrum, Helga: Der Bildhauer Edwin Scharff (1887 – 1955). Untersuchungen zu Leben und Werk. Mit einem Katalog der figürlichen Plastik. Göttingen 1994.

**Jung 1998**

Jung, Rainer: Selbst- und Fremdbilder in den Kalendern des Saargebietes 1920 – 1935.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 323 – S. 343.

**Jüngst / Staerk 1993**

Jüngst, Karl-Ludwig; Staerk, Dieter (Herausgeber): Sulzbach / Saar mit Altenwald - Brefeld - Hühnerfeld - Neuweiler - Schnappach. Eine Stadt im Wandel der Zeiten. Sulzbach 1993.

**K 1913**

K.: Das Schlachtfeld. In: Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern 1913, S. 36 – S. 40.

**Kaczmarczyk 2010/2011**

Kaczmarczyk, Alexander: Die Evokation der Antike an Stätten der Arbeit, 25.1.2011.

In: Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011.

**Kähler 2010**

Kähler, Susanne: Begas und Frankreich. Neobarocker Stil im europäischen Vergleich.

In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 61 – S. 71.

**Karthein / Schichtel 1993**

Karthein, Franz; Schichtel, Horst Dieter: Die Glasindustrie in Sulzbach und Schnappach.

In: Jüngst / Staerk 1993, S. 149 – S. 160.

**Katzinger 2000**

Katzinger, Willibald: Fritz Fröhlich - Lebenssplitter. Versuch einer Kurzbiographie.

In: Ausst. Kat. Linz 2000, S. 7 – S. 30.

**Keazor 2010/2011**

Keazor, Henry: „Welcome to the Machine!“ Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst, 30.11.2010. In: Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011.

**Keazor / Schmitt / Peiler 2010/2011**

Keazor, Henry; Schmitt, Dominik; Peiler, Nils. Flyer „Industriekultur. Ringvorlesung >>> Genialer Schrott.“ Universität des Saarlandes. Im Weltkulturerbe Völklinger Hütte, 26.10.2010 bis 8.2.2011.

**Keisch 1996**

Keisch, Claude: Katalog-Erarbeitung. In: Ausst. Kat. Köln 1996.

**Keller 1981**

Keller, Peter C.: Bericht über Berus. Die Bergfeste, ihre Bürgerrechte und ihr Heiligtum im Muschelkalk. Saarbrücken 1981.

**Kermann 2000**

Kermann, Joachim: Die Evakuierung der „Roten Zone“ unter Berücksichtigung der ehemaligen Kreise Pirmasens und Zweibrücken. In: Die Rote Zone 2000, S. 9 – S. 61.

**Kessel 1996**

Kessel, Dagmar von: Kunst um 1900. Die Zeichner des Simplicissimus: Zwischen Tradition und Avantgarde. In: Begleitheft zur Ausstellung „Simplicissimus“ 1896 – 1944, 19. Mai bis 28. Juli 1996, Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Hannover 1996.

**Keuth 1929**

Keuth, H.: Otto Weil †. In: Unsere Saar. Heimatblätter für die Saarlandschaft. Zur Pflege der Heimatliebe, heimischer Geschichte, Kunst, Volksart und Natur. Organ der Vereine für Heimatkunde in den Kreisen Saarlouis und Merzig, sowie des Vereins für Naturschutz in Ottweiler. Herausgeber Professor L. Blatter. Saarlouis, 3. Jg. 1928/29, Nr. 5. März, S. 85 – S. 87. (Stadtarchiv Kreisstadt Neunkirchen, Bestand der Präsenzbibliothek.)

**Keuth 1963/64**

Keuth, Paul: Wirtschaft zwischen den Grenzen. 100 Jahre Industrie- und Handelskammer. Herausgegeben von der Industrie- und Handelskammer anlässlich ihres 100jährigen Bestehens. Saarbrücken 1963/64.

**Kiefer 1934**

Kiefer, Peter, Führer der Deutschen Gewerkschaftsfront Saar. Saarbrücken, im April 1934: Zum Geleit. In: Grenzwatch im Schacht. Ein Ehrenmal für den saardeutschen Bergmann. Ohne Paginierung.

**Klein 1981**

Klein, Hanns: Das Saarland vom Wiener Kongress bis zum 1. Weltkrieg. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 175 – S. 182.

**Klein 1984**

Klein, Max: SAAR-BRÜCKEN in Saarbrücken. In: Saarbrücker Hefte, Heft 55, 1984. Saarbrücken 1984, S. 27 – S. 39.

**Klewitz 1976**

Klewitz, Martin: Zur Baugeschichte der Benediktinerabtei Mettlach. In: 1300 Jahre Mettlach. Herausgeber Gemeindeverwaltung Mettlach. Mettlach 1976, S. 81 – S. 94.

**Klingender 1974**

Klingender, Francis D.: Kunst und Industrielle Revolution. Aus dem Englischen übersetzt von Eva Schumann. Für die Ausgabe 1974 VEB Verlag der Kunst Dresden. Dresden 1974.

**Klose 1991**

Klose, Hans: Carl Duisberg - politische und soziale Aspekte eines Lebens -. Köln 1991.

**Klossowski 1923**

Klossowski, Erich: Honoré Daumier. München 1923.

**Knauf 1928**

Knauf, Erich: Ein Vergessener - Alexandre Théophile Steinlen. In: Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz. Berlin 1928, S. 27 – S. 34.

**Knauf / Trepesch 1998**

Knauf, Rainer; Trepesch, Christof: Kriegerdenkmäler und Kriegerfriedhöfe. Formen des Kriegsgedenkens im Saarbrücker Raum zwischen 1870 und 1935.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 157 – S. 182.

**Knesebeck 1990**

Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Dokumentation zu Leben und Werk. In: Herwig Guratzsch (Herausgeber): Käthe Kollwitz. Druckgraphik. Handzeichnungen. Plastik. Stuttgart 1990, S. 221 – S. 239.

**Kohle 2002**

Kohle, Hubertus: Das Industriebild als modernes Historienbild – Monumentalisierung und Heroisierung von Industrie und Arbeit in Belgien. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 80 – S. 85.

**Köhler 2001**

Köhler, Jutta: Lyonel Feininger. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 325 / S. 326.

**Kollmann 1901**

Kollmann, J.: Die Stumm'schen Eisenwerke in Neunkirchen und Ueckingen. Mit Illustrationen von E. Limmer. In: Stumm-Nummer, Illustrierte Zeitung, 11. April 1901, S. II – S. XX.

**Költzsch 1998**

Költzsch, Georg-W.: Das Paradies als Collage. In: Ausst. Kat. Essen 1998, S. 54 – S. 69.

**König 2001**

König, Jutta: Honoré Daumier. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 250 / S. 251.

**Krämer 1955**

Krämer, Wolfgang: Geschichte der Stadt St. Ingbert. Von den Anfängen bis zum Ende des zweiten Weltkrieges. Eine Heimatkunde aufgrund archivalischer Quellen. Zweite, vollständig umgearbeitete und wesentlich ergänzte Auflage in zwei Bänden. Band II. St. Ingbert 1955.

**Kramp-Karrenbauer 2012**

Kramp-Karrenbauer, Annegret: Vorwort. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 8 / S. 9.

**Krätz 1993**

Krätz, Otto: Das ideale Bild der Fabrik. Die Werke des Industriemalers Otto Bollhagen (1861 – 1924). In: Kultur und Technik. Das Magazin aus dem Deutschen Museum.

München 1993, Heft 4, S. 26 – S. 33.

**Krauss / Uthemann 2003**

Krauss, Heinrich; Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei. 5. Auflage. München 2003.

**Krausse 1995**

Krausse, Anna-Carola: Geschichte der Malerei von der Renaissance bis heute. Mit Textbeiträgen von Ralf Burmeister, Christoph Delius, Katrin Fehr u. a. Hrsg. Peter Delius. Köln 1995.  
 Ohne Autor: Renaissance in Florenz 1420 – 1500, S. 8 – S. 13.  
 Ohne Autor: Die eitle Pracht Barock 1600 – 1750, S. 32 – S. 45.  
 Ohne Autor: Romantik in Frankreich 1815 – 1850, S. 60 – S. 62  
 Ohne Autor: Edouard Manet, S. 71.

**Krifka 2002**

Krifka, Sabine: Industrie als Spektakel und Sehenswürdigkeit. Die Entstehung der Industrielandschaft in England. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 48 – S. 53.

**Krüger 1943**

Krüger, Staatssekretär, SS-Obergruppenführer und General der Polizei. Zum Geleit. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1943, S. 3.

**Krüger / Maas 2009**

Krüger, Andreas; Maas, Claudia: Vorwort. In: Schleiden 2009, S. 11.

**Krumrine 1989**

Krumrine, Mary Louise: Paul Cézanne: Die Badenden. In: Ausst. Kat. Basel 1989, S. 31 – S. 268.

**Kugler 1987**

Kugler, Lieselotte: Die Eisenbahn als Trennlinie. Über Industrielandschaften. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst. Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München 1987, S. 7 – S. 13.

**Kugler 1996**

Kugler, Lieselotte: Vorwort. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 4 – S. 6.

**Kugler 1998**

Kugler, Lieselotte: Einleitung. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 11 – S. 25.

**Kunkel 2009**

Kunkel, Dorothee: Der Lebensweg und künstlerische Werdegang von Otto Weil. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 2009, S. 5 – S. 7.  
 Kunkel, Dorothee: Die Jubiläums-Ausstellung zum 125. Geburtstag und 80. Todestag von Otto Weil. Ebd., S. 8 – S. 30.

**Lang 1989**

Lang, Christoph: „Herren im Hause“. Die Unternehmer. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 132 – S. 145.

**Lankheit 1959**

Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel. Heidelberg 1959.

**Laufer 1995**

Laufer, Wolfgang: Eine Region in Bewegung. Bevölkerung und Siedlung im Prozess der Industrialisierung. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 21 – S. 26.

**Legrum 1994**

Legrum, Kurt: Wo Menschen Götter und Ahnen verehrten. Der Gollenstein bei Blieskastel: Eines der ältesten deutschen Kulturdenkmäler gibt noch immer Rätsel auf. In: Palatina, Sonderbeilage der Zeitung „Die Rheinpfalz“, 22.01.1994.

**Linsmayer 1995**

Linsmayer, Ludwig: Kulturnationale Feiern. In: Saarländische Geschichte 1995, S. 273 – S. 283.

**Linsmayer 2005**

Linsmayer, Ludwig: Die Macht der Erinnerung. In: Der 13. Januar. Die Saar im Brennpunkt der Geschichte. Herausgegeben von Ludwig Linsmayer im Auftrag der Vereinigung zur Förderung des Landesarchivs Saarbrücken. Saarbrücken 2005, S. 15 – S. 109.

**Linsmayer 2012**

Linsmayer, Ludwig: Glühende Leidenschaften. Industrieller Wandel im Zeitalter des Nationalismus (1870 – 1914). In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 110 – S. 116.

**Linsmayer / Wettmann-Jungblut 2012**

Linsmayer, Ludwig; Wettmann-Jungblut, Peter: Von lodernden Flammen und Flächenbränden. Der saarländische Sonderweg (1919 – 1957). In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 194 – S. 202.

**Linsmayer / Wettmann-Jungblut 2013**

Linsmayer, Ludwig; Wettmann-Jungblut, Peter (Herausgeber): Die Last aus Tausend Jahren. NS-Vergangenheit und demokratischer Aufbruch. Saarbrücken 2013.

**Loch 2005**

Loch, Bernd: Geschichte der Gruben Neunkirchen. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 147 – S. 166.

**Loebens 1998**

Loebens, Uwe: Die arglosen Verräter. Saarländische Kunst im Dritten Reich. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, Herbst 1998, Nr. 79/80, S. 69 – S. 93.

**Loebens 2003**

Loebens, Uwe: Nahaufnahme ohne Weitsicht. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, Frühjahr 2003, Nr. 89, S. 141 – S. 144.

**Löffler 1970**

Löffler, Fritz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken. 1970. Ohne Paginierung.

**Lorenzen 1918**

Lorenzen, Ernst: Aus Deutschlands Waffenschmiede. In: Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 40, 06.10.1918, S. 631 / S. 632.

**Ludwig 1985**

Ludwig, Horst: Ludwig von Herterich in Etzenhausen. In: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten. 5. Jg., Nr. 4. München, 15. Februar 1985, S. 313 – S. 315.

**Ludwig 1989**

Ludwig, Horst: Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen. München 1989.

**Lüth 1989**

Lüth, Johann Peter: Editorial. In: Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur, S. 11.

**Lützel 1967**

Lützel, Heinrich: Wege zur Kunst. Gattungen der Kunst. Mit 188 Bildern im Text. 2., unveränderte Auflage der bisherigen Taschenbuchausgabe „Führer zur Kunst“. Freiburg/Basel/Wien 1967.

**Maaz 1998**

Maaz, Bernhard: „Bilder großen Menschentums“. Meuniers Wirkung auf Kritiker, Sammler und Künstler um 1900 in Deutschland. In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 25 – S. 43.

**Maler im Fünf-Seen-Land 1993**

Maler im Fünf-Seen-Land. Münchner Schule. 2. Kunstausstellung. Sonderausstellung Künstlerkolonie Holzhausen. Kloster Andechs, Klostergasthof, 29. Oktober bis 14. November 1993. Ohne Paginierung.

**Mallmann 1980**

Mallmann, Klaus-Michael: „Haltet fest wie der Baum die Äst“. Zur Rolle der Frau in der Bergarbeiterbewegung 1892/93. In: Saarheimat, Saarbrücken 1980, Heft 4, S. 89 – S. 92.

**Mallmann 1989**

Mallmann, Klaus-Michael: Verfleißigung und Eigensinn. Bergmännische Lebenswelten. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 98 – S. 108.

Mallmann, Klaus-Michael: Die neue Attraktivität des Himmels. Kirche, Religion und industrielle Modernisierung. Ebd., S. 248 – S. 257.

**Mallmann / Steffens 1989**

Mallmann, Klaus-Michael; Steffens, Horst: Lohn der Mühlen. Geschichte der Bergarbeiter an der Saar. München 1989.

**Mallmann 1995**

Mallmann, Klaus-Michael: Die heilige Borussia. Das Saarrevier als preußische Industriekolonie. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 16 – S. 20.

Mallmann, Klaus-Michael: Klassenkampf fürs Vaterland. Der Bergarbeiterstreik 1923. Ebd., S. 103 – S. 108.

**Mallmann / Paul / Schock / Klimmt 1995**

Mallmann, Klaus-Michael; Paul, Gerhard; Schock, Ralph; Klimmt, Reinhard: Einleitung. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 12 / S. 13.

**Mansencal 2000**

Mansencal, Marie-Claire: „Georges Dorignac, 1879 – 1925“. L'atelier de la Ruche. In: Modigliani e i suoi. Jeanne Hébuterne. André Hébuterne. Georges Dorignac. Amedeo Modigliani. Fondazione Giorgio Cini. Venecia 2000, S. 43 – S. 49.

**Marschall 2002**

Marschall, Kristine: Sakralbauwerke des Klassizismus und des Historismus im Saarland. Saarbrücken 2002.

**Marschall 2005**

Marschall, Kristine: Sakralbauten des Historismus in Neunkirchen – Sponsorenkirchen der Ära Stumm. In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 471 – S. 482.

**Mathieu 2010**

Mathieu, Caroline: Die moderne Stadt: Paris 1850 – 1900.  
In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 25 – S. 34.

**Matzenbacher 1975**

Matzenbacher, Hans: Fritz Zolnhofer. Kunstpreisträger des Saarlandes. In: Matzenbacher, Hans: Wolfstein, kleine Stadt im Königsland. Weißenturm 1975, S. 235 / S. 236.

**Maurer 1980**

Maurer, Otto: „Christentum muß doch etwas Kreatives sein ...“.  
In: Zeichen des Glaubens 1980, S. 11 – S. 13.

**Meckel 1993**

Meckel, Anne: Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937 – 1944. Weinheim 1993.

**Meier-Graefe 1922**

Meier-Graefe, Julius: Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. Dritte Auflage sechstes bis achttes Tausend. Mit 171 Ätzungen und einem Lichtdruck. München 1922.

**Meissner I 1962**

Meissner, Günter: Hans Baluschek. Leben und Werk. Teil I: Text. Maschinenschrift. Leipzig 1962.

**Meissner II 1962**

Meissner, Günter: Hans Baluschek. Teil II: Werk-, Literatur- und Ausstellungsverzeichnis. Maschinenschrift. Leipzig 1962.

**Meissner 1965**

Meissner, Günter: Hans Baluschek. Dresden 1965.

**Meissner 1979**

Meissner, Karl-Heinz: Lebenschronik (Karl Caspar). In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 47 – S. 104.

**Meissner 1984**

Meissner, Karl-Heinz: Karl Caspar – Maler der Hoffnung. Leben und Werk.  
In: Ausst. Kat. München 1984, S. 231 – S. 253.

**Melcher 2004**

Melcher, Ralph: Vorwort. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 7.

**Melcher 2009**

Melcher, Ralph: Die Saarbrücker Schlosskirche. Kirche und Museum. Dillingen 2009.

**Merl 2004**

Merl, Andreas: Biographien der Direktoren. In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 307 – S. 311.

**Mertens 2002**

Mertens, Herbert: Technik und Industrie in Zeiten der Modernen.  
In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 28 – S. 33.

**Meyer zur Capellen 1996**

Meyer zur Capellen, Jürg: Raffael in Florenz. München 1996.

**Morath 1995**

Morath, Wolfram: Die Gemälde bis 1800. In: Die Alte Sammlung. Saarland Museum 1995, S. 103 – S. 120.

**Museum und Kunst 1970**

Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen. Herausgegeben von Hans Werner Grohn, Wolf Stubbe. Hamburg 1970.

**Nagel 1972**

Nagel, Otto: Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen. Herausgegeben von Otto Nagel. Berlin 1972.

**Neunkircher Stadtbuch 2005**

Neunkircher Stadtbuch. Herausgegeben im Auftrag der Kreisstadt Neunkirchen von Rainer Knauf und Christof Trepesch. Ottweiler 2005.

**Nimmegern 1991**

Nimmegern, Susanne: Arbeit im Verborgenen. Schlaglichter auf die vergessene Erwerbsarbeit von Frauen in den industriellen Betrieben des Landkreises. In: 1861 – 1991 vom Landkreis zum Stadtverband Saarbrücken. Beiträge zum 175. Jubiläum der Gründung des Landkreises Saarbrücken. Saarbrücken 1991, S. 8 – S. 17.

**Nimmegern 1993**

Nimmegern, Susanne: In „eiserner Zeit ...“. Lebensverhältnisse von Frauen und Mädchen im Ersten Weltkrieg. In: Eva Labouvie (Herausgeberin): Frauenleben – Frauen leben. Zur Geschichte und Gegenwart weiblicher Lebenswelten im Saarraum (17. – 20. Jahrhundert). St. Ingbert 1993, S. 64 – S. 85.

**Nix-Hauck 2009**

Nix-Hauck, Nicole: Vorwort. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 2009, S. 3.

**Nutzinger 1931**

Nutzinger, Richard: Übersicht über die Entwicklung der Röchlingschen Eisen- und Stahlwerke. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 16 – S. 40.

**Ohlenbusch 1942**

Ohlenbusch, Wilhelm: Der kulturelle Aufbau. In: Du Prel 1942, S. 141 – S. 146.



**Ostermann 1999**

Ostermann, Patrick: Zum Denkmalensemble der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. Ein Kurzbericht anlässlich der erweiterten Unterschutzstellung. In: Jo Enzweiler (Hrsg.), Institut für aktuelle Kunst im Saarland an der Hochschule der Bildenden Künste Saar: Kunst im öffentlichen Raum. Saarland. Band 2. Universität des Saarlandes 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation. Saarlouis 1999, S. 11 – S. 16.

**Ostwald 1917**

Ostwald, Wilhelm: Kohle. In: Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 2 / S. 3.

**Palm 2001**

Palm, Solveig: Jan van Eyck. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 318 – S. 320.

Palm, Solveig: Holbein, Hans d. J. Ebd., S. 478 – S. 481.

**Pasche 2001**

Pasche, Eva M.: Fritz Koelle (1895 – 1953) – der Gestalter des Arbeiters – Leben und Werk. Essen 2001.

**Passeron 1979**

Passeron, Roger: Daumier. Témoin de son temps. Bibliothèque des Arts, Paris. Fribourg (Suisse) 1979.

**Paul / Schock 1987**

Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Saargeschichte im Plakat 1918 – 1957. Saarbrücken 1987.

**Paul 1995**

Paul, Gerhard: „Schwarz-weiß-rot am Hundeschwanz“. Die Rheinische Jahrtausendfeier 1925. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 113 – S. 116.

**Paul / Mallmann 1995**

Paul, Gerhard; Mallmann, Klaus-Michael: Milieus und Widerstand. Eine Verhaltensgeschichte der Gesellschaft im Nationalsozialismus. Widerstand und Verweigerung im Saarland 1935 – 1945. Herausgegeben von Hans-Walter Hermann. Band 3. Bonn 1995.

**Pauli 1911**

Pauli, Gustav: Max Liebermann. Leipzig, Stuttgart 1911.

**Pauli 1924**

Pauli, Gustav: Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. I. Die Neueren Meister. Hamburg 1924.

**Petersmann 1983**

Petersmann, Frank: Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J. (Dissertation). Bielefeld 1983.

**Petto 1940**

Petto, Alfred: Das Bergmannskind. Bildnis einer Jugend. Mit Zeichnungen von Fritz Zolnhofer. 2. Auflage 1940, Neustadt a. d. Weinstraße.

**Petto 1979**

Petto, Walter: Ausbreitung, Aufstieg und Wirken einer saarländischen Familie. Versuch einer Darstellung. In: Karcher, Georges E.; Karcher, Fritz: Die Familie Karcher aus dem Saarland eine Stammfolge. Saarbrücken 1979, S. 11 – S. 17.

**Petto 2001**

Petto, Walter: Kaufleute, Unternehmer, Beamte, Offiziere. Zur Genealogie des porträtierten Personenkreises. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. 115 – S. 128.

**Pfeiffer 1941**

Pfeiffer, Hans: Zwischen Westwall und Maginotlinie. Ausstellung ost- und westmärkischer Maler in Saarbrücken. In: Die Westmark, VIII. Jahrg. Neustadt a. d. Weinstraße, Februar 1941, 5. Heft, S. 318 – S. 320.

**Pfisterer 2003**

Pfisterer, Ulrich: Barock. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Herausgegeben von Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2003, S. 37 – S. 42.

**Pilz 1970**

Pilz, Wolfgang: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970.

**Platte 1970**

Platte, Heinz: Zu einem Bild von Armand Guillaumin. In: Museum und Kunst 1970, S. 163 – S. 166.

**Plettenberg 1993**

Plettenberg, Inge: „Eine Schraube ohne Ende“. Die Saar-Industrie in der deutschen Kriegsproduktion 1914 – 1918. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 173 – S. 189.

**Pohl 1992**

Pohl, Klaus-D.: „... alle beseelt vom Herzschlag der Arbeiterklasse“? Zur künstlerischen Wahrnehmung des Streiks. In: Ausst. Kat. Berlin 1992, S. 165 – S. 174.

**Pohmer 2012**

Pohmer, Karlheinz: Nach der Kohle ist vor der Kohle. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 448 – S. 451.

**Prage 1993**

Prage, Regine: Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie „Der Tod für die Idee“ und die Genese der Abstraktion. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LIV. Köln 1993, S. 281 – S. 314.

**Prange 2001**

Prange, Peter: Puzzo, Andrea. Italienischer Maler, Architekt und Kunstschriftsteller. In: Harenberg Malerlexikon 2001, S. 821 / S. 822.

**Quasten 2004**

Quasten, Heinz: Die Rohstoffe der saarländischen Montanindustrie seit dem späten 19. Jahrhundert. In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004, S. 73 – S. 106.

**Rebel 2003**

Rebel, Ernst: Druckgraphik. Geschichte. Fachbegriffe. Stuttgart 2003

**Reichert 1917**

Spart Kohle! Gez. V. Reichert, Major. In: Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A.1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 2.

**Reitmeier 1986**

Reitmeier, Lorenz Josef: Dachau. Ansichten und Zeugnisse aus zwölf Jahrhunderten – Nachtrag zur Triologie. Verzeichnis von Künstlern, die in Dachau lebten oder wirkten oder Dachau-Ansichten schufen. Dachau 1986.

**Regierungs-Kommission des Saargebietes 1920**

Regierungs-Kommission des Saargebietes: An die Bewohner des Saargebiets!, Saarbrücken, 26.02.1920. Im Namen der Regierungs-Kommission: Der Präsident, V. Rault, Staatsrat. In: Schleiden 2009, S. 407.

**Reinoss 1970**

Reinoss, Herbert: Simplicissimus. Bilder aus dem „Simplicissimus“. Herausgeber Herbert Reinoss unter Verwendung einer Auswahl von Rolf Hochhuth. Hannover 1970.

**Reitz 1993**

Reitz, H. Günter: Aus der Ortsgeschichte Schnappachs. In: Jüngst / Staerk 1993, S. 112 – S. 117.

**Richtig daheim waren wir nie 1995**

Richtig daheim waren wir nie. Entdeckungsreisen ins Saarrevier 1815 – 1955. Herausgeber: Klaus-Michael Mallmann; Gerhard Paul; Ralph Schock; Reinhard Klimmt. 3. Auflage. Bonn 1995.

**Riemann-Reyer 1996**

Riemann-Reyer, Marie Ursula: Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen). In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 283 – S. 289.

**Ries 1992**

Ries, Hans: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871 – 1914. Osnabrück 1992.

**Rubin 2010**

Rubin, James H: Das impressionistische Stadtbild als Emblem der Moderne. In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 69 – S. 82.  
Rubin, James H: Guillaumin und die industrielle Landschaft. Ebd., S. 74 / S. 75:

**Rüdiger 1941**

Rüdiger, Wilhelm: Fritz Zolnhofer. Eine Ausstellung im Münchener Kunstverein. In: Die Westmark, IX. Jahrg., Neustadt a. d. Weinstraße, Oktober 1941, Heft 1, S. 49.

**Rupp 1937**

Rupp, Karl: Beschreibung des Deckengemäldes der Versöhnungskirche Völklingen, 13.10.1937. In: Engelbrecht 1987, S. 63, Anm. 3.

**Ruppersberg 1895 (1978)**

Ruppersberg, Albert: Saarbrücker Kriegschronik. Ereignisse in und bei Saarbrücken und St. Johann sowie am Spicherer Berge 1870. Mit vielen Zeichnungen von Karl Röchling. Nachdruck der Ausgabe von 1895. Saarbrücken 1978.

**Ruppersberg 1904 (1977)**

Ruppersberg, Albert: Geschichte des Ludwigsgymnasiums zu Saarbrücken 1604 – 1904. Nachdruck der Ausgabe von 1904. St. Ingbert 1977.

**Ruppersberg 1914 (1979)**

Ruppersberg, Albert: Geschichte der Stadt Saarbrücken. 2. Band. Geschichte der Städte Saarbrücken und St. Johann von 1815 bis 1909, der Stadt Malstatt-Burbach und der vereinigten Stadt Saarbrücken bis zum Jahre 1914. Nachdruck der zweiten vermehrten Auflage von 1914. St. Ingbert 1979.

**s. 1966**

s.: Erinnerung an den Maler Fritz Zolnhofer (1896 – 1965).  
In: Saarbrücker Bergmannskalender 1966, S. 83.

**Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern 1913**

Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern. Offizieller Führer durch Saarbrücken mit dem Schlachtfeld Spichern. Kleine Ausgabe. Herausgegeben vom Verkehrsverein Saarbrücken e. V. 1. bis 10. Tausend. Saarbrücken 1913.

**Saarland Museum. Landesgalerie 1991**

Saarland Museum. Landesgalerie. Herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse. Mit Beiträgen von Meinrad Maria Grewenig, Ernst-Gerhard Güse, Ernest W. Uthemann, Beate Reifenscheid. Saarbrücken 1991.

**Saarländische Geschichte 1995**

Saarländische Geschichte. Band 1. Eine Anthologie. Herausgegeben von Richard van Dülmen und Reinhard Klimmt. St. Ingbert 1995.

**Saarländische Geschichte 2001**

Saarländische Geschichte. Band 2. Ein Quellenlesebuch. Herausgegeben und bearbeitet von Eva Labouvie. Blieskastel 2001.

**Sagner 2006**

Sagner, Karin: Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert.  
In: Ausst. Kat. München 2006, S. 12 – S. 20.

**Salzmann 1994**

Salzmann, Siegfried: Industrialisierung in der Malerei des 19. Jahrhunderts.  
In: Industriebilder 1994, S. 9 – S. 18.

**Sander 1995**

Sander, Michael: Zwischen Kirche, Streik und Zentrum. Der Gewerkverein christlicher Bergarbeiter im Krisenjahr 1912. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 87 – S. 95.

**Sauder 2005**

Sauder, Jochen: Hans Holbein d. J. Tafelmalerei in Basel 1515 – 1532. München 2005.

**Sauder 2006**

Sauder, Gerhard: Nachwort. In: Ich male wie ein Wilder. Albert Weisgerber in Briefen und Dokumenten. Herausgegeben von Gerhard Sauder. Blieskastel 2006, S. 361 – S. 422.

**Sauder 2008**

Sauder, Gerhard: Restitutionsfragen – am Beispiel der Albert-Weisgerber-Sammlung der Stadt St. Ingbert. In: Das Recht und seine historischen Grundlagen. Festschrift für Elmar Waldle zum 70. Geburtstag, herausgegeben von Tiziana J. Chiusi, Thomas Gergen und Heike Jung. Berlin 2008, S. 989 – S. 1004.

**Schade 1980**

Schade, Herbert: Die Grafik von Karl Caspar und das Problem der „Gottesfaser“. In: Katalog Karl Caspar zum 100. Geburtstag. „Gethsemane“ und „Patmos“. Zu zwei „biblischen Existentialen“ seiner Kunst. Ölbilder und Graphik. Katholische Akademie in Bayern, Ausstellung 25. Januar – 31. März 1980 im Kardinal Wendel Haus der Katholischen Akademie in Bayern, München. München 1980, S. 33 – S. 57.

**Schaffsteins Blaue Bändchen 1911**

Schaffsteins Blaue Bändchen. Achtes der Blauen Bändchen. Köln 1911.

**Scharwath 1996**

Scharwath, Günter: Die Kollektivausstellung saarländischer Künstler auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1932. In: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend. Herausgeber Jürgen Karbach, Paul Thomes im Auftrag des Historischen Vereins für die Saargegend e.V., 44. Jg. Saarbrücken 1996, S. 207 – S. 244.

**Scharwath 1999**

Scharwath, Günter: Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken 1924 – 1937. Walsheim 1999.

**Scharwath 2002**

Scharwath, Günter: Zwischen Grenzwall und Maginotlinie. Die bildende Kunst im Kreis Saarlautern 1939/41. Saarbrücken 2002.

**Scharwath 2005**

Scharwath, Günter: Kunst und Künstler in Neunkirchen.  
In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 635 – S. 652.

**Scherschel 1991**

Scherschel, Annelie: Wandgemälde auch als Firmenwerbung.  
In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 16.  
Scherschel, Annelie: Propaganda im 1. Weltkrieg. Ebd., S. 20.  
Scherschel, Annelie: Plakate für das Saargebiet. Ebd., S. 22 – S. 24.

**Schiller 1968**

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2. Die Passion Christi. Gütersloh 1968.

**Schiller 1980**

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4. Maria. Gütersloh 1980.

**Schilly 1961**

Schilly, Ernst: Die Post – die Mutter der Zeitung. In: 200 Jahre Saarbrücker Zeitung 1961, S. 68 – S. 203.

**Schirmbeck 1984**

Schirmbeck, Peter: Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS- Zeit. Göttingen 1984.

**Schlapeit-Beck 1985**

Schlapeit-Beck, Dagmar: Frauenarbeit in der Malerei 1870 – 1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus. Berlin (West) 1985.

**Schleiden 1979**

Schl.: Nachbemerkung zum Ausstellungskatalog. In: Saarheimat. Saarbrücken 1979, Heft 7/8, S. 162.

**Schleiden 1980**

Schleiden, Karl August: Saarbrücken so wie es war. Band 2. Düsseldorf 1980.

**Schleiden 1981**

Schleiden, Karl August: Vom Waffenstillstand 1945 über Autonomie zum Bundesland. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 212 – S. 227.

**Schleiden 1995**

Schleiden, Karl August: Das Klima war den Künsten günstig. Kulturelles Leben im autonomen Saarland. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 238 – S. 243.

Schleiden, Karl August: Aus provinzieller Enge zur Weltoffenheit. Kulturelle Entwicklung 1815 – 1957. In: Saarländische Geschichte 1995. S. 337 – S. 351.

Schleiden, Karl August: Die Geschichte der Alten Sammlung des Saarland Museums. Gründer. Stifter. Leihgeber. In: Die Alte Sammlung. Saarland Museum 1995, S. 13 – S. 26.

**Schleiden 2009**

Schleiden, Karl August: Illustrierte Geschichte der Stadt Saarbrücken. Herausgeber Andreas Krüger und Claudia Maas. Dillingen 2009.

**Schmacke 1994**

Schmacke, Ernst: Gemälde als Dokumente der Zeitgeschichte. Wie man zum Sammler von Industriebildern wird. In: Industriebilder 1994, S. 26 – S. 30.

**Schmeer 1961**

Schmeer, Walter: Ausstellungen des Saarlandmuseums. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken 1961, Heft 12, S. 44 – S. 51.

**Schmeer 1965**

Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer †. In: Saarheimat. Saarbrücken 1965, Heft 5, S. 145 – S. 149.

**Schmeer 1970**

Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer. Ausstellung in der modernen Galerie des Saarlandmuseums. In: Saarheimat. Saarbrücken 1970, Heft 11/12, S. 265 – S. 267.

**Schmeer 1978**

Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer. Einleitung von Walter Schmeer. Saarländische Künstler – Band I. Saarbrücken 1978, S. 5 – S. 13.

**Schmeer 1979**

Schmeer, Walter: Otto Weil (1884 – 1929). Zur Ausstellung seines Werkes in Neunkirchen-Furpach. In: Saarheimat. Saarbrücken 1979, Heft 7/8, S. 157 – S. 162.

**Schmeer 1981**

Schmeer, Walter: Bildende Kunst. In: Das Saarlandbuch 1981, S. 276 – S. 278.

**Schmeer 1982**

Schmeer, Walter: Der Saarländische Künstlerbund. In: 60 Jahre Saarländischer Künstlerbund. Geschichte und Gegenwart 1922 – 1982. Herausgeber Moderne Galerie des Saarländermuseums in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Saarbrücken 1982, S. 9 – S. 54.

**Schmetzer 1917**

Schmetzer: Wem nützt die Blüte unserer Industrie? In: Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 2.

**Schmidt-Spahn 1913**

Schmidt-Spahn, C. F.: Zum Geleit. In: Ludwig Schmid-Reutte. 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Mit einem Geleitwort von C. F. Schmidt-Spahn, Maler an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe und einem Nachruf von Hans Thoma. Stuttgart 1913. Ohne Paginierung.

**Schmidt 1917**

Schmidt, Hans: Auf der Heimreise. Von Metz nach Mainz. In: Beilage zum Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917, S. 1 / S. 2.

**Schmidt 2001**

Schmidt, Eva Elisabetha: Louis Kregel. Leben und Wirken an Saar und Mosel. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. 1 – S. 12.

**Schmied 1980**

Schmied, Wieland: Die Fragestellung. Ein Vorwort. In: Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Wieland Schmied. 1. Auflage. Stuttgart 1980, S. 10.

**Schmitt 1989. Denkmäler saarländischer Industriekultur**

Schmitt, Armin: Denkmäler saarländischer Industriekultur. Monuments de la culture industrielle en Saar. Wegweiser zur Industriestraße Saar-Lor-Lux Edition Saar. Guide de la Route de l' Industrie Sarre-Lor-Lux, Edition sarroise. Herausgeber Staatliches Konservatoramt Saarbrücken in Abstimmung mit: Landesdenkmalamt für das Saarland, Ministère des Affaires culturelles. Service des Sites et Monuments Nationaux Luxembourg, Direction régionale des Affaires culturelle de Lorraine. Service Régional des Monuments Historique Metz. Saarbrücken 1989.

**Schmitt / Schmitt-Egner 1990**

Schmitt, Armin; Schmitt-Egner, Peter: Editorial. In: Saarbrücker Hefte. Saarbrücken, November 1990. Heft 64, S. 3.

Schmitt, Arnim: Vorschläge für eine kulturelle Nutzung des Gebläsehauses.  
Ebd., S. 59 / S. 60.

### **Schmitt 1996**

Schmitt, Armin: „Die Industrie ist Göttin uns´ren Tagen!“. Die industriell-technische Welt in den Künsten. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 8 – S. 37.

### **Schmitt 1999**

Schmitt, Bertold: Mit Künstlern leben. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 1999, S. 10 – S. 18.

### **Schmoll gen. Eisenwerth 1958**

Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.: Die bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit.  
In: Das Saarland 1958, S. 347 – S. 355.

### **Schmoll gen. Eisenwerth 1972**

Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.: Denkmäler der Arbeit – Entwürfe und Planungen. In: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Herausgeber: Hans-Ernst Mittag und Volker Plagemann. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1972, S. 253 – S. 281.

### **Schmoll gen. Eisenwerth 1975**

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Zur Ausstellung Albert Weisgerber in der Villa Stuck 1975/76. In: Ausst. Kat. München 1975, S. 7 – S. 12.

### **Schöffler 1958**

Schöffler, Heinz: Vier Jahrzehnte graphisches Schaffen. Die Fritz-Zolnhofer-Ausstellung im Saarland Museum. Darmstadt. Typoskript mit handschriftl. Zusatz: 16/2/58, S. 1 – S. 4.  
In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

### **Scholl 1988**

Scholl, Lars U.: Otto Bollhagen 1861 – 1924. In: Ausst. Kat. Leverkusen 1988.  
Ohne Paginierung.

### **Scholl 1992**

Scholl, Lars U.: Der Industriemaler Otto Bollhagen 1861 – 1924. Herford 1992.

### **Schondorff / Weil o. J.**

Paul Schondorff; Otto Weil: „Ew. Hochwohlgeboren ...“. Offerte.  
In: Mappe „Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff“. Archiv Dorothee Kunkel.

### **Schorn 2000**

Schorn, Martina: Kröppen: Ein Dorf im Krieg - gesehen von dem Maler Karl Graf.  
In: Die Rote Zone 2000, S. 78 / S. 79.

### **Schroeter 1992**

Schroeter, Christina: Fritz Erler. Leben und Werk. Hamburg 1992.

### **Schuster 1990**

Schuster, Peter-Klaus: Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus.  
In: Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 9 – S. 26.



**Schütz 2012**

Schütz, Karl: Das Unsichtbare sichtbar machen. In: Dürer Cranach Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500. Herausgegeben von Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger und Karl Schütz. Kunsthistorisches Museum Wien, 31. Mai 2011 bis 4. September 2011. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 16. September 2011 bis 15. Januar 2012, S. 13 – S. 20.

**Schwindt 1979**

Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 – 1929 von Werner Schwindt (Auszüge). In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 66 – S. 73.

Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 – 1929 von Werner Schwindt. Manuskript. Kopie: Archiv Dorothee Kunkel.

Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 – 1929 von Werner Schwindt. Kopie: Archiv Dorothee Kunkel.

**Seck 1979**

Seck, Doris: Saarländische Kriegsjahre. Es begann vor 40 Jahren. Saarbrücken 1979.

**Seck 1980**

Seck, Doris: Unternehmen Westwall. Saarländische Kriegsjahre II. Saarbrücken 1980.

**Serve 1989**

Serve, Hans-Jürgen: Häusliches Leben und Arbeiten. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 147 – S. 159.

**Siebeneicker 2002**

Siebeneicker, Arnulf: Thomas Hornor, *Walzwerk, Merthyr Tydfil*. Katalogbeischrift. In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 181, Kat. Nr. 38.

Siebeneicker, Arnulf: Selbstdarstellung der Bourgeoisie. Auftragskunst und Industriekultur 1830 – 1875. Ebd., S. 202.

Siebeneicker, Arnulf: Louis Krevel, *Carl Friedrich Stumm, Marie Louise Stumm*, Katalogbeischrift. Ebd., S. 204 / S. 205, Kat. Nr. 57.1-2.

**Simplicissimus. Paul Schondorff.**

Simplicissimus. Online-Edition der 49 Jahrgänge von 1896 – 1944:

Paul Schondorff, Zeichner von 420 Beiträgen, S. 1 – S. 7.

In: Elektronische Zeitschriften-Bibliothek. <http://www.simplicissimus.info/item/608>.

Simplicissimus, 16. Jg., Heft 45. München, 05.09.1912, S. 797.

Simplicissimus, 20. Jg., Heft 13. München, 29.06.1915, S. 15.

Simplicissimus, 20. Jg., Heft 16. München, 20.07.1915, S. 185.

**Simson 2010**

Simson, Jutta von: Werkverzeichnis. In: Ausst. Kat. Berlin 2010.

**Slotta, Delf 1988**

Slotta, Delf: Zum landeskulturellen Wert und zur Erhaltung von Bergschüttungen. Ergebnisse einer Analyse in der industriellen Kernregion des Saarlandes. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau. Herausgeber Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e.V. Bochum. Bochum 1988, 40. Jahrgang, Heft 1/2/ 1988. S. 20 – S. 29.

**Slotta, Delf 2000**

Slotta, Delf: Neunkirchen. Die Stadt und ihr Eisenwerk auf historischen Ansichtskarten (1890 – 1945). Postkarten aus der Sammlung Delf Slotta (Saarbrücken). Herausgeber Verkehrsverein Neunkirchen. Konzept und Texte: Delf Slotta. Neunkircher Hefte, Nr. 14. Neunkirchen 2000.

Slotta, Delf: Schiffweiler Bergbauwege. Herausgegeben von der Gemeinde Schiffweiler. Schiffweiler, August 2000.

**Slotta, Delf 2003**

Slotta, Delf: 130 Jahre Bergmannskalender: Zeitzeuge der Kohle und ihrer Reviere. Zum ersten Mal 1873 erschienen – Botschafter des Bergbaus. In: Bergmannskalender 2003, vormals Saarbrücker Bergmannskalender, Deutsche Steinkohle AG (Hrsg.). Herne 2003, S. 18 – S. 42.

**Slotta, Rainer 1990**

Slotta, Rainer: Vorwort. In: Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 12.

Slotta, Rainer: Der Beitrag des Bergbaus zur Kunst. Ebd., S. 34 – S. 56.

Slotta, Rainer: Landschaft mit Bergwerk. Ebd., S. 215 – S. 221, Kat. Nr. 32.

**Slotta, Rainer 1995**

Slotta, Rainer: Bergbauarchitektur. In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 31 – S. 33.

**Slotta, Rainer 2001**

Slotta, Rainer: Malakofftürme. Schachttürme des Bergbaus und ihre Beziehung zur Festungsarchitektur. In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau. Herausgeber Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e.V. Bochum 2001, 53. Jahrgang, Heft 1/2001, S. 28 – S. 42.

**Spilker 1952**

Spilker, Werner: Drei repräsentative saarländische Maler. Richard Becker. Fritz Zolnhofer. Albert Bohn. In: Saarbrücker Bergmannskalender 1952, S. 45 – S. 59.

**Springer 1907**

Springer, Jaro. In: Hans Holbeins Totentanz neu herausgegeben zu Berlin 1907. Der Totentanz. Vierzig Holzschnitte von Hans Holbein dem Jüngeren. Faksimile-Nachbildungen der ersten Ausgabe mit einer Einleitung von Professor Dr. Jaro Springer. Ohne Paginierung.

**Staerk 1993**

Staerk, Dieter: Zolnhofer, Fritz. Maler: In: Jüngst / Staerk 1993, S. 483 u. S. 485.

**Stang 1972 .**

Stang, Nic.: Edvard Munch, übersetzt von Gertrud Brock-Utne. Oslo 1972, S. 265.

**Steffens 1989**

Steffens, Horst: Auf „Jahrhunderte hinaus eine blühende Zukunft“. Der Staatsbergbau. In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 44 – S. 58.

**Steffens 1995**

Steffens, Horst: Vom Elend der Verfleißigung.

In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 38 – S. 43.

**Steiner 2012**

Steiner, Jürgen: Einleitung. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 10 – S. 13.

**Stockart 1988**

Stockart, Willi: Zum Namen der Versöhnungskirche. In: Die evangelische Versöhnungskirche zu Völklingen 1988, S. 20.

**Stoewesand 2012**

Stoewesand, Jens: Denkmal. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 370 / S.371

**Stumm in Neunkirchen 1993**

Stumm in Neunkirchen. Unternehmerherrschaft und Arbeiterleben im 19. Jahrhundert. Bilder und Skizzen aus einer Industriegemeinde. Herausgegeben von Richard van Dülmen und Joachim Jacob. St. Ingbert 1993.

**Sünderhauf 2010**

Sünderhauf, Esther Sophia: Reinhold Begas. Konjunkturen der Erinnerung.  
In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 13 – S. 19.

**Talkenberg-Bodenstein 1996**

Talkenberg-Bodenstein, Renate: "IndustrieMenschenBilder".  
Zur Konzeption der Ausstellung. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 38 – S. 51.

**Tempel 1992**

Tempel, Christoph: Kurze Beschreibung der Geschichte des Westwallbaus in den Jahren 1939 – 1945. In: Wir bauen des Reiches Sicherheit. Mythos und Realität des Westwalls 1938 bis 1945. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1992, S. 9 – S. 31.

**Tenefelde 2000**

Tenefelde, Klaus: Krupp – der Aufstieg eines deutschen Weltkonzerns. In: Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. Herausgeber: Klaus Tenefelde. München 1994, 2. Aufl. 2000, S. 10 – S. 39.

**Tenefelde 2003**

Tenefelde, Klaus: Arbeit, Arbeiter, Arbeiterbewegung. In: Lexikon Geschichte. Herausgegeben von Richard van Dülmen. Aktualisierte, vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage. Frankfurt am Main, 2003, S. 109 – S. 121.

Tenefelde, Klaus: Industrialisierung. Begriff und Phasen. Ebd., S. 222 / S. 223.

**Tenefelde 2004**

Tenefelde, Klaus: Krupp und Stumm. Über Unternehmerkultur im Deutschen Kaiserreich. In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004, S. 231 – S. 249.

**Thiemann-Stoedtner 1981**

Thiemann-Stoedtner, Otilie: Dachauer Maler. Der Künstlerort Dachau von 1801 – 1946. Herausgeber Klaus Kiermeier. Dachau 1981.

**Thomes 1998**

Thomes, Paul: Der begehrlische Blick. Wirtschaft und Grenze. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 185 – S. 206.

**Thomson 1993**

Thomson, Belinda: Gauguin by himself. New York 1993.

**Todt 1941**

Todt, Fritz: Geleitwort. In: Ernst Vollbehr: Mit der OT beim Westwall und Vormarsch. Tagebuchaufzeichnungen und farbige Bilddokumente des Kriegsmalers Ernst Vollbehr. Berlin 1941.

**Trepesch 1996**

Trepesch, Christof: Von Unternehmern, Arbeitern und Fabrikanten. Industrie und Kunst in der Saarregion. In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 52 – S. 111.

**Trepesch 2001**

Trepesch, Christof: Ikonographische Aspekte in der Malerei von Louis Krevel und der Biedermeierzeit. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. 38 – S. 50.

**Trepesch 2005**

Trepesch, Christof: Denkmäler in Neunkirchen.  
In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 585 – S. 599.

**Trier 1958**

Trier, Eduard: Der Bergbau im Bild des industriellen Zeitalters.  
In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 325 – S. 372.

**Türk 2000**

Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie. Wiesbaden 2000.

**Türk 2002**

Türk, Klaus: Konstruktionen und Diskurse – Das Industriebild als gesellschaftliche Quelle.  
In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 34 – S. 39

**Unser Dorf**

Herausgeber: Erhaltungs- und Verschönerungsverein e.V. Holzhausen am Ammersee, o.J.

**Varnedoe 2000**

Varnedoe, Kirk: Gustave Caillebotte. 2. Auflage. New Haven/London 2000.

**Vollbehr 1919**

Vollbehr, Ernst: Lothringer Stahlindustrie von Ernst Vollbehr in München. Mit vierzehn Bildern des Verfassers. In: Velhagen & Kastings Monatshefte. 33. Jahrgang, Mai 1919, 9. Heft. Berlin, Bielefeld, Leipzig, Wien, S. 274 – S. 284.

**Vorwort 1979**

Vorwort der Arbeitsgruppe. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 7 / S. 8.

**Wagner 1999**

Wagner, Christoph: Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Zeit Raphaels. Berlin 1999.

**Walther 1999**

Walther, Sigrid: Fritz Löffler – Biographie und Dokumente. In: Katalog zur Ausstellung Fritz Löffler 1899 – 1988. Ein Leben für die Kunst und Denkmalpflege in Dresden. 12. September bis 31. Oktober 1999. Kunst Haus Dresden. Dresden 1999, S. 160 – S. 197.

**Walther / Metzger 2006**

Walther, Ingo F.; Metzger, Rainer: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. Band I, Etten, April 1881 – Paris 1888. Köln 2006.

**Watzke 1942**

Watzke, A.: Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. In: Du Prel, 1942, S. 167 – S. 184.

**Weber 1955**

Weber, Wilhelm (ohne Titel). In: Ausst. Kat. Homburg 1955, S. 3 – S. 17.

**Weber 1958**

Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber. Zeichnungen. Herausgegeben vom Saarländischen Heimat- und Kulturbund zum 80. Geburtstag des Malers. Saarbrücken 1958.

**Weber 1959**

Weber, Wilhelm: Otto Weil zum Gedächtnis. In: Saarheimat. Saarbrücken 1959, Heft 11, S. 22 / S. 23.

**Weber 1960**

Weber, Wilhelm: Der Bildhauer Fritz Claus. Saarbrücken 1960.

**Weber 1962**

Weber, Wilhelm: Zum Werk Albert Weisgerbers. In: Ausst. Kat. Heidelberg 1962, S. 11 – S. 22.

Weber, Wilhelm: Vorwort zum Œuvre-Verzeichnis der Gemälde. Ebd., S. 24.

Weber, Wilhelm: Œuvre-Verzeichnis. Ebd., S. 25 – S. 102.

Weber, Wilhelm: Ausgestellte Graphik. Handzeichnungen. Vorlagen für die Zeitschrift „Jugend“. Druckgraphik. Ebd., S. 103 – S. 116.

**Weber 1965**

Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber und St. Ingbert. Ein biographischer Beitrag. In: Weisgerber 1965, S. 5 – S. 31.

**Weber 1975**

Weber, Wilhelm: Albert Weisgerbers Mitarbeit an der Zeitschrift „Jugend“. In: Ausst. Kat. München 1975, S. 15 – S. 30.

**Weber 1978**

Weber, Wilhelm: Albert Weisgerber zum 100. Geburtstag. In: Ausst. St. Ingbert 1978, S. 17 – S. 49.

**Weber 1979**

Weber, Wilhelm: Beiträge. In: Ausst. Kat. Mainz 1979, S. 49.

**Weber 1985**

Weber, Wilhelm: Wilhelm Hausenstein. In: Ausst. Kat. St. Ingbert 1985, S. 58.

**Weber 1987**

Weber, Wilhelm: 65 Jahre Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. In: Katalog Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Jubiläums-Ausstellung 1922 –1987. Pfalzgalerie Kaiserslautern 12. Juni bis 12. Juli 1987. Kaiserslautern 1987, S. 7 – S. 22.

**Weber 1995**

Weber, Wilhelm: 50 Jahre Pfälzische Sezession. In: Katalog 50 Jahre Pfälzische Sezession. Herausgegeben von Meinrad Maria Grewenig und Wilhelm Weber. Historisches Museum der Pfalz Speyer 1995. Schloss Mainau 1995, S. 13 – S. 21 u. S. 22: Gründungsmitglieder.

Weber, Wilhelm: *Jahrmarkt in St. Ingbert II.* In: Ausst. Kat. München 1995, S. 41.

**Weil, Otto 1907/1908**

Weil, Otto: *Reise durch Spanien. Oktober 1907 – Januar 1908.*

Kopie des Manuskriptes, 37 Seiten. In: Archiv–Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

Weil, Otto: *Reise durch Spanien. Oktober 1907 – Januar 1908.*

Typoskript: Inge Weil, Neu-Isenburg, S. 1 – S. 16, o. J.

(Kopien des Manuskriptes und des Typoskriptes: Archiv Dorothee Kunkel.)

**Weil, Otto 1908**

Weil, Otto: *Erinnerungen 1908. Tage am Gardasee. Amalia Bonetti.*

Kopie des Manuskriptes, 10 Seiten. In: Archiv– Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.

Weil, Otto: *Erinnerungen 1908. Tage am Gardasee. Amalia Bonetti.*

Typoskript: Inge Weil, Neu-Isenburg, S. 1 – S. 4, o. J.

(Kopien des Manuskriptes und des Typoskriptes: Archiv Dorothee Kunkel.)

**Weil, Otto**

Autobiographisches (Auszug). In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 16 – S. 20.

Weil, Otto: *Aus meinem Leben.* Kopie des Manuskriptes, 15 Seiten.

In: Archiv– Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V.

Weil, Otto: *Aus meinem Leben.*

Typoskript: Inge Weil, Neu-Isenburg, Vorwort u. S. 1 – S. 6, o. J.

(Kopien des Manuskriptes und des Typoskriptes: Archiv Dorothee Kunkel.)

**Weil, Otto 1928**

Weil, Otto: *Aus meinem Leben.* 1928. Typoskript: Karin von Giercke, Basel.

(Kopie: Archiv Dorothee Kunkel.)

**Weil, Otto Junior 1971**

Otto Weil, Junior, Neu-Isenburg, 09.12.1971.

In: Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V.

**Weinmann / Legrum 1997**

Weinmann, Edwin; Legrum, Kurt: *Blieskastel im Nationalsozialismus.* In: Saarpfalz. Blätter für Geschichte und Volkskunde. Sonderheft. Blieskastel, 1997.

**Weisgerber 1965**

Albert Weisgerber zum 50. Todestag. Herausgegeben von der Stadt St. Ingbert im Mai 1965. St. Ingbert 1965.

**Weisgerber 2004**

Albert Weisgerber. Das Leben. Der Tod. Herausgegeben von Gebhard Neumüller, Karin Bierhals und Elisabeth Weber. St. Ingbert o. J. (2004).

**Welter um 1940**

Welter, Ferdi: Froh und Frisch. Ein lustiges Ferdi-Welter-Buch. Mit Buchschmuck von Fritz Zolnhofer. Saarbrücken, o. J.

**Westwall 1992**

Wir bauen des Reiches Sicherheit. Mythos und Realität des Westwalls 1938 bis 1945. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1992.

**Wettmann-Jungblut 2012**

Wettmann-Jungblut, Peter: Die Kohle brennt aus.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 306 – S. 312.

Wettmann-Jungblut, Peter: Leib und Leben. Ebd., S. 354 – S. 357

**Wildenstein 1964**

Wildenstein, Georges: Gauguin I, Catalogue. Paris 1964.

**Wildenstein 1974**

Wildenstein, Daniel: Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné. Tome I: 1840 – 1881. Peintures. Genève 1974.

**Winkler 1957**

Winkler, Friedrich: Albrecht Dürer. Leben und Werk. Berlin 1957.

**Winter 2002**

Winter, Peter: Vorwort. In: Scharwath 2002, S. 5.

**Winter-Emden 1986**

Winter-Emden, Ilse: Der Maler und Zeichner Richard Wenzel (1889 – 1934) Leben und Werk. Saarbrücken 1986.

**Wittenbrock 1989**

Wittenbrock, Rolf: Industriedörfer und Verstädterung.

In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 84 – S. 95.

**Wittenbrock 1995**

Wittenbrock, Rolf: Identitätsbildung in einer Grenzregion: Das Saarland bis 1935. Der Sonderstatus des Saargebietes und die regionale Identität. In: Saarländische Geschichte 1995. S. 284 – S. 288.

**Wittenbrock 1999**

Wittenbrock, Rolf: Die drei Saarstädte in der Zeit des beschleunigten Städtewachstums (1860 – 1908). Das Verkehrs- und Nachrichtenwesen.

In: Geschichte der der Stadt Saarbrücken. Band 2. Saarbrücken 1999, S. 62 / S. 63

Wittenbrock, Rolf: Soziale Fürsorge und Gesundheitswesen. Ebd., S. 74 – S. 78.

**Wolbert 1975**

Wolbert, Klaus: Programmatische Malerei. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1975, S. 130 – S.143.

**Wolf 1920**

Wolf, Georg Jakob: Ludwig von Herterich. In: Ausstellung Prof. Ludwig v. Herterich München, April / Mai 1920.

**Wolf 1921**

Wolf, Georg Jakob: Ludwig von Herterich. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Bd. XXXXIII. München 1921, S. 1 – S. 16.

Wolf, Georg Jakob: Münchner Plakate von gestern. In: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 12. Jg., Januar 1921, S. 4 – S. 13.

**Wolf 2001**

Wolf, Eva: Licht und Farbe – Die Gestaltung der Individualität.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2001, S. 23 – S. 32.

**Wolf 2004**

Wolf, Eva: Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken (1924 – 1937).

In: Ein Bild der Kultur 2004, S. 81 – S. 106.

Wolf, Eva: Chronologie der Museumsgeschichte. Ebd., S. 313 – S. 316.

**Wolffharth 1954**

Wolffharth, Elisabeth: Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins“. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Band VIII, Jahrgang 1954. Berlin 1954, S. 177 – S. 196.

**Zeichen des Glaubens 1980**

Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Wieland Schmied. 1. Auflage. Stuttgart 1980.

**Ziegler 2006**

Ziegler, Maria: Erinnerungen an Albert Weisgerber von seiner früheren Schülerin Maria Ziegler. In: Sauder 2006, S. 322 – S. 329.

**Zimdars 1972**

Zimdars, Hasso: Die Zeitschrift `Simplicissimus`. Ihre Karikaturen. Bonn 1972.

**Zimmermann 2004**

Zimmermann, Clemens: Zur Definition der Industrie-Fotografie.

Von der Hochindustrialisierung bis zu den dreißiger Jahren.

In: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich 2004, S. 375 – S. 389.

**50 Jahre Röchling Völklingen 1931**

50 Jahre Röchling Völklingen. Die Entwicklung eines Rheinischen Industrie-Unternehmens.

Bearbeitet von Richard Nutzinger / Hans Boehmer / Otto Johannsen.

Saarbrücken – Völklingen 1931.

**200 Jahre Saarbrücker Zeitung 1961**

200 Jahre Saarbrücker Zeitung. 1761 – 1961. Herausgeber: Saarbrücker Zeitung.

Saarbrücken 1961.

**75 Jahre Landesversicherungsanstalt für das Saarland 1997**

75 Jahre Landesversicherungsanstalt für das Saarland. Eine Chronik. Saarbrücken 1997.



## **Lexika und Nachschlagewerke**

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.  
Herausgegeben von Prof. Dr. Ulrich Thieme und Prof. Dr. Felix Becker.  
Dritter Band. Leipzig 1909.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.  
Herausgegeben von Prof. Dr. Ulrich Thieme und Prof. Dr. Felix Becker.  
Vierter Band. Leipzig 1910.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v.  
Ulrich Thieme und Felix Becker. 16. Band. Leipzig 1923.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Herausgeber Hans  
Vollmer. 5. Band. Leipzig 1961.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.  
Herausgeber Hans Vollmer. 21. Band. Leipzig 1977.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.  
Herausgeber Hans Vollmer. 35. Band. Leipzig 1999.

Bildwörterbuch der Architektur von Hans Koeff. Dritte Auflage überarbeitet von Günther  
Binding. Stuttgart 1999.

Carl, Victor: Lexikon Pfälzer Persönlichkeiten, 3. Auflage. Edenkoben 2004.

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Rheinland-Pfalz / Saarland.  
Neubearbeitung durch die Dehio-Vereinigung. 2. bearbeitete und erweiterte Auflage.  
Berlin 1984.

Der Neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden. Fünfte, völlig neubearbeitete  
Auflage. Zweiter Band EID – I. Wiesbaden 1974.

Dresslers Kunsthandbuch. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher,  
Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Herausgeber Willy Oskar Dressler. Zweiter Band,  
Bildende Kunst, neunter Jahrgang. Berlin 1930.

Flemig, Kurt: Karikaturisten – Lexikon. München, New Providence, London, Paris 1993.

Gießerei Lexikon. Herausgeber A. Schulenburg. Berlin 1958.

### **Harenberg Malerlexikon 2001**

Harenberg Malerlexikon. 1000 Künstler-Biographien aus sieben Jahrhunderten.  
Herausgegeben von Wieland Schmied, Tilmann Buddensieg, Andreas Franzke und Walter  
Grasskamp. Dortmund 2001.

Lexikon der Christlichen Ikonographie. Zweiter Band. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972.

Lexikon der Kunst. Band IV: Q – S. Leipzig 1977.

Lexikon der Kunst. Band V: T – Z. Leipzig 1978.

Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie. Band I: A – Cim. Leipzig 1987.

Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst in zwölf Bänden. 12. Band: Tou – Zyp. Freiburg, Basel, Wien 1990.

### **Saur 1992**

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 5. München / Leipzig 1992.

Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 6. München / Leipzig 1992.

### **Saur 1997**

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 17. Leipzig 1997.

### **Saur 2001**

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 29. Leipzig 2001.

### **Saur 2002**

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 34. Leipzig 2002.

**Stahlfibel.** Herausgegeben vom Stahlinstitut VDEh. Düsseldorf 2007.

## **Internet- Recherchen**

Adler (Wappentier). In: Wikipedia, freie Enzyklopädie, S. 1 – S. 19, hier S. 12.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Adler-\(Wappentier\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Adler-(Wappentier)). (Zugriff 03.07.2014.)

Hütte. In: Wikipedia, freie Enzyklopädie, S. 1 – S. 7.  
<http://de.wikipedia.org/wiki/hütte>. (Zugriff 09.12.2013.)

Kunstpreis des Saarlandes. In: Wikipedia, freie Enzyklopädie.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstpreis\\_des\\_Saarlandes](http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstpreis_des_Saarlandes).(Zugriff 07.08.2012.)

Poststempel Krakau: Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement. Veit Stoß Preis 1943. Krakau 19.XI.1943.In: <http://donitzky.de//krakau.htm>, S. 1 – S. 6, hier S. 3. (Zugriff 14.07.2007.)

## **Von Ämtern, Archiven, Bildungs-Einrichtungen, Museen oder Vereinen überlassene Dokumente**

### **Bundes-Archiv Berlin**

Bundes-Archiv (ehem. BDC), Berlin, Kartei der NSDAP-Mitglieder: Welter, Ferdinand, 19.12.1903, Schauspieler, Saarbrücken.

Bundes-Archiv (ehem. BDC), Berlin, Kartei der NSDAP-Mitglieder: Kein Eintrag zu Zolnhöfer, Friedrich Maximilian oder Fritz, 13.01.1896, Maler oder Kunstmaler, Saarbrücken.

**Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e. V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935**

Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e. V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935:

Westmark-Preis für das Schrifttum, Musik und bildende Kunst. Satzungen. §§ 1, 3, 4, 12.

Der Volksbildungsverband Pfalz-Saar e.V., Neustadt a. d. Haardt, 30.11.1935:

Westmarkt-Preis. Durchführungsbestimmungen für das Jahr 1935, §§ 1 – 7.

In: NS-Bestand, Akte Nr. 5613, Stadtarchiv Neustadt a. d. Weinstraße.

**Druck-Dokumentation Verkehrsverein Neunkirchen e.V., 06.06.79**

Druck-Dokumentation Verkehrsverein Neunkirchen e.V., 06.06.79: Druck von der Originalplatte 6 / 15. Grafik. Otto Weil: *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*, Radierung, Jahr der Herstellung Nr. 1 – 40: 1978, Nr. 41 – 150: 1979. Aufl. für den Verkauf 150, 1 Probedruck, 5 Belegexemplare, 15 Archivexemplare des Herausgebers. Plattenmass: 23,5 x 19,0 cm; Papiermass: 52 x 40 cm.

**Faltblatt 1950**

Gedächtnis-Ausstellung vom 18. März bis 9. April 1950. Albert Weisgerber 1878 – 1915 . Otto Weil 1884 – 1928\* . Richard Wenzel 1889 – 1934 . Heinrich von Rüden 1889 – 1934. Saarland Museum. (\*Fälschlicher Weise ist Weils Sterbejahr hier mit 1928 angegeben.) (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Faltblatt 1957**

Ausstellung im Museum der Stadt Homburg „Arbeiter in Hütten und Gruben“. Fritz Koelle Plastiken und Zeichnungen. Fritz Zolnhofer Gemälde. 2. – 22. Februar 1957.

In: Ausst. Kat. Homburg 1957.

**Faltblatt 1959**

Gedächtnisausstellung Otto Weil 1884 – 1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis 30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken. Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Flyer 1999**

„Gesichter einer Stadt mit Eisenherz“. Herausgeber Stadt Völklingen, Öffentlichkeitsarbeit. Konzept U. P. Krieger, Gestaltung SCHÖNART, 2. Auflage, Juni 1999.

**Göbl**, Gabriele. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. eMail: [gabriele.göbl@pinakothek.de](mailto:gabriele.göbl@pinakothek.de), 31.05.2012.

**Heimatmuseum Wallerfangen**

Objekt-Dokumentation Andachtstafel, Alabasterrelief. Inv. Nr. 2009Hmw0317.

**Inventarlisten Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken**

Inventarliste Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 744. StA 40.2.

Inventarliste Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 64. StA 40.3.

**Inventar landeseigener Kunstbesitz** – Arte 001, Kunstwerke nach Künstlern, Stand 12.11.2003. Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft, Saarbrücken.

**Landesversicherungsanstalt für das Saarland**

LVA Presse-Mitteilung, Nr. 2/2002, Saarbrücken, 12.03.2002: Unwiederbringliches Kunstwerk gerettet. Zolnhofer Mosaik bereichert LVA-Verwaltungsgebäude.

**LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Dortmund.**

Schneider (o. Vorname): Bildbeschreibung des Gemäldes „Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)“, 1916, von Oskar Detering, Öl/Lw., 77,5 x 114,5 cm, u. li. signiert u. datiert. WIM 2003/714. (Ausdruck mit Abb. 2003-11-18.) - Sammlung Schmacke.

**Pfalzgalerie Kaiserslautern**

Objekt-Dokumentationen zu Gemälden von Fritz Zolnhofer.

**SaarART 2013**

SaarART 2013. Zehnte Landeskunstaussstellung, 21. April – 16. Juni 2013. Rahmenprogramm, Künstlerinnen und Künstler, Museum Haus Ludwig für Kunstaussstellungen Saarlouis.

**Saarland Museum Saarbrücken****Abschriften aus dem Depositum:**

Verzeichnis der vom Kreis Saarlautern für die Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“ als Leihgabe zur Verfügung gestellten Bilder. (1941)

In: Saarland Museum Depositum 65.

Der Landrat des Kreises Saarlautern, 18. u. 23. 04.1941: Zahlungsmodalitäten für Bildverkäufe von Mia Münster. In: Saarland Museum Depositum 65.

Formular Eingelieferte Kunstwerke zur Ausstellung „Zwischen Westwall und Maginotlinie“, Einsender Fritz Zolnhofer. In: Saarland Museum Depositum 65.

Rechnung für: Herrn Gauleiter Jos. Bürckel durch d. Intendanten Mages, Saarbrücken.

20. März 1941, S. 1 – S. 4. In: Saarland Museum Depositum 65.

Volksbund für das Deutschtum im Ausland, Gauverband Westmark, Saarbrücken, 20.03.1943. Anschreiben an Mages. In: Saarland Museum Depositum 65.

Diverser Schriftwechsel und Abrechnungsbelege zur „Ausstellung Westmärkische Künstler im Generalgouvernement“ vom 4. – 18.04.1943. In: Saarland Museum Depositum 142.

**Inventarlisten Saarland Museum, Saarbrücken: Otto Weil / Paul Schondorff,** Lithographien „Aus dem Saartal“, Inv. Nr. NI 3501 – NI 3510.

**Inventar-Verzeichnis Saarland Museum, Saarbrücken**

**Paul Schondorff,** 32 Original-Druckgraphiken.

Diverse Inv. Nrn. aus dem Heimatmuseum, Saarbrücken; aus dem Staatlichen Museum, Saarbrücken; aus dem Nachlass von Fritz Zolnhofer.

**Objekt-Dokumentation 5000**

Objekt-Dokumentation 5000, Saarland Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Graphisches Kabinett, Erfassungs-Datum 30.11.98 von Marion Vogt: Weisgerber, Albert, *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel*, o. J., um 1906, Zeichnung, Bleistift, ca. 33 x 42 cm. Inv. Nr. KW 803. Vorbesitzer: Sammlung Kohl-Weigand.

**Staatliches Konservatoramt Saarbrücken**

Marschall, Kristine: Saarland – Ministerium für Umwelt, **Inventarisierung**, Saarbrücken, 24.01.2006.

Marschall, Dr. K., Saarland Ministerium für Umwelt, **Inventarisat**ion: Listen über Objekte denkmalgeschützter Gebäude mit Mosaiken von Zolnhofer, Saarbrücken, 24.01.2006.

**Stadtbezirk Dudweiler**, Hauptabteilung, Aktenvermerk BvD I-207, 08.12.2005.

### **Stadtplan von Saarbrücken 1908.**

Verlag von Carl Schmidke. Saarbrücken 1908. Stadtarchiv Saarbrücken.

### **Verkehrsverein Neunkirchen (Saar) e.V.**

Inventarbätter zu Beständen von Otto Weil.

Konvolut **Otto Weil** (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Satzung** Neunkirchen, 23.04.2003.

**Umdrucke** Besucherbergwerk Rischbachstollen in St. Ingbert, o.J.

### **Anonyme Zeitschriften-Beiträge -nach Erscheinungsjahren -**

Anonym: In der Kanonenwerkstatt. Mit dreizehn Bildern aus den Werkstätten für Geschützfabrikation und Munitionsherstellung in der Kruppschen Gußstahlfabrik zu Essen. In: Velhagen & Kastings Monatshefte, Bd. 31. Bielefeld 1916, S. 323 – S. 333.

Velhagen & Kastings Monatshefte. 33. Jahrgang 1918 / 1919. 2. Band. Inhaltsverzeichnis. Einschalt- und Text-Bilder, VII.

Anonym: Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang. Saarbrücken 1928, S. 112.

Administration des Mines Dominales Françaises du Bassin de la Sarre. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 59. Jahrgang. Saarbrücken, 1931, S. 156 – S. 170.

Anonym: Das Grubenunglück von Maybach (25. Oktober 1930).

In: Saarbrücker Bergmannskalender, 60. Jahrgang. Saarbrücken 1932, S. 40 – S.46.

Anonym: Zum Gedächtnis unserer Maybacher Toten. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 61. Jahrgang. Saarbrücken 1933, S. 42 – S. 45.

Anonym: Zu diesem Heft. In: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst. Heft Nr. 159, 28. Jahrgang. München 1987, S. 4.

### **Zeitungsartikel**

#### **Anonym 1876**

Anonym: *Das burbacher Hüttenwerk*. Illustrierte Zeitung, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 492. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

#### **Anonym 1893**

Anonym: Der Bergarbeiter-Ausstand im Saargebiet. Berliner Illustrierte Zeitung. II. Jahrgang, Nr. 5. Berlin, den 16. Januar 1893, S. 3 / S. 4. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

#### **Anonym 1912**

Anonym: Weihnachtsausstellung Saarbrücker Künstler und Kunstgewerbler. Saarbrücker Zeitung, 20.12.1912. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1913**

Anonym: Kunst- und Kunstgewerbe Ausstellung „Saarland“.  
Saarbrücker Zeitung, 22.11.1913.(Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1919**

Anonym: Von der Saar-Ausstellung.VI. Saarbrücker Zeitung, 22.10.1919.  
(Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1923**

Anonym: Der Bergarbeiterstreik. Das Militär auf den Gruben.  
Saarbrücker Zeitung, 09.02. 1923. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Anonym: Aufgabe des Militärs. Saarbrücker Zeitung, 11.02.1923. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Anonym: Streik im Bergbau. Saarbrücker Zeitung, 23.02.1923. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1924**

Anonym: Graphik-Ausstellung der wirtschaftlichen Vereinigung saarländischer Künstler.  
Neuer Saarkurier, 17.07.1924. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1924**

Anonym: Die Saarausstellung im „Römer“ zu Frankfurt am Main. Saarbrücker Zeitung,  
27.09.1924. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1928**

Anonym: 75 Jahre Firma Joseph Levy Wwe. Saarbrücker Zeitung, 25.11.1928,  
Beilage Heimatblätter von der Blies. (Stadtarchiv Neunkirchen, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1935**

Anonym: Der schöpferische Genius der Westmark. Eröffnung der pfälzisch-saarländischen  
Kunstwochen. Die Kunst in der Grenzmark.  
NSZ Rheinfront, 2. Dezember 1935. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Anonym: Morgenfeier in Saarbrücken. Fritz Zolnhofer erhält den Kunstpreis der Westmark.  
NSZ Rheinfront, 2. Dezember 1935. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Anonym: Die Kundgebung im Staatlichen Museum. Saarbrücker Zeitung, Sonntag,  
den 1. Dezember 1935. 173. Jahrgang, Nr. 326. 1. Beilage.  
(Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

Anonym: Feierliche Eröffnung der pfälzisch-saarländischen Kulturwochen. Das große Ziel.  
Saarbrücker Zeitung, Sonntag, den 1. Dezember 1935, 173. Jahrgang, Nr. 326. 1. Beilage.  
(Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1936**

Anonym: Verteilung des Westmarktpreises. Ein Festakt am 1. März in Saarbrücken.  
NSZ Rheinfront, 1. März 1936. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1943**

Anonym: Ein Ostpreis deutscher Kultur. Generalgouverneur Dr. Frank auf der Kunstausstellung in Krakau. Krakauer Zeitung, 5. Jahrgang / Folge 278, 20.11.1943, Titelseite. (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Zeitungsbestand.)

Anonym: Deutsche Künstler als Wecker neuen Heimatgefühls. Generalgouverneur Dr. Frank eröffnete die dritte Ausstellung „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“. „Laienschaffen der Wehrmacht“ als Sonderschau – Ostpreis deutscher Kultur verkündet – Der Veit-Stoß-Preis 1943. Krakauer Zeitung, 5. Jahrgang / Folge 278, 20.11.1943, S. 5. (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Zeitungsbestand.)

Anonym: Förderung deutscher Kultur im Ostraum. Neuer Kulturpreis in Höhe von 150.000 Zlloty – Die Träger des Veit-Stoß-Preises. Krakauer Zeitung, 5. Jahrgang / Folge 278, 20.11.1943, S. 5. (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Zeitungsbestand.)

**Anonym 1976**

Anonym: Mit Neunkirchen besonders verbunden. Nachlass des saarländischen Malers in Besitz des Verkehrsvereins. Otto Philipp Weil war lange in Vergessenheit geraten. Saarbrücker Zeitung, 22.09.1976. (Stadtarchiv Neunkirchen, Zeitungsbestand.)

**Anonym 2000**

Anonym: Die Hölle von Maybach tötete 99 Bergleute. An das schreckliche Grubenunglück vor 70 Jahren denken noch viele mit Schauern. Saarbrücker Zeitung, 25.10.2000.

**Anonym 2012**

Anonym: Bergmanns-Lexikon. Saarbrücker Zeitung, 10.04.2012.

**Birk 1974**

Birk, Hilde: Ein Maler und seine Kumpels. Saarbrücker Zeitung, 20.11.1974. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Bornschein 1938**

Bornschein, Rudolf: Bildende Kunst für den Soldaten. Plastik und Malerei verbinden sich der Architektur. NSZ Rheinfront, 26.11.1938. Wehrhafte Grenze. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**Brenner 2010**

Brenner, Traudl: Eine Brücke zu Ehren Barbarossas. Kaiser-Friedrich-Brücke verband Stadtteile – Alliierte zerstörten sie 1945. Saarbrücker Zeitung, 20.04.2010.

**Dittgen 1986**

Dittgen, Andrea: Zolnhofer-Ausstellung. Einfühlsame Bilder mit naivem Touch. Saarbrücker Zeitung, 18./19.01.1986.

**Döpke 1997**

Döpke, Doris: ... nicht noch die „Untaten“ zeigen. Was das Saarland Museum mit dem künstlerisch zumeist fragwürdigen Nachlass des saarländischen Malers Fritz Zolnhofer vorhat. Saarbrücker Zeitung, 07.08.1997.

**Döpke 2012**

Döpke, Doris: Namensstreit mit langer Geschichte. Offene Frage, nach wie vor: Darf Hermann Röchling heute noch Namenspathe eines Völklinger Stadtteils sein? Saarbrücker Zeitung, 29.11.2012.

**Giessler 1997**

Giessler, Ursula: Bildnis des Künstlers als Opportunist. Blick in den Nachlass des Saarländers Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 02.08.1997.

**gm 1976**

gm: Mit Neunkirchen besonders verbunden. Otto Philipp Weil war lange Zeit in Vergessenheit geraten. Saarbrücker Zeitung, 22.09.1976. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Gräbner 2000**

Gräbner, Dieter: Stadtbad: Wohin mit dem Fisch mit dem Riesenmaul ? Saarbrücker Zeitung, 25.05.2000.

**h. 1929**

h.: Otto Weil †. Saarbrücker Zeitung, 20.02.1929.

Ebd. Todesanzeige: `Kunstmaler Otto Weil`. (In: Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 – 1929 von Werner Schwindt)

**hs. 2001**

hs.: Tantchen half kräftig nach. Nun gibt es einen Fritz-Zolnhofer-Platz. In Schnappach verlebte er Kindheit und Jugend. Saarbrücker Zeitung, 12.02.2001.

**Jungmann 2007**

Jungmann, Heike: Auch nach 100 Jahren unvergessen. Gedenkfeier zum Grubenunglück von Reden mit 150 Toten an diesem Sonntag. Saarbrücker Zeitung, 27./28.01.2007.

**kek 2006**

kek: Oskar Lafontaine sieht Zolnhofer. Ausstellung im Sulzbacher Rathaus. Saarbrücker Zeitung, 16.01.2006.

**Klostermann 2013**

Klostermann, Dietmar: Saarlands Last aus tausend Jahren. Landesarchiv veröffentlicht Band über Nazis, die nach 1945 Chefs blieben. Saarbrücker Zeitung, 13.12.2013.

**Kloth 2014**

Kloth, Johannes: „Sulzbach war der Ankerpunkt.“ Joachim Heinz über die große Einheitsfront-Demo 1934 und mangelhafte Aufarbeitung. In: Saarbrücker Zeitung, 05.09.2014.

**Kübler 1917**

Kübler, L.: Otto Weil. Ein Maler Lothringens.

Zeitungsausschnitt mit dem handschriftlichen Zusatz „Ausstellung in Saarbrücken Herbst 1917“. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Mirou 1943**

Mirou, Artur: Deutsche Künstler im GG. Eröffnung der Ausstellung 1943. Krakauer Zeitung, 5. Jahrgang / Folge 278, 20.11.1943, S. 4. (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Zeitungsbestand.)



**Mundrich 1974**

Mundrich, Heinz: Der Ferdi. Einem Schauspieler zum Abschied. Saarbrücker Zeitung, 05./06.01.1974. (Stadtarchiv Saarbrücken, Zeitungsbestand.)

**nba 2007**

nba: Künstler Gaetano Gross erhielt den Sulzbacher Fritz-Zolnhofer-Preis. Saarbrücker Zeitung, 04.06.2007.

**oft 1997**

oft: Fritz Zolnhofers Nachlass geht an die Stiftung. Saarbrücker Zeitung, 17.07.1997.

**Schmitt-Rilling 1979**

Schmitt-Rilling, Maria: Ein Maler aus der „rußigen“ Provinz. Die Rheinpfalz, 22.06.1979. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Schmitz 2000**

Schmitz, Herbert: Ein Festplatz erinnert an den saarländischen Künstler. Saarbrücker Zeitung, 28.12.2000.

**Spindler 1979**

Spindler, Ursula: Heimatbilder aus der Arbeitswelt. Otto-Weil-Retrospektive im Karchersaal von Haus Furpach. Saarbrücker Zeitung, 19.06. 1979. (Archiv-Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.)

**Staudt 1992**

Staudt, Michael: Bergmannsort prägte sein künstlerisches Schaffen. Strasse in St. Ingbert erinnert an den Maler Fritz Zolnhofer – In „Bildern der Teilhabe“ den Menschen gesucht. Saarbrücker Zeitung, 14.01.1992.

**ukl 2014**

ukl: Schramm: Regierungschefin versteckt NS- Verbindung ihrer Partei. Linken-Vorsitzende wirft dem Landesarchiv vor, die Nazi-Vergangenheit von Saar-Abgeordneten in einer neuen Publikation auszuklammern. Saarbrücker Zeitung, 28.02.2014.

**Zeitungsaussrisse. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.  
- auch Autoren nach Erscheinungs-Daten -**

Professor Dr. N.: Münchener Glaspalast 1927. Die neue Sezession. Zeitungsaussriss.  
In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Nach Recherchen in Münchener Archiven war dieser Artikel aber keinem Presseorgan jener Zeit zuzuordnen.

H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929.  
In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Anonym: Gemälde-Ausstellung im Stadthaus 2. Die Saarpfalz – Homburger Tageblatt, 08. 01.1930. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Ott, Konrad: Kunststadt Saarbücken. Zeitungsaussriss mit handschriftlichem Vermerk aus: Neue Badische Landeszeitung. Samstag, 14. Januar 1933. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

(Diese Ausgabe ist allerdings in den Beständen der von der Mannheimer Universitäts-Bibliothek auf Mikrofilmen erfassten „Neuen Badischen Landeszeitung“ von 1933 nicht enthalten.)

F. F.: Stimme des Grenzlandes: Saarland/Ein Hörbild des Südwestfunks. Saarbrücker Landeszeitung, 11.08.1932. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Anonym: Der Saarländer Fritz Zolnhofer. Galerie Buck, Mannheim. NSZ-Rheinfront, 11.05.1935. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Anonym: Kunst in der von-Below-Kaserne. Bekannte saarländische Künstler wurden mit der Ausgestaltung beauftragt. Saarbrücker Landeszeitung, 27.11.1938.  
In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Petto, Alfred: Wiedersehen mit der Heimat. Bei Fritz Zolnhofer in München. NSZ Rheinfront, 31.12.1939. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Anonym: Maler des Westwalls und des Saarländer Bergmannes / Zu einer Ausstellung Fritz Zolnhofers in München. NAZ Neue Abendzeitung, München, 14.02.1940.  
In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Anonym: Ein Frontmaler. Zu Kriegsbildern von Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 25.08.1940. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Nemitz, Fritz: Rückblick und Gegenwart. Artur Kampf und Fritz Zolnhofer. Münchener Neueste Nachrichten, 03.09.1941. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.  
Dieser Artikel wurde am 13.09.1941 z.T. im „Pfälzer Anzeiger“ nachgedruckt.  
(Vgl. Anonym: Fritz Zolnhofer. Pfälzer Anzeiger, 13.09.1941. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.)

Jacob, Hannes: Werkstattbesuch im Kriege. Fritz Zolnhofer – der Maler des Saarlandes. Seine Werke in München, Mannheim, Kopenhagen ausgestellt. Saarbrücker Zeitung, 14.09.1941. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Benkard, Ernst: Kunstschaffen der Westmark. Zu einer Ausstellung in Saarbrücken. Frankfurter Zeitung, 16.07.1942. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Ritter, Waltraud: Aus dem Schaffen Zolnhofer. Saarbrücker Zeitung, 29./30.01.1944.  
In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Mühlhaupt, Berthold: Saarland-Maler Zolnhofer. Die Rheinpfalz, 28.11.1945.  
In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Schütterer, Hans: Vom künstlerischen Wesen. Eine Betrachtung zu dem Werk Zolnhofers. Pfälzische Volkszeitung, 01.03.1946. In: NL Fritz Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Zeitungsausschnitte von Argus de la Presse, 16.12.1949: Le Populaire u. Arts.  
Übersetzungen aus „Arts“, 22. 02.1952, „Ce Matin“, 27.02.1952 und „Lettres Françaises“, 28.02.1952. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

## **Paul Schondorff – Otto Weil – Fritz Zolnhofer: Melderegister / Ausbildungs-Nachweise / Auskünfte**

### **Paul Schondorff**

Auskunft aus dem Melderegister zu Paul Schondorff. Stadtarchiv, Landeshauptstadt **Saarbrücken**. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Meldeunterlagen Paul Schondorff. Stadtarchiv, Landeshauptstadt **München**.  
Kopien aus PMB S 221 u. EKW 76/S 186. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Auszug aus dem Melderegister Paul Schondorff. Stadtarchiv Große Kreisstadt **Dachau**.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

### **Otto Weil**

Auskunft aus dem Melderegister zu Otto Philipp Weil. Stadtarchiv, Landeshauptstadt **Saarbrücken**. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Meldebogen Otto Philipp Weil. Stadtarchiv, Landeshauptstadt **München**.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

Auszug aus dem Melderegister Otto Philipp Weil. Stadtarchiv Große Kreisstadt **Dachau**.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

Schriftliche Auskunft von Beate C. Arnold, Wissenschaftliche Leiterin des Worpsweder  
Archivs, Barkenhoff Stiftung Worpswede. **Worpswede**, 01.09.2009.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

### **Ausbildungs-Nachweise**

**Ludwigsgymnasium Saarbrücken**: Kopie der Schülerliste von 1902.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

Dr. Klaus Nippert, Leiter **Universitätsarchiv Karlsruhe**. Karlsruhe, 13.12.2004.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

Schriftliche Auskunft der **Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe**.  
Karlsruhe, 17.11.2004. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Schriftliche Auskunft von Dr. Birgit Jooss, **Akademie der Bildenden Künste München**.  
München, 25.11.2004. In: Archiv Dorothee Kunkel.

### **Fritz Zolnhofer**

Auskunft aus dem Melderegister zu Friedrich Maximilian Zolnhofer. Stadtarchiv,  
Landeshauptstadt **Saarbrücken**. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Kopie Urkunde Nr. 15: Eheschließung zwischen Friedrich Joseph Zolnhofer und Charlotta  
Ullrich vom 27. November 1894. Standesamt Verbandsgemeinde-Verwaltung  
**Wolfstein/Pfalz**. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Landesamt für Gesundheit und Soziales – Versorgungsamt – Krankenbuchlager:  
Bescheinigung Zolnhofer, Friedrich, 13.01.1896. **Berlin**, 03.11.2006.  
In: Archiv Dorothee Kunkel.

Schriftliche Auskunft von Dr. Birgit Jooss, **Akademie der Bildenden Künste München**.  
München, 15.12.2005. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Stadtarchiv **Tübingen**, Einwohnermeldedaten zu Fritz Zolnhofer und Familie Franz  
Stumpfhäuser, Tübingen, 05.04.2007. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Landeshauptstadt **München**, Direktorium Stadtarchiv, Aktenzeichen 3226/32/2006,  
München. In: Archiv Dorothee Kunkel.

Familienstammbuch Zolnhofer / Schlosser, Standesamt II Saarbrücken, Heiratsregister  
150/1930: Eheschließung 29. April 1930. Dieses Dokument hat sich bei einer Verwandten  
Zolnhofers erhalten.

Wehrpass Friedrich Zolnhofer. Wehrnummer Saarbrücken 96191/1. Nummer der  
Erkennungsmarke BAUKO.TMOT. 152, 183. Ausgestellt: Saarbrücken, den 19. März 1938.  
Unterzeichnet: Jäger, Hauptmann (E:MB.O.) In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Einwohnerbuch der Stadt und des Landkreises Saarbrücken 1939. Teil II: Alphabet.  
Verzeichnis. Stadt Saarbrücken, S. 110 Teil III: Straßenverzeichnis, Königin-Luisen-Straße  
20, S. 456. In: Stadtarchiv Saarbrücken.

**Schüller**, Dr., Intendant, Saarbrücken, den **21.11.1946**: Bescheinigung auf Briefformular  
„Der Oberbürgermeister der Stadt Saarbrücken“. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland  
Museum.

Personalakte, Alter Bestand Nr. 16752: Dr. Wilhelm Schüller (1894 – 1957).  
In: Stadtarchiv Saarbrücken.

Passeport Fritz Zolnhofer, spanisches Touristen-Visum: 12.09. – 11.10.1956.  
In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Orannatag – Pilgermesse – 21.-9.-1964. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

Liste: Abbildungen von Arbeiten von Fritz Zolnhofer in Saarbrücker Bergmannskalendern.  
In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum

## 2. Abbildungsverzeichnis

### 2. 1. Abbildungsverzeichnis *Abb. 1 - Abb. 13*

#### *Abb. 1*

Johann Friedrich Dryander: *Familie des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer*, 1804, Öl/Lw., 76,3 x 103,0 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2044. Reproduktion Saarland Museum.

In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 53.

In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2001*, S. 42, Abb. 4. (Weiss-Schwarz-Abb.)

In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2006*, S. 86, Tafel G 20.

#### *Abb. 2*

Louis Krevel: *Carl Friedrich Stumm vor dem Neunkircher Eisenwerk*, 1836, Öl/Lw., 102,0 x 80,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 4589. Reproduktion Saarland Museum.

In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 55. In: *Türk* 2000, S. 19.

In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2001*, S. 140, Abb. 4.

In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 204, Kat. Nr. 57.1.

#### *Abb. 3*

Louis Krevel: *Marie Louise Stumm, geb. Böcking*, 1835, Öl/Lw., 102,5 x 80,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 4590. Reproduktion Saarland Museum.

In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2001*, S. 141, Abb. 5.

In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 205, Kat. Nr. 57.2.

#### *Abb. 4*

Hugo Wilhelm Fritz Schaper: *Carl Ferdinand von Stumm-Halberg*, 1902, Bronzemedallie des Denkmals in Neunkirchen, 69 cm h. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 5377. Reproduktion Saarland Museum. In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 59.

#### *Abb. 5*

*Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Aeußere Ansicht*. Nach einer Zeichnung von G. Arnould. In: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 490. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

In: *Industriekultur an der Saar* 1989. Vorsatz. Ausschnitt: *Holzstich Burbacher Hütte*, um 1900.

In: Schmitt 1989. *Denkmäler saarländischer Industriekultur*, S. 68, Abb. 90:

*Burbacher Hüttenwerk, Holzschnitt*, 1876, publiziert in der *Leipziger Illustrierte Zeitung* vom 9.12.1876.

In: *Türk* 2000, S. 159, Abb. 614: Arnould, G., *Das Burbacher Hüttenwerk*, 1876.

In: *Ausst. Kat. Berlin 2002*, S. 21, Abb. 17: Georg Arnould, *Das Burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken*, 1876.

#### *Abb. 6*

*Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Im Schweißwerk*. Nach einer Zeichnung von G. Arnould. In: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 491. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

*Abb. 7*

Anonym: *Das burbacher Hüttenwerk*. In: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 1745. Leipzig, 9. Dezember 1876, S. 492. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

*Abb. 8*

Herri met de Bles - Werkstatt: *Hüttenwerk am Wald*, um 1540, Öl/Holz, 35,0 x 40,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3689. Reproduktion Saarland Museum.

In: *Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum 2009, Katalog der Gemälde*, S. 15.

In: Schmitt 1989. *Denkmäler saarländischer Industriekultur*, S. 5: *Landschaft mit Bergwerk*.

In: *Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 217: Landschaft mit Hüttenwerk*, Saarbrücker Fassung.

*Abb. 9*

*Alabasterrelief eines Grubenbesitzers mit seiner Familie*, 1545. H: 21 cm, B: 14 cm, T: 2,3 cm. Wallerfangen, Historisches Museum, Inv. Nr. 2009Hmw0317.

In: Schmitt 1989. *Denkmäler saarländischer Industriekultur*, S. 38, Abb. 9.

In: *Historisches Museum Wallerfangen, Objektdokumentation*, o. J. (mit Massen und Inv. Nr.)

*Abb. 10*

Waldemar Kolmsperger: *Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen*, 1937, Fresko, sign. u. l.: W. Kolmsperger 1937.

In: Schmitt 1989. *Denkmäler saarländischer Industriekultur*, S. 54, Abb. 68: „Apotheose“ der Röchlings. Deckengemälde in der Versöhnungskirche mit Mitgliedern der Familie Röchling. Ohne Maßangaben.

In: Engelbrecht 1987, S. 58: Waldemar Kolmsperger, Deckengemälde in der evangelischen Pfarrkirche in Völklingen, um 1928. Ohne Maßangaben.

In: Flyer „Gesichter einer Stadt mit Eisenherz“. Herausgeber Stadt Völklingen, Öffentlichkeitsarbeit. Konzept U. P. Krieger, Gestaltung SCHÖNART, 2. Auflage, Juni 1999, Rückseite: Versöhnungskirche. Deckengemälde. Ohne Maßangaben.

*Abb. 11*

*Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel*, Titelbild.

*Illustrierte Zeitung*. Stumm-Nummer. 11. April 1901. unsign. Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

In: *Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe*, S. 114: Titelblatt der „Illustrierten Zeitung“ von 1899 mit dem Titelbild „Schichtwechsel im Neunkircher Eisenwerk“.

*Abb. 11 a*

*Deckblatt*, unsign. *Illustrierte Zeitung*. Verlag von J. J. Weber in Leipzig und Berlin. Nummer 3015. Stumm-Nummer. 11. April 1901. Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

*Abb. 11 b*

*Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen*, unsign. *Illustrierte Zeitung*, Nummer 3015. Stumm-Nummer. 11. April 1901, S. XIV, halbseitige Abb., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

*Abb. 11 c*

Emil Limmer: *Thomasstahlwerk in Neunkirchen*; 1899, sign. u. l.: E. Limmer 99.

*Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer. 11. April 1901, S. VII, ganzseitige Abb.

Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

*Abb. 11 d*

Emil Limmer: *Arbeitertypen aus den Stumm'schen Werken*, 1899, sign. u. l.: E. Limmer. 99. Illustrierte Zeitung, Stumm-Nummer. 11. April 1901, S. IX, ganzseitige Abb. Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)  
In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 640, Abb. 5.

*Abb. 11 e*

*Masselschläger*, unsign. Illustrierte Zeitung, Stumm-Nummer.11. April 1901, S. XVI, Abb. in den Text eingefügt.Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)  
In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 60, *Masselschläger*, Neunkircher Eisenwerk 1899.

*Abb. 12*

Kurt Bentz: *Bergleute auf dem Weg zur Arbeit*, 1960er Jahre, Öl/Lw., 215 x 260 cm. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 495, Kat. Nr. 25.69.

*Abb. 13*

Walter Bernstein: *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte*, 1960er Jahre, Öl/Lw., 90 x 116 cm. Privatbesitz.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe,S. 398, Kat. Nr. 18.35.

**2.2. Abbildungsverzeichnis Albert Weisgerber *Abb. AW 1 – Abb. AW 17****Abb. AW 1*

Albert Weisgerber: *Walzwerk*, 1903, Öl/Lw., etwa 70 x 90 cm, sign. u. l.: AWeisgerber 03. Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Fotografie.  
In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 44 / WW 24.

*Abb. AW 2*

Albert Weisgerber: *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel*, um 1906, Bleistiftzeichnung, 33 x 42 cm, unsign. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. KW 803.  
Reproduktion Saarland Museum.  
In: Objekt-Dokumentation 5000, Saarland Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Graphisches Kabinett, Erfassungs-Datum 30.11.98: Inv. Nr. KW 803.

*Abb. AW 3*

Albert Weisgerber: *Ruhendes Arbeiterpaar* / etwa 1913. Schwarz-Weiss-Abb.  
In: Hausenstein 1918, S. 123.  
In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 460 / WW 346, Schwarz-Weiss-Abb: *Ruhendes Paar im Walde*, (1914), Öl/Lw., 108 x 140 cm, unsign., Aufenthaltsort unbekannt.

*Abb. AW 4*

Albert Weisgerber: *Landschaft mit Haus*, Tuschefeder und Pinsel.  
In: Hausenstein 1918, S. 2.  
Titel und graphische Mittel nach Ishikawa-Franke 1978, S. 114, Anm. 690.

*Abb. AW 5*

Albert Weisgerber: *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen*, (1914), Öl/Lw., 78 x 90 cm, unsign. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 5769. Schwarz-Weiss-Abb.  
Reproduktion Saarland Museum.  
In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 458 / WW 350.

*Abb. AW 6*

Albert Weisgerber: *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde*, (1914 ?), Öl/Lw., 103 x 123 cm, unsign. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.  
 In: Weisgerber 2004, S. 95. In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 457 / WW 348.  
 In: Hausenstein 1918, S. 142, Vorstadt / 1914.

*Abb. AW 7*

Albert Weisgerber: *Vorstadt mit sitzender Frau*, 1914, Öl/Lw., 101 x 132 cm, sign. r. u.: AWeisgerber 14. Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Inv. Nr. PFG 69/2.  
 In: Weisgerber 2004, S. 96.  
 In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 459 / WW 349.  
 In: Hausenstein 1918, S. 143, Vorstadt / 1914.

*Abb. AW 8*

Albert Weisgerber: *Vorstadt an einem Regentag*, (1911?), Öl/Lw., 65 x 85 cm, unsign. Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Abb.  
 In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 318 / WW 242.

*Abb. AW 9*

Albert Weisgerber: *Vorstadt (grau)*, (1911?), Öl, Querformat. Masse und Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Abb.  
 In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 319 / WW 244.

*Abb. AW 10*

Albert Weisgerber: *Vorstadt mit Schafen und Schornstein*, (1907), Öl, Querformat. Masse und Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Abb.  
 In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 167.

*Abb. AW 11*

Albert Weisgerber: *Mann mit Vorstadthäusern im Winter*, (1907), Öl/Lw., 81 x 66 cm, unsign. Nürnberg, Städtische Kunstsammlung, Inv. Nr. Gm 0947. Schwarz-Weiss-Abb.  
 In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 169 / WW 127.

*Abb. AW 12*

Albert Weisgerber: *Pariser Vorstadt*, 1907, Öl/Lw., 70 x 80 cm, sign. r. u.: AWeisgerber 07. Privatbesitz. Schwarz-Weiss-Abb.  
 In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 165.

*Abb. AW 13*

Albert Weisgerber: *Straße in Paris*, Kohle und Bleistift, 1906/07, Blatt 16 x 10 cm.  
 In: Albert Weisgerber: *Pariser Skizzenbuch*, 1906/07 VII 3. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Archiv. In: Sauder 2006, S. 79, ohne Titel und Masse.

*Abb. AW 14*

Albert Weisgerber: *Boulevard in Paris*, Kohle und Bleistift, 1906/07, Blatt 16 x 10 cm.  
 In: Albert Weisgerber: *Pariser Skizzenbuch*, 1906/07 VII 2. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.  
 In: Sauder 2006, S. 78, ohne Titel und Masse.  
 In: Ausst. Kat. Schweinfurt 2008, S. 19, Abb. 6, *Boulevard in Paris*.



*Abb. AW 15*

Albert Weisgerber: *Jahrmarkt in St. Ingbert*, 1906, Öl/Pappe auf Sperrholz, 59,5 x 73,4 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 06. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 5761.

Reproduktion Saarland Museum.

In: Weisgerber 2004, S. 78.

In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176.

In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 166.

*Abb. AW 16*

Albert Weisgerber: *Prozession in St. Ingbert* 1907, Öl/Lw., 76,1 x 90,2 cm, , sign. u. r.: AWeisgerber 07. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 7412.

Reproduktion Saarland Museum.

In: Weisgerber 2004, S. 80.

In: *Richtig daheim waren wir nie* 1995, S. 110.

In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176.

In: Ishikawa-Franke 1978, Werk-Katalog IF 171.

*Abb. AW 17*

Albert Weisgerber: *Der Gerichtsvollzieher*, 1906, Pinsel, Tusche, Tempera, 59,0 x 46,7 cm, sign. u. l.: AWEISGERBER 06. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. KW 801.

Reproduktion Saarland Museum.

In: Ausst. Kat. München 1995, S. 36.

### **2.3. Abbildungsverzeichnis Otto Weil *Abb. OW 1 – Abb. OW 48***

*Abb. OW 1*

Otto Weil, Porträt-Fotografie. Archiv Karin von Gierke, Basel.

*Abb. OW 2*

Otto Weil: *Reise durch Spanien Oktober 1907 - Januar 1908*. Titel u. Manuskript, S. 25.

*Abb. OW 3*

Otto Weil: *Madrid*, 1908. Kolorierte Bleistiftskizze, gebräunte Pappe, 53 x 64 cm, sign. u. r.: O. Weil Madrid 1908. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.

*Abb. OW 4*

Otto Weil: *Madrid*, 1908. Kolorierte Bleistiftskizze, gebräunte Pappe, 53 x 64 cm, sign. u. r.: Otto Weil Madrid 1908. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.

*Abb. OW5*

Otto Weil: *Don Quichote und Sancho Pansa*. Schwarz-Weiss-Abb.

In: Faltblatt Gedächtnisausstellung Otto Weil 1884 - 1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis 30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken. Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund. In: Weber 1959, S. 23.

*Abb. OW 6*

Otto Weil: *Zigeunercafé in Madrid*, 1908, Pastell 23,5 x 32,6 cm, sign. u. l.:

O Weil 08 Madrid. Bez. ausserh. der Darst. u. l.: Zigeunercafé / Madrid / 08, u. r.: O. Weil.

Farb-Abb. mit Beiblatt „Otto Weil 1848 (!) Friedrichsthal - Saarbrücken 1929.“ o. J.

Bayerischer Kunsthandel, Kloster Andechs. Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 7*

Kopie einer Foto-Postkarte mit der rechtsseitigen Beschriftung „vor Madrid“.  
Text auf der Rückseite: „Hiermit eine Photographie meines Freundes und von mir  
in spanischer Tracht vor den Toren Madrids. ... Herz. Gruß Otto.“  
Privatnachlass. Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 8 - OW/PS*

*Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff.* Mappencover,  
gebräunter Karton, 50 x 39 cm mit unbez. Graphik.  
Mappencover mit dem Ausschnitt der unbez. Graphik.  
Archiv Dorothee Kunkel.

**Abb.en OW 9 a – 9 j Lithographien. In: *Mappe Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff.*** Archiv Dorothee Kunkel. (Saarbrücken, Saarland Museum.)

*Abb. OW 9 a / PS 1*

**Paul Schondorff:** *Saarschiffer*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat  
50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff.  
(Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3508.)

*Abb. OW 9 b / PS 2*

**Paul Schondorff:** *Arbeiterinnen am Saarufer*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik,  
Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), cm, 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst.  
u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3509.)

*Abb. OW 9 c / PS 3*

**Paul Schondorff:** *Zur Einfahrt*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat  
39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff.  
(Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3506.)

*Abb. OW 9 d*

**Otto Weil:** *Schlepper*, Lithographie, getönt, Kreide, Schabtechnik, Breitformat  
39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. Weil.  
(Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3505.)

*Abb. OW 9 e / PS 4*

**Paul Schondorff:** *Saarburg. Häuser am Wasserfall*, Lithographie, Kreide,  
Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh.  
d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3507.)

*Abb. OW 9 f / PS 5*

**Paul Schondorff:** *Saarburg. St. Laurentiuskirche*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik,  
Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.:  
P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3510.)

*Abb. OW 9 g*

**Otto Weil:** *Aus Saarburg*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm  
(Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. r.: O. Weil.  
(Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3502.)

*Abb. OW 9 h*

**Otto Weil:** *Aus Saarburg. Alte Häuser*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat  
50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. Weil.  
(Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3503.)

*Abb. OW 9 i*

**Otto Weil:** *Auf dem Leinpfad*, 1910, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. WEIL. 1910. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3504.)

*Abb. OW 9 j*

**Otto Weil:** *Aus Saarbrücken*, 1910, Lithographie, Kreide, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. WEIL. 10. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3501.)

*Abb. OW 10 - OW/PS*

Paul Schondorff .. Otto Weil: „*Ev. Hochwohlgeboren ...*“ Offerte.  
In: *Mappe Aus dem Saartal 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff.*  
Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 11*

Otto Weil: Vorder- und Rückseite des Einbandes *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*. Offizieller Führer durch Saarbrücken mit dem Schlachtfeld Spichern. Kleine Ausgabe. Herausgegeben vom Verkehrsverein Saarbrücken e. V. 1. bis 10. Tausend. Saarbrücken 1913. Vierfarbendruck der Buch- und Kunstdruckerei Gebr. Hofer, Saarbrücken. 22,5 x 14,5 cm, sign. Vorderseite, innerh. d. Darst. u. r.: OTTO WEIL.

*Abb. OW 12*

Otto Weil: *Treidelnde Pferde an der Saar*, 1913, Öl/Lw., 88 x 115 cm, sign. u. l.: O. Weil 1913. Unbek. Privatbesitz. In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1979*, S. 51, Kat. Nr. 84.

*Abb. OW 13*

Otto Weil: *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar*, „Radierung nach einem Gemälde von 1913“. In: *Schleiden 2009*, S. 449.

*Abb. OW 14*

Otto Weil: *Winter an der Saar*.  
In: *Faltblatt: Gedächtnis-Ausstellung vom 18. März bis 9. April 1950.*  
Albert Weisgerber 1878 - 1915 . Otto Weil 1884 - 1928\* . Richard Wenzel 1889 - 1934 .  
Heinrich von Rügen 1889 - 1934. Saarland Museum.

*Abb. OW 15*

Otto Weil: *Ritter*. Bez. über der Darst.: Hände weg vom deutschen Land! Bez. unter der Darst.: Kennwort: Ritter. I. Preis. Zeichnung von U.-Off. Otto Weil. In: *Der Stoßtrupp*. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918, S. 115. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)  
In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1991*, S. 23.

*Abb. OW 16*

Otto Weil: *Gallischer Hahn*. Bez. über der Darst.: Unser Preisausschreiben „Hände weg vom deutschen Land!“. Bez. unter der Darst.: Kennwort: Gallischer Hahn. Ein III. Preis. Zeichnung von U.-Off. Otto Weil. Titelbild. *Der Stoßtrupp*. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)  
In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1991*, S. 28.

*Abb. OW 17*

Otto Weil: Bez. unter der Darst.: *Für unsere Heimat und für unsere Zukunft zeichnen auch wir die neunte Kriegsanleihe*. Sign. o. r.: O. Weil. Titelbild. *Der Stoßtrupp*. Feldzeitung für

die Lothringer Front. 2. Jahrg., 1918, Nr. 44, 03.11.1918. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

*Abb. OW 18*

Otto Weil: *Wir halten durch!* Bez. unter der dreiteiligen Darst., sign. rechtes Seitenbild o. r.: O. Weil 17. In: Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die für Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 12, 05.05.1917, S. 3. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

*Abb. OW 19*

Otto Weil: *Saar-Kohlenbergwerk.* Bez. unter der Darst, sign. o. r.: O. Weil 17. Titelbild. Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

***Abb.en OW 20, 20 a – 20 d: Aus Deutschlands Waffenschmiede.***

*Abb. OW 20*

Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede.*  
Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., Nr. 40, 06.10.1918. Titelbild u. Illustrationen S. 631, S. 632, S. 633. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

*Abb. OW 20 a*

Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Altmetall im Fabrikhof,* sign. o. l.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp, 06.10.1918, S. 632.

*Abb. OW 20 b*

Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Am Martinsofen,* sign. u. r.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp, 06.10.1918, S. 631.

*Abb. OW 20 c*

Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Granatenguß im Bessemer Stahlwerk.* Zeichnung von Unteroffizier Otto Weil. Sign. o. r.: O. Weil. Titelbild. Der Stoßtrupp, 06.10.1918.

*Abb. OW 20 d*

Otto Weil: *Aus Deutschlands Waffenschmiede: Abheben der gegossenen Granaten aus der Form,* sign. o. r.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp, 06.10.1918, S. 633.

*Abb. OW 21*

Otto Weil: *Stahlwerk,* Kohlezeichnung, 39 x 30 cm, unsign.  
Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.  
In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 60, Kat. Nr. 102. In: Schmeer 1979, S. 162.

*Abb. OW 22*

Otto Weil: *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie des Stahlwerkes Dingler und Karcher,* 1918, Öl/Lw., 91,7 x 80,3 cm, sign. u. l.: Otto Weil 18. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Reproduktion Historisches Museum Saar.

*Abb. OW 23*

Otto Weil: *Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler, Karcher & Co.,* 1918, Öl/Lw., 80,5 x 89,5 cm, sign. u. r.: O. Weil 18. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Reproduktion Historisches Museum Saar.

*Abb. OW 24*

Otto Weil: *Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher*, 1918, Öl/Lw., 66,5 x 80,0 cm, unsign. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe).  
Reproduktion Historisches Museum Saar.

*Abb. OW 25*

Otto Weil: *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik*, 1918, Öl/Lw., 67,5 x 62,0 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 149. In: *IndustrieMenschen-Bilder 1996*, S. 61: Otto Weil: *Granatenherstellung in der Maschinenfabrik Dingler und Karcher*, 1917/18, Öl/Lw., 67,5 x 62,0 cm. Neunkirchen, Museum Bürgerhaus.

*Abb. OW 26*

Otto Weil: *Die eiserne Brigade. Inf.Rgt. Nr. 70 u. 174*, 1915, Plakat. Original-Lithographie, 1. Abzug, 52,0 x 45,5 cm, sign. u. r.: O. Weil 1915. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 369. In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1991*, S. 26, Kat. Nr. 41.

*Abb. OW 27*

Otto Weil: *Werkmeister Conrad bei der Gießprobe*, 1918, Kohle, weiß gehöht, 42 x 57 cm, , sign. u. r.: O. Weil 18. Bez. u. l.: Meister Conrad. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V., Inv. Nr. 405.

*Abb. OW 28*

Otto Weil: *Beim Mittagessen im Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken*, 1918, Kohle, Bleistift, 50 x 60 cm, sign. u. l.: O. Weil 1918. Bez. u. r.: Beim Mittagessen Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken. Unbek. Privatbesitz.  
In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 1979*, S. 65, Kat. Nr. 118.

*Abb. OW 29*

Otto Weil *in einem Lazarett*. Fotografien aus einem Album des Privatnachlasses. Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 30*

Otto Weil: *Glückliches 1918*. Sign. u. r.: O. Weil. Bez. u. l.: Orig. Holzschnitt.  
Otto Weil: *Prosit 1919!* Sign. u. r.: O. Weil. In: *Schwindt 1979*, Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 - 1929.

*Abb. OW 31*

Otto Weil: *Lastenträgerinnen an der Saar*, 1921, Gouache, Karton, 64 x 49 cm, sign. u. r.: O. Weil 21. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.  
In: *Ausst. Kat. Neunkirchen 2009*, S. 26 / S. 27.

*Abb. OW 32*

*Farb-Fotografie einer vermutlichen Gemäldefassung*, 5 x 6 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 33*

Otto Weil: *Lastenträgerinnen*, Aquarell, Bleistift, weiß gehöht, 12,5 x 20,5 cm, (29,0 x 39,0 cm mit Passepartout), unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 485.

*Abb. OW 34*

*Schwarz-Weiss-Fotografie*, 5 x 6,5 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 35*

Otto Weil: *Deutsche Schule an der Saar*, Tuschezeichnung, 23,9 x 18,0 cm, unsign.  
Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 335.  
In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 24, Kat. Nr. 35.

*Abb. OW 36*

Otto Weil: *Deutsche Schule an der Saar*, sign. u. l.: O.W. Titelblatt: Deutsche Schule an der Saar, Nr. 2/3, Neunter Jahrgang der „Mitteilungen“, 1. Mai 1929. Verantwortlich: Rektor W. Hard, Wemmetsweiler. Druck und Verlag: Saarbrücker Druckerei und Verlag A.G., Saarbrücken. Neunkirchen, Archiv-Slg. Neunkircher Verkehrsverein e.V.

*Abb. OW 37*

Otto Weil: *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*, 1925, Plakat. Farb-Lithographie, 63,5 x 46,5 cm; sign. in der Mitte unter dem Schriftbalken „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“: OTTO WEIL. Druck: F. Maas & Sohn A.G. Saarbrücken, Stadtarchiv, Bestand Plakatsammlung 74. Reproduktion Stadtarchiv Saarbrücken.  
In: Paul / Schock 1987, vordere Umschlagseite, s. ebd., S. 53, Schwarz-Weiss-Abb. 42.  
In: Linsmayer 1995, S. 273, Schwarz-Weiss-Abb.

*Abb. OW 38*

Otto Weil: *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!*  
Gouache, 48,7 x 33,3 cm, sign. o. r.: Otto Weil. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 299. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1991, S. 22, Kat. Nr. 36.

*Abb. OW 39*

Otto Weil: *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung*, 1928, Gouache, 23,7 x 15,5 cm, 23,7 x 28 cm, 23,7 x 15,5 cm, unsign.  
Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 500.  
In: Aust. Kat. Neunkirchen 1991, S. 18 / S. 19, Kat. Nr. 32.

*Abb. OW 40*

Otto Weil: *Wandbild im Neunkircher Bahnhof für das Kaufhaus Levy von 1928*.  
Fotografie um 1928/29. (Foto G. Scharwath.) In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 643, Abb. 9. (ohne Angaben der Masse, Malmittel oder Signatur.)

*Abb. OW 41*

Otto Weil: *Völklinger Hütte*, Öl/Lw., 60 x 70 cm, sign. u. r.: O. WEIL.  
Unbek. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 61, Kat. Nr. 101.

*Abb. OW 42*

Otto Weil: *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*, Radierung, sign. u. l.: O. Weil. Plattenmass: 23,5 x 19,0 cm; Papiermass: 52 x 40 cm. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 1979, S. 59, Kat. Nr. 98.  
In: Industriekultur an der Saar 1989, S. 110.  
In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 86, *Hüttenwerk Neunkirchen*.

*Abb. OW 43*

Otto Weil: *Arbeiter im St. Johanner Kieslager*, 1928, Öl/Lw., 99 x 78 cm, sign. u. r.: O. Weil 28. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.

*Abb. OW 44*

*Schwarz-Weiss-Fotografie*, vergilbtes, kartoniertes Papier, 22,0 x 15,5 cm.  
Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.

*Abb. OW 45*

Otto Weil: *Sandgrube in Holzhausen*, Öl/Lw., 85,0 x 101,5 cm,  
sign. u. l.: O. Weil. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

*Abb. OW 46*

Otto Weil: *Die Alte Brücke im Winter*, Aquarell, 35,8 x 48,0 cm, sign. u. r.: O. Weil.  
Saarbrücken, Saarland Museum Saarbrücken, Inv. Nr. NI 1974.  
Reproduktion Saarland Museum.

*Abb. OW 47*

Otto Weil: *Aus St. Johann*, Lithographie, Blatt 42,8 x 50,5 cm, Darst. 28,8 x 36,7 cm,  
innerh. der Darst. sign. u. l.: O. Weil. Beschriftung l. unter der Darst.: Orig. Lithographie  
Saarbrücken, r.: Otto Weil. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2577.  
Reproduktion Saarland Museum.

*Abb. OW 48*

Otto Weil: *Heuernte*, Gouache/Pressspan, 49 x 64 cm, unsign. Privatbesitz. Fotografie  
Randall Cook, Basel. In: Ausst. Kat. Neunkirchen 2009, S. 22 / S 23.

## **2.4. Abbildungsverzeichnis Fritz Zolnhofer *Abb. FZ 1 – Abb. FZ 41***

*Abb. FZ 1*

Fritz Zolnhofer: *Soldaten*, Zeichnungen aus einem Notizbuch, um 1916/17.  
In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 2 a*

Fritz Zolnhofer: „*Philosophen-Karl in tiefsinniger Betrachtung*“, 1917, Zeichnung,  
sign. u. r.: Zolnhofer. Karikatur zu einem Preisausschreiben. Beilage zum „Stosstrupp“,  
04.07.1917. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 2 b*

Fritz Zolnhofer: „*Der Frontmuskot*“, 1917, Zeichnung, sign. u. r.: Zolnhofer. In: *Der  
Stosstrupp*, 1. Jahrg., 25.08.1917, S. 4. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

*Abb. FZ 3*

Fritz Zolnhofer: *Bergmannslos*, 1916 ?, Öl/Lw., 41,5 x 36,5 cm, sign. verso: F. Zolnhofer  
Bergmannslos. Nachlass. Saarbrücken, Saarland Museum, o. Inv. Nr.  
Reproduktion Saarland Museum.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 1. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1980, Nr. 2.

*Abb. FZ 4*

Fritz Zolnhofer: *Bahnübergang Camphausen / Brefeld*, um 1920, Öl/Pappe, 29,7 x 39,9 cm,  
sign. u. l.: F. Z. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 5246.  
Reproduktion Saarland Museum.

*Abb. FZ 5*

Fritz Zolnhofer: *Bauer in Engadiner Berglandschaft*, 1921, Öl/Lw., 96,5 x 67,5 cm, sign.  
u. r.: F. Zolnhofer 1921. Bez. verso: F. Zolnhofer aus dem Engadin. Privatbesitz  
Fotografie Marc Gross.

*Abb. FZ 5 a*

Fritz Zolnhofer: *Sonnenaufgang bei Maloja*, Öl/Lw., 38,5 x 49,0 cm, sign. u. r.: F. Z.  
 Bez. verso: F. Zolnhofer, Sonnenaufgang bei Maloja Oberengadin. Privatbesitz.  
 Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

*Abb. FZ 5 b*

Fritz Zolnhofer: *Piz la Margun*, Öl/Lw., 38,5 x 49,0 cm, sign. u. r.: F. Z. Bez. verso:  
 Zolnhofer Piz la Margun. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

*Abb. FZ 6*

Fritz Zolnhofer: *Bauernkarren in der Landschaft*, Öl/Lw., 31,4 x 40,0 cm, sign.  
 u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

*Abb. FZ 7*

Fritz Zolnhofer: *Illustration zu Germinal*, 1923, sign. u. r.: F. Z.  
 In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 345.

*Abb. FZ 8*

Fritz Zolnhofer: *Germinal* („Waschbütt“), etwa 1923, Kohlezeichnung, 41,9 x 33,4 cm,  
 sign. u. r.: F. Z. In: Schmeer 1978, S. 20.

*Abb. FZ 9*

Fritz Zolnhofer: *Bergmannskopf*, 1923 ?, Öl/Lw., 60,5 x 50,5 cm, sign. u. r. : Zolnhofer.  
 Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Inv. Nr. PFG 65/3.  
 In: Objekt-Dokumentation Pfalzgalerie Kaiserslautern.

*Abb. FZ 10*

Fritz Zolnhofer: *Bergleute*, 1926, Zeichnung. In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 367.

*Abb. FZ 11*

Anonym: *Fr. Zolnhofer ein Maler des Saarbergbaues*. In: Saarbrücker Bergmannskalender,  
 56. Jahrgang. Saarbrücken 1928, S. 112. Abb.en S. 112, Zolnhofer: *Ausruhender Bergmann*,  
 Lithographie; nach S. 112, Zolnhofer, *Porträt eines Saarbergmanns*; vor S. 113, Zolnhofer,  
*Heimkehr von der Schicht*, Gemälde; S. 113, Zolnhofer, *Schrämmende Bergleute*, Kohle-  
 skizzen; S. 114, Zolnhofer, *Bergmann mit Lampe*; S. 115, Zolnhofer, *Selbstporträt*.

*Abb. FZ 11 a*

Fritz Zolnhofer: *Selbstporträt*, 1927, Zeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer 27.  
 In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang. Saarbrücken 1928, S. 115.

*Abb. FZ 11 b*

Fritz Zolnhofer: *Bergmann mit Lampe*, 1927/28, Kohleskizze, unsign.  
 In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang. Saarbrücken 1928, S. 114.

*Abb. FZ 11 c*

Fritz Zolnhofer: *Schrämmende Bergleute*, 1927/28, Kohleskizzen, unsign.  
 In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jahrgang. Saarbrücken 1928, S. 113.

*Abb. FZ 12*

Fritz Zolnhofer: *Gib Acht auf deine Lampe!* 1930, Plakat, sign. im Halsausschnitt der Figur:  
 F. Zolnhofer. Herausgegeben von der Saar-Knappschafts-Berufsgenossenschaft.  
 In: Saarbrücker Bergmannskalender 1930, S. 156; 1931, S. 152; 1932, S. 152; 1933, S. 144;  
 1934, S. 142; 1935, S. 152.



*Abb. FZ 13*

Fritz Zolnhofer: Briefmarke *Der Sicherheitsmann*. Volkshilfe Saargebiet. 1931.  
In: Michel-Deutschland-Katalog. 2006 / 2007. Unterschleißheim 2006, S. 250.

*Abb. FZ 14*

Fritz Zolnhofer: *Heimkehrszene*, 1932, Zeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Titelbild. Saarbrücker Bergmannskalender 1932. 60 Jahre Saarbrücker Bergmannskalender 1872 - 1932.

*Abb. FZ 15*

Fritz Zolnhofer: *Bei der Arbeit über Tage*, 1932, Kohlezeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 60. Jahrgang. Saarbrücken 1932, S. 173.  
In: Saarbrücker Bergmannskalender, 63. Jahrgang. Saarbrücken 1935, S. 27.

*Abb. FZ 16* Fritz Zolnhofer München 1929. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 16 a*

Danksagung anlässlich der Verlobung Hedi Schlosser und Fritz Zolnhofer. Brieffeld/München April 1929. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 16 b*

Grüßkarte von Richard Wenzel und Paul Schondorff, die auch Wenzels Eltern unterschrieben haben. Poststempel Saarbrücken 1.4.29. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 17*

Fritz Zolnhofer: *Drei Arbeiter. Arbeiterfamilie*. In: H-n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 18*

Fritz Zolnhofer: *Schicht - Bergleute auf dem Altenwalder Markt*, 1929, Öl/Lw., 96 x 73 cm, (mit jetzigem Rahmen 103 x 80 cm), sign. u. r.: F. Zolnhofer.  
Sulzbach, Rathaus-Sitzungssaal.  
In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176, *Schicht*.  
In: Jüngst / Staerk 1993, S. 486, *Bergleute auf dem Altenwalder Markt*.

*Abb. FZ 19*

Fritz Zolnhofer: *Heimkehrender Bergmann mit Familie*, 1929, Öl/Lw., 93,5 x 75,3 cm (mit jetzigem Rahmen 102,0 x 82,5 cm), sign. o. r.: Zolnhofer.  
Sulzbach, Rathaus-Sitzungssaal.  
In: Saarheimat. Saarbrücken, 30. Jahrgang, November 1986, Titelbild, *Heimkehrender Bergmann mit Familie*. In: Industriekultur an der Saar 1989, vor S. 137, *Heimweg*.

*Abb. FZ 19 a*

Fritz Zolnhofer: Gruppen-Fotografie „im Münchener Atelier“. Aus Album „Unserer lb. Tante Hannchen zu Weihnachten 1931 Hedi und Fritz“.  
In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 20*

Fritz Zolnhofer: *Arbeiterchristus*, 1930, Öl/Lw., 93,5 x 65,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 31. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 65.

*Abb. FZ 21*

Fritz Zolnhofer: *Heimkehrende Bergleute*, um 1930, Öl/Lw., 38 x 53 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. In: Türk 2000, S. 273, Abb. 1057.

*Abb. FZ 22*

Fritz Zolnhofer: *Heimkehrende Bergleute*, 1931, Öl/Lw., 92,0 x 120,5 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 72.  
In: Industriekultur an der Saar 1989, Schutzumschlag, Rückseite.

*Abb. FZ 23*

Fritz Zolnhofer: *Maybacher Triptychon*, 1931, Öl/Lw., 85,2 x 66,3 cm, 115,3 x 75,0 cm, 85,2 x 66,3 cm, sign. jeweils verso: F. Zolnhofer Maybach. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3968. Reproduktion Saarland Museum.  
In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 68 / S. 69. In: Türk 2000, S. 286, Abb. 1111.

*Abb. FZ 24*

Fritz Zolnhofer: *Berghang auf der Flitsch in Dudweiler*, 1932, Öl/Lw., 39,5 x 49,0 cm. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 744. Reproduktion Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken.  
In: Saarbrücker Bergmannskalender 1952, S. 48, *Industrielandchaft bei Dudweiler*.

*Abb. FZ 25*

Fritz Zolnhofer: *Grenzwacht im Schacht. Ein Ehrenmal für den saardeutschen Bergmann. Vorsatz: Dem saardeutschen Bergarbeiter gewidmet*. 1934.

*Abb. FZ 25 a*

Grenzwacht im Schacht: *Vorwort / Zum Geleit* von Peter Kiefer, Führer der Deutschen Gewerkschaftsfront Saar. Saarbrücken, im April 1934. Unpaginiert.

*Abb. FZ 25 b*

Fritz Zolnhofer: *Der Weg zur Schicht*, sign. u. r.: F. Zolnhofer.  
In: Grenzwacht im Schacht 1934.

*Abb. FZ 25 c*

Fritz Zolnhofer: *Vorm Stoß*. In: Grenzwacht im Schacht 1934.  
Fritz Zolnhofer: *Vorm Stoß*, 1926, Federzeichnung. In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 418, Abb. 366.  
Fritz Zolnhofer: *Vorm Stoß*, 1926, Zeichnung, Tusche Papier, 25,5 x 21,2 cm. Saarbrücken. Saarland Museum, Inv. Nr. NI 2163.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 44. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 39.

*Abb. FZ 26*

Fritz Zolnhofer: *Bergmannskuh*, 1935, Öl/Lw., 74,5 x 84,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 454. Reproduktion Saarland Museum.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 92.

*Abb. FZ 27*

Fritz Zolnhofer: *Wir blieben treu! Zur Erinnerung an die Rückgliederung des Saargebiets am 1. März 1935*, 1935, Postkarten-Zeichnung, sign. o. r.: F. Zolnhofer. Rückseite „Ein goldenes Blatt deutscher Geschichte“. Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken.

*Abb. FZ 28*

Fritz Zolnhofer: *Organisation Todt beim Brückenbau*, um 1938, vermutlich Öl/Lw., sign. u. l.: F. Zolnhofer, bez. u. l.: O.T. beim Brückenbau. In: Scharwath 2002, S. 62.

*Abb. FZ 29*

Fritz Zolnhofer: *Westwallheim Knipperbräu*, 1939, Gouache, 23,0 x 21,1 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 2656. Reproduktion Saarland Museum.

Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1958, Nr. 87. Vgl. Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 99.

*Abb. FZ 30*

Fritz Zolnhofer: *Zerschossene Straße*, 1940, Öl/Lw., 58,0 x 69,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer 1940. Saarbrücken, Saarland Museum, o. Inv. Nr. Reproduktion Saarland Museum.

In: Scharwath 2002, Rückseite des Einbandes.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 413, Schwarz-Weiss-Abb. 248. In: Die Westmark, VIII. Jahrg., Neustadt a. d. Weinstraße, Februar 1941, 5. Heft, nach. S. 292, Schwarz-Weiss-Abb., *Zerstörte Straße in einem Ort des Kriegsgebietes*.

*Abb. FZ 31*

Fritz Zolnhofer: *Zerschossene Straße in Püttlingen*, 1940, Ölgemälde ?, sign. u. r.:

F. Zolnhofer 1940, bez. u. l.: Zerschossene Straße in Püttlingen.

Reproduktion. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

In: Scharwath 2002, S. 60: *Aus Püttlingen*, Ölgemälde.

*Abb. FZ 32*

Fritz Zolnhofer: *Bergmannsfamilie*, um 1939/40, Öl/Lw., 150 x 105 cm, sign. u. Mitte: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Historisches Museum Saar. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 743. Reproduktion Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken.

In: IndustrieMenschenBilder 1996, S. 74.

*Abb. FZ 33*

Fritz Zolnhofer: *Krakauer Blumenmarkt*, 1943, Öl/Sperrholz, 60,5 x 76,5 cm, sign. u. r. :

F. Zolnhofer. Privatbesitz. Reproduktion. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 104.

*Abb. FZ 34*

Fritz Zolnhofer: *Landschaft in Polen ?*, 1943 ?, Gouache ?, sign. u. l.: F. Zolnhofer. Reproduktion. In: NL Zolnhofer – Archiv Saarland Museum.

*Abb. FZ 35*

Krakauer Zeitung, 5. Jahrgang / Folge 278, 20.11.1943, Titelblatt mit dem Artikel „Ein Ostpreis deutscher Kultur“. (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Zeitungsbestand.)

*Abb. FZ 35 a*

Anonym: Förderung deutscher Kultur im Ostraum. Neuer Kulturpreis in Höhe von 150.000 Zloty – Die Träger des Veit-Stoß-Preises. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 5.

*Abb. FZ 35 b*

„Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 16.

*Abb. FZ 35 c*

Fritz Zolnhofer, Saarbrücken, II. Preisträger für Malerei des Veit-Stoß-Preises: *Im Steinbruch*. Ausschnitt aus der Bildseite „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“. Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 16.

*Abb. FZ 36*

Fritz Zolnhofer: *Hitler als Tod*, 1945 ?, Mischtechnik, 49,5 x 31,8 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 6758. Reproduktion Saarland Museum.

In: Scharwath 2002, S. 76, *Hitler als Totengräber*, 1945.

*Abb. FZ 37*

Fritz Zolnhofer: *Menschen blicken ins All*, 1946, Öl/Sperrholz, 94,5 x 69,5 cm, sign. u. l.: F. Z. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3190. Reproduktion Saarland Museum.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 59. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 112.

In: Schmeer 1978, Titelbild u. Abb. S. 37.

*Abb. FZ 38*

Fritz Zolnhofer: *Mosaikbild am Eingang der Landesversicherungsanstalt für das Saarland*, 1952/53. LVA Saarbrücken, Martin-Luther-Straße 2 - 4. Reproduktion LVA Saarbrücken. (Ohne Maßangaben.)

In: 75 Jahre Landesversicherungsanstalt für das Saarland. Eine Chronik. Saarbrücken 1997, Titelbild; s. ebd., S. 78: Kunst am Bau, Schwarz-Weiss-Abb. (Ohne Maßangaben.)

*Abb. FZ 39*

Fritz Zolnhofer: *Mosaikbild im Foyer der Landesversicherungsanstalt für das Saarland*, 1952/53. LVA Saarbrücken, Martin-Luther-Straße 2 - 4. Reproduktion LVA Saarbrücken. (Ohne Maßangaben.)

*Abb. FZ 40*

Fritz Zolnhofer: *Grubenunglück Luisenthal*, 1962, Skizze zum Triptychon.

In: Schmeer 1978, S. 7.

*Abb. FZ 41*

Fritz Zolnhofer: *Grubenunglück Luisenthal / Saar*, 1962, Öl/Hartfaser, 142,0 x 66,5 cm, 142,0 x 100,0 cm, 142,0 x 66,5 cm. Berus, Orannakapelle.

Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

Schrifttafel: „Aus den Tiefen rufe ich zu Dir, o Herr“.

Neben dem Triptychon angebrachte Plakette: „Fritz Zolnhofer malte dieses Bild anlässlich des Grubenunglücks am 7. Februar 1962 auf der Grube Luisenthal. 299 saarländische Bergleute fanden hierbei den Tod, davon mehr als 20 aus der Gegend um die Orannakapelle. Auf den Wunsch des Künstlers bekam das Bild diesen Platz in der Orannakapelle.“

## **2.5. Abbildungsverzeichnis Vergleichsabbildungen VAbb. 1- VAbb. 130**

*VAbb. 1*

Carl Blechen: *Walzwerk Neustadt-Eberswalde*, um 1830, Öl/Holz, 25,5 x 33,0 cm.

Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 763.

In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 197, Kat. Nr. 51. In: Türk 2000, S. 160, Abb. 617.

*VAbb. 2*

Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk*, 1872/75, Öl/Lw., 158 x 254 cm, sign. u. l.: Adolph Menzel.

Berlin 1875. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. AI 201.

In: Türk 2000, S. 172, Abb. 653.

## VAbb. 3

Diego Velázquez: *Die Spinnerinnen - Las Hilanderas*, 1656 - 58, Öl/Lw., 220 x 289 cm.  
 Madrid, Museo Nacional del Prado.  
 In: Türk 2000, S. 118, Abb. 446. In: Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 51, Abb. 31.

## VAbb. 4

Honoré Daumier: *Pressefreiheit - rührt nicht dran!! - Liberté de la Presse - Ne vous y frottez pas!!* 1834, Lithographie, 30,7 x 43,1 cm, sign. u. l.: H. D.  
 In: Gorella 1973, S. 136 / S. 137. In: Passeron 1979, S. 100, Abb. 47.  
 In: Türk 2000, S. 166, Abb. 642.

## VAbb. 5

Thomas Hornor: *Walzwerk, Merthyr Tydfil*, um 1817, Aquarell, 28 x 48 cm.  
 Cardiff, The National Museums & Galleries of Wales, Inv. Nr. NMW A 3553.  
 In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 181, Kat. Nr. 38.  
 In: Türk 2000, S. 158, Abb. 606. (Schwarz-Weiss-Abb.)  
 In: Klingender 1974, nach S. 116, Abb. 17.

## VAbb. 6

Herri met de Bles: *Landschaft mit Bergwerk*, um 1540, Florentiner Fassung, Öl/Holz,  
 83 x 114 cm. Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1051.  
 In: Ausst. Kat. Bochum 1990, S. 218. In: Türk 2000, S. 154, Abb. 592.

## VAbb. 7

Martin Schongauer: *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt*, Kupferstich, um 1485,  
 163 x 163 mm, sign. u. Mitte: M + S. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.  
 In: Hampe, Theodor: *Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Mit 122  
 Abbildungen und Beilagen nach Originalen, größtenteils aus dem fünfzehnten bis achtzehnten  
 Jahrhundert.* Leipzig 1902, S. 45, Abb. 35.

## VAbb. 8

*Blick aus der Königstraße auf die Christuskirche*, Fotografie um 1880.  
 Stumm-Album im Stadtarchiv Neunkirchen. In: Stumm in Neunkirchen 1993, S. 231.

## VAbb. 9

*Rischbachstollen, St. Ingbert. Besucherbergwerk.* Fotografie Dorothee Kunkel.

## VAbb. 10

Vincent van Gogh: *The Bearers of the Burden - Säcke tragende Grubenarbeiterfrauen*,  
 1881, Feder, Bleistift, Tuschfeder, 43 x 60 cm. Bez. u. r.: The Bearers of the Burden.  
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.  
 In: Arnold 1995, S. 40, Abb. 13.  
 In: Ausst. Kat. München 1956, Abb. 4, *Säcke tragende Grubenarbeiterfrauen*.  
 In: *Der Bergbau in der Kunst* 1958, S. 395, Abb. 343, *Heimkehr der Bergleute*.  
 In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 246, Abb. 10, *Heimkehr der Bergleute*.  
 In: Türk 2000, S. 105, Abb. 385, *Träger der Last (Heimkehr der Bergleute)*.

## VAbb. 11

Vincent van Gogh: *Bergleute auf dem Weg zum Schacht*, 1880,  
 aquarellierte Bleistiftzeichnung, 44,5 x 56 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.  
 In: Arnold 1995, S. 39, Abb. 12.  
 In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 38, Abb. 36, *Minenarbeiter*.  
 In: *Der Bergbau in der Kunst* 1958, S. 393, Abb. 341, *Schlepper und Schlepperinnen*.

## VAbb. 12

Constantin Meunier: *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs*, um 1885, Öl/Lw., 132 x 238 cm, sign. u. l.: C. Meunier. Privatsammlung.  
In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 237, Kat. Nr. 80.

## VAbb. 13

Constantin Meunier: *Rückkehr vom Bergwerk - Le retour de la mine*, um 1895/97, Bronze, 59,5 x 83,5 x 6 cm, sign. u. l.: C. Meunier.  
Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. BI 125.  
In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 54, Kat. Nr. 34. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 7.

## VAbb. 14

Constantin Meunier: *Nach der Schicht - Heimkehr der Bergleute*, um 1890, Öl/Lw., 150 x 233 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Inv. Nr. 10000/173.  
In: Brandt 1928, S. 259, Abb. 330, *Nach der Schicht*.  
In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 405, Abb. 357, *Heimkehr der Bergleute* (1899 ?).  
In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 36, *Heimkehr von der Grube*, 1905.  
In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 117, Tafel XIV, *Heimkehr der Bergleute*.

## VAbb. 15

Hans Baluschek: *Eisenbahner-Feierabend*, 1895, Aquarell, Kreide auf Pappe, 94,0 x 62,5 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1895. Berlin, Bröhan-Museum. Fotografie Martin Adam, Berlin.  
In: Bröhan 2002, S. 28. In: Meissner II 1962, S. 16, Nr. 36.

## VAbb. 16

Théophile Alexandre Steinlen: *Heimkehr von der Grube - La Sortie de la mine*, Lithographie, 25 x 43 cm, sign. u. l.: Steinlen. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 3380.  
In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 398, Abb. 346.

## VAbb. 17

Théophile Alexandre Steinlen: *Les Gueules Noires*. Titelbild des Romans „Les Gueules Noires“ von Emile Morel, 1907. (Lithographie, Ausschnitt.) In: Dittmar 1984, S. 95, Abb. 143.

## VAbb. 18

Edvard Munch: *Arbeiter auf dem Heimweg*, 1913/15, Öl/Lw., 201 x 227 cm.  
Oslo, Munch-Museum. In: Türk 2000, S. 206, Abb. 775.

## VAbb. 19

Théophile Alexandre Steinlen: Kalenderillustration *Mars, Almanach du bibliophile pour l'année 1900*, sign. u. r.: Steinlen.  
In: Dittmar 1979, Abb. 84. In: Dittmar 1984, S. 95, Abb. 144.

## VAbb. 20

Gustave Caillebotte: *Boulevard Haussmann im Schnee (Effet de neige)*, um 1880, Öl/Lw., 66 x 81 cm, gestempelt u. r.: G. Caillebotte. Privatbesitz.  
In: Varnedoe 2000, S. 152, Abb. 45 b.

## VAbb. 21

Gustave Caillebotte: *Caserne de la Pepinière*, 1878, Öl/Lw., 54 x 65 cm, sign. u. r.: G. Caillebotte. Privatbesitz. In: Varnedoe 2000, S. 113, Abb. 27.

## VAbb. 22

Henri Rousseau: *Banlieu, Bord de Marne*, 1903, Öl/Lw., 48 x 64 cm, sign. u. r.:  
Henri Rousseau. Vaduz, Collection Dr. Paul Hänggi, R.F.T.  
In: Bouret 1961, S. 105, Abb. 23.

## VAbb. 23

Paul Cézanne: *Das verlassene Haus bei Le Tholonet - La Maison abandonnée au Tholonet*,  
1878/79, Öl/Lw., 50,2 x 60,3 cm. New York, Stephen Hahn Collection.  
In: Adriani 1993, S. 107, Nr. 24.

## VAbb. 24

Paul Cézanne: *Hortense Fiquet im roten Sessel - Hortense Fiquet dans un fauteuil rouge*,  
1877/78, Öl/Lw., 72,5 x 56,0 cm. Boston, Museum of Fine Art.  
In: Adriani 1993, S. 81, Nr. 14.

## VAbb. 25

Paul Cézanne: *Der Bahndurchstich - La Tranchée*, um 1870, Öl/Lw., 80 x 129 cm.  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.  
In: Düchting 1990, S. 60 / S. 61.

## VAbb. 26

Hans Baluschek: *Neue Häuser*, 1895, Aquarell, Kreide auf Karton, 76,0 x 98,0 cm, sign. u. r.:  
HBaluschek 1895. Berlin, Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. V II 72/66 W.  
In: Bröhan 2002, S. 40.

## VAbb. 27

Adolph Menzel: *Blick auf Hinterhäuser*, 1847, Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert,  
27 x 53 cm, sign. u. r.: A. Menzel. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie,  
Inv. Nr. AI 1057. In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 110, Abb. 32.

## VAbb. 28

Paul Gauguin: *Jardin sous la neige (I)*, 1879, Öl/Lw., 60 x 81 cm, sign. u. r.:  
P. Gauguin 1879. Budapest, Musée des Beaux-Arts.  
In: Thomson, Belinda: Gauguin by himself. New York 1993, S. 31.

## VAbb. 29

Paul Gauguin: *Aha oe feii?- Wie! Du bist eifersüchtig?*, 1892, Öl/Lw., 66 x 89 cm,  
sign. u. Mitte: P. Gauguin 92. Moskau, Puschkin-Museum.  
In: Paul Gauguin. Das verlorene Paradies. Herausgegeben von Georg-W. Költzsch. Museum  
Folkwang Essen, 17.6. bis 18.10.1998, Neue Nationalgalerie Berlin, 31.10. bis 10.1.1999.  
Essen 1998, Tafel 24.

## VAbb. 30

Paul Gauguin: *Femme Tahitienne (I)*, 1898, Öl/Lw., 72 x 93 cm, sign. u. r.: P. Gauguin 98.  
Charlottenlund (Dänemark), Museum Ordrupgaard.  
In: Wildenstein, Georges: Gauguin I, Catalogue. Paris 1964, S. 242, N. 576.

## VAbb. 31

Paul Cézanne: *Die Großen Badenden - Les Grandes Baigneuses*, 1900 - 06, Öl/Lw.,  
172,2 x 196,1 cm. London, National Gallery. In: Ausst. Kat. Basel 1989, S. 211, Abb. 178.

*VAbb. 32*

Paul Cézanne: *Die Großen Badenden - Les Grandes Baigneuses*, um 1906, Öl/Lw., 208,5 x 251,5 cm. Philadelphia, Museum of Art.  
In: Ausst. Kat. Basel 1989, S. 215, Abb. 179.

*VAbb. 33*

Édouard Manet: *Frühstück im Freien - Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Öl/Lw., 208 x 264 cm, sign. u. r.: Éd. Manet 1863. Paris, Musée d'Orsay.  
In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 167, Abb. 62.

*VAbb. 34*

Käthe Kollwitz: *Ende*, 1896, Schwarze Kreide, 26,0 x 29,8 cm, sign. u. l.: Käthe Kollwitz 1896. Kompositionsentwurf zu der Radierung „Ende“ von 1897. In: Nagel 1972, Tafel 19.

*VAbb. 35*

Honoré Daumier: *Don Quichote*, Skizze, sign. u. r.: H.D. München, Neue Pinakothek.  
In: Klossowski, Erich: Honoré Daumier. München 1923, Tafel 45, Kat.Nr. 42.

*VAbb. 36*

Edwin Scharff: *Kastagnetten-Tänzerin (Flamenco Tänzerin)*, 1907, Öl/Lw., 120 x 114 cm, sign. u. l.: Edwin Scharff 07 / Madrid. Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum.  
In: Ausst. Kat. Bremen 1987, S. 150, Abb. 147, Kat. Nr. 82.

*VAbb. 37*

Edwin Scharff in Spanien, 1907. Schwarz-Weiss-Fotografie.  
Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum  
In: Ausst. Kat. Bremen 1987, S. 14, Abb. 7.

*VAbb. 38*

Derzeitiger Blick auf den Winterberg, Saarbrücken. Fotografie Dorothee Kunkel.

*VAbb. 39*

*Winterbergdenkmal*, Saarbrücken. Fotografie. In: Dittmann, Marlen: Saarbrücken. Eine Stadt vor 100 Jahren. Bilder und Berichte. München 1998, S. 59.

***VAbb.en 40, 40 a – 40 f Lithographien aus dem „Saaralbum“ von Peter Becker****VAbb. 40*

Peter Becker: *Titelblatt*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz.  
Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

*VAbb. 40 a*

Peter Becker: *Laurentiuskirche in Saarburg*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

*VAbb. 40 b*

Peter Becker: *Saarburg*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

*VAbb. 40 c*

Peter Becker: *Castel (Klause von Kastel, Serrig mit der Klause)*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



## VAbb. 40 d

Peter Becker: *Kapelle von Taben*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

## VAbb. 40 e

Peter Becker: *Saarschleife (Blick von der Cloef auf das Saartal, Blick auf die Saarschleife bei Mettlach)*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

## VAbb. 40 f

Peter Becker: *Mettlach und Keuchingen*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.

## VAbb. 41

Derzeitiger Blick über die „Alte Brücke“ auf den Winterberg, Saarbrücken. Fotografie Dorothee Kunkel.

## VAbb. 42

Constantin Meunier: *Förderwagen in der Grube - Wagonnets dans la Mine*, o. J., Öl/Lw., 80 x 97 cm, sign. u. r.:C. Meunier. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/724.

In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 40.

## VAbb. 43

Constantin Meunier: Triptychon *Bergwerk (Die Einfahrt / Der Kalvarienberg / Die Ausfahrt)*, um 1894, Öl/Lw., 140 x 85 cm, 140 x 170 cm, 140 x 85 cm.

Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/176.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 21, Schwarz-Weiss-Abb. 14.

In Brandt 1928, S. 258, Abb. 329. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 35.

In: Schmoll gen. Eisenwerth 1972, Abbildungen S. 445, Nr. 6, *Triptyque de la Mine*, Ölgemälde, 1884 - 1886. In: Türk 2000, S. 182 / S. 183, Abb. 679.

## VAbb.44

Carl Heinrich Jacobi: *Grube Dudweiler, Scolley-Schächte, Malakoff-Turm*, 1860 - 1868, Industrie-Fotografie. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2009, S. 50, Kat. 68.

In: Richtig daheim waren wir nie 1995, S. 13: *Malakoff-Turm Grube Dudweiler 1866*.

## VAbb. 45

Paul Schondorff: *Eddasagen*. Umschlagbild und Titelseite.

Schaffsteins Blaue Bändchen. Achtes der Blauen Bändchen. Köln 1911.

## VAbb. 46

Paul Schondorff: *Seelenschwingungen*, sign. u. l.: P. Schondorff. Druckvermerk r. ausserh. der Darst.: Zeichnung von P. Schondorff; darunter: „Et jibt Alkohol, der macht lustig, un es gibt welchen, der macht traurig.“ – „Ach wat, wenn ick man Draht habe, denn macht mich jeder Alkohol lustig.“ In: *Simplicissimus*, 16. Jg., Heft 45. München, 05.09.1912, S. 797.

## VAbb. 47

Paul Schondorff: *Schnapstrinker*, Zeichnung, Feder in Tusche, Deckweiß, Papier, montiert auf Karton, Oberflächenschmutz, leichter Lichtschaden, 36,7 x 29,5 cm; sign. u. l.: P. Schondorff. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2289. Reproduktion Saarland Museum.

*VAbb. 48*

Ludwig von Herterich: *Ein Ritter*, 1898, Öl/Lw., 120 x 157 cm, sign.: Ludw. Herterich 1898. München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 8082.

In: Herterich 1909, S. 248. In: Ludwig, 1985, S. 314, Abb. 2. (Schwarz-Weiss-Abb.en.)

*VAbb. 49*

Georges Dorignac: *Treidlerinnen - Haleuses*, ca. 1912, Zeichnung. (Art et Décoration, 1914.)

In: Türk 2000, S. 113, Abb. 422. In: Houssoy 1914, S. 65.

*VAbb. 50*

Hans Holbein d. J: *Der Ackermann*, um 1547, Holzschnitt. Aus dem „Totentanz“.

In: Springer 1907 (Ohne Paginierung), Nr. 27. In: Petersmann 1983, Abb. 61.

In: Türk 2000, S. 28, Abb. 15.

*VAbb. 51*

Hans Holbein d. J: *Der Ritter*, um 1547, Holzschnitt. Aus dem „Totentanz“.

In: Springer 1907 (Ohne Paginierung), Nr. 20. In: Petersmann 1983, Abb. 54.

*VAbb. 52*

„Martinofen I“ Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb.

In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

*VAbb. 53*

„Martinofen II“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb.

In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 183, Abb. 160.

*VAbb. 54*

„Cupolofen in der Kleinbessemerei“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

*VAbb. 55*

„Kleinbessemerei beim Blasen“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

*VAbb. 56*

„Abstechen der Granaten 10 cm“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.

In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1993, S. 185, Abb. 162.

*VAbb. 57*

Alexander M. Cay: *Durch Arbeit zum Sieg! Durch Sieg zum Frieden!* 1918, Plakat.

Farb-Lithographie, 96,2 x 65,0 cm, sign. o. r.: A. M. Cay 18. Bez. u. l.: Druckstöcke von Bauer u. Gernberg, Berlin, Nr. 54. Bez. unter der Darst: Druck A. Wohlfeld, Magdeburg.

Reproduktion Historisches Museum Saar.

*VAbb. 58*

Vincent van Gogh: *Kartoffeleesser*, 1885, Öl/Lw., 81,5 x 114,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. In: Türk 2000, S. 118, Abb. 446. In: Walther / Metzger 2006, S. 96.

*VAbb. 59*

Otto Bollhagen: *Pikrinarbeiterinnen*, um 1917, Aquarell, 69 x 49 cm, sign. u. l.:

Otto Bollhagen, bez. u. Mitte: Pikrin. Leverkusen, Bayer AG. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

In: Türk 2000, S. 227, Abb. 853.

In: Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen“. In: Scholl 1992, S. 64.

In: Ausst. Kat. Leverkusen 1988, Ohne Paginierung (Schwarz-Weiss-Abb.)

*VAbb. 60*

Otto Bollhagen: *Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause*, um 1917, Aquarell, 49 x 69 cm, unsign., bez. u. l.: Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusen“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

*VAbb. 61*

Otto Bollhagen: *Abnahme der Granaten*, um 1917, Gouache, 45 x 40 cm, sign. u. l.:

O. Bollhagen, bez. u. r.: Abnahme der Granaten. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusen“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

*VAbb. 62*

Otto Bollhagen: *Im Füllwerk*, um 1917, Aquarell, 49 x 69 cm, sign. u. r.: O. Bollhagen, bez. u. l.: Im Füllwerk. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusen“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.

*VAbb. 63*

Oskar Detering: *Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)*, 1916, Öl/Lw., 77,5 x 114,5 cm, sign. u. l.: Osc. Detering Ddf. 16. Dortmund, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur - Sammlung Schmacke.

In: Industriebilder 1994, Bildteil S. 83, Nr. 51.

*VAbb. 64*

Otto Bollhagen: *Eisengießerei*, um 1912, Öl/Lw., 58,5 x 78,5 cm, sign. u. l.: Atelier Bollhagen. Dortmund, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur - Sammlung Schmacke.

In: Industriebilder 1994, Bildteil S. 52, Nr. 20.

In: Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 260, Kat. Nr. 101.

*VAbb. 65*

Otto Bollhagen: *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik Fried. Krupp in Essen*, um 1912, Öl/Lw., 110 x 170 cm. Essen, Historisches Archiv Fried. Krupp.

In: Scholl 1992, S. 74. (Wahrscheinliche Darstellung aus der Zeit um 1912.)

In: Industriebilder 1994, S. 16. (Wahrscheinliche Darstellung aus der Zeit um 1906.)

In: Türk 2000, S. 226, Abb. 852. (Wahrscheinliche Darstellung aus der Zeit um 1890.)

***VAbb. 66 Die Kaiser-Friedrich-Brücke in Saarbrücken:****VAbb. 66 a*

*Saarbrücken. Kaiser Friedrich-Brücke.* Bildpostkarte.

Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken.

*VAbb. 66 b*

*Saarbrücken. Alte Brücke und Kaiser Friedrich-Brücke.* Bildpostkarte.

Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1313.

## VAbb. 67

Claude Monet: *Les Déchargeurs de Charbon*, um 1879, Öl/Lw., 55 x 66 cm, sign. u. r.:  
Claude Monet. Paris, Musée d'Orsay.

In: Wildenstein 1974, S. 271, Cat. Nr. 364.

In: Brandt 1928, S. 241, Abb. 312, *Die Auslader*.

## VAbb. 68

Constantin Meunier: *Der Hafen - Le Port*, 1901, Relief, Gips, 135 x 200 cm.

Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/680.

In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 19.

In: Schmoll gen. Eisenwerth 1972, Abbildungen S. 450, Nr. 19, *Hafen*, Relief.

In: Brandt 1928, S. 265, Abb. 336, *Handel und Verkehr*. Vom Denkmal der Arbeit.

## VAbb. 69

Constantin Meunier: *Die Ährenleserinnen - Les Glaneuses*, 1874/78, Öl/Lw., 63 x 94 cm.

Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10.000/221.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 94, Kat. Nr. 38. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 59.

## VAbb. 70

Constantin Meunier: *Der Schiffslöscher - Le Débardeur*, 1893, Bronze, 213 cm h.

Essen, Folkwang Museum, Inv. Nr. P 41.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 67, Kat. Nr. 2.

In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 8, *Der Dockarbeiter*.

In: Brandt 1928, S. 266, Abb. 338, *Der Ablader*.

## VAbb. 71

Constantin Meunier: *Der Hafen*, 1886, Öl/Lw., Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de  
Belgique, Inv. Nr. 10000/229.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 20, Abb. 13. (Ohne Massangabe)

In: Brandt 1928, S. 264, Abb. 335, *Entladung eines Dampfers*.

## VAbb. 72

Constantin Meunier: *Bergmädchen mit der Grubenlampe - Hiercheuse à la lanterne*, 1888,  
Bronze, Guß v. 1941, 71 cm h. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 1436.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 77, Kat. Nr. 16.

In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 16, *Bergarbeiterin*.

## VAbb. 73

Reinhold Begas: *Kolossalfigur der Borussia* für den Lichthof des Berliner Zeughauses,  
um 1880 - 1885, Carrara-Marmor, 4,50 m h. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 230, WV 96.

## VAbb. 74

*Saarbrücken. Blick auf die Luisenstrasse*. Bildpostkarte.

Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1407.

## VAbb. 74 a

*Saarbrücken. Blick auf die Luisenstrasse* - Ausschnitt mit Lastenträgerinnen am Saarufer.

## VAbb. 75

*Arbeiterinnen beim Entladen von Saarschiffen. Völklinger Hütte*. Fotografie, um 1895.

In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 171, Abb. 161.

## VAbb. 76

*Eisenbetonbrücke der Völklinger Hütte über die Saar*, erbaut von der Firma Ways & Freitag, Frankfurt. 1913. Fotografie. In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 189, Abb. 192.

## VAbb. 77

Paul Leni: *Das Plakat*. Sign. u. l.: Leni. In: *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 11. Jahr. Oktober 1920, Sonderheft Der Film, Vorderer Umschlag.

## VAbb. 78

Walter Kersting: *Die Eisenwelt Pösssneck Die neue grosse Industriezeitung*. Sign. o. l.: W. Kersting. In: *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 11. Jahr. Januar 1920, S. 8, Bild 9.

## VAbb. 79

*Die Burg der deutschen Saarbrücker Grafen im 17. Jahrhundert*. Graphik. In: Bruch, Ludwig: *Jahrtausend-Feier der Rheinlande im Saargebiet*. Eine Volksschrift. Saarbrücken-Völklingen 1925, S. 11.

## VAbb. 80

Thomas Müller: *Saarbrücken. Blick von St. Johann über die Alte Brücke nach Alt-Saarbrücken*, 1850, Lithographie, 40,0 x 51,1 cm. Saarbrücken, Saarland Museum. In: Schleiden 2009, S. 184, *Ansicht von Saarbrücken*.

## VAbb. 81

Hans Holbein d. J.: *Der Kaufmann Georg Gisze*, 1532, Eichenholz, 96,3 x 84,7 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 586. In: Eisler, Colin: *Meisterwerke in Berlin*. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne. Köln 1996, S. 106.

## VAbb.82

Hans Holbein d. J.: *Die Gesandten*, 1533, Eichenholz, 206 x 209 cm. London, National Gallery. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 164, Abb. 241.

## VAbb. 83

Hans Holbein d. J.: *Porträt von Thomas Morus*, 1527, Eichenholz, 72,2 x 59,0 cm. New York, Frick Collection. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 161, Abb. 221.

## VAbb. 84

Hans Holbein d. J.: *Samuel flucht Saul*, 1530, Entwurf für den Basler Grossratsaal, Feder über Kreide, grau und braun laviert und aquarelliert, 21,0 x 52,4 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 79. Abb. 99.

## VAbb. 85

*Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Nichtstreikende Arbeiter werden von Gendarmen zu den Schächten geleitet*. Unsign. Titelblatt. Berliner Illustrierte Zeitung, II. Jahrgang. Nr. 5. Berlin, den 16. Januar 1893. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.) In: Bilderstrecke zum Nachdruck: Liesbet Dill: „Virago“. Roman aus dem Saargebiet. Erstaussgabe 1913. St. Ingbert 2005, S. 415.

## VAbb. 86

*Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Frauenversammlung in Bildstock*. Sign. u. r.: D. Muchzink ? In: Berliner Illustrierte Zeitung. Berlin, den 16. Januar 1893, S. 4. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

## VAbb. 87

Hans Holbein d. J.: *Noli me tangere*, um 1526, Tempera/Holz, 76,8 x 94,9 cm.  
Hampton Court, The Royal Collection. In: Bättschmann / Griener 1997, S. 144, Abb. 197.

## VAbb. 88

*Vorderes Umschlagbild*. Saarkalender 1926. Herausgeber A. Zühlke Saarbrücken.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 322, Abb. 201.

## VAbb. 89

Alexander M. Cay: *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!*  
Farb-Lithographie. Bez. unter der Darst.: Alexander M. Cay. Werbeplakat 1919.  
Hergestellt durch: Hollerbaum & Schmidt, Berlin, N. 65.  
In: Paul / Schock 1987, S. 34, Abb. 25. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1998, S. 16, Abb. 5.  
(Schwarz-Weiss-Abb.)  
In: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins der Plakatkreunde e.V. für Kunst und Kultur in der  
Reklame. Berlin, 10. Jahr. Heft 4, Juli 1919. Beilage „Die Kultur in der Reklame“, nach  
S. 268.

## VAbb. 90

Alexander M. Cay: *Deutsche Männer u. Frauen protestiert gegen den Raub des Saargebiets  
durch Frankreich*, 1919. Farb-Lithographie, 137 x 94 cm, sign. u. r.: A. M. Cay.  
In: Paul / Schock 1987, S. 35, Abb. 26.

## VAbb. 91

*Blockstraße I und II der Völklinger Hütte*. Fotografie.  
In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 230, Abb. 261.

## VAbb. 92

Otto Bollhagen: *Walzwerk Oberhausen - Grobblechwalzwerke*, um 1913, Öl/Lw.,  
69 x 119 cm, sign. u. r.: Otto Bollhagen Bremen. Duisburg, Haniel-Museum,  
Inv. Nr. HK 92:134.  
In: Scholl 1992, S. 79. In: Türk 2002, S. 227, Abb. 854.

## VAbb. 93

*Neunkirchen Saar Hochofenanlage*. Bildpostkarte. Herstellungsjahr 1929.  
In: Slotta, Delf 2000, S. 31.

## VAbb. 94

*Neunkirchen (Saar) Stumm'sche Hochöfen*. Bildpostkarte.  
In: Slotta, Delf 2000, S. 31.

## VAbb. 95

Ernst Vollbehr: *Die Karlshütte bei Diedenhofen. Röchlingsches Stahlwerk*, Gemälde.  
Faksimiledruck. In: Velhagen & Kastings Monatsheft. 33. Jahrgang, Mai 1919, 9. Heft.  
Berlin, Bielefeld, Leipzig, Wien, S. 284.

## VAbb. 96

*Blick auf die vor der Alten Brücke ankernden Saarschiffe*. Schwarz-Weiss-Fotografie.  
Vorderer Schutzumschlag. Schleiden, Karl August: Saarbrücken so wie es war. Band 2.  
Düsseldorf 1980. Ohne Bildnachweis.

## VAbb. 97

*Saarbrücken, Alte Brücke*. Bildpostkarte. Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1406.

## VAbb. 98

*Der vollendete Theaterbau mit Alter Brücke und dem St. Johanner Brückenkopf.*  
Schwarz-Weiss-Fotografie. In: Schleiden 1980, S. 15.

## VAbb. 99

Paul Cézanne: *Am Quai de Bercy*, 1875/80, Öl/Lw., 59,5 x 72,5 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. HK 2374.

In: Museum und Kunst 1970, Bildteil, Abb. 59.

In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 79, Abb. 11. (Schwarz-Weiss-Abb.)

## VAbb. 100

Armand Guillaumin: *Am Quai de Bercy in Paris*, um 1874, Öl/Lw., 55 x 45 cm.  
Hamburg, Kunsthalle.

In: Museum und Kunst 1970, Bildteil, Abb. 58. In: Ausst. Kat. Essen 2010, S. 257, Abb. 33.

## VAbb. 101

Armand Guillaumin: *Quai de la Rapée in Paris*, 1885, Pastell, 46,5 x 61,0 cm,  
sign. u. r.: Guillaumin; auf der Rückseite datiert. Genf, Petit Palais - Musée d'Art Moderne.  
In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 127.

## VAbb. 102

Armand Guillaumin: *La Sablière - Sandgrube*, um 1895, Öl/Lw., 74 x 92 cm,  
sign. u. l.: Guillaumin. In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 191.

## VAbb. 103

Armand Guillaumin: *Pont de Seine à Paris*, 1868, Pastell, 29 x 38 cm,  
sign. u. r.: Guillaumin 68. In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 75, G 1.

## VAbb. 104

Armand Guillaumin: *Neige à Ivry*, 1873, Öl/Lw., 52 x 73 cm, sign. u. l.: Guillaumin.  
Dat. u. r.: 73. In: Ausst. Kat. Köln 1996, S. 85, G 6.

## VAbb. 105

Otto Weil: *In der Kantine*. Sign. o. r.: O. W. Titelbild. Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jg., Nr. 31, 11.07.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

## VAbb. 106

Otto Weil: *So wird unser Land aussehen, wenn uns die Mittel zur Verteidigung fehlen. Darum zeichnet die 7. Kriegsanleihe!* Sign. u. r.: O. Weil 17. Titelbild. Der Stosstrupp. 1. Jg., Nr. 64, 03.11.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)

## VAbb. 107

Robert Sterl: *Steinbrecher*, 1911, Öl/Lw., 107 x 130 cm, sign. u. l.: Robert Sterl.  
In: Türk 2000, S. 94, Abb. 342.

## VAbb. 108

Paul Schondorff: *Hygiene*, 1913. Druckvermerk r. ausserh. der Darst.: Zeichnung von P. Schondorff; darunter: „Dös sollt´st a macha, Alte! - Oamol im Jahr bad´st und oamol beicht´st, nacha is Leib und Seele rein!“

In: Simplicissimus, 17. Jg., Heft 36. München, 01.12.1913, S. 605.

*VAbb. 109*

Constantin Meunier: *Bergmann im Flöz*, 1892, Bronze, 33,5 x 35 x 17 cm. Guß von 1941. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 3301418.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 92, Kat. Nr. 35. In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 13.

In: Brandt 1928, S. 260, Abb. 331, *Bergmann vor Ort*, Bronze.

*VAbb. 110*

Constantin Meunier: *Der Bergbau. Vom Denkmal der Arbeit*, Gipsmodell. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In: Brandt 1928, S. 261, Abb. 332.

In: Schmoll gen. Eisenwerth 1972, Abbildungen S. 448, Nr. 15, *Monument au Travail*, Gipsmodell.

In: Goetz 1984, Abb. 46 C, *Das Bergwerk (Denkmal der Arbeit)*.

*VAbb. 111*

Richard Wenzel: *Arbeiterfamilie*, 1922, Kohlezeichnung, 44,0 x 64,7 cm, sign. u. r.:

R. Wenzel 15/7.1922. Privatbesitz. In: Winter-Emden 1986, Abb. 107, Kat. Nr. 183, S. 398.

*VAbb. 112*

Max Liebermann: *Arbeiterfamilie - Der Frühling*, rechtes Bildfeld, 1897 - 1899, Öl/Lw., (240 x 240 cm). Schwarz-Weiss-Abb. In: Eberle 1995, S. 501, Abb. 1898/31.

In: Herfurt-Schindler 1985, S. 136. In: Pauli 1911, S. 255.

*VAbb. 113*

Max Liebermann: *Wagen in den Dünen*, 1889, Öl/Lw., 49,5 x 64,5 cm, sign. u. l.: M. Liebermann. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1588. In: Katalog zur Ausstellung Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie. Hamburger Kunsthalle: vom 7. November bis zum 25. Januar 1998. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main: vom 11. Februar 1998 bis zum 12. April 1998. Museum der bildenden Künste, Leipzig: vom 29. April 1998 bis zum 28. Juni 1998. Hamburg 1998, S. 160, Kat. Nr. 66.

In: Eberle 1995, S. 340, *Karre in den Dünen*, 1889/5. (Schwarz-Weiss-Abb.)

In: Pauli 1911, S. 82. (Schwarz-Weiss-Abb.)

*VAbb. 114*

Hans Baluschek: *Arbeiterfamilie auf dem Heimweg*, um 1911, Feder, schwarze Ölkreide, Karton, 37,1 x 34,7 cm, sign. u. r.: HBaluschek.Berlin, Bröhan Museum. Fotografie Martin Adam, Berlin. In: Bröhan 2002, S. 55.

*VAbb. 115*

Théophile Alexandre Steinlen: *L'attentat du Pas de Calais - Das Attentat von Pas de Calais*, 1893, Lithographie, handkoloriert, 44 x 41 cm, sign. u. l.: Petit Pierre Steinlen. Le Chambard socialiste vom 16. Dezember 1893. Genf, Petit Palais. In: Dittmar 1984, S. 75, Abb. 114.

In: Knauf 1928, S. 34. (Schwarz-Weiss-Abb.)

*VAbb. 116*

Ferdinand Hodler: *Der Holzfäller*, 1910, Öl/Lw., 132 x 101 cm. Wuppertal, Von der Heydt Museum, Inv. Nr. G 0279. In: Türk 2000, S. 187, Abb. 700.

*VAbb. 117*

Karl Caspar: *Pieta II*, 1910, Öl/Lw., sign. u. l.: K C 10. Größe und Verbleib unbekannt.

In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 61.



## VAbb. 118

Karl Caspar: *Drei Marien*, 1932, Malskizze, Öl/Karton, 41 x 58 cm.

In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 36.

## VAbb. 119

Karl Caspar: *Nachtgespräch - Christus und Nikodemus*, 1924, Öl/Lw., 77 x 96 cm, sign. u. l.:

K C. In: Ausst. Kat. München 1984, S. 379, Abb. 144.

## VAbb. 120

Karl Caspar: *Felizitas-Blatt Mutter und Kind*, 1918, Gelatineradierung, handkoloriert,

20,0 x 16,6 cm, handsign. u. r.: K. Caspar. In: Ausst. Kat. Langenargen 1985, S. 81, Abb. 77.

## VAbb. 121

Richard Wenzel: *Grubenunglück in Maybach*, 1931, Öl/Lw., 43,0 x 46,5 cm, sign. u. r.:

Wenzel 1931. Privatbesitz. Fotografie Ilse Winter-Emden.

In: Winter-Emden 1986, Schwarz-Weiss-Abb. 118, Kat. Nr. 202, S. 401.

## VAbb. 122

Hendrik Luyten: *De Werkstaking - Der Streik. Misere (links), De Werkstaking (Mitte), Na de Opstand (rechts)*, 1888, Öl/Lw., 300 x 250 cm, 300 x 500 cm, 300 x 250 cm.

Roermond, Gemeentemuseum.

In: Türk 2000, S. 217, Abb. 813. In: Ausst. Kat. Berlin 1992, S. 64, Abb. 78.

## VAbb. 122 a

Hendrik Luyten: *Der Streik*, Triptychon, 1888, rechter Flügel: *Na de Opstand*, Öl/Lw.,

300 x 250 cm. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 43, Rechter Seitenflügel des Triptychons *Streik*.

## VAbb. 123

Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann*, um 1493, Mischtechnik auf Tannenholz,

30 x 19 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2183.

In: Ausst. Kat. Karlsruhe 2001, S. 398 u. S. 401, Kat. Nr. 235.

## VAbb. 124

Constantin Meunier: *Das Grubengas / Frau findet ihren Sohn unter den Toten wieder - Le grisou / Femme retrouvant son fils parmi les morts*, 1888/89, Bronze, 26,9 x 38,7 x 19,3 cm, sign. hinten r.: C. Meunier. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 3200.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 17 u. S. 68, Kat. Nr. 11.

In: Ausst. Kat. Bochum 1970, Bildteil 4, *Schlagende Wetter - Le Grisou*, 1893, Bronze, 27 x 40 cm. In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 209, Abb. 10. In: Goetz 1984, Abb. 27.

## VAbb. 125

Constantin Meunier: *Grubengas - Grisou*, um 1887, Kohle, 49,0 x 34,5 cm, sign. u. l.:

CM, betitelt ebd.: Grisou.

Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/423.

In: Ausst. Kat. Hamburg 1998, S. 104, Kat. Nr. 56.

In: Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 209, Abb. 10.

In: *Der Bergbau in der Kunst* 1958, S. 412, Abb. 360, *Schlagende Wetter*.

## VAbb. 126

*Die Tagesanlagen der Grube Maybach im Jahre 1960*. Fotografie.

In: Friedrichsthal – Bildstock – Maybach 1975, S. 143.

*VAbb. 127*

*Maybach. Tagesanlagen und Siedlung von Norden.* Bildpostkarte vor 1919.

In: *Maybacher Ansichten.* 24 Postkarten. Auswahl aus einer fotografischen Bestandsaufnahme der Grube und Siedlung Maybach vor 1919. Denkmalsgeschütztes Ensemble. Herausgeber Stadtverband Saarbrücken. Saarbrücken, September 2002.

*VAbb. 128*

Fritz Fröhlich: *Oberösterreichische Bauernfamilie*, 1936/37, Öl/Lw., 128,5 x 104,0 cm. Linz, Nordico-Museum, Inv. Nr. 361.

In: *Ausst. Kat. Linz 2000*, S. 71. In: *IndustrieMenschenbilder 1996*, Schwarz-Weiss-Abb., S. 73.

*VAbb. 129*

Raphael: *Madonna di Terranuova*, um 1505, Pappelholz, Tondo, Durchmesser 86 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 247A.

In: *Wagner 1999*, S. 190, Abb. 16.

*VAbb. 130*

Hermann Keuth: *Der Gollenstein bei Blieskastell*, 1922, Radierung, sign. u. r. H. Keuth 1922.

In: *Das Saarland 1924* (1981), S. 124, ohne Maßangabe.

## 2.6. Bildnachweise

Albert-Weisgerber-Stiftung, St. Ingbert: *Abb.en AW 13, 14.*

Bayer AG, Unternehmensarchiv, Leverkusen: *VAbb.en 59, 60, 61, 62,*

Becker & Bredel, Fotoagentur, Saarbrücken: *Abb. 10.*

bpk-Bildagentur, Berlin: *VAbb.en 1, 2, 6, 25, 27, 31, 33, 50, 51, 81, 82, 99, 100, 113, 123, 129.*

Bröhan-Museum, Berlin: *VAbb.en 15, 114.*

Deutsches Bergbaumuseum, Bochum: *VAbb.en 16, 72.*

Edwin-Scharff-Museum, Neu-Ulm: *VAbb. 37.*

Haniel-Museum, Duisburg (Franz Haniel & Cie. GmbH): *VAbb. 92.*

Historisches Archiv Krupp, Essen: *VAbb. 65.*

Historisches Museum Saar, Saarbrücken: *Abb.en OW 22, 23, 24, VAbb.en 52, 53, 54, 55, 56, 57.*

Historisches Museum Wallerfangen: *Abb. 9.*

IndustrieKultur Saar GmbH, Quierschied: *Abb.en 12, 13.*

Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken: *Abb.en FZ 24, 32.*

Kunstmuseum Basel: *VAbb. 84.*

Kunstsammlung der Stadt Nürnberg: *Abb. AW 11.*

LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Dortmund: *VAbb.en 63, 64.*

LVA, Landesversicherungsanstalt für das Saarland: *Abb.en FZ 38, 39,*

Musées royaux des Beaux-Arts des Belgique, Brüssel (MRBAB Musée Meunier): *VAbb.en 14, 42, 43, 68, 69, 71, 109, 110, 124, 125.*

Museum Folkwang, Essen: *VAbb. 70.*

Nordico Museum, Linz: *VAbb. 128.*

Pfalzgalerie Kaiserslautern: *Abb. AW 7, Abb. FZ 9.*

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo: *VAbb.en 10, 11.*

Saarland Museum, Saarbrücken: *Abb.en 1, 2, 3, 4, 8, Abb.en AW 2, 5, 15, 16, 17, Abb.en OW 46, 47, Abb.en FZ 3, 4, 23, 25 c, 26, 29, 30, 31, 36, 37, VAbb.en 44, 47, 80.*

Nachlass Zolnhöfer - Archiv Saarland Museum: *Abb.en FZ 1, 2 a, 16, 17, 19 a, 31, 33, 34.*

Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken: *Abb. FZ 27, VAbb. 66 a.*

Scharwath, Günter, Schwalbach: *Abb. OW 40, Abb. FZ 28.*

Schwaneberger Verlag GmbH, Unterschleißheim: *Abb. FZ 13.*

Stadtarchiv Saarbrücken: *Abb. OW 37, VAbb.en 66 b, 74, 97.*

Stadtarchiv Sulzbach: *Abb.en FZ 18, 19.*

Stadtmuseum Berlin: *VAbb. 26.*

Stadtverwaltung Friedrichsthal: *VAbb.en 126, 127.*

Stumm-Album im Stadtarchiv Neunkirchen: *VAbb. 8.*

Van Gogh Museum, Amsterdam: *VAbb. 58.*

VG Bildkunst, Bonn: *VAbb.en. 36, 117, 118, 119, 120.*

Verkehrsverein Neunkirchen e.V.: *Abb.en OW 12, 21, 25, 26, 27, 28, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42.*

Von der Heydt-Museum, Wuppertal: *VAbb. 116.*

Bilddokumente aus Privatbesitzen, bzw. von beauftragten Fotografen:

Fotografien Josef Ballinger, Saarburg: *VAbb.en 40, 40 a - 40 f.*

Fotografien Randal Cook, Basel: *Abb.en OW 3, 4, 31, 43, 48.*

Fotografien Marc Gross, Saarbrücken: *Abb.OW 45, Abb.en FZ 5, 5 a, b, 6, 41.*

Fotografie Ilse Winter-Emden: *VAbb. 121.*

Archiv Karin von Gierke, Basel: *Abb. OW 1.*

Archiv der Autorin: *Abb.en OW 6, 7, 8, 9 a - 9 j, 10, 29, 32, 34, 44, VAbb.en 9, 38, 41.*

Zeitungs-Reproduktion der Archive und Bibliotheken sind jeweils angemerkt, soweit die Abbildungen nicht aus den Jahrzehnten zurückliegenden Original-Veröffentlichungen stammen.

Den Abdrucken ging das Bemühen voraus, sämtliche Reproduktions-Genehmigungen einzuholen. In Einzelfällen ist keine Antwort zu erhalten gewesen. Deshalb bittet die Autorin um Benachrichtigung, damit etwaige Bildrechte geklärt werden können. Entsprechende Forderungen werden nach den üblichen Vorgaben erstattet. Jedenfalls haben jedwede Rechteinhaber dazu beigetragen, die vorliegende Dissertation zu ermöglichen.

# 3. Abbildungen

	Seite
3.1. Abbildungen <i>Abb. 1 – Abb. 13</i>	1 – 13
3.2. Abbildungen Albert Weisgerber <i>Abb. AW 1 – Abb. AW 17</i>	14 – 23
3.3. Abbildungen Otto Weil <i>Abb. OW 1 – Abb. OW 48</i>	24 – 59
3.4. Abbildungen Fritz Zolnhofer <i>Abb. FZ 1 – Abb. FZ 41</i>	60 – 94

# 3.1. Abbildungen

*Abb. 1 – Abb. 13*

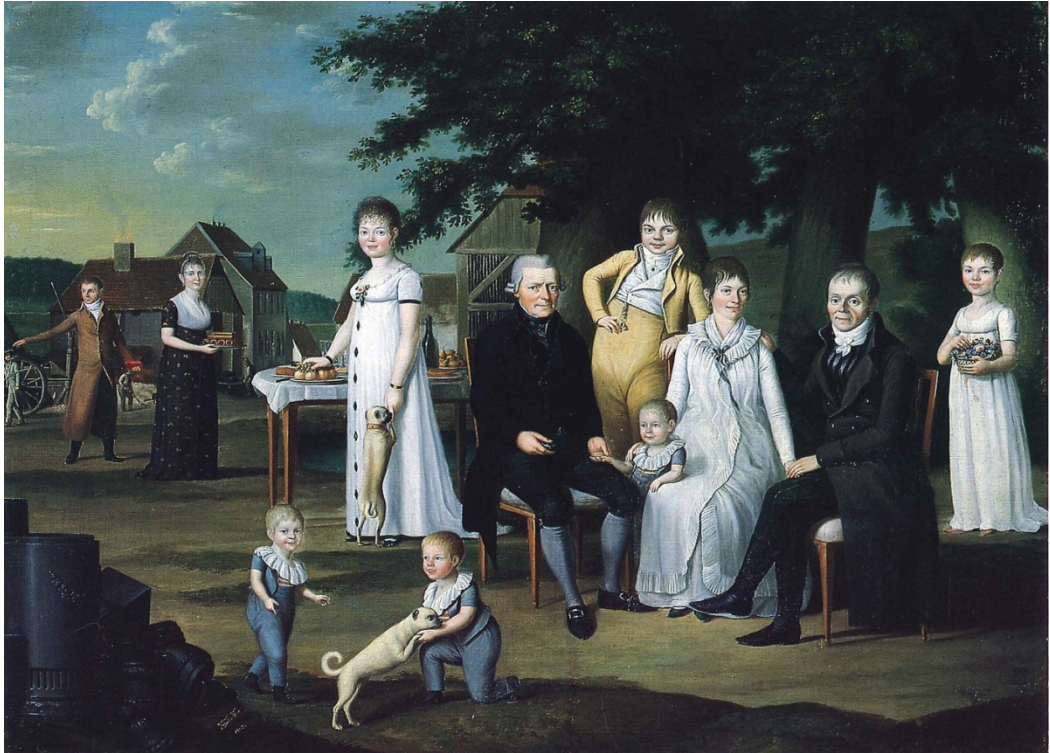


Abb. 1 Johann Friedrich Dryander: *Familie des Hüttenbesitzers Philipp Heinrich I. Krämer*, 1804, Öl/Lw., 76,3 x 103,0 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2044. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. 2 Louis Kregel: *Carl Friedrich Stumm vor dem Neunkircher Eisenwerk*, 1836, Öl/Lw., 102,0 x 80,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 4589. Reproduktion Saarland Museum.

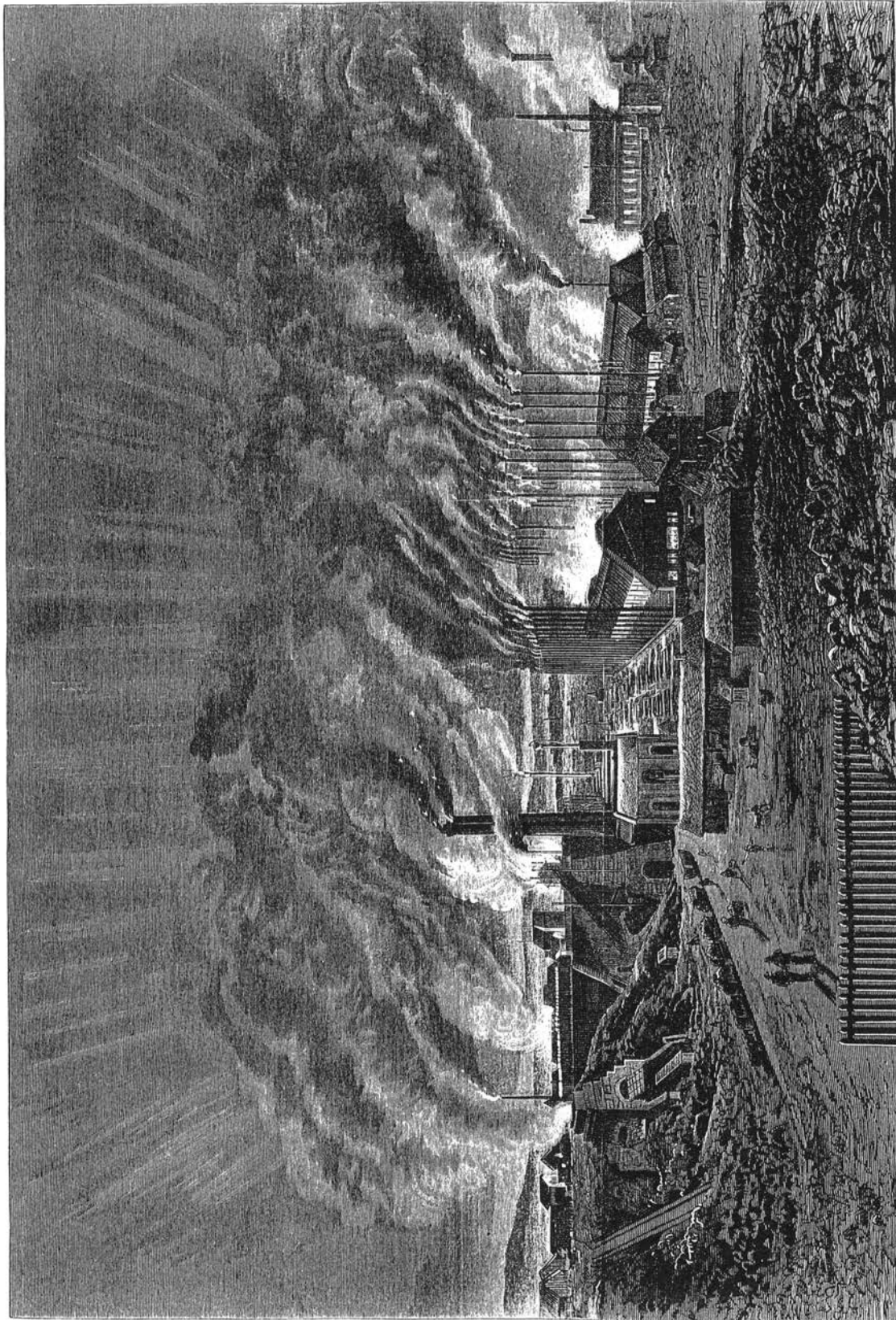


*Abb. 3* Louis Krevel: *Marie Louise Stumm*, geb. Böcking, 1835, Öl/Lw., 102,5 x 80,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 4590. Reproduktion Saarland Museum.



*Abb. 4* Hugo Wilhelm Fritz Schaper: *Carl Ferdinand von Stumm-Halberg*, 1902, Bronzemodell des Denkmals in Neunkirchen, 69 cm h. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 5377. Reproduktion Saarland Museum.





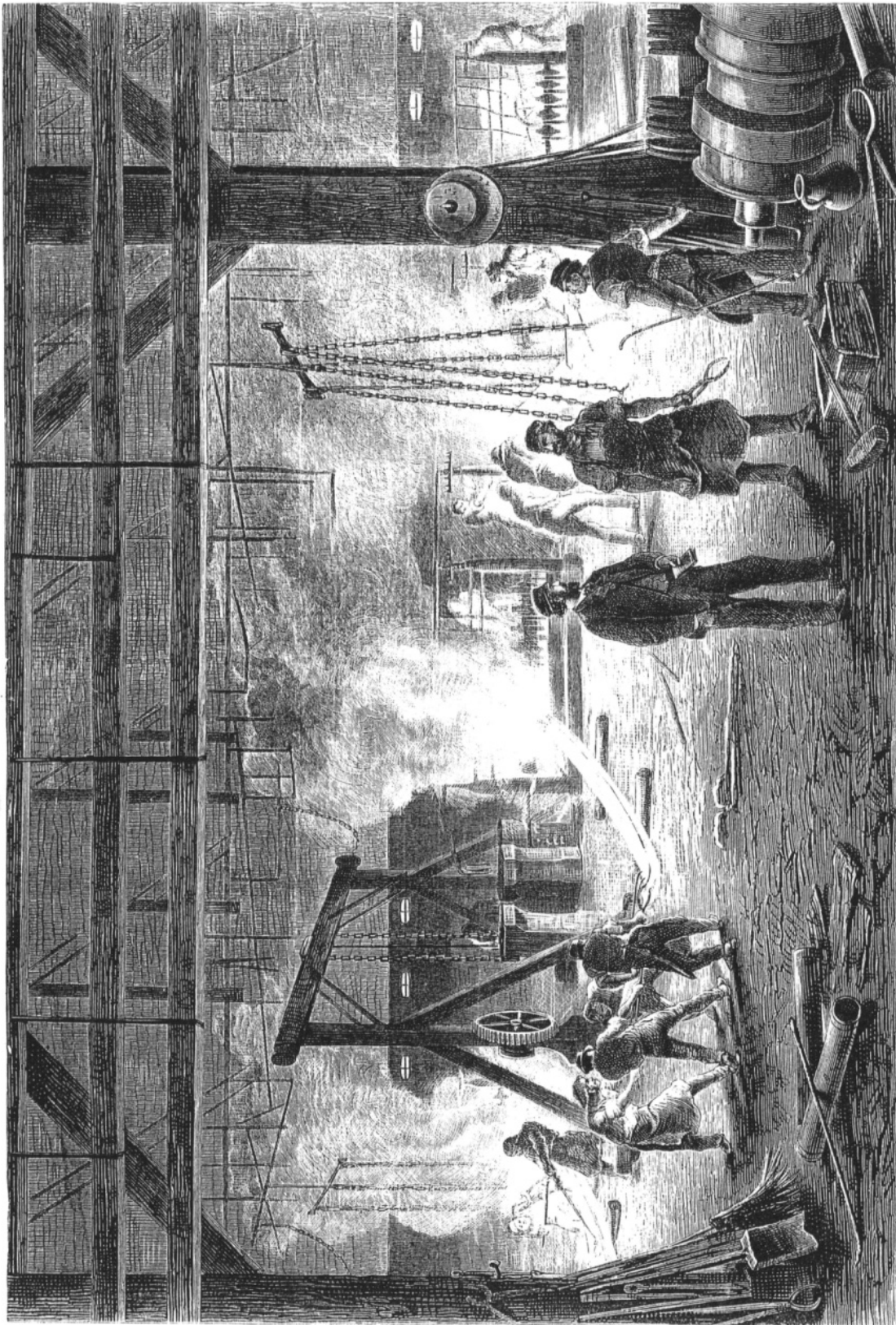
Georg Meißner. Kunst.

Saarbrücken.

Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken. Außere Ansicht. Nach einer Zeichnung von G. Arnould.

Veröffentlichungen.

Abb. 5 Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Außere Ansicht. Nach einer Zeichnung von G. Arnould. Illustrierte Zeitung, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 490. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Im Schweißwerk. Nach einer Zeichnung von G. Arnould.

Abb. 6 Das burbacher Hüttenwerk bei Saarbrücken: Im Schweißwerk. Nach einer Zeichnung von G. Arnould. Illustrierte Zeitung, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 491. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

haben. Die Hauptfrage, so genannt, weil die hiesigen...

Eine charakteristische Darstellung aus dem Volleleben...

Haben wir in der chronologischen Reihenfolge der Bilder...

Nach der Vollendung wird die Albrechtsburg unbedingt...

\*) Abbildung der Etappe I. Nr. 1740.

Das burbacher Hüttenwerk.

In kurzer Entfernung von St. Johann-Saarbrücken liegt...

Zuerst betritt man eine weite Coatsanlage mit 198 Oefen...

Die Hütte wurde im Jahr 1857 als kleines Werk dem...

Culturgeschichtliche Nachrichten.

Kirche und Schul.

Durch die Vorlesungen der vereinigten Generalsynodal-

wie für die Bräutigam in der ihre verbindliche Kraft...

Die öffentliche Besprechung einer der christlichen...

Die außerordentliche Landeskommission in Tilsit ist am...

Der babilische Aikatholicismus scheint neuerdings mit...

In Solothurn will man einen praktischen Versuch mit...

Die Zahl der Soldaten, welche im Laufe des Jahres...

Nach dem Jahr 1877 sind in Deutschland etwa 1,2...

Einmal werden die meisten Menschen in den Schulen...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

ter Et. Pavencchaal gefangen, nicht weniger als 18 Pa...

Allerthumskunde.

— Aus Ägypten wird der „Times“ berichtet, daß in dem...

Militär- und Marinever.

Der Grefürst Nikolaus Nikolajewich, der Oberbefehlshaber...

Das burbacher Hüttenwerk.

In kurzer Entfernung von St. Johann-Saarbrücken liegt...

Zuerst betritt man eine weite Coatsanlage mit 198 Oefen...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

lich zur Prüfung...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Die Zahl der Studenten in Deutschland hat sich in...

Abb. 7 Anonym: Das burbacher Hüttenwerk. Illustrierte Zeitung, Nr. 1745. Leipzig, 9. December 1876, S. 492. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



Abb. 8 Herri met de Bles - Werkstatt: *Hüttenwerk am Wald*, um 1540, Öl/Holz, 35,0 x 40,5 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3689. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. 9 Alabasterrelief eines Grubenbesitzers mit seiner Familie, 1545, H: 21 cm, B: 14 cm, T: 2,3 cm. Wallerfangen, Historisches Museum, Inv. Nr. 2009HMW0317.



Abb. 10 Waldemar Kolmsperger: Deckengemälde in der Versöhnungskirche Völklingen, 1937, Fresko, sign. u. l.: W. Kolmsperger 1937.

# Illustrirte Zeitung

Stumm-Nummer.

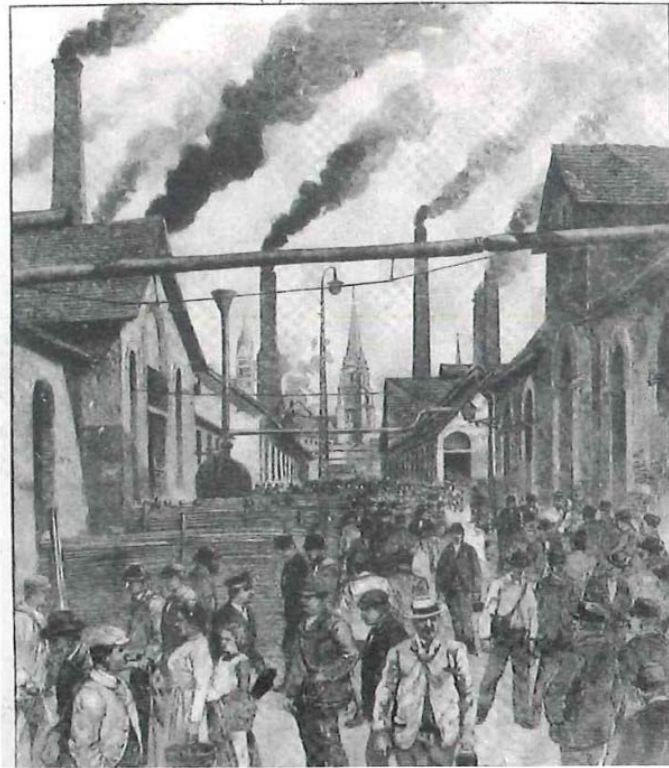
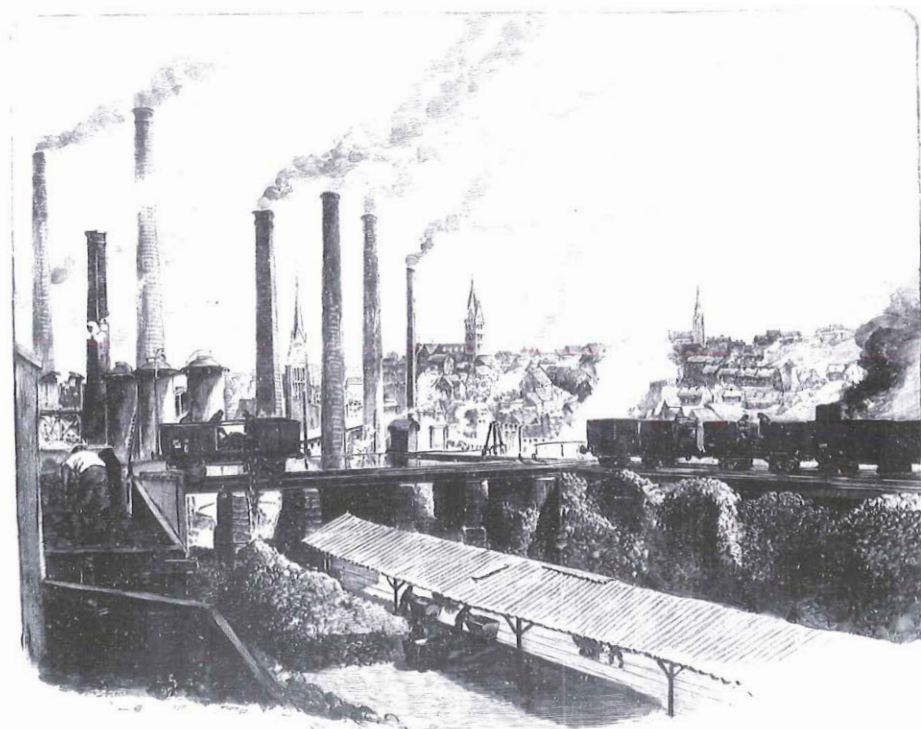


Abb. 11 Straße in den Stumm'schen Werken in Neunkirchen bei Schichtwechsel, Titelbild. Illustrirte Zeitung. Stumm-Nummer, 11. April 1901. unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

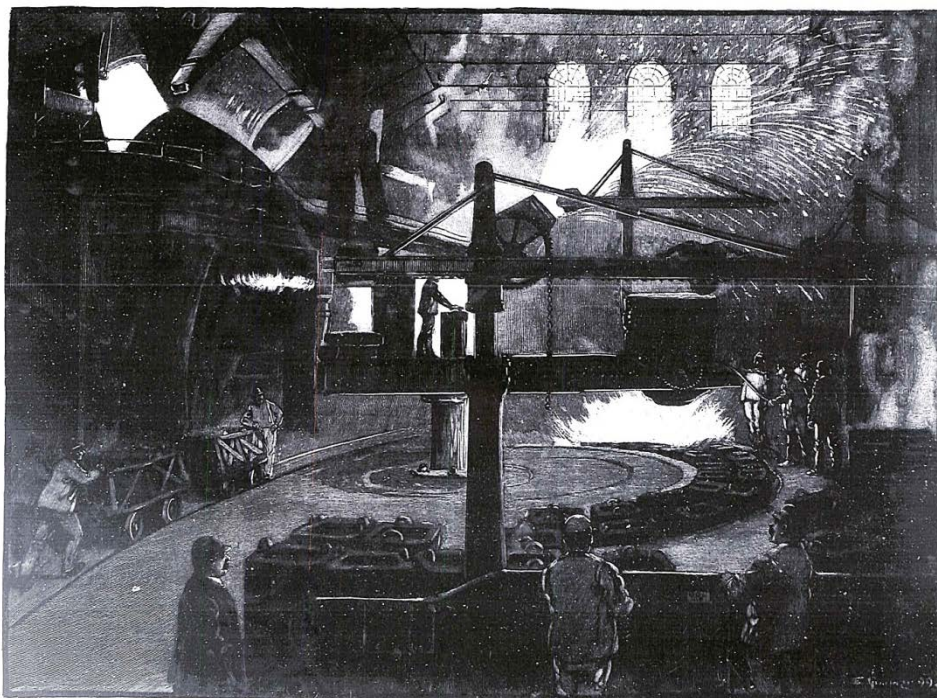


Abb. 11 a Deckblatt, Illustrirte Zeitung. Verlag von J. J. Weber in Leipzig und Berlin. Nummer 3015. Stumm-Nummer. 11. April 1901. Darstellung unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



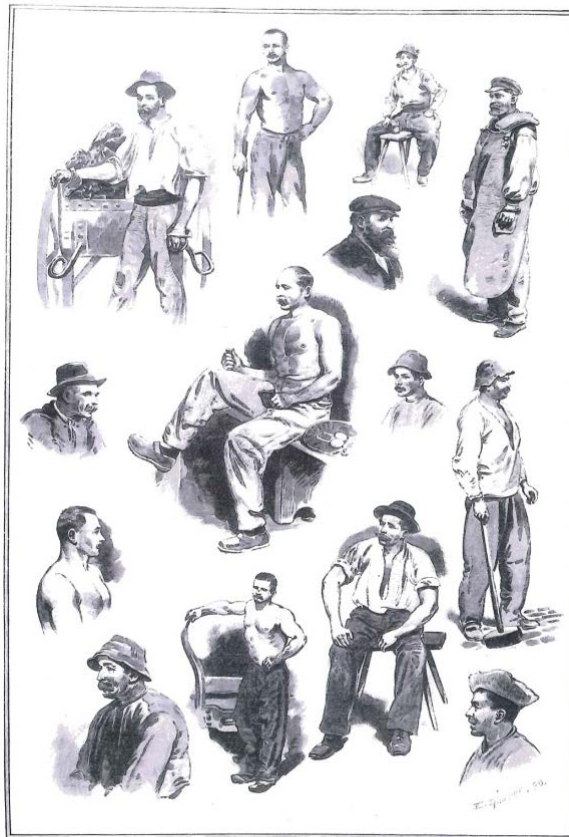
Hochgleis- und Hochofenanlagen mit Blick auf Neunkirchen.

Abb. 11 b Hochgleis- und Hochofenanlage mit Blick auf Neunkirchen. Illustrierte Zeitung, Nummer 3015. Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. XIV, halbseitige Abb., unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



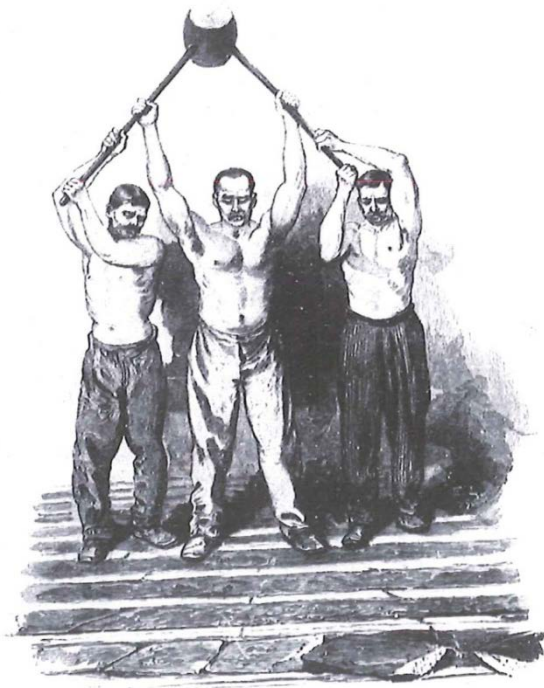
Thomasstahlwerk in Neunkirchen

Abb. 11 c Emil Limmer: *Thomasstahlwerk in Neunkirchen*, 1899, sign. u. l.: E. Limmer 99. Illustrierte Zeitung, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. VII, ganzs. Abb., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



Arbeitertypen aus den Stumm'schen Werken.

Abb. 11 d Emil Limmer: *Arbeitertypen aus den Stumm'schen Werken*, 1899, sign. u. l.: E. Limmer. 99. *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. IX, ganzs. Abb., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



Masselschläger.

Abb. 11 e *Masselschläger*. *Illustrierte Zeitung*, Stumm-Nummer, 11. April 1901, S. XVI, unsign., Schwarz-Weiss-Drucktechnik. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)





Abb. 12 Kurt Bentz: *Bergleute auf dem Weg zur Arbeit*, 1960er Jahre, Öl/Lw., 215 x 260 cm. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 495, Kat. Nr. 25.69.



Abb. 13 Walter Bernstein: *Saarbrücker Kohlehafen mit Burbacher Hütte*, 1960er Jahre, Öl/Lw., 90 x 116 cm. Privatbesitz. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2012. Das Erbe, S. 398, Kat. Nr. 18.35.

## 3.2. Abbildungen

# Albert Weisgerber

*Abb. AW 1 – Abb. AW 17*

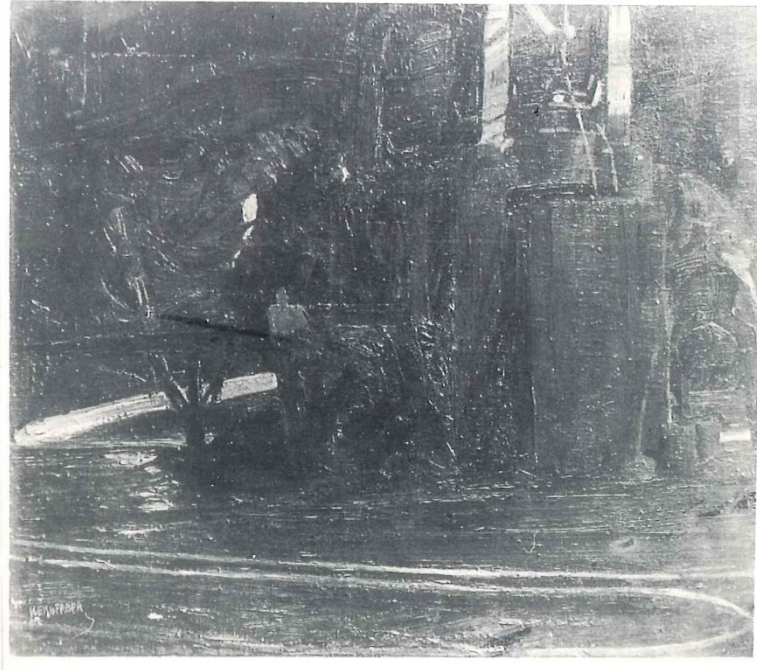


Abb. AW 1 Albert Weisgerber: *Walzwerk*, 1903, Öl/Lw., etwa 70 x 90 cm, sign. u. l.: AWeisgerber 03. Aufenthaltsort unbekannt. Schwarz-Weiss-Fotografie.



Abb. AW 2 Albert Weisgerber: *Grube St. Ingbert / Schichtwechsel*, um 1906, Bleistiftzeichnung, 33 x 42 cm, unsign. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. KW 803. Reproduktion Saarland Museum.



Ruhendes Arbeiterpaar / etwa 1913

Abb. AW 3 Albert Weisgerber: *Ruhendes Arbeiterpaar*, Schwarz-Weiss-Abbildung.  
In: Hausenstein 1918, S. 123.



Abb. AW 4 Albert Weisgerber: *Landschaft mit Haus*, Tuschefeder und Pinsel.  
In: Hausenstein 1918, S. 2.



Abb. AW 5 Albert Weisgerber: *Vorstadthäuser mit Gestalten und Bäumchen*, (1914), Öl/Lw., 78 x 90 cm, unsign. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 5769. Reproduktion Saarland Museum. (Schwarz-Weiss-Abb.)



Abb. AW 6 Albert Weisgerber: *Vorstadthäuser mit Menschen und Schafherde*, (1914?), Öl/Lw., 103 x 123 cm, unsign. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.



Abb. AW 7 Albert Weisgerber: *Vorstadt mit sitzender Frau*, 1914, Öl/Lw., 101 x 132 cm, sign. r. u.: AWeisgerber 14. Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Inv. Nr. PFG 69/2.

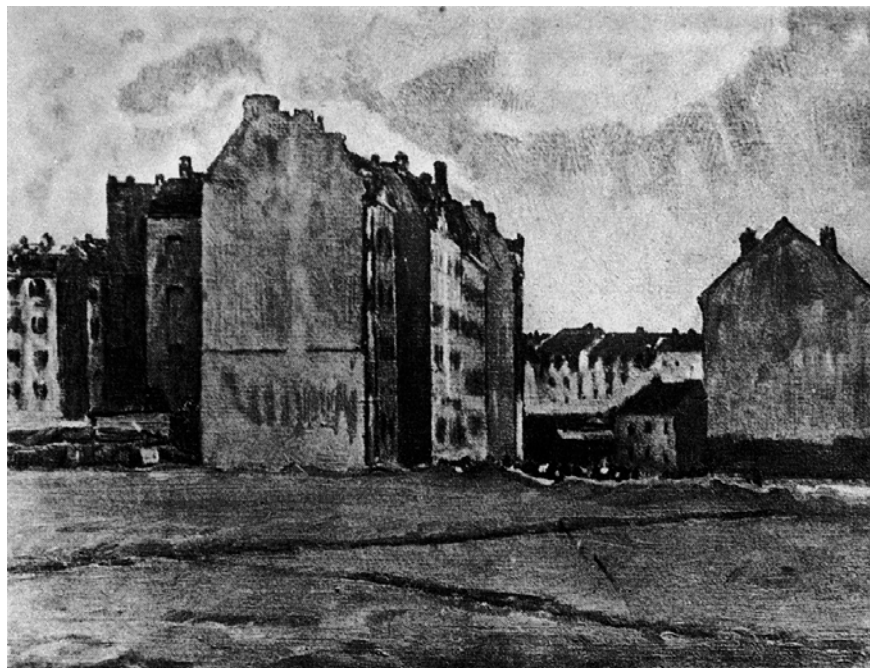


Abb. AW 8 Albert Weisgerber: *Vorstadt an einem Regentag*, (1911?), Öl/Lw., 65 x 85 cm, unsign. Aufenthaltsort unbekannt. (Schwarz-Weiss-Abb.)

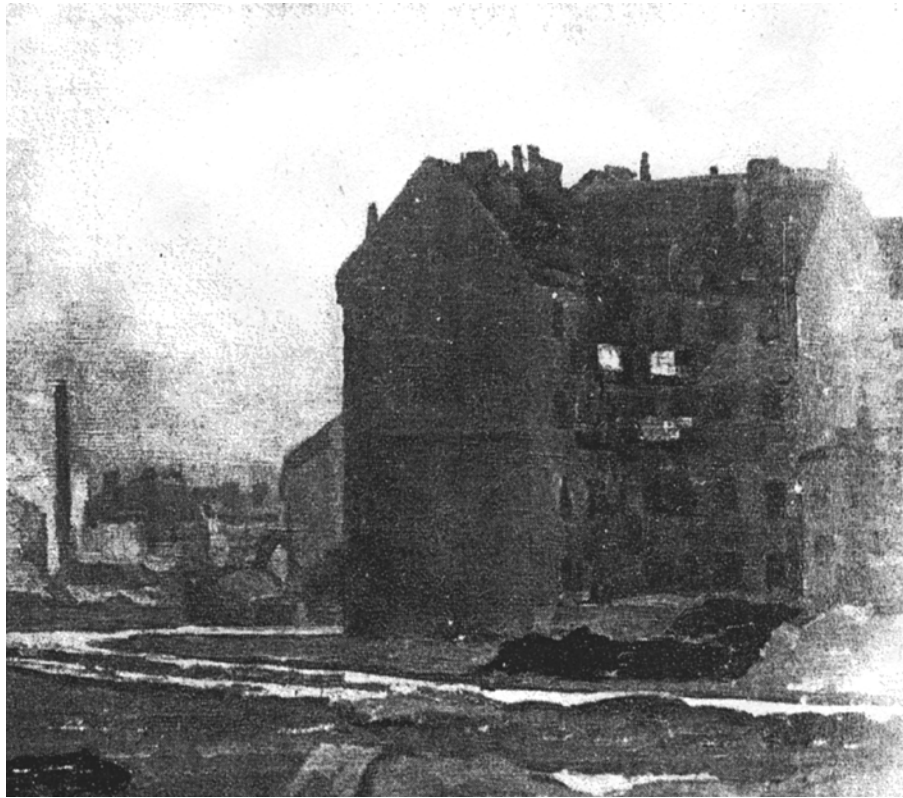


Abb. AW 9 Albert Weisgerber: *Vorstadt (grau)*, (1911?), Öl, Querformat. Mass und Aufenthaltsort unbekannt. (Schwarz-Weiss-Abb.)



Abb. AW 10 Albert Weisgerber: *Vorstadt mit Schafen und Schornstein*, (1907), Öl, Querformat. Mass und Aufenthaltsort unbekannt. (Schwarz-Weiss-Abb.)



Abb. AW 11 Albert Weisgerber: *Mann mit Vorstadthäusern im Winter*, (1907), Öl/Lw., 81 x 66 cm, unsign. Nürnberg, Städtische Kunstsammlung, Inv. Nr. Gn 0947. (Schwarz-Weiss-Abb.)



Abb. AW 12 Albert Weisgerber: *Pariser Vorstadt*, 1907, Öl/Lw., 70 x 80 cm, sign. r. u.: AWeisgerber 07. Privatbesitz. (Schwarz-Weiss-Abb.)





*Abb. AW 13* Albert Weisgerber: *Straße in Paris*, 1906/07, Kohle und Bleistift, Blatt 16 x 10 cm. In: Albert Weisgerber: *Pariser Skizzenbuch*, 1906/07 VII 3. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.



*Abb. AW 14* Albert Weisgerber: *Boulevard in Paris*, 1906/07, Kohle und Bleistift, Blatt 16 x 10 cm. In: Albert Weisgerber: *Pariser Skizzenbuch*, 1906/07 VII 2. St. Ingbert, Albert-Weisgerber-Stiftung.

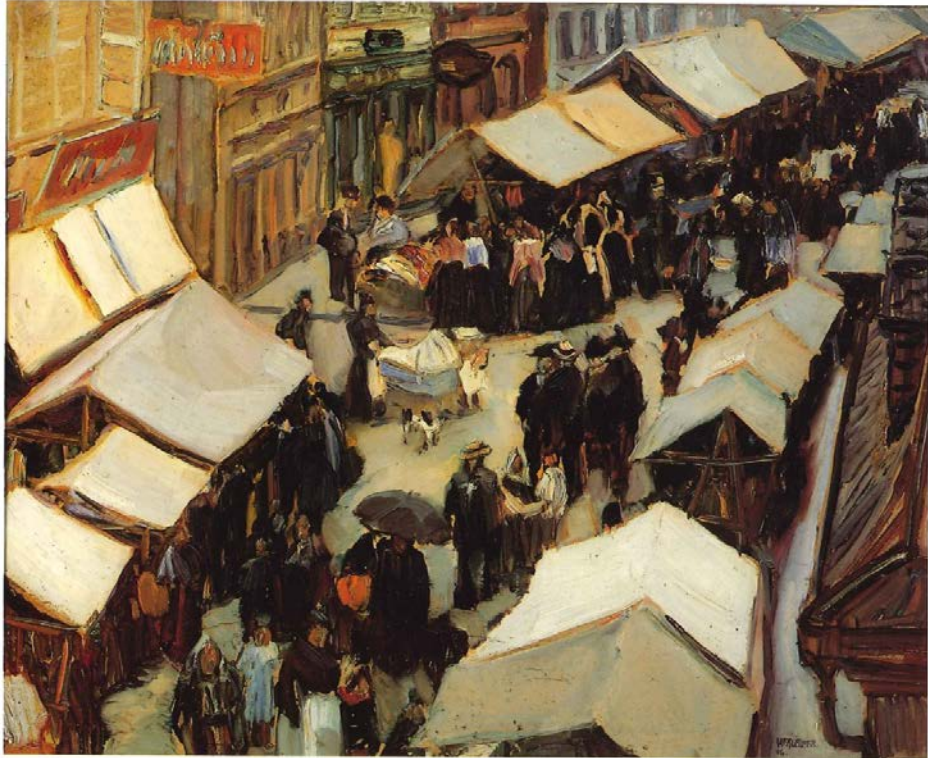
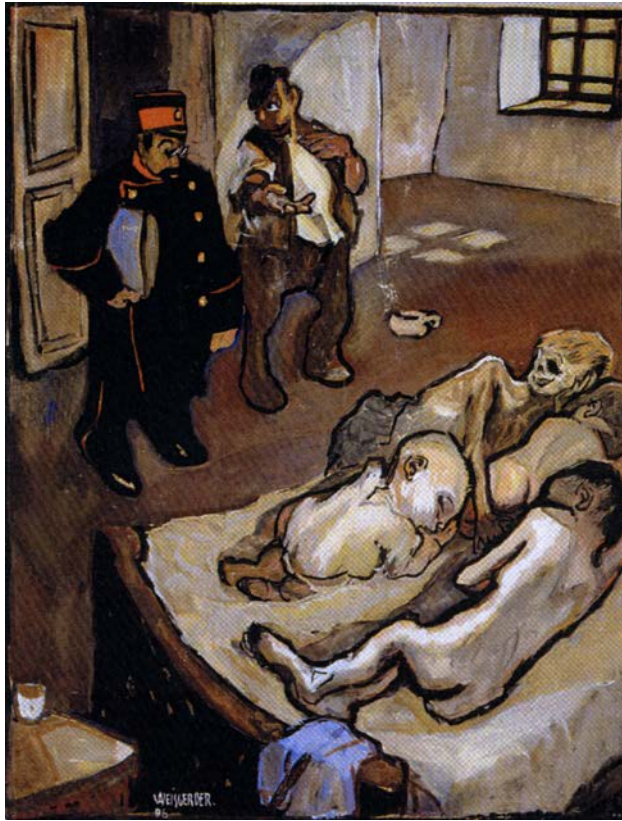


Abb. AW 15 Albert Weisgerber: *Jahrmarkt in St. Ingbert*, 1906, Öl/Pappe & Sperrh., 59,5 x 73,4 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 06. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 5761. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. AW 16 Albert Weisgerber: *Prozession in St. Ingbert* 1907, Öl/Lw., 76,1 x 90,2 cm, sign. u. r.: AWeisgerber 07. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 7412. Reproduktion Saarland Museum.



*Abb. AW 17* Albert Weisgerber: *Der Gerichtsvollzieher*, 1906, Pinsel, Tusche und Tempera, 59,0 x 46,7 cm, sign. u. l.: AWEISGERBER 06. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. KW 801. Reproduktion Saarland Museum.

# Abbildungen

Otto Weil

*Abb. OW 1 - Abb. OW 48*

Reise durch Spanien.

Oktober 1907 - Januar 1908.

49.  
Ich und Frau. Beginn! Ich bin in Spanien  
wunderbar in Spanien

in Spanien

Wir haben in Spanien und ganz  
an Spanien angekommen. Ich, 172 cm  
abgemessenen auf. In Spanien, 172 cm  
sich. Ich bin in Spanien, 172 cm  
Ich bin in Spanien, 172 cm  
an dem Ort in Spanien, 172 cm

Wir haben in Spanien und ganz  
an Spanien angekommen. Ich, 172 cm  
abgemessenen auf. In Spanien, 172 cm  
sich. Ich bin in Spanien, 172 cm  
Ich bin in Spanien, 172 cm  
an dem Ort in Spanien, 172 cm  
Wir haben in Spanien und ganz  
an Spanien angekommen. Ich, 172 cm  
abgemessenen auf. In Spanien, 172 cm  
sich. Ich bin in Spanien, 172 cm  
Ich bin in Spanien, 172 cm  
an dem Ort in Spanien, 172 cm



Abb. OW 1 Otto Weil, Porträt-Fotografie.  
Archiv Karin von Gierke, Basel.

Abb. OW 2 Otto Weil: Reise durch Spanien Oktober  
1907 - Januar 1908. Titel u. Manuskript, S. 25.



**Abb. OW 3 Otto Weil: *Madrid*, 1908. Kolorierte Bleistiftskizze, gebräunte Pappe, 53 x 64 cm, sign. u. r.: O. Weil Madrid 1908. Privater Nachlass. Fotografie Randall Cook, Basel.**



**Abb. OW 4 Otto Weil: *Madrid*, 1908. Kolorierte Bleistiftskizze, gebräunte Pappe, 53 x 64 cm, sign. u. r.: Otto Weil Madrid 1908. Privater Nachlass. Fotografie Randall Cook, Basel.**

**GEDÄCHTNIS-  
AUSSTELLUNG**

VOM 30.10. BIS 30.11. 1959



**OTTO WEIL**

1884-1929

ZUM 30. TODESTAG  
UND 75. GEBURTSTAG

GRAPHISCHES KABINETT

Alt-Saarbrücken Markthalenstraße 4mN

VERANSTALTER SAARLÄN-  
D. HEIMAT- UND KULTURBUND

Abb. OW 5 Otto Weil: *Don Quichote und Sancho Pansa*. Schwarz-Weiss-  
Abb. In: Faltblatt Gedächtnisausstellung Otto Weil 1884 –  
1929 zum 30. Todestag und 75. Geburtstag, vom 30.10. bis  
30.11.1959. Graphisches Kabinett, Alt-Saarbrücken.  
Veranstalter Saarländischer Heimat- und Kulturbund.



Abb. OW 6 Otto Weil: *Zigeunercafé in Madrid*, 1908, Pastell 23,5 x  
32,6 cm, sign. u. l.: O Weil 08 Madrid. Bez. ausserh. der  
Darst. u. l.: Zigeunercafé / Madrid / 08, u. r. O Weil. Farb-  
Abb. mit Beiblatt „Otto Weil 1848 (!) Friedrichsthal –  
Saarbrücken 1929. o. J. Bayerischer Kunsthandel, Kloster  
Andechs. Archiv Dorothee Kunkel.

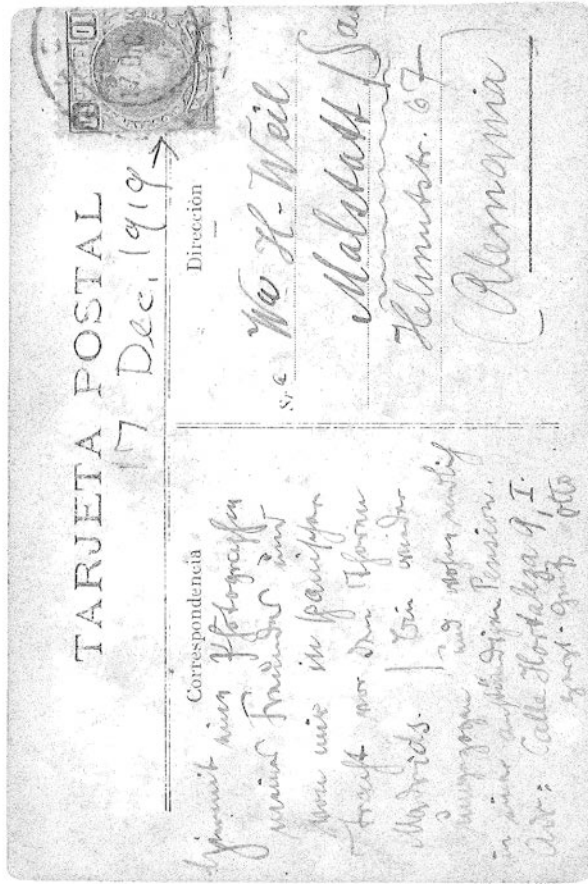


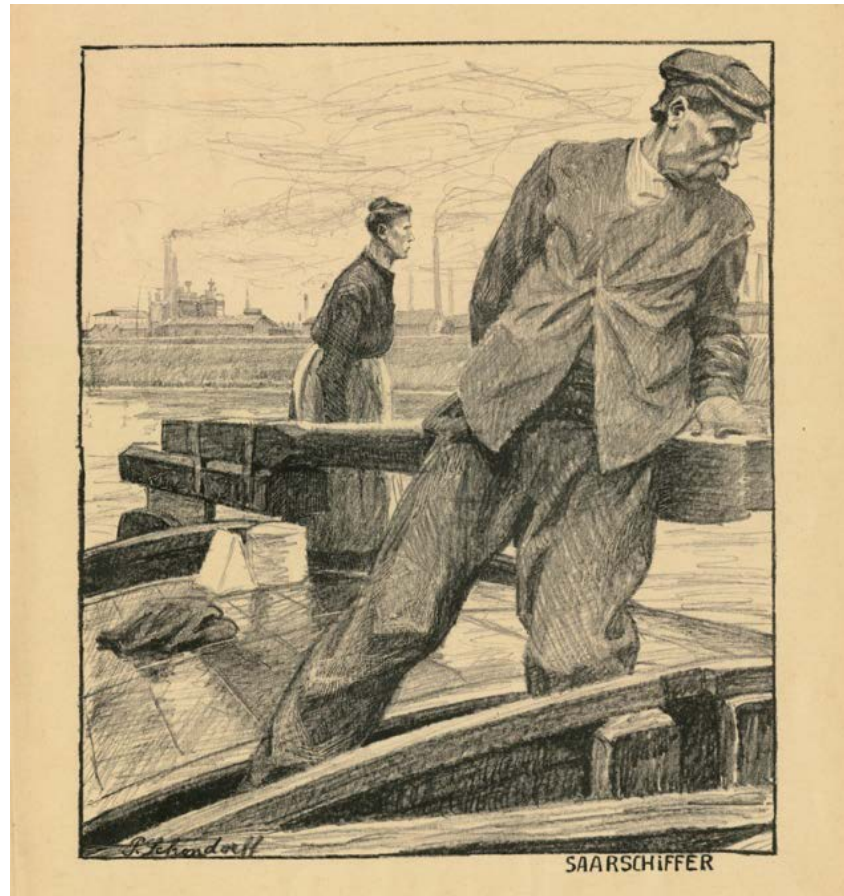
Abb. OW 7 Kopie einer Foto-Postkarte mit der rechtsseitigen Beschriftung „vor Madrid“: Text auf der Rückseite: „Hiermit eine Photographie meines Freundes und von mir in spanischer Tracht vor den Toren Madrids. ... Herz. Gruß Otto.“ Privatnachlass. Archiv Dorothee Kunkel.





Mappencover mit dem Ausschnitt der unbez. Graphik.

Abb. OW 8 – OW/PS Aus dem Saartal. 10 Steinzeichnungen von Otto Weil und P. Schondorff.  
Mappencover, gebräunter Karton, 50 x 39 cm. Archiv Dorothee Kunkel.



*Abb. OW 9 a / PS 1* **Paul Schondorff:** *Saarschiffer*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3508.)



*Abb. OW 9 b / PS 2* **Paul Schondorff:** *Arbeiterinnen am Saarufer*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3509.)

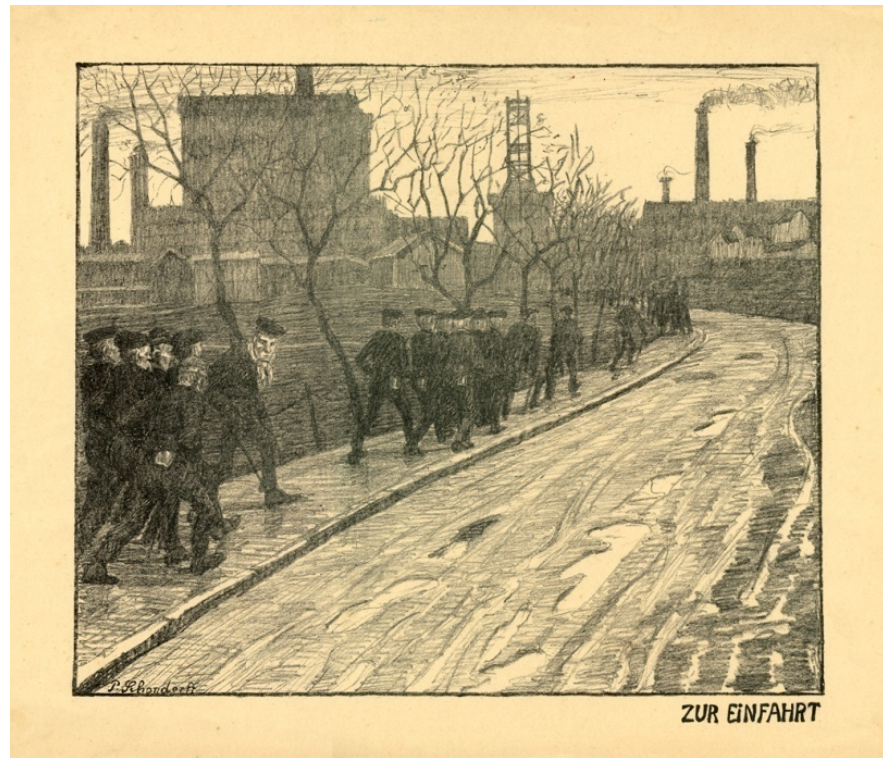
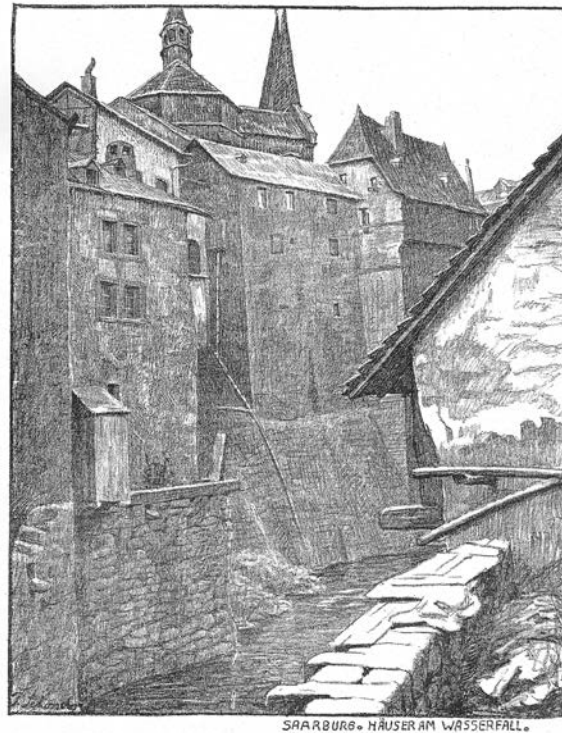


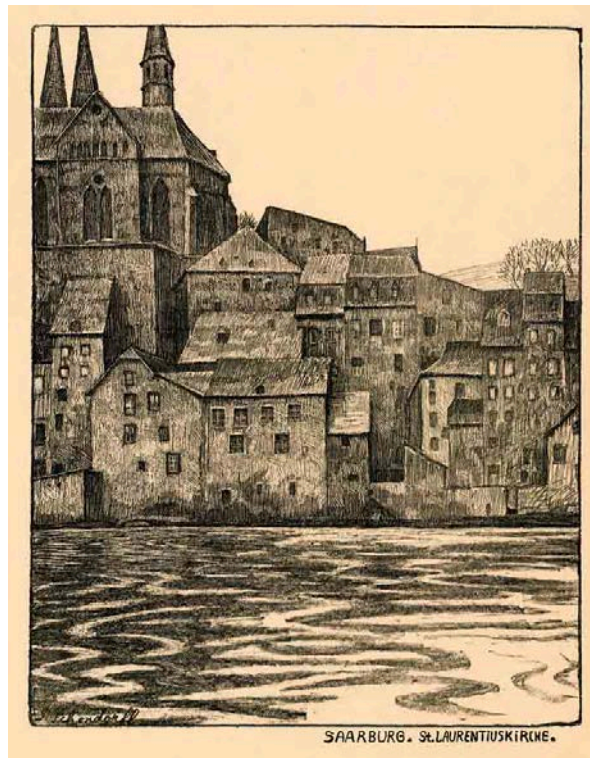
Abb. OW 9 c / PS 3 **Paul Schondorff:** *Zur Einfahrt* , Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3506.)



Abb. OW 9 d **Otto Weil:** *Schlepper* , Lithographie, getönt, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. Weil. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3505.)



*Abb. OW 9 e / PS 4 Paul Schondorff: Saarburg. Häuser am Wasserfall*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3507.)



*Abb. OW 9 f / PS 5 Paul Schondorff: Saarburg. St. Laurentiuskirche*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: P. Schondorff. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3510.)

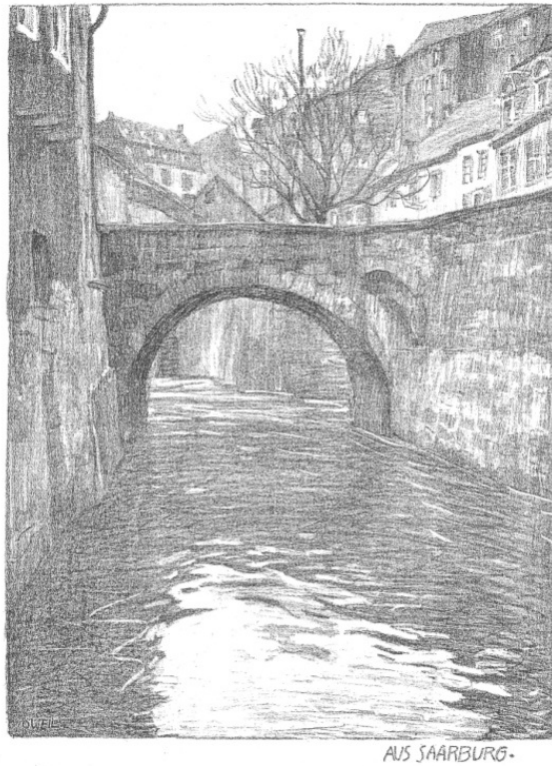


Abb. OW 9 g **Otto Weil:** *Aus Saarburg*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. r.: O. WEIL. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3502.)

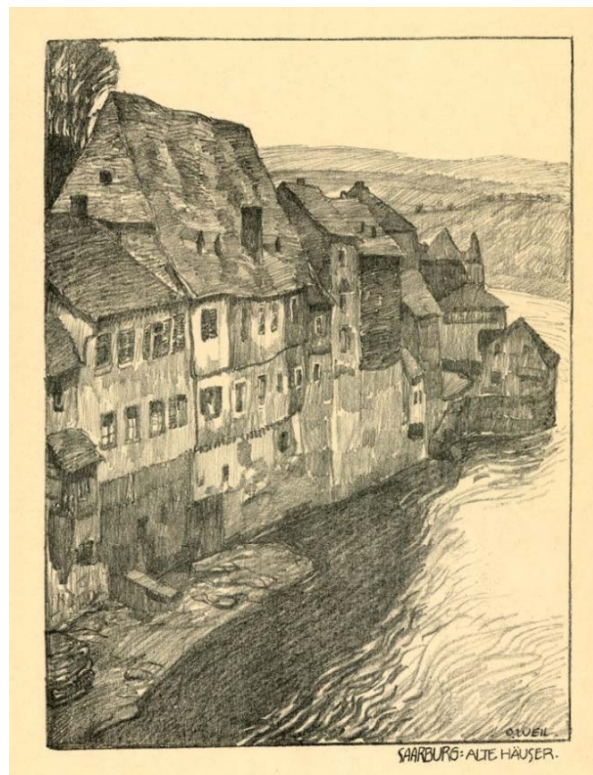


Abb. OW 9 h **Otto Weil:** *Aus Saarburg. Alte Häuser*, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. WEIL. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3503.)



Abb. OW 9 i **Otto Weil**: *Auf dem Leinpfad* , 1910, Lithographie, Kreide, Schabtechnik, Breitformat 39 x 50 cm (Bogen), 29 x 38 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. WEIL. 1910. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3504.)

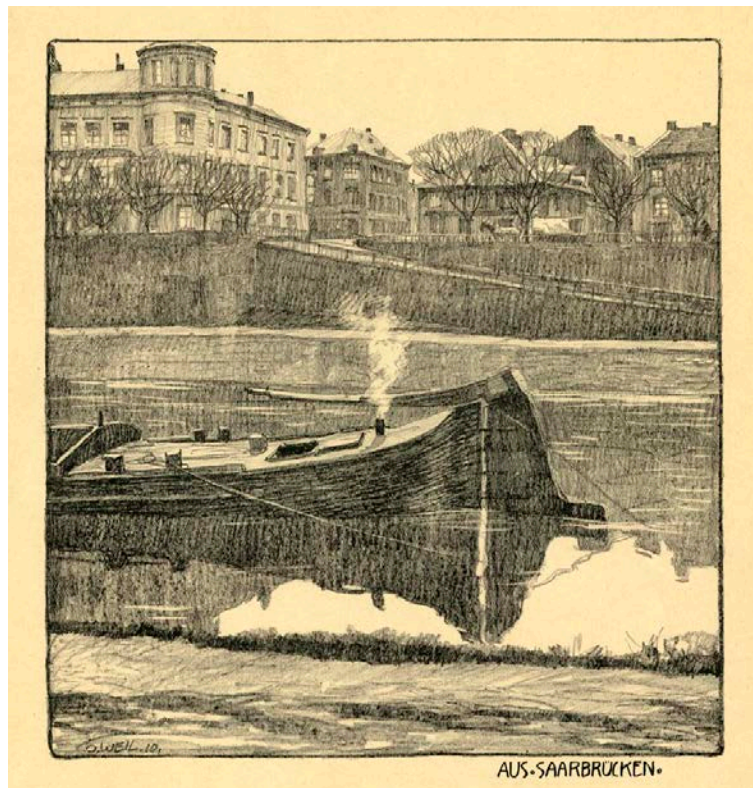
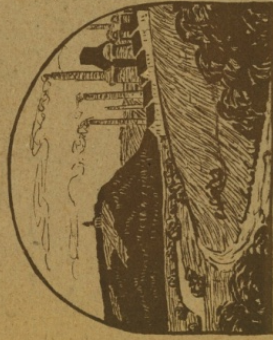


Abb. OW 9 j **Otto Weil**: *Aus Saarbrücken* , 1910, Lithographie, Kreide, Hochformat 50 x 39 cm (Bogen), 38 x 29 cm (Darst.), sign. innerh. d. Darst. u. l.: O. WEIL. 10. (Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3501.)

**AUS DEM SAARTAL**



**10 STEIN  
ZEICHNUNGEN  
VON  
OTTO WEIL  
UND  
P. SCHONDORFF.**

*Ev. Hochwohlgeboien*

*gestatten sich Unterzeichnete ein :: Graphisches Werk :: in  
10 Originalsteinzeichnungen aus dem Saartal vorzulegen, das  
sich zur Aufgabe macht, die intimeren landschaftlichen Reize  
der Saargegend, sowie auch malerische Stimmungsbilder aus  
dem Industriebezirk und verhängigen Leben zu zeigen und  
hoffen, damit Ihre Anerkennung und weitere Förderung zu  
finden. :: Der Preis des Mappe beträgt 20 Mark.*

*Das Werk wird innerhalb 8 Tagen wieder abgeholt  
und bitten wir Sie, bis dahin Ihre Entscheidung getroffen  
zu haben.*

*Hochachtungsvoll*

*Paul Schondorff .. Otto Weil.*

Abb. OW 10 – OW/PS Paul Schondorff . Otto Weil: „Ev. Hochwohlgeboien ...“  
Offerte. In: Mappe „Aus dem Saartal 10 Steinzeichnungen  
von Otto Weil und P. Schondorff“. Archiv Dorothee Kunkel.



Abb. OW 11 Otto Weil: Vorder- und Rückseite des Einbandes *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*. Offizieller Führer durch Saarbrücken mit dem Schlachtfeld Spichern. Kleine Ausgabe. Herausgegeben vom Verkehrsverein Saarbrücken e. V. 1. bis 10. Tausend. Saarbrücken 1913. Vierfarbendruck der Buch- und Kunstdruckerei Gebr. Hofer, Saarbrücken. 22,5 x 14,5 cm, sign. Vorderseite, innerh. d. Darst. u. r.: OTTO WEIL.



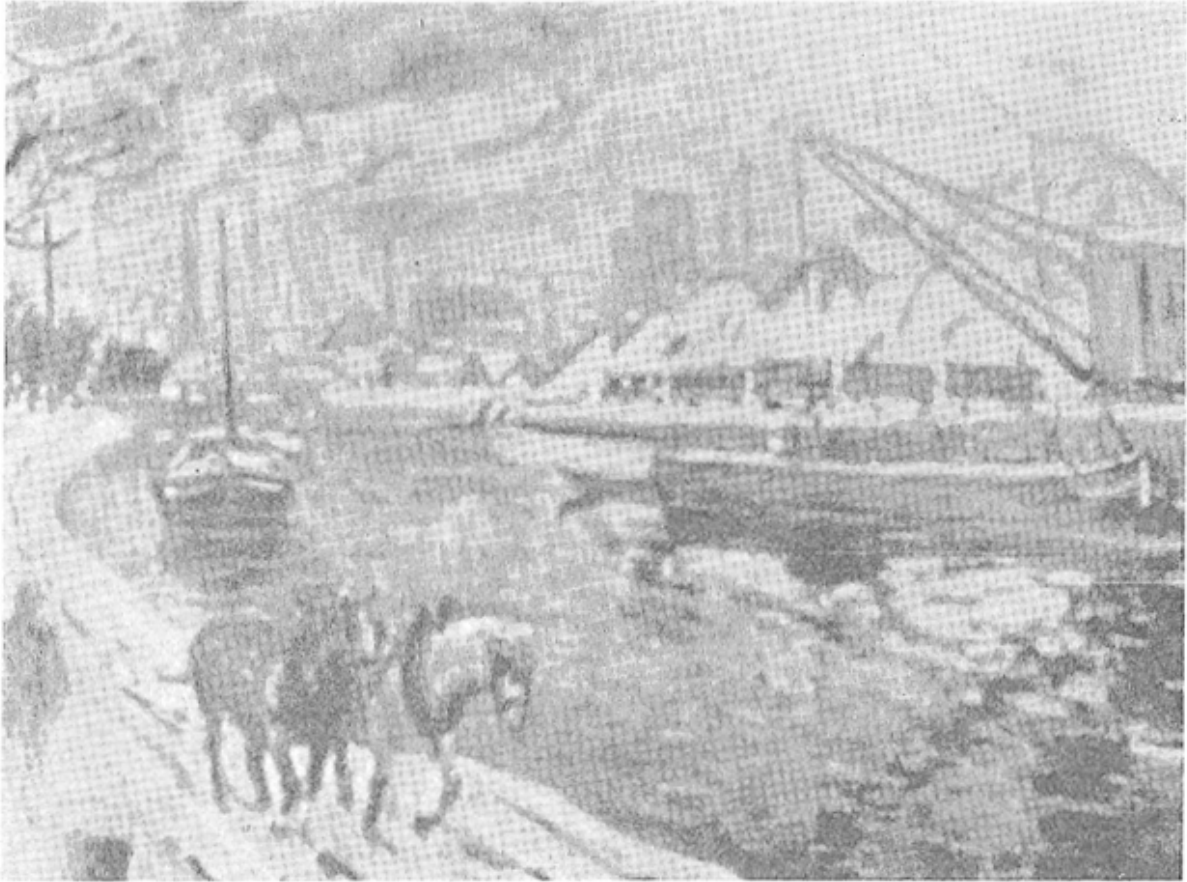


Abb. OW 12 Otto Weil: *Treidelnde Pferde an der Saar*, 1913, Öl/Lw., 88 x 115 cm, sign. u. r.: O. Weil 1913. Unbek. Privatbesitz.

Otto Weil, *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar*. Radierung nach einem Gemälde von 1913



Abb OW 13 Otto Weil: *Ein Schiff treidelnde Pferde an der Saar*, „Radierung nach einem Gemälde von 1913.“ Schleiden 2009, S. 449.



Otto Weil †

Winter an der Saar

Abb. OW. 14 Otto Weil: *Winter an der Saar*.

In: Faltblatt: Gedächtnis-Ausstellung vom 18. März bis 9. April 1950.

Albert Weisgerber 1878 – 1915 . Otto Weil 1884 – 1928\* . Richard Wenzel 1889 – 1934.

Heinrich von Rügen 1889 – 1934. Saarland Museum.

(\*Fälschlicherweise ist Weils Sterbejahr hier mit 1928 angegeben.)



Abb. OW 15 Otto Weil: *Ritter*. Bez. über der Darst.: Hände weg vom deutschen Land! Bez. unter der Darst.: Kennwort: Ritter. I. Preis. Zeichnung von U.-Off. Otto Weil. In: *Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front*. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918, S. 115. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)



Abb. OW 16 Otto Weil: *Gallischer Hahn*. Bez. über der Darst.: Unser Preisausschreiben „Hände weg vom deutschen Land!“. Bez. unter der Darst.: Kennwort: Gallischer Hahn. Ein III. Preis. Zeichnung von U.-Off. Otto Weil. Titelbild. *Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front*. 2. Jahrg., Nr. 8, 24.02.1918. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

# Der Stoßtrupp

Feldzeitung für die Lothringer Front.

2. Jahrg. | Sonntag, den 3. November 1918. | Nr. 44.



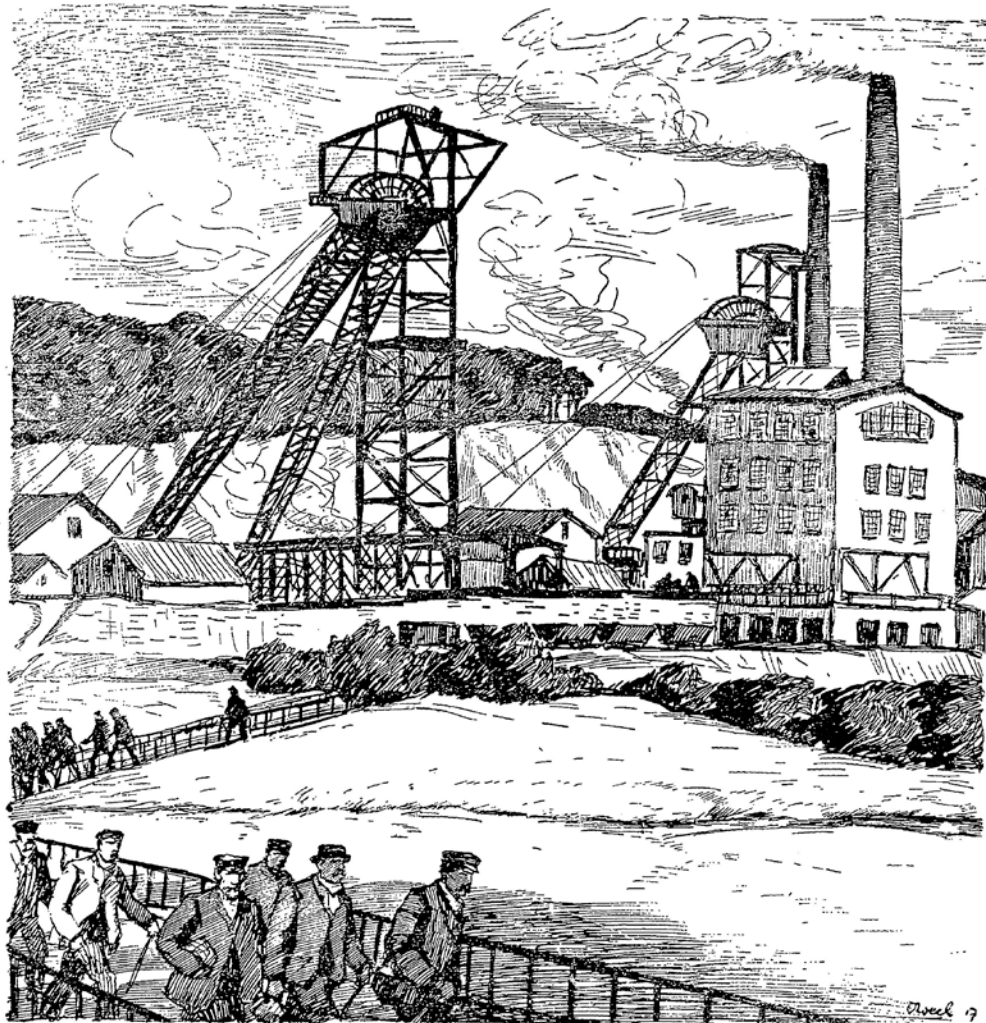
Für unsere Heimat und für unsere Zukunft  
zeichnen auch wir die neunte Kriegsanleihe!

Abb. OW 17 Otto Weil: Für unsere Heimat und für unsere Zukunft zeichnen auch wir die neunte Kriegsanleihe. sign. o. r.: O. Weil. Titelbild. Der Stoßtrupp. Feldzeitung für die Lothringer Front. 2. Jahrg., 1918, Nr. 44, 03.11.1918. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)



WIR HALTEN DURCH!

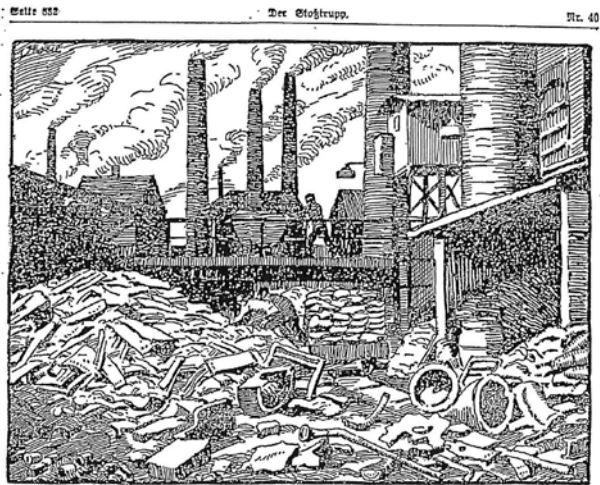
Abb. OW 18 Otto Weil: Wir halten durch! sign. rechtes Seitenbild o. r.: O. Weil 17.  
In: Der Stosstrupp. Feldzeitung für die Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 12,  
05.05.1917, S. 3. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)



**Saar-Kohlenbergwerk.**

Abb. OW 19 Otto Weil: Saar-Kohlenbergwerk. sign. u. r.: O. Weil 17. Titelbild.  
 Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 60, 20.10.1917.  
 (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1917.)





Aus Deutschlands Waffenschmiede: Altmittel im Fabrikhof.

Abb. OW 20 a Otto Weil: Aus Deutschlands Waffenschmiede: Altmittel im Fabrikhof. Illustration, sign. o. l.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp. 06.10.1918, S. 632.



Abb. OW 20 c Otto Weil: Aus Deutschlands Waffenschmiede: Granatenguß im Bessemer Stahlwerk. Zeichnung von Unteroffizier Otto Weil. Sign. o. r.: O. Weil. Titelbild. Der Stoßtrupp. 06.10.1918.



Aus Deutschlands Waffenschmiede: Am Martinofen.

Abb. OW 20 b Otto Weil: Aus Deutschlands Waffenschmiede: Am Martinofen. Illustration, sign. u. r.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp. 06.10.1918, S. 631.

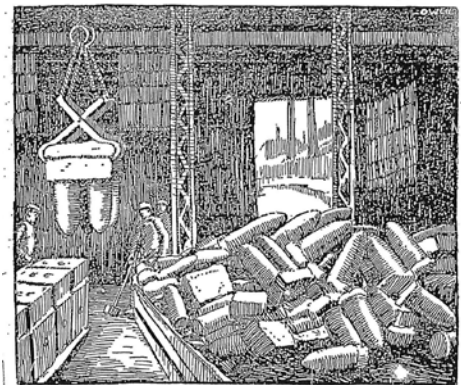


Abb. OW 20 d Otto Weil: Aus Deutschlands Waffenschmiede: Abheben der gegossenen Granaten aus der Form. Illustration, sign. o. r.: O. Weil. In: Der Stoßtrupp. 06.10.1918, S. 633.



Abb. OW 21 Otto Weil: *Stahlwerk*, Kohlezeichnung, 39 x 30 cm, unsign.  
Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.



Abb. OW 22 Otto Weil: *Stahlerzeugung in der Klein-Bessemerie des Stahlwerkes Dinger und Karcher*, 1918, Öl/Lw., 91,7 x 80,3 cm, sign. u. l.: Otto Weil 18. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Reproduktion Historisches Museum Saar.





*Abb. OW 23 Otto Weil: Gießen von Granaten im Stahlwerk Dingler, Karcher & Co., 1918, Öl/Lw., 80,5 x 89,5 cm, sign. u. r.: O. Weil 18. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Reproduktion Historisches Museum Saar.*



*Abb. OW 24 Otto Weil: Granatenproduktion im Stahlwerk Dingler und Karcher, 1918, Öl/Lw., 66,5 x 80,0 cm, unsign. Saarbrücken, Historisches Museum Saar (Leihgabe). Reproduktion Historisches Museum Saar.*



Abb. OW 25 Otto Weil: *Arbeiterinnen in der Munitionsfabrik*, 1918, Öl/Lw., 67,5 x 62,0 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr.149.  
In: *IndustrieMenschenBilder* 1996, S. 61, *Granatenherstellung in der Maschinenfabrik Dingler und Karcher*.

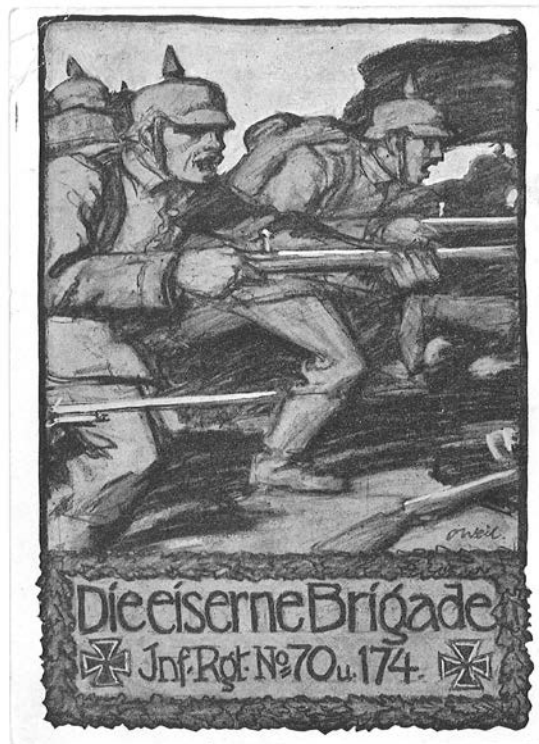


Abb. OW 26 Otto Weil: *Die eiserne Brigade. Inf. Rgt. Nr. 70 u. 174*, 1915, Plakat.  
Original Lithographie, 1. Abzug, 52,0 x 45,5 cm, sign. u. r.: O. Weil 1915.  
Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 369.

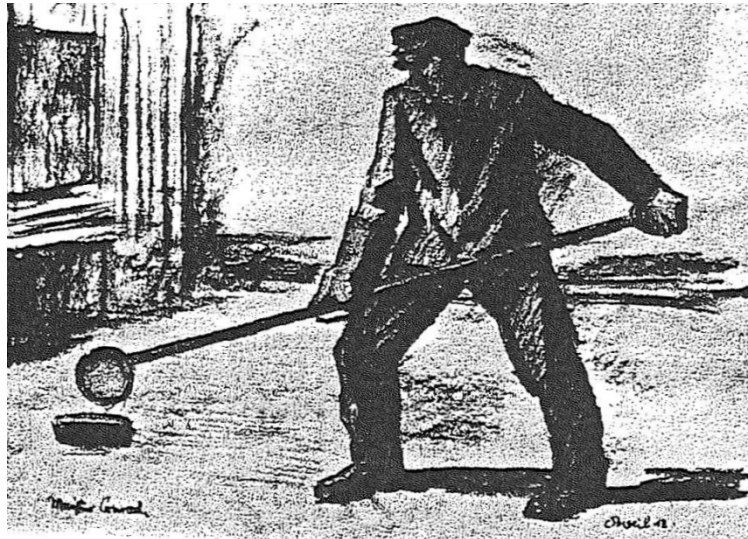


Abb. OW 27 Otto Weil: *Werkmeister Conrad bei der Gießprobe*, 1918, Kohle, weiss gehöht, 42 x 57 cm, sign. u. r.: O. Weil 18, bez. u. l.: Meister Conrad. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e. V., Inv. Nr. 405.



Abb. OW 28 Otto Weil: *Beim Mittagessen im Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken*, 1918, Kohle, Bleistift, 50 x 60 cm, sign. u. l.: O. Weil 1918. Bez. u. r.: Beim Mittagessen Stahlwerk Dingler und Karcher in Saarbrücken. Unbek. Privatbesitz.

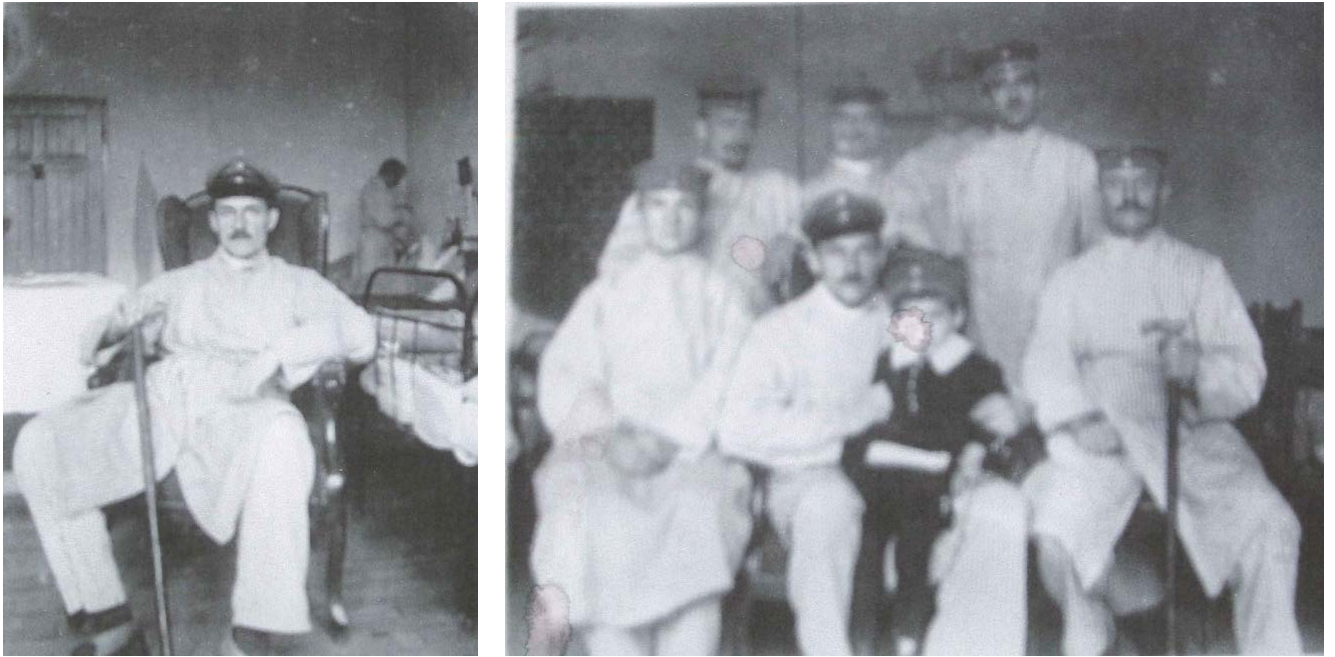


Abb. OW 29 Otto Weil in einem Lazarett. Fotografien aus einem Album des Privatnachlasses. Archiv Dorothee Kunkel.



Abb. OW 30 Otto Weil: *Glückliches 1918*. Sign. u. r.: O. Weil. Bez. u. l.: Orig. Holzschnitt. Otto Weil: *Prosit 1919!* Sign. u. r.: O. Weil. In: Schwindt 1979: Bilderkatalog zu Erinnerungen an Otto Weil den Kunstmaler 1915 – 1929.



Abb. OW 31 Otto Weil: *Lastenträgerinnen an der Saar*, 1921, Gouache, Karton, 64 x 49 cm, sign. u. r.: O. Weil 21. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.



Abb. OW 32 *Farb-Fotografie einer vermutlichen Gemäldefassung*, 5 x 6 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.



Abb. OW 33 Otto Weil: *Lastenträgerinnen*, Aquarell, Bleistift, weiss gehöht, 12,5 x 20,5 cm, (29,0 x 39,0 cm mit Passepartout), unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 485.



Abb. OW 34 Schwarz-Weiss-Fotografie, 5 x 6,5 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.



Abb. OW 35 Otto Weil: *Deutsche Schule an der Saar*, Tuschezeichnung, 23,9 x 18,0 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 335.

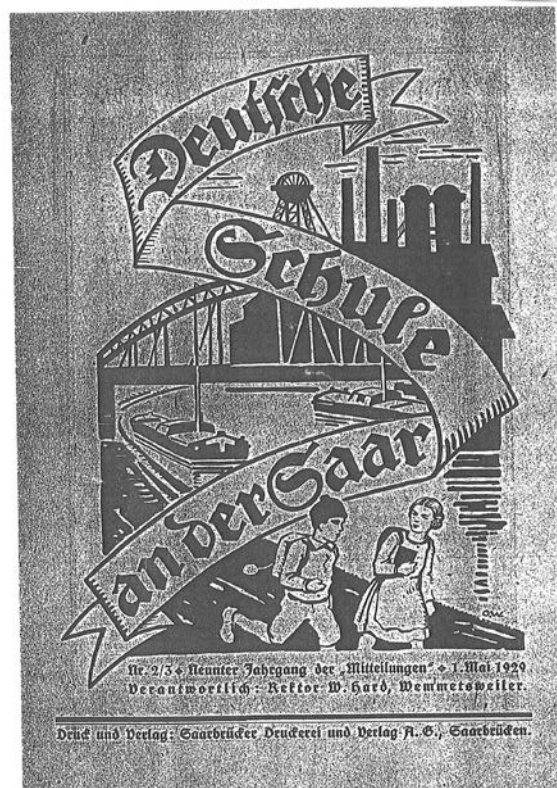


Abb. OW 36 Otto Weil: *Deutsche Schule an der Saar*, sign. u. l.: O.W. Titelblatt: Deutsche Schule an der Saar, Nr. 2/3, Neunter Jahrgang der „Mitteilungen“, 1. Mai 1929.



Abb. OW 37 Otto Weil: *Tausend-Jahrfeier der Rheinlande*, 1925, Plakat. Farb-Lithographie, 63,5 x 46,5 cm, sign. in der Mitte unter dem Schriftbalken „Schutzverein für Handel und Gewerbe im Saargebiet e.V.“: OTTO WEIL. Druck: F. Maas & Sohn A.G. Saarbrücken. Saarbrücken, Stadtarchiv, Bestand Plakatsammlung 74. Reproduktion Stadtarchiv Saarbrücken.

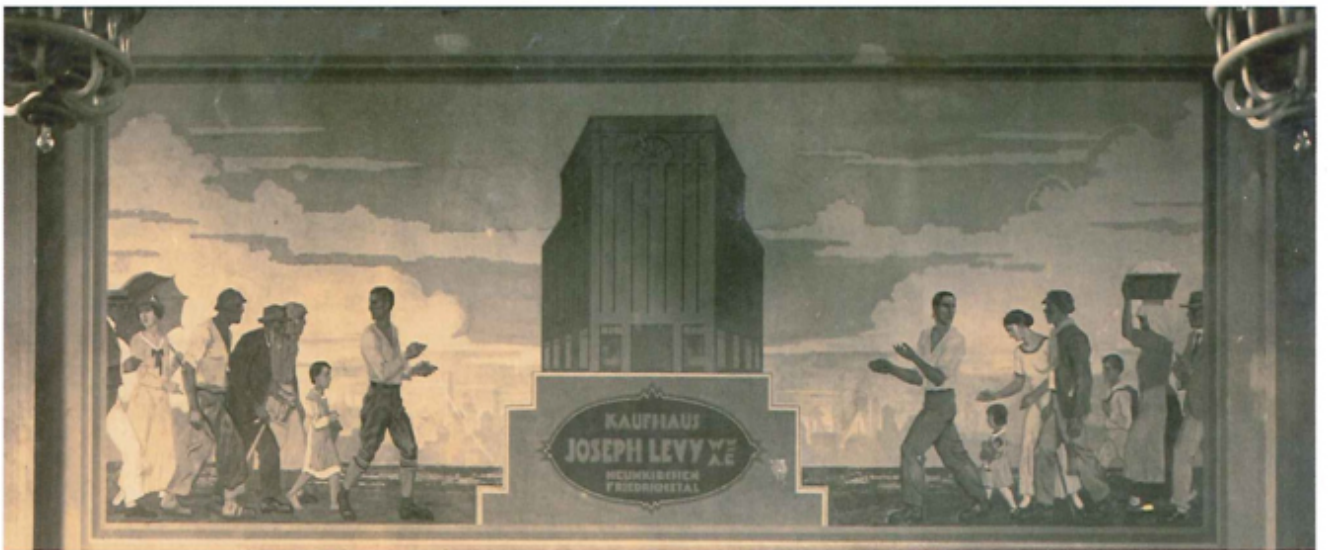




Abb. OW 38 Otto Weil: *Haltet fest am Saargebiet! lest die Saarbrücker Zeitung!*, Gouache, 48,7 x 33,3 cm, sign. o. r.: Otto Weil. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 299.

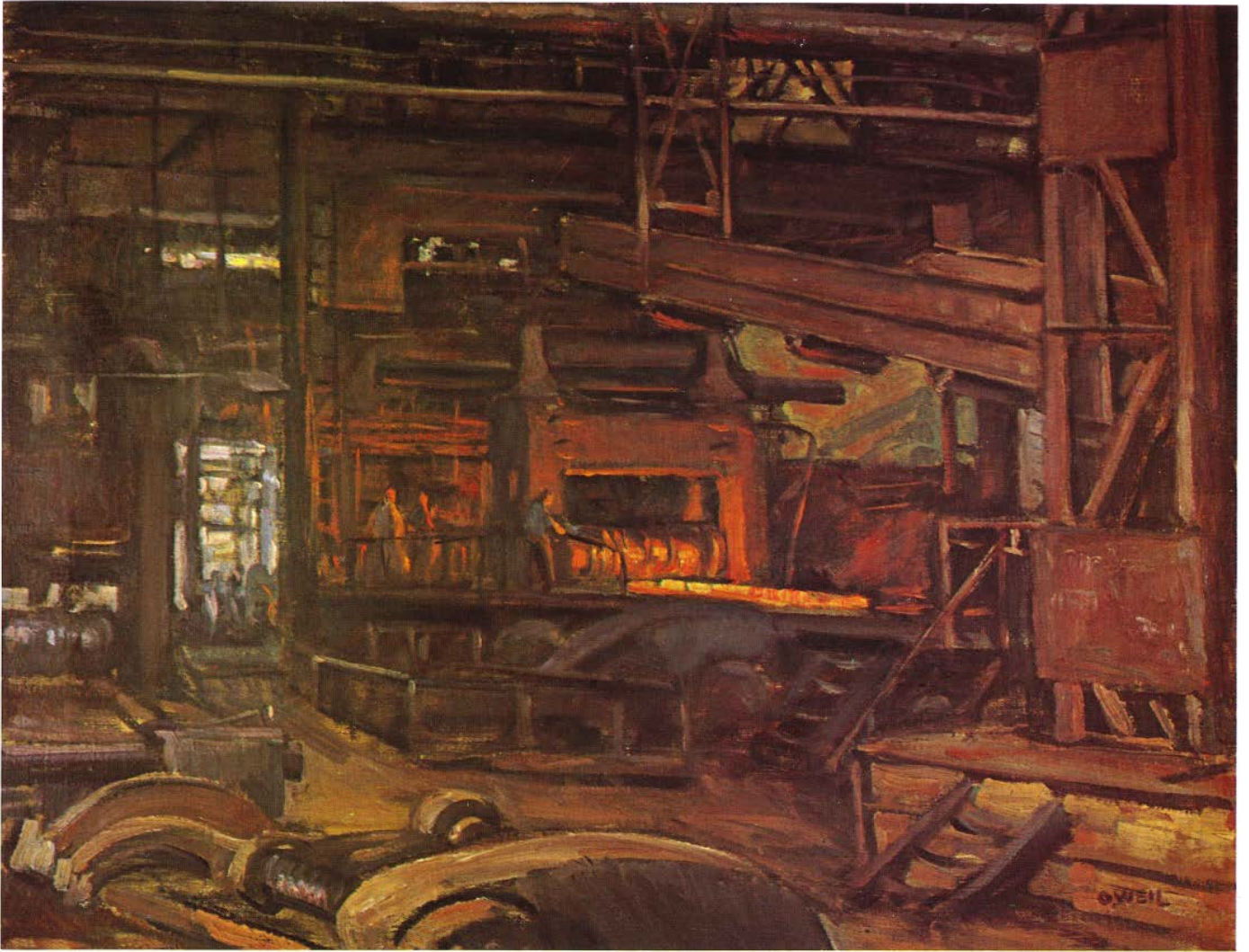


Abb. OW 39 Otto Weil: *Kaufhaus Levy Ww. Neunkirchen - Führt jegliche Arbeiterkleidung*, 1928, Gouache, 23,7 x 15,5 cm, 23,7 x 28,0 cm, 23,7 x 15,5 cm, unsign. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V., Inv. Nr. 500.



Otto Weil, Wandbild im Neunkircher Bahnhof für das Kaufhaus Levy von 1928, Foto um 1928/29 [Foto: G. Scharwath]

Abb. OW 40 Otto Weil: *Wandbild im Neunkircher Bahnhof für das Kaufhaus Levy von 1928*. Fotografie um 1928/29. (Foto G. Scharwath.) In: Neunkircher Stadtbuch 2005, S. 643, Abb. 9. (ohne Angaben der Masse, Malmittel oder Signatur.)



*Abb OW. 41* Otto Weil: *Völklinger Hütte*, Öl, 60 x 70 cm, sign. u. r.: O. WEIL.  
Unbek. Privatbesitz.

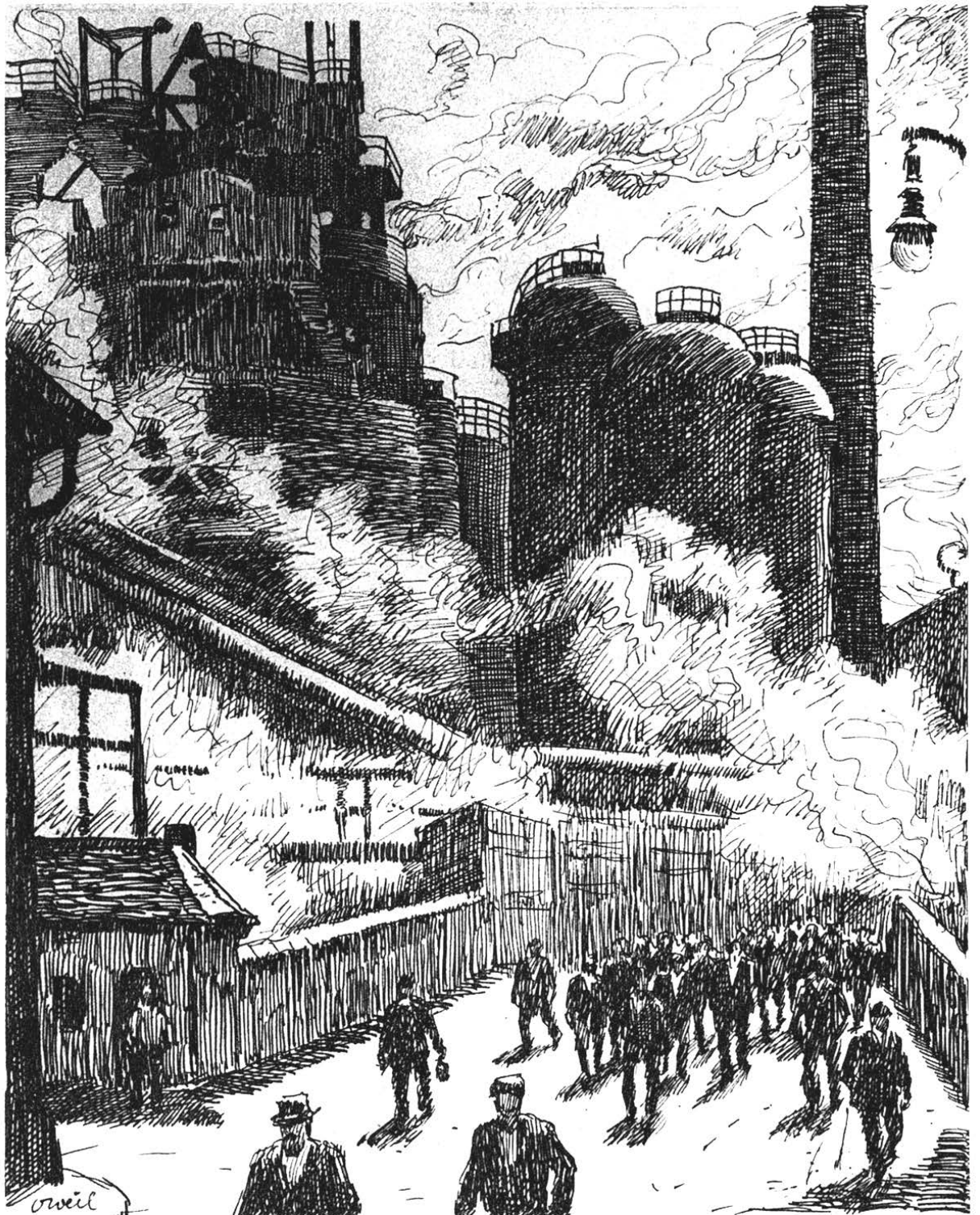


Abb OW. 42 Otto Weil: *Schichtwechsel / Neunkircher Eisenwerk*, Radierung, sign. u. l.: O. Weil. Plattenmass: 23,5 x 19,0 cm; Papiermass: 52 x 40 cm. Neunkirchen, Slg. Verkehrsverein Neunkirchen e.V.



*Abb. OW 43 Otto Weil: Arbeiter im St. Johanner Kieslager, 1928, Öl/Lw., 99 x 78 cm, sign. u. r.: O. Weil 28. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.*



*Abb. OW 44 Schwarz-Weiss-Fotografie, vergilbtes, kartoniertes Papier, 22,0 x 15,5 cm. Privatnachlass Otto Weil. Archiv Dorothee Kunkel.*



Abb. OW 45 Otto Weil: *Sandgrube in Holzhausen*, Öl/Lw., 85,0 x 101,5 cm, sign. u. l.: O. Weil. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.



Abb. OW 46 Otto Weil: *Die Alte Brücke im Winter*, Aquarell, 35,8 x 48,0 cm, sign. u. r.: O. Weil. Saarbrücken, Saarland Museum Saarbrücken, Inv. Nr. NI 1974. Reproduktion Saarland Museum.

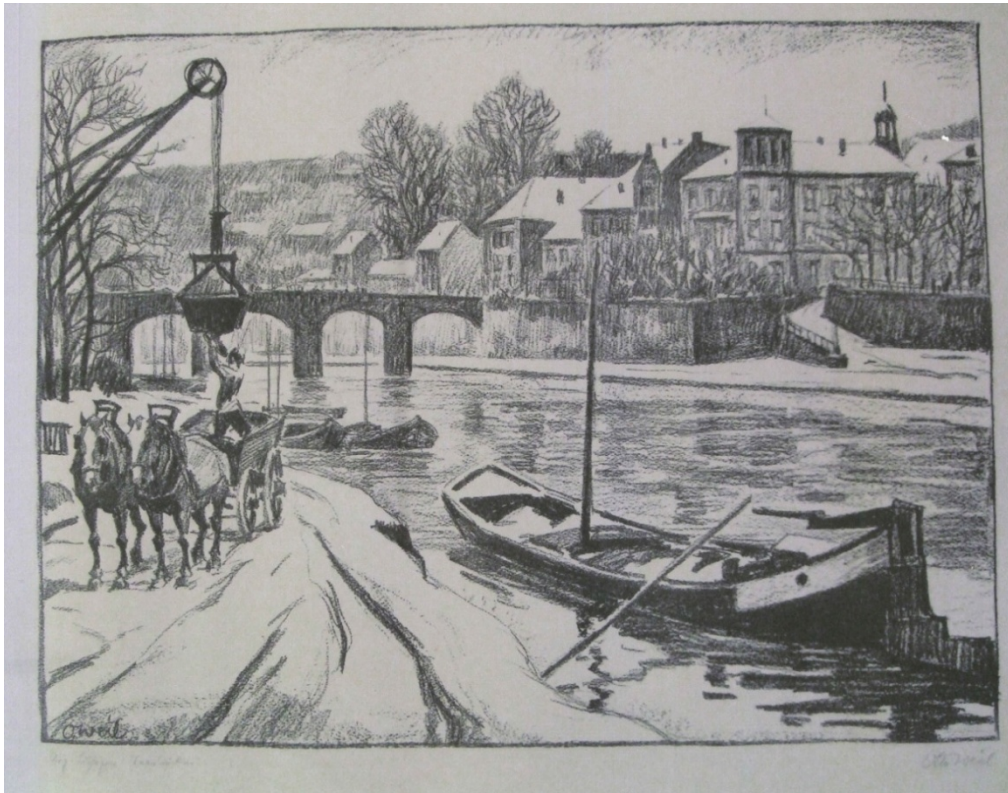


Abb. OW 47 Otto Weil: *Aus St. Johann*, Lithographie, Blatt 50,5 x 42,8 cm, Darst. 36,7 x 30,8 cm, innerh. der Darst. sign. u. l.: O. Weil. Beschriftung l. unter der Darst.: Orig. Lithographie Saarbrücken, r.: Otto Weil. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2577. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. OW 48 Otto Weil: *Heuernte*, Gouache/Pressspan, 49 x 64 cm, unsign. Privatbesitz. Fotografie Randall Cook, Basel.

## 3.4. Abbildungen

Fritz Zolnhofer

*Abb. FZ 1 – Abb. FZ 41*



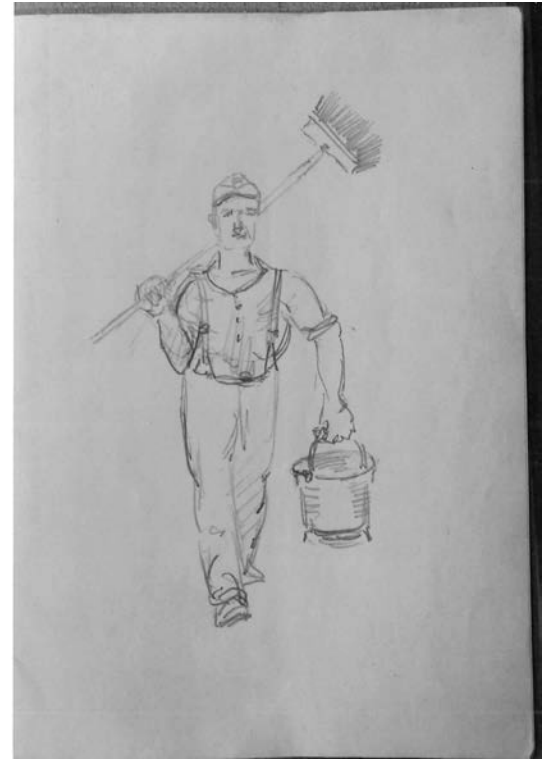


Abb. FZ 1 Fritz Zolnhofer: *Soldaten*, Zeichnungen aus einem Notizbuch, um 1916/17.  
In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

1a *Soldatengruppen*

1b *Soldaten Einzelfiguren*

## Erstes Preisanschreiben des „Stosstrupp“.

**Unsere Aufgabe lautet:**  
„Philosophen-Karl in tief sinniger Betrachtung“.

mit Unrecht der heutige über einen unersättlichen über manche schwere Stunde es seine eigene Soldaten- miso bildreich wie derb und dabei den herzerweichenden verblüht zu Worte kommen

so auch bei den gahlreichen in vorbandenen Soldaten- miso, sich mehr als bisher auch kriegsbereit, des Unterlebens, alles bemerkbar zu machen, dem gefanden Mutter- anderen etwas mit! f, den mit an alle Kameraden

lage unseres Kameraden Arth r seine Kunst schon mehrfach im Ausdruck gebracht hat, soll einen, um die Trefflichkeit kriegstun und zu vereinfachen. Das Ganze zeigt uns einen Philosophen-Karl aus malab' inmitten einer Zeit- Gedanken vertief, aufsehend sichkeit der Malikler nach- Dankschloher diesen festtrauen ist — die ganze Haltung des ausat hin, — teilen wir mit fies Preisanschreibens mit.

Die Meinungen darüber werden sich verschieden, alle hoffentlich recht human Bedingung ist, daß die Antworten auf Junge möglichst in der kommenden 6 oder in der nächsten Ausgabe (je nach Umständen) abgefragt, dabei kurz und trefflich. Die Antworten können in Briefe abgefragt sein, sollen aber den Raum Druckzettel nicht wesentlich überfüllen. Für die besten Einblendungen sehen wir uns an.

Einem ersten Preis zu 10,—, einem zweiten Preis zu 7,50,—, einem dritten Preis zu 5,—, einem vierten Preis zu 2,50,—.

Den Einblendern, die dem Ziele Preisanschreibens, dem wir deutschen Soldatenmutter treffend zu verstehen, am nächsten kommen, werden Schriftleitung die obigen Preise gurte. Die Antworten müssen bis zum 18 in unseren Händen sein, die Beschlüsse Preisrichter und deren Wortmatten e. Nr. 25 das „Stosstrupp“. Die Antworten geeigneter Einblendungen behalten wir uns vor sich an diesem Preisanschreibere teiligen zu will, — und das sind i alle „Stosstrupp“. Dieser — versetzt ein umschlag mit folgender Aufschrift:

Schriftleitung  
der Beilage zum „Stosstrupp“ (Preisanschreibere)  
Zweiter Preis zu 7,50,—  
legt dahinein den ausgefüllten: schritt aus dieser Kumm zeltung, und schick ihn durch die Ze nur solche Briefchen werden benutzt dem unten angelegten Betragenschein! geschickten sind.

Die Schriftleitung des „Sto



Preisfrage: Was mag er sich wohl in Gedanken sagen?

### Wäldern Frankreichs.

der deutsche Wald aus Holz gemacht ist! Der Fabel- und Trübsinn, der diesen! dämlich modden unfre Gärten. So n wunderbaren deutschen Trugbildern, er deutsche Waldbaum unter Wandern- die Zeitlichkeit, wenn man will auch

Monate, Jahre hindurch. Wie ein gelächtes Tier nugen die älteren Umgebungen an dem Rand des französischen Waldes. Was bildet Karol nur feindliche Lieberette an Baumstämmen und einem feinen geliebtem Walden. Sie jagen die Gärten ab, mo einst ein französischer Wald gebunden, der heute nur noch aus blauer gefornen Stämmen dem Feldbauer entgegensteht. Der Franzose selber hat seine Wälder verurteilt mit freudlicher Unterstützung seiner „Wunden-

sein Grad. Einem und zu mehreren werden sie alle hier, wo sie die Schicksale eingetrigt b Deutschen Walden und Öfen. Die Wahlheit den französischen Waldern werden auch im erste Wohnung an die Liebererenden bleiben. Und noch: so wohl ich alle die Soldate eigenen Gärtenlichkeiten in den Wäldern zu bet dem ständigen Aufschwung im tiefsten Grad haben und noch fühlen, die Schuld! nach

Abb. FZ 2 a Fritz Zolnhofer: „Philosophen-Karl in tief sinniger Betrachtung“, 1917, Zeichnung, sign. u. r.: Zolnhofer. Karrikatur zu einem Preisanschreiben. Beilage zum „Stosstrupp“, 04.07.1917. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

### Der Stosstrupp

zufrieden sein, das gerade vorhanden. Wäre von der Welt, selbst es auf schnell geschaffenen Lager und weil sich mit Wohl in den Gedanken, wenn dermod mehr normierte heißt.

Während und Idealen geloppelt es über Berg und Tal, durch Gestrüpp und Schilme, um den Herder mit den wichtigen Nachrichten an das Ziel zu bringen. Und aus allen in der Gedacht mit seinem Fleiß gelangt vorwärts und pflegt es sorgsam als seinen treuen Begleiter.

Oh ja, was uns die Steigarbeit unserer Fleiß erweist, nicht während ein flüch, humpes Bedenkamt Eine Zeit, die der Erwähnung wert erscheint!

Ken. W. R.

---

### Buntes Fillet.

So geht ein Felle! Der französische General Zeit noch mehr einmal um sich sehen, vor einigen Monaten war es ein „Pet de merde“ — heute finde seine neuen Hauptberufen für den französischen Volk und für den französischen Offizier. Bei französischen Gefangenen fand man folgenden Preisbescheid des französischen General Zeit vom 18. Oktober 1916:

„Der Divisionen- und Kommande, daß der militärische Grad von den Mannschaften in schöner Weise angelegt; und von den Offizieren nur maßig erwöhrt wird. Soldaten sind mit der Grad von heute an bei meiner Infanterie-Division gemäß nachfolgenden Vorschriften ausgeführt:

### Der Frontmuskot.

Ich bin ein schlauer Frontmuskot im großen deutschen Heer. Ich war schon mindestens in 100, In Kämpfen heiß und schön. Ich stehe fest im Glauben und bei meine Pflicht; Und weil der Feind ihn haben, Er dann bloß Reife kriegt. Ich fühle meine Wunde bei Kopf und bei Hand. Weil ich mit nichts draus mache, Wenn's ringen heißt und knockt. Ich mach' ja mit der Wunde! Schon mehr als die zwei Jahre; Ich harte schon den Namen! Der Bider's Luft, Huroder. Manchmal mo ich verwundet, Doch immer leichter Schick; Und ich bin noch gefordert Am Knie und am Fuß. Zeit mit dem Arzneymann raufen Und mit der Feindmann, Und Wunde maße laufen, — Gott's-Blick ganz kornet. Die Doler sind all biederig Die Gürtel sind geflickt, Die Wunde wird noch freudig, Die Wunde ist geflickt. Ich kenne alle Gaden, Soldaten sind ich nie, Ich mag kein kann nicht lochen, Wenn Zeitigkeit nach.

Unteroffizier E. B. Doll.

---

### Der Grad des Offiziers.

1. Tempa. Wie ein edler gallischer Sohn Haltung ansehend und Gedank kräftig gesonnen. Die rechte Hand schreibig in die nordöstliche Stellung des Gießens bringen, alle Muskeln entspannen, Brust gerad, Schenkel gestreckt, Mund rein, die linke Hand offen, den kleinen Finger an die Gießmaße. Dem Hauptführer frei in die Weite gehen, das Sinn angreifen und sich innerlich dabei sagen: „Ich bin Reife, ein Volk zu sein.“


2. Tempa. Sinn innerlich herunterlegen und mit leuchtenden Augen in Gedanken dem Vorgesetzten sagen: „Schubadilene!“ „Du schubadilene!“ „Du schubadilene!“ „Du schubadilene!“ „Du schubadilene!“

3. Tempa. Das Sinn wieder angreifen, sich in die Höhe recken, an die „Wunde“ denken und innerlich sprechen: „Wit m'ezzen sie schon kriegen, die Schmeichelhunde!“

4. Tempa. Die Gießmaße mit einem französischen Wund ansetzen, Wage den Grad erweisen, ihn offen ansetzen, gleichsam um ihn zu sagen: „Du bist schubadilene, aber ich bin schubadilene!“

5. Tempa. Sinn eingehen, an die „Wunde“ denken und bei sich sagen: „Wit deiner Billeweird man sie kriegen, die Schmeichler!“

Diese Vorschriften sind auswendig zu lernen. Und mit wollen uns den Namen des französischen Schmeichelhunde Zeit gut auswendig lernen, man kann ja nicht wissen, General Zeit!



„Wunde“, „Knie“ und „Kopf“ an Eingeklemmt werden sind, Zum Deutschen Wunde, wofür ich nicht, nur die Wunde ist, Zum Heiden unter Überlegung nicht von der Dinge sind.

Sitten-Schwarzfist, Geh hinter eine Glatz Ein Wüßler an, Sitzen zur Unterhaltung

In dieser Zeit ist nicht, was es noch hat, ich, weil mehr Zeit zum erledigen gekonnt hat.

Abb. FZ 2 b Fritz Zolnhofer: „Der Frontmuskot“, 1917, Zeichnung, sign. u. r.: Zolnhofer. In: Der Stosstrupp, 25.08.1917, S. 4. (Landesarchiv Saarbrücken, Best. Ztg 3, 1917.)

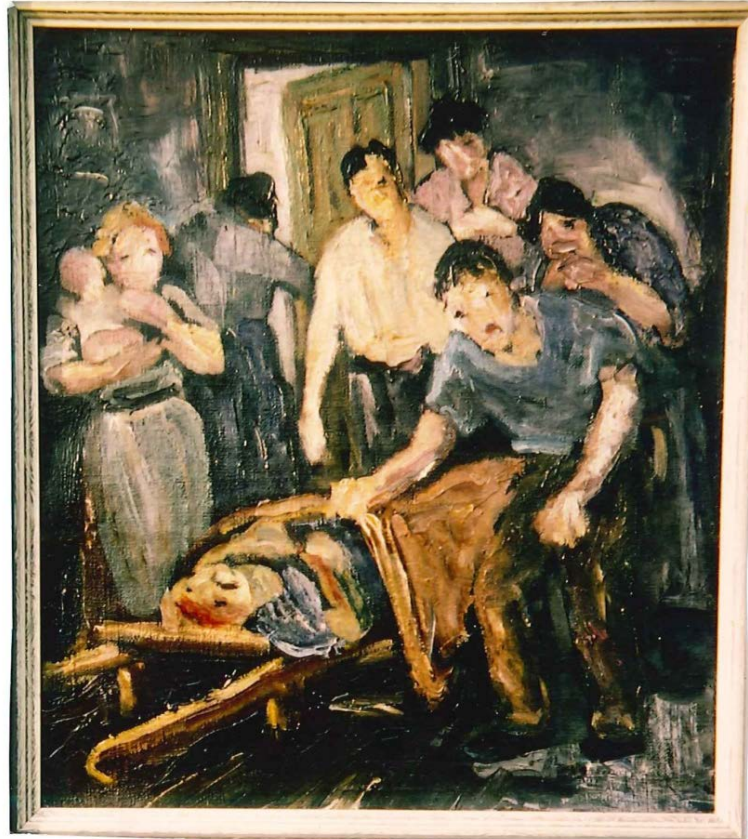


Abb. FZ 3 Fritz Zolnhofer: *Bergmannslos*, 1916 ?, Öl/Lw., 41,5 x 36,5 cm, sign. verso:  
F. Zolnhofer Bergmannslos. Nachlass. Saarbrücken, Saarland Museum,  
o. Inv. Nr. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. FZ 4 Fritz Zolnhofer: *Bahnübergang Camphausen / Brefeld*, um 1920, Öl/Pappe,  
31,5 x 41,0 cm, sign. u. l.: F. Z. Saarbrücken, Saarland Museum,  
Inv. Nr. NI 5246. Reproduktion Saarland Museum.

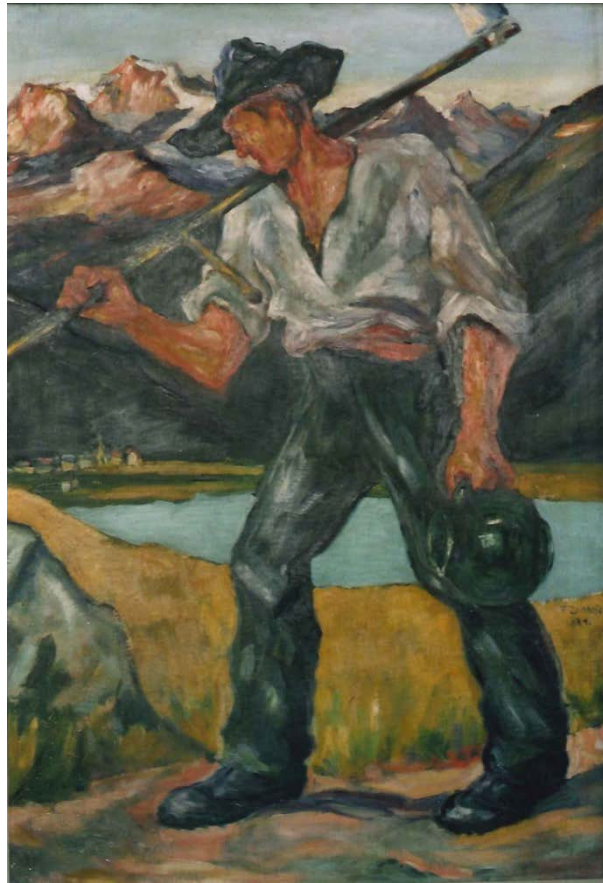


Abb. FZ 5 Fritz Zolnhofer: *Bauer in Engadiner Berglandschaft*, 1921, Öl/Lw., 96,5 x 67,5 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer 1921. Bez. verso: F. Zolnhofer aus dem Engadin. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.



Abb. FZ 5 a Fritz Zolnhofer: *Sonnenaufgang bei Maloja*, Öl/Lw., 38,5 x 49,0 cm, sign. u. r.: F. Z. Bez. verso: F. Zolnhofer, Sonnenaufgang bei Maloja Oberengadin. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.



Abb. FZ 5 b Fritz Zolnhofer: *Piz la Margun*, Öl/Lw., 38,5 x 49,0 cm, sign. u. r.: F. Z. Bez. verso: Zolnhofer Piz la Margun. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

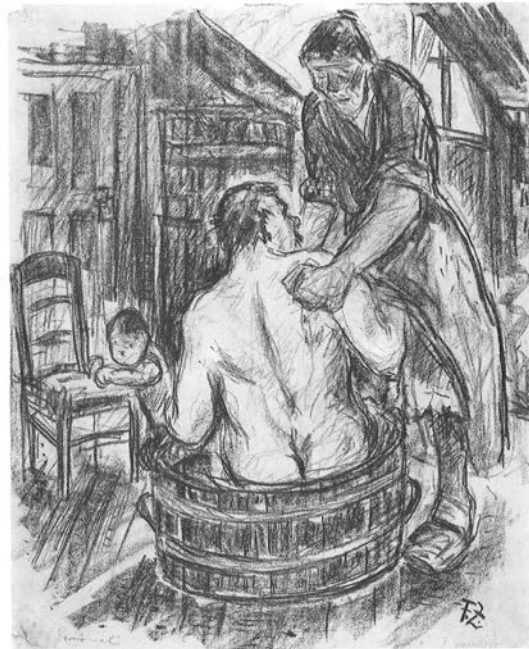


Abb. FZ 6 Fritz Zolnhofer: *Bauernkarren in der Landschaft*, Öl/Lw., 31,4 x 40,0 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.



Fritz Zolnhofer: Illustration zu »Germinal«, 1923

Abb. FZ 7 Fritz Zolnhofer: *Illustration zu Germinal*, 1923, sign. u. r.: F. Z.  
In: *Der Bergbau in der Kunst* 1958, S. 345.



*Germinal* („Washbüt“) (etwa 1923)

Abb. FZ 8 Fritz Zolnhofer: *Germinal* („Washbüt“), etwa 1923, Kohlezeichnung,  
41,9 x 33,4 cm, sign. u. r.: F. Z. In: *Schmeer* 1978, S. 20.

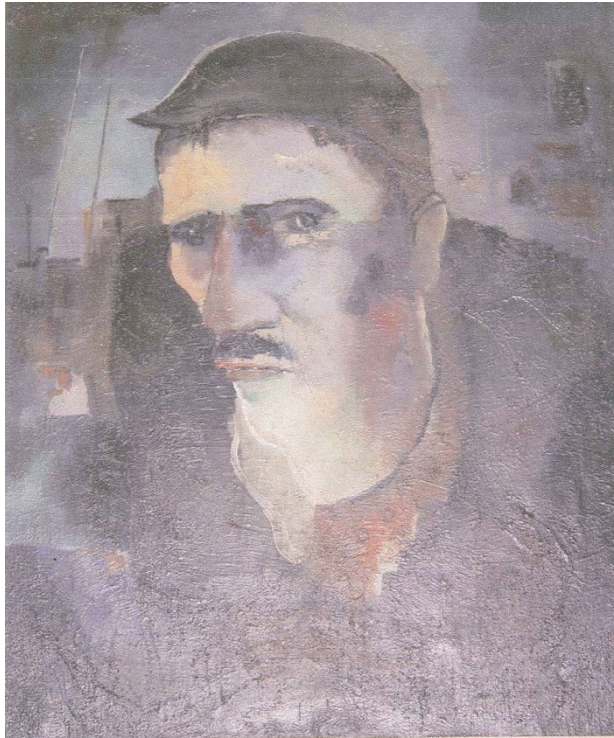


Abb. FZ 9 Fritz Zolnhofer: *Bergmannskopf*, 1923, Öl/Lw., 60,5 x 50,5 cm,  
sign. u. r.: Zolnhofer. Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Inv. Nr. PFG 65/3.



Fritz Zolnhofer: *Bergleute*, 1926

Abb. FZ 10 Fritz Zolnhofer: *Bergleute*, 1926, Zeichnung.  
In: *Der Bergbau in der Kunst* 1958, S. 367.







Zolnhofer: Selbstporträt.

Abb. FZ 11 a Fritz Zolnhofer: *Selbstporträt*, 1927, Zeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer 27. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jg., Saarbrücken 1928, S. 115.



Zolnhofer: Bergmann mit Lampe (Kohleskizze).

Abb. FZ 11 b Fritz Zolnhofer: *Bergmann mit Lampe*, 1927/28, Kohleskizze, unsign. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jg., Saarbrücken 1928, S. 114.



Zolnhofer: Schrämende Bergleute (Kohle-Steigen).

Abb. FZ 11 c Fritz Zolnhofer: *Schrämende Bergleute*, 1927/28, Kohleskizzen, unsign. In: Saarbrücker Bergmannskalender, 56. Jg., Saarbrücken 1928, S. 113.



Abb. FZ 12 Fritz Zolnhofer: *Gib Acht auf deine Lampe!*, 1930, Plakat, sign. im Halsausschnitt der Figur: F. Zolnhofer. Herausgegeben von der Saar-Knappschafts-Berufsgenossenschaft. In: Saarbrücker Bergmannskalender 1930, S. 156; 1931, S. 152; 1932, S. 152; 1933, S. 144; 1934, S. 142; 1935, S. 152.



Der Sicherheitsmann; von Fritz Zolnhofer (1856–1912), Maler

Abb. FZ 13 Fritz Zolnhofer: Briefmarke *Der Sicherheitsmann*. Volkshilfe Saargebiet. 1931. In: Michel-Deutschland-Katalog 2006/2007, Unterschleißheim 2006, S. 250.

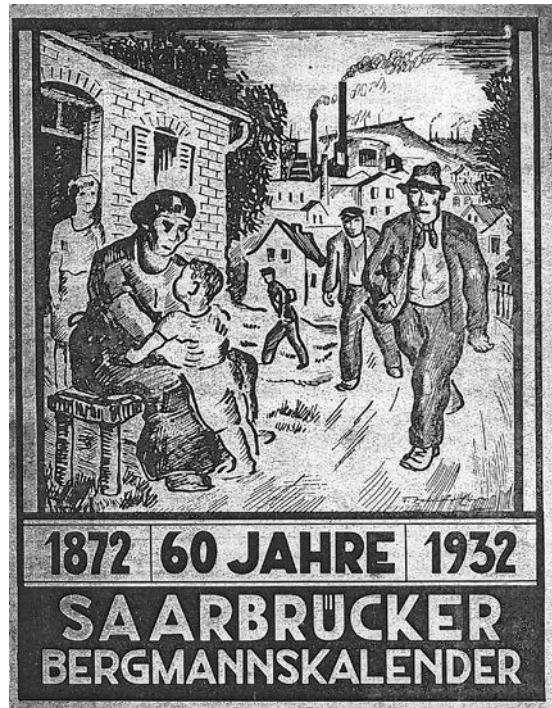
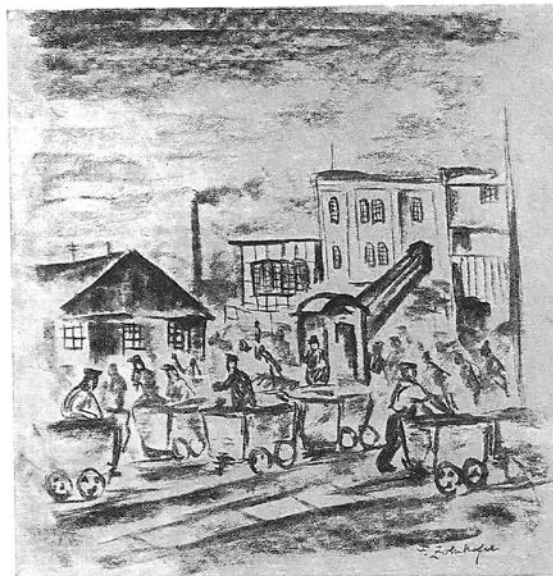


Abb. FZ 14 Fritz Zolnhofer: *Heimkehrszene*, 1932, Zeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Titelbild. Saarbrücker Bergmannskalender 1932. 60 Jahre Saarbrücker Bergmannskalender 1872 - 1932.



Teil der Arbeit über Tage.

Rechtszeichnung von Siek Schabert.

### Bergmannslied.

Wir tragen alle ein Licht durch die Nacht,  
unter Tag.  
Wir träumen von unerschöpflicher Pracht,  
über Tag.  
Wir helfen ein Werk tun, ist keins ihm gleich;  
Glückauf!  
Wir machen das Erdreich zum Himmelreich;  
Glückauf! —  
Einst fiel alles Leben vom Himmel herab,  
über Tag.  
Wir Bergleute spielen's aus dem Grab,  
unter Tag.

Wir fördern's herauf, das tote Gestein;  
Glückauf!  
Wir machen's wieder zu Sonnenschein;  
Glückauf! —  
Auf Erden ist immerfort längstes Gericht,  
unter Tag.  
Aus Schutt wird Feuer, wird Wärme, wird Licht,  
über Tag.  
Wir schlagen aus jeglicher Schlacke noch Gint;  
Glückauf!  
Wir ruhn erst, wenn Gottes Tagwerk ruht;  
Glückauf!

Nikolaus Debus.

Abb. FZ 15 Fritz Zolnhofer: *Bei der Arbeit über Tage*, 1932, Kohlezeichnung, sign. u. r.: F. Zolnhofer. In: Saarbrücker Bergmannskalender 1932, S. 173. In: Saarbrücker Bergmannskalender 1935, S. 27.

Abb. FZ 16 Fritz Zolnhofer, München 1929:

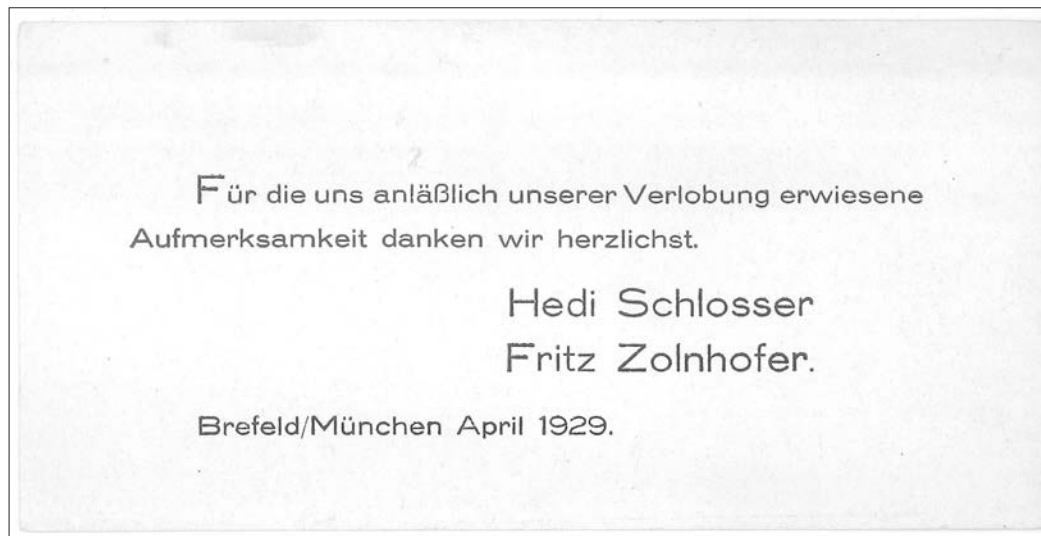


Abb. FZ 16 a Danksagung anlässlich der Verlobung Hedi Schlosser und Fritz Zolnhofer. Brefeld/München April 1929. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.



Abb. FZ 16 b Grußkarte von Richard Wenzel und Paul Schondorff, die auch Wenzels Eltern unterschrieben haben. Poststempel Saarbrücken 1.4.29. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

# Fritz Zolnhofer

Viel, allzu viel Blumen waren gemalt auf den Bildern, die dieser Tage in der St. Ingberter Volkshochschule ausstehen. Es sah aus, als ob dieses Leben wirklich ein Blumenparadies sei. Die Welt, in der wir leben, ist leider weniger poetisch, dümmig und düsterlich. Sie ist hart und kalt.

Wie hart und kalt sie ist, konnte man aus den Bildern Fritz Zolnhofers feststellen, denn sie zusammen mit Weis ein belebter

... mung, die über einem Industrieland lagert, mit heissem Regen erhallen will" ... Und zum Schluss kommt da dieser Satz: „Lebenslust ist hier eine Kraft, die mit Können schafft und etwas will ...“

Von damals bis heute: das sind zwei Jahre, in denen sich Zolnhofer hätte ausruhen können, hätte erholen können in einer Kanne. Aber er hat weitergearbeitet, und heute sind Zeilen der Hoffnung noch angebracht als damals. Weislich liegt sich das aus den Bildern in der Volkshochschule nicht so ganz klar erkennen. Wohl gab es einige Tiroler Landschaften — „mit streitem Winkel blauschauen und sehr farbig“, wie wir vor einigen Tagen

Aber selbst aus dem Schwarz-Weiß läßt sich — mocht unsere beiden Bilder Weisheit sein können — erkennen, mit welcher Wucht und künstlerischen Energie Zolnhofer das Leben seiner Landsleute schildert. Zolnhofers Bilder sind keine Photographien — wer wollte vom Maler verlangen, daß er photographiert? Wenn er es mit seinem Pinsel täte, wo wäre dann jenes Etwas, das den Betrachter gerade so mitreißt und ihn aufhält?

So Zolnhofers Bildern ist dieses Etwas. Und deshalb ist es erfreulich, daß er seinen Weg machen konnte, bevor er ermüdete. Zolnhofer schafft heute in München, wenn er auch seine Herzen im Saargebiet verbringt. Die Eindrücke haben sich für ihn ver-



Oben: Arbeiterfamilie.  
Unten: Drei Arbeiter.

Sonst ergründet man. Einen Teil der Zolnhofer-Bilder hat man schon im September 1927 gesehen und sich ihre Erinnerung, weil ihre Kraft sie nicht vergessen ließ: die Studien zu „Solus Germania“. Damals, vor beinahe zwei Jahren, wurde das künstlerische Können des jungen Saarländers Malers in jeder Beziehung gemindert. Man darf aus der Befreiung jener Ausstellung einige Sätze wiederholen, die auch heute noch, da sich Zolnhofers Schaffen zu weiten dehnt, ihre Berechtigung haben: „Hier ist ein Künstler, der sich mit dem Erlebnis: Industriemenschhaft freisetzt. Einer, der dieses fast Unfassbare der Stim-

... brüden. Ein konnte diese Kraft nicht sein, wenn es nicht für das neue Schaffen des Schnappschusses, der größte — und auch malerisch höchste — Teil der Zolnhofer'schen Werke befindet sich in München, und konnte sich zum Teil überhaupt nicht in St. Ingbert präsentieren, weil auch dieses Jahr mehrere Bilder im Saarländischen Museum zur Ausstellung kamen.

Wir haben die Bildreproduktionen der neuen „Zolnhofer“. Niemals kann die Schwarz-Weiß-Produktion ganz und gar ein Gemälde wiedergeben, dessen Gehalt eben doch in der Farbe liegt, wo Stimmung, Bewegung, Leben durch die Farbe kommt.

... stückigkeit, haben sich vermehrt: das sah man in St. Ingbert an seinen Arbeiter-Bildern, das haben wir an der Reproduktion eines Portraits der Kathi Kobus, das nach maßgebendem Urteil mehr als lebenswahr ist.

Hoffen wir, daß er seine Heimat auch nicht als Maler verläßt. Denn er ist — und damit können wir den Satz von 1927 abändern — einer, der dieses fast Unfassbare der Stimmung, die über einem Industrieland lagert, durch sein Können erfassen kann.

Abb. FZ 17 Fritz Zolnhofer: *Drei Arbeiter. Arbeiterfamilie.*  
In: H.- n.: Fritz Zolnhofer. Saarbrücker Landeszeitung, 21.08.1929.  
In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

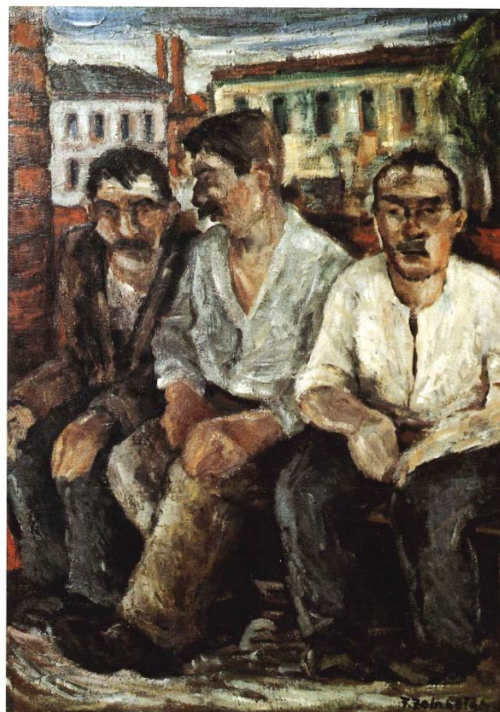


Abb. FZ 18 Fritz Zolnhofer: *Schicht - Bergleute auf dem Altenwalder Markt*, 1929, Öl/Lw, 96 x 73 cm, (mit jetzigem Rahmen 103 x 80 cm), sign. u. r.: F. Zolnhofer. Sulzbach, Rathaus-Sitzungssaal.  
In: Industriekultur an der Saar 1989, nach S. 176, *Schicht*.  
In: Jüngst / Staerk 1993, S. 486, *Bergleute auf dem Altenwalder Markt*.



Abb. FZ 19 Fritz Zolnhofer: *Heimkehrender Bergmann mit Familie*, 1929,  
 Öl/Lw, 93,5 x 75,3 cm (mit jetzigem Rahmen 102,0 x 82,5 cm),  
 sign. o. r.: Zolnhofer. Sulzbach, Rathaus-Sitzungssaal.  
 In: Saarheimat. Saarbrücken, 30. Jahrgang, November 1986, Titelbild,  
*Heimkehrender Bergmann mit Familie*.  
 In: Industriekultur an der Saar 1989, vor S. 137, *Heimweg*.

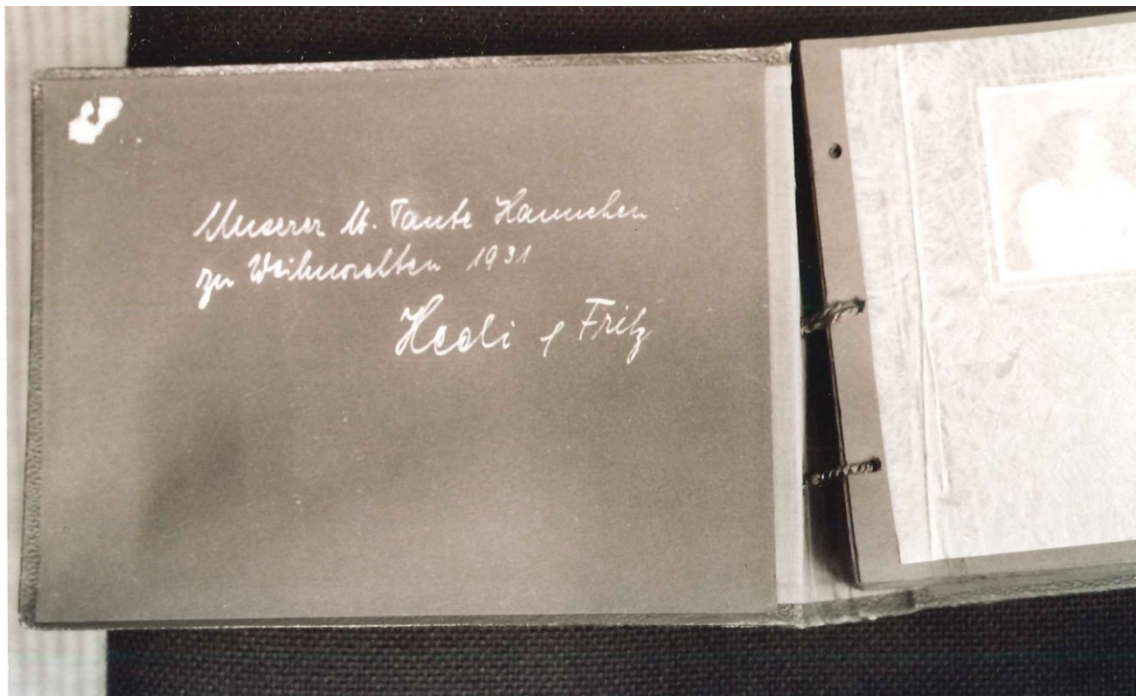


Abb. FZ 19 a Fritz Zolnhofer: Gruppen-Fotografie „im Münchener Atelier“.  
Aus Album „Unserer lb. Tante Hannchen zu Weihnachten 1931 Hedi und Fritz.“  
In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.

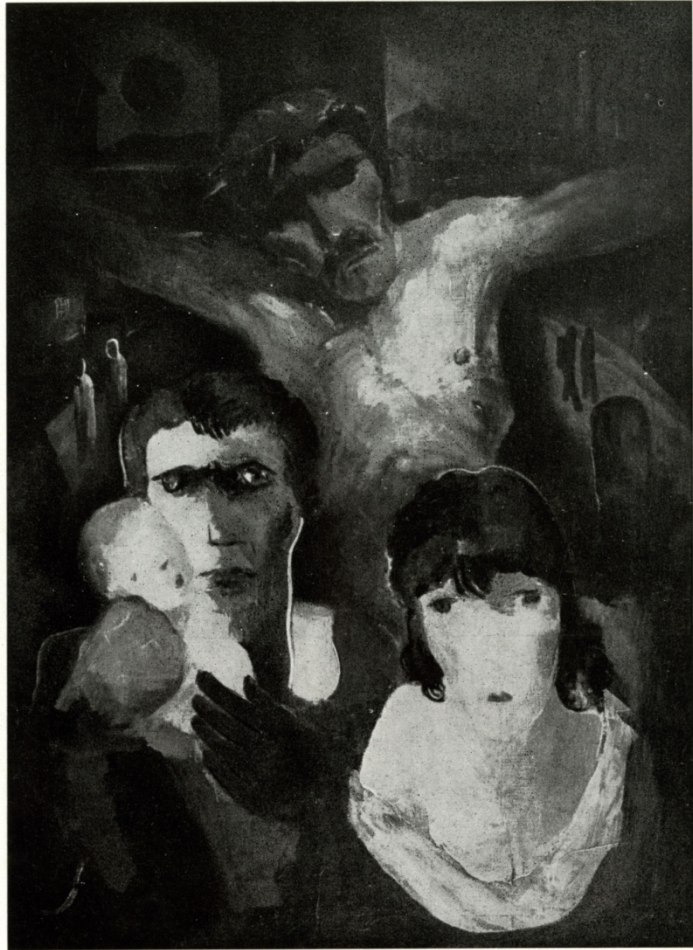


Abb. FZ 20 Fritz Zolnhofer: *Arbeiterchristus*, 1930, Öl/Lw., 93,5 x 65,5 cm,  
sign. u. l.: F. Zolnhofer. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1961, Nr. 31.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 65.



Abb. FZ 21 Fritz Zolnhofer: *Heimkehrende Bergleute*, um 1930, Öl/Lw., 38 x 53 cm,  
sign. u. r.: F. Zolnhofer. In: Türk 2000, S. 273, Abb. 1057.





Abb. FZ 22 Fritz Zolnhofer: *Heimkehrende Bergleute*, 1931, Öl/Lw., 92,0 x 120,5 cm,  
sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 72. (Farb.Abb.)  
In: Industriekultur an der Saar 1989, Schutzumschlag, Rückseite. (Farb.Abb.)



Abb. FZ 23 Fritz Zolnhofer: *Maybacher Triptychon*, 1931, Öl/Lw., 85,2 x 66,3 cm, 115,3 x 75,0 cm, 85,2 x 66,3 cm, sign. jeweils verso: F. Zolnhofer Maybach. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3968. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. FZ 24 Fritz Zolnhofer: *Berghang auf der Flitsch in Dudweiler*, 1932, Öl/Lw., 39,5 x 49,0 cm. Saarbrücken, Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 744. Reproduktion Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken.  
In: Saarbrücker Bergmannskalender 1952, S. 48, *Industriellandschaft bei Dudweiler*.

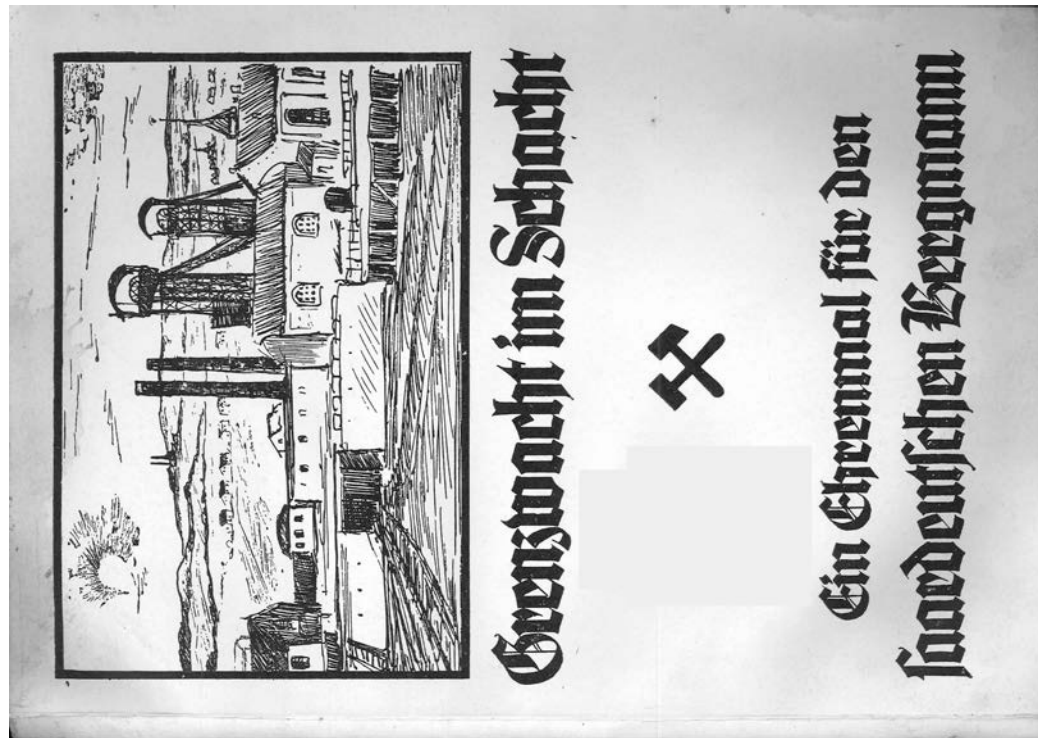


Abb. FZ 25 Fritz Zolnhöfer: Grenzschutz im Schacht. Ein Ehrenmal für den saardeckischen Bergmann.  
Vorsatz: Dem saardeckischen Bergarbeiter gewidmet. 1934.

## Vorwort

Dem saar-deutschen Bergmann ist dieses Werk gewidmet, dem Bergmann, der das Rückgrat des wirtschaftlichen Lebens in unserem Gebiete darstellt. Dieser Bergmann führt ein arbeitsames, ein stilles Leben, von dem die Öffentlichkeit gewöhnlich nur dann Kenntnis genommen hat, wenn es in sozialpolitische Kämpfe verwickelt wurde. Das tägliche Leben dieser Menschen, dieser beiden der Arbeit, ist jedoch den wenigsten bekannt — ihre Sorgen, ihre Nöte, ihr Wille zur Arbeit und gerade zur Arbeit in der Grube, ein Beruf, der sich beinahe traditionsgemäß von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, ein Beruf, den sie gerne ausüben, wenn sie ihre Ankommen haben und als Menschen geachtet werden. Diesen Anspruch können sie nicht nur als Menschen erheben, sondern auch als wichtige Glieder der Volksgemeinschaft. Der saar-deutsche Bergarbeiter ist ein bitteres Brot, bitter zweifach, denn nicht nur die Not ist sein ständiger Begleiter, sondern auch sein Brotgeber ist ein Fremder. Das vorliegende Werk, in dem das stille Heldentum im täglichen Leben des saar-deutschen Bergmanns dargestellt wird, verfolgt nur die eine Absicht, dieses Leben seinem Werte gemäß zu würdigen.

Abb. FZ 25 a Grenzwatch im Schacht: Vorwort /

## Zum Geleit

Der Großteil der Bevölkerung im deutschen Saargebiet gehört zum Arbeiter-tum. Seinen Kern bilden seit jeher die Bergleute. Sie stellen auch heute noch den größten Berufsstand im Saargebiet dar. Im Jahre 1913 waren auf allen Gruben des Saargebietes 56 589 Bergleute beschäftigt, Ende 1933 nur mehr 45 000. Der Bergmannsstand im Saargebiet ist rein deutsch. Er ist bodenständig und hängt mit inniger Liebe an seiner deutschen Heimat, auf der seine Wiege gestanden. Seit dem 18. Januar 1920 haben die deutschen Saar-bergleute den französischen Staat, dem alle Saargeuben ohne Schulden und Lasten zu eigen übergeben werden mußten, zum Arbeitsgeber. Nichts lag näher, als gerade die Saarbergleute für Frankreich zu gewinnen zu suchen. Diese Versuche scheiterten an der festen Treue, die unsere schlichten Saarbergleute, ohne viel Aufhebens zu machen, ihrem angestammten Volk und Vaterland gegenüber übten. Sehr viele Saarbergleute mußten ihre deutsche Treue mit dem Verlust ihrer Brotstelle und ihrer Wohnung büßen. Sie tragen dieses harte Schicksal aus nationalem Opferwillen. Diese opferstarken Helden sind der breiten Öffentlichkeit unbekannt. Sie sind in Wahrheit die „unbekanntesten Sol-

daten“, die im nationalen Kampfe um das deutsche Saargebiet in vorderster Stellung für die Ehre ihres Volkes und Vaterlandes unter Einsatz ihrer Existenz stritten. Eine Ehrung für unsere bewährten deutschen Saarbergleute soll die vorliegende Mappe sein. Sie führt keine „Salongehalten“ vor, sondern unsern deutschen Saarbergmann wie er „lebt und leidet“, wie er wirkt und wohnt. Möge diese Mappe, geschaffen von Künstlerhand mit viel Liebe und Versehen, weiteste Verbreitung im deutschen Volke finden und Achtung zeugen für die Kerntuppe unseres Arbeiter-tums im deutschen Saargebiet, die auf umkämpften vorgeschobenen Posten treue Wacht für ihr angestammtes Volk und Vaterland hielt.

Saarbrücken, im April 1934.

Peter Kiefer

Führer der Deutschen Gewerkschaftsfront Saar.

## Der Weg zur Schicht

Viele Bergleute wohnen - oft Stundenweit - abseits von ihrer Arbeitsstätte. Sommer und Winter ziehen sie, tagaus, tagein, denselben Weg zur Schicht. Die Hände in den Hosentaschen, das Kaffeblech in der Rocktasche, mit den sonderbarsten Kopfbedeckungen, auch im Winter meist ohne Mantel, so sieht man sie über die Stroßen und Wege ziehen. Die Reihen sind in den letzten Jahren allerdings immer dünner geworden - wo früher Gruppen von zwanzig und 30 Mann gingen, steht man heute oft nur noch die Hälfte. Die Stilllegung verschiedener Gruben . . . . . Feierlichkeiten haben die Belegschaft vermindert.



Abb. FZ 25 b Fritz Zolnhofer: *Der Weg zur Schicht*. sign. u. r.: F. Zolnhofer.  
In: Grenzwatch im Schacht 1934.

## Vorm Stoß

Endlich sind die Bergleute vor ihrer Arbeitsstätte, vor der Kohle angelangt, die sie, trotz aller technischen Hilfsmittel und Neuerungen, immer noch unter den schwierigsten Bedingungen zu graben haben. Vor Beginn der Arbeit wurde der Stollen von Vorarbeitern bereits auf Schlagwecker abgetastet, um soweit wie möglich jedem Unglücksfall vorzubeugen. Die harte und eintönige Arbeit beginnt. Das Geräusch von Schütteleisen überschallt jeden anderen Laut.

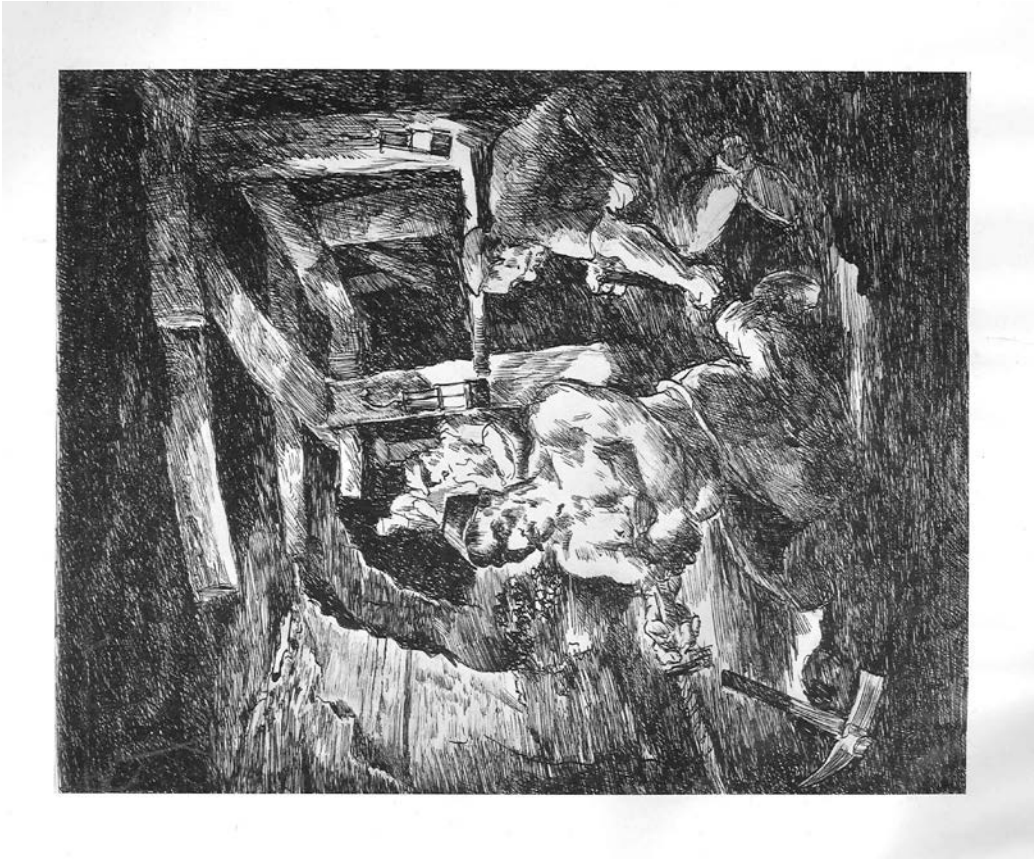
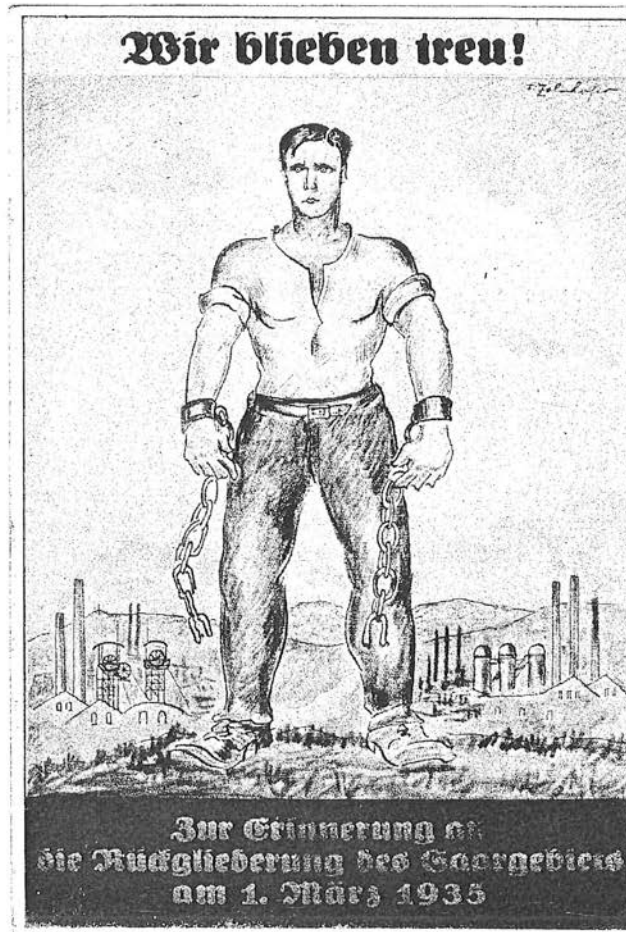


Abb. FZ 25 c Fritz Zolnhöfer: *Vorm Stoß*. In: Grenzschutz im Schacht 1934.  
 Fritz Zolnhöfer: *Vorm Stoß*, 1926, Federzeichnung.  
 In: Der Bergbau in der Kunst 1958, S. 418, Abb. 366.



Abb. FZ 26 Fritz Zolnhofer: *Die Bergmannskuh*, 1935, Öl/Lw., 74,5 x 84,5 cm,  
sign. u. l.: F. Zolnhofer, Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 454.  
Reproduktion Saarland Museum.





**Ein goldenes Blatt  
deutscher Geschichte**

Saarabstimmung: 15. Januar 1935  
Heim ins Reich: 1. März 1935

Wahlergebnis:

477 119	für Deutschland
46 513	für Status quo
2 124	für Frankreich
1 256	ohne Willensausdruck
901	ungültig

Zur Erinnerung gewidmet  
von

**Postkarte**

---



---



---



---



---



---

Maistell-Burbacher Handelsdruckerei G. m. b. H., Saarbrücken

Abb. FZ 27 Fritz Zolnhofer: *Wir blieben treu! Zur Erinnerung an die Rückgliederung des Saargebietes am 1. März 1935*, 1935, Postkarten-Zeichnung, sign. o. r.: F. Zolnhofer. Rückseite „Ein goldenes Blatt deutscher Geschichte“. Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken.



Abb. FZ 28 Fritz Zolnhofer: *Organisation Todt beim Brückenbau*, um 1938, vermutlich Öl/Lw., sign. u. l.: F. Zolnhofer, bez. u. l.: O.T. beim Brückenbau. In: Scharwath 2002, S. 62

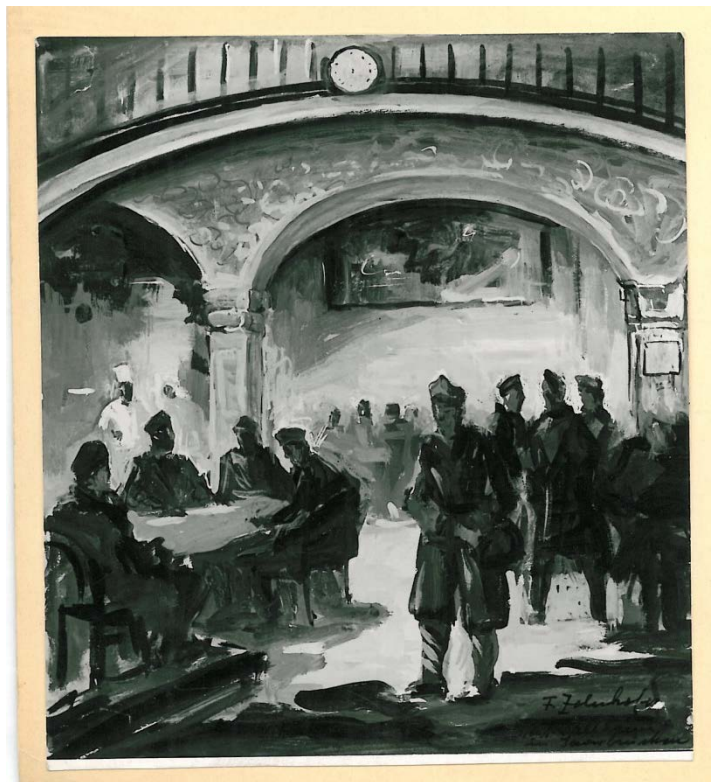


Abb. FZ 29 Fritz Zolnhofer: *Westwallheim Knipperbräu*, 1939, Gouache, 23,0 x 21,1 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 2656. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. FZ 30 Fritz Zolnhofer: *Zerschossene Strasse*, 1940, Öl/Lw., 58,0 x 69,5 cm, sign. u. l.: F. Zolnhofer 1940. Nachlass. Saarbrücken, Saarland Museum, o. Inv. Nr. Reproduktion Saarland Museum.



Abb. FZ 31 Fritz Zolnhofer: *Zerschossene Strasse in Püttlingen*, 1940, Ölgemälde ?, sign. u. r.: F. Zolnhofer 1940, bez. u. l.: *Zerschossene Strasse in Püttlingen*. Reproduktion. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. In: Scharwath 2002, S. 60.



Abb. FZ 32 Fritz Zolnhofer: *Bergmannsfamilie*, um 1939/40, Öl/Lw., 150 x 105 cm, sign. u. Mitte: F. Zolnhofer. Saarbrücken, Historisches Museum Saar. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken, Inv. Nr. 743. Reproduktion Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken.



Abb. FZ 33 Fritz Zolnhofer: *Krakauer Blumenmarkt*, 1943, Öl/Sperrholz, 60,5 x 76,5 cm, sign. u. r.: F. Zolnhofer. Privatbesitz. Reproduktion. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1970, Nr. 104.



Abb. FZ 34 Fritz Zolnhofer: *Landschaft in Polen ?*, 1943, Gouache, sign. u. l.: F. Zolnhofer. Reproduktion. In: NL Zolnhofer - Archiv Saarland Museum.





Abb. FZ 35 b Bildseite „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“:  
 Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 16.



Fritz Zolnhofer, Saarbrücken, II. Preisträger für Malerei des Veit-Stoß-Preises: Im Steinbruch.  
 Verlag und Druck: Zeitungsverlag Krakau-Warschau G m b H Verlagsleiter, Heinz Stroznyk H Fernsprecher: Krakau, Sammelaummer 135 60; Warschau 602 40; Lemberg 201 51; Lublin 22 2

Abb. FZ 35 c Fritz Zolnhofer, Saarbrücken, II. Preisträger für Malerei des Veit-Stoß-Preises: Im Steinbruch. Ausschnitt aus Bildseite „Deutsche Künstler sehen das Generalgouvernement“:  
 Krakauer Zeitung, 20.11.1943, S. 16



Abb. FZ 36 Fritz Zolnhofer: *Hitler als Tod*, 1945 ?, Mischtechnik, 49,5 x 31,8 cm.  
Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 6758.  
Reproduktion Saarland Museum.

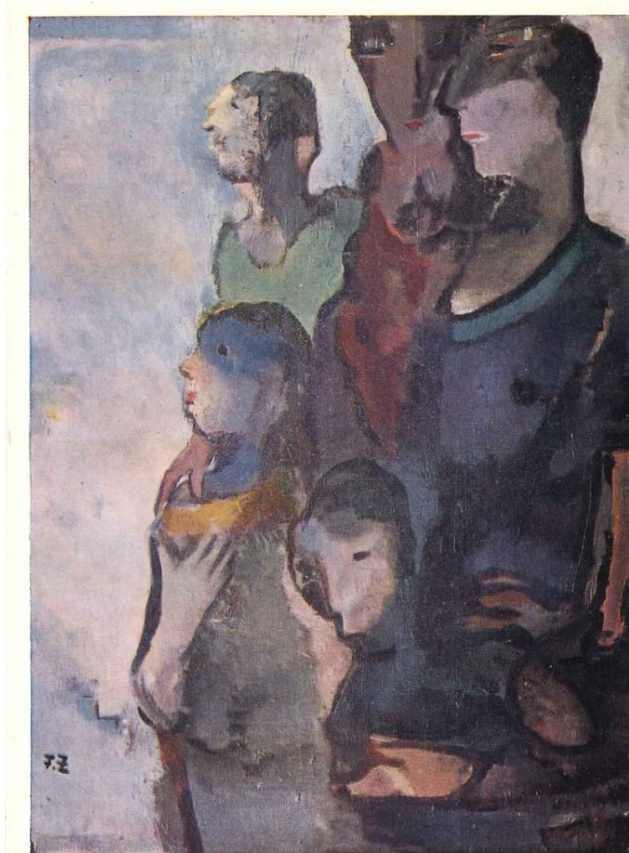


Abb. FZ 37 Fritz Zolnhofer: *Menschen blicken ins All*, 1946, Öl/Sperrholz, 94,5 x 69,5 cm,  
sign. u. l.: F. Z. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3190.  
Reproduktion Saarland Museum.





Abb. FZ 38 Fritz Zolnhofer: *Mosaikbild am Eingang der Landesversicherungsanstalt für das Saarland, 1952/53. LVA Saarbrücken, Martin-Luther-Strasse 2 - 4. Reproduktion LVA Saarbrücken. (Ohne Massangaben.)*

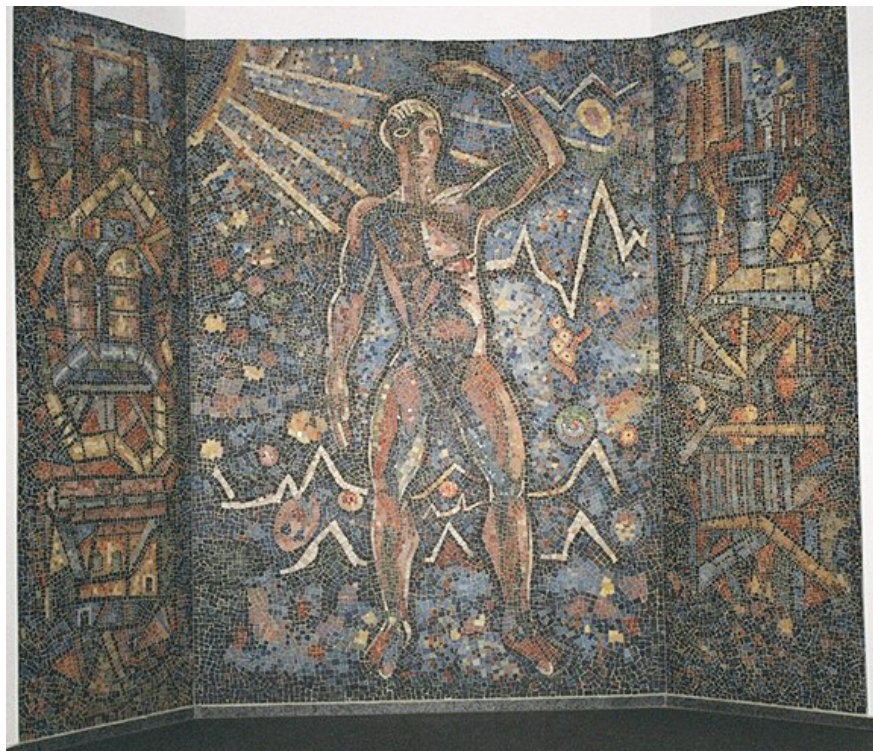


Abb. FZ 39 Fritz Zolnhofer: *Mosaikbild im Foyer der Landesversicherungsanstalt für das Saarland, 1952/53. LVA Saarbrücken, Martin-Luther-Strasse 2 - 4. Reproduktion LVA Saarbrücken. (Ohne Massangaben.)*



Abb. FZ 40 Fritz Zolnhofer: *Grubenunglück Luisenthal* (1962)  
 Skizze zum Triptychon. In: Schmeer 1978, S. 7.



Abb. FZ 41 Fritz Zolnhofer: *Grubenunglück Luisenthal / Saar*, 1962, Öl/Hartfaser,  
 142,0 x 66,5 cm, 142,0 x 100,0 cm, 142,0 x 66,5 cm. Berus, Orannakapelle.  
 Fotografie Marc Gross, Saarbrücken.

## **VII. Anhang**

**UNIVERSITÄT DES SAARLANDES  
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄTEN  
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT I**

**Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors  
der Philosophie

**Thema:**

**Die Arbeiterdarstellungen von  
Albert Weisgerber (1878 – 1915), Otto Weil (1884 – 1929)  
und Fritz Zolnhofer (1896 – 1965) im weitreichenden Fokus  
der „IndustrieMenschenBilder“ an der Saar**

Vorgelegt von

**Dorothee Kunkel**

Saarbrücken

### **Band B**

3.5. Vergleichsabbildungen *VAbb. 1 – VAbb. 130*

Seite

1 - 74

## 3.5. Vergleichsabbildungen

*VAbb. 1 - VAbb. 130*



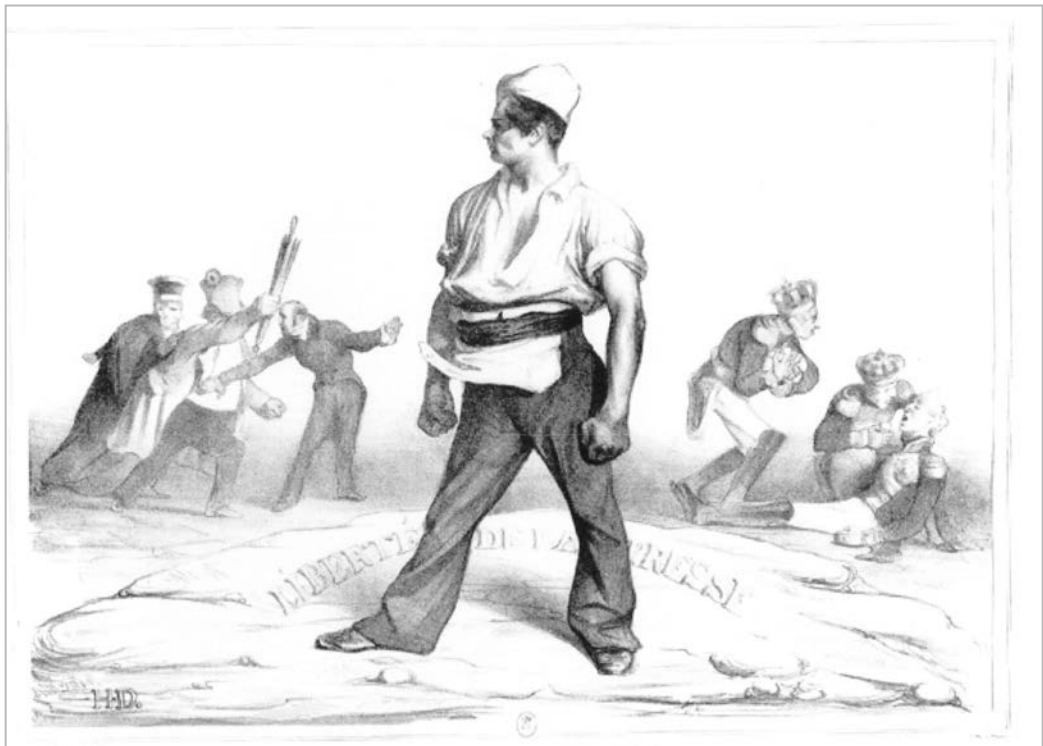
VAbb. 1 Carl Blechen: *Walzwerk Neustadt-Eberswalde*, um 1830, Öl auf Holz, 25,5 x 33,0 cm. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 763.



VAbb. 2 Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk*, 1872/75, Öl/Lw., 158 x 254 cm, sign. u. l.: Adolph Menzel. Berlin 1875. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 201.



VAbb. 3 Diego Velázquez: *Die Spinnerinnen - Las Hilanderas*, 1656 - 58, Öl/Lw., 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



VAbb. 4 Honoré Daumier: *Pressefreiheit - rührt nicht dran!! - Liberté de la Presse - Ne vous y frottez pas!!* 1834, Lithographie, 30,7 x 43,1 cm, sign. u. l.: H. D.



VAbb. 5 Thomas Hornor: *Walzwerk, Merthyr Tydfil*, um 1817, Aquarell, 28 x 48 cm.  
Cardiff, The National Museums & Galleries of Wales, Inv. Nr. NMW A 3553.



VAbb. 6 Herri met de Bles: *Landschaft mit Bergwerk*, um 1540, Florentiner Fassung,  
Öl/Holz, 83 x 114 cm. Florenz, Uffizien, Inv. Nr.1051.



VAbb. 7 Martin Schongauer: *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt*, um 1440/45, Kupferstich, 16,3 x 16,3 cm, sign. u. Mitte: M + S. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



VAbb. 8 *Blick aus der Königstraße auf die Christuskirche*, Fotografie um 1880. Stumm-Album im Stadtarchiv Neunkirchen.





*VAbb. 9 Rischbachstollen, St. Ingbert. Besucherbergwerk. Fotografie Dorothee Kunkel.*



VAbb. 10 Vincent van Gogh: *The Bearers of the Burden - Säcke tragende Grubenarbeiterfrauen*, 1881, Feder, Bleistift, Tuschfeder, 43 x 60 cm. Bez. u. r.: *The Bearers of the Burden*. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



VAbb. 11 Vincent van Gogh: *Bergleute auf dem Weg zum Schacht*, 1880, aquarellierte Bleistiftzeichnung, 44,5 x 56 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



VAbb. 12 Constantin Meunier: *Rückkehr der Bergleute - Le retour des mineurs*, um 1885, Öl/Lw., 132 x 238 cm, sign. u. l.: C. Meunier. Privatsammlung.



VAbb. 13 Constantin Meunier: *Rückkehr vom Bergwerk - Le retour de la mine*, um 1895/97, Bronze, 59,5 x 83,5 x 6 cm, sign. u. l.: C. Meunier. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. BI 125.



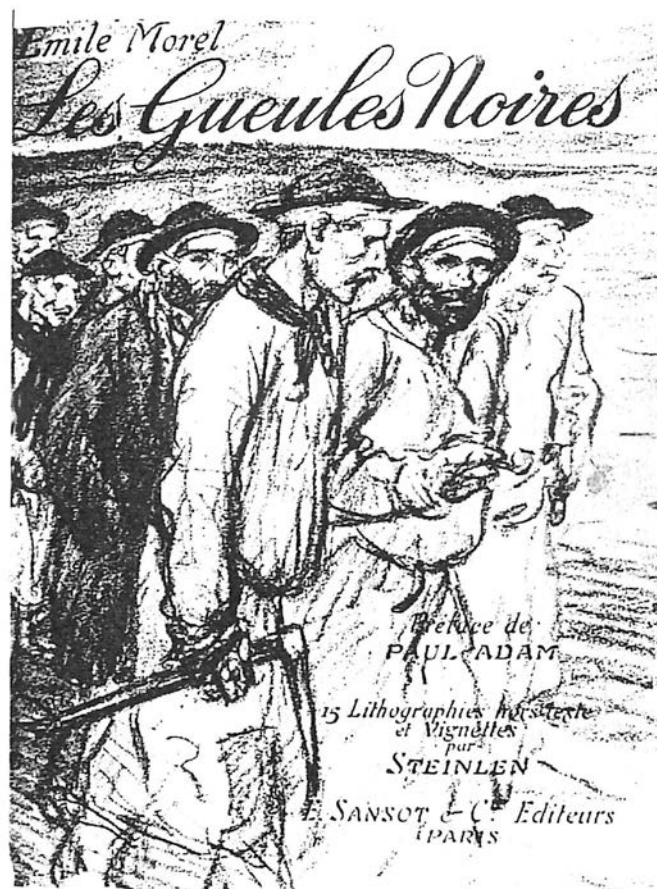
VAbb. 14 Constantin Meunier: *Nach der Schicht - Heimkehr der Bergleute*, um 1890, Öl/Lw., 150 x 233 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/173.



VAbb. 15 Hans Baluschek: *Eisenbahner-Feierabend*, 1895, Aquarell, Kreide auf Pappe, 94,0 x 62,5 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1895. Berlin, Bröhan-Museum. Fotografie Martin Adam, Berlin.



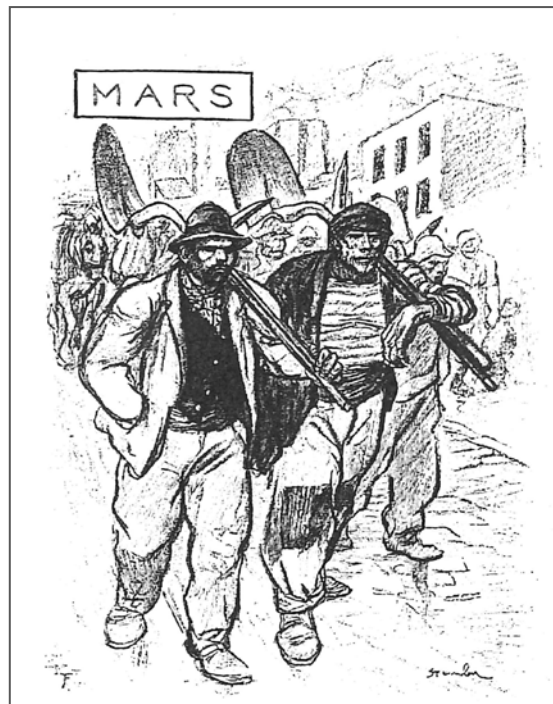
VAbb. 16 Théophile Alexandre Steinlen: *Heimkehr von der Grube - La Sortie de la mine*, Lithographie, 25 x 43 cm, sign. u. l.: Steinlen. Bochum, Deutsches Bergbau-Museum, Inv. Nr. 3380.



VAbb. 17 Théophile Alexandre Steinlen: *Les Gueules Noires*. Titelbild des Romans „Les Gueules Noires“ von Emile Morel, 1907. (Lithographie, Ausschnitt.)



VAbb. 18 Edvard Munch: *Arbeiter auf dem Heimweg*, 1913/15, Öl/Lw., 201 x 227 cm. Oslo, Edvard-Munch-Museum.



VAbb. 19 Théophile Alexandre Steinlen: Kalenderillustration *Mars*, *Almanach du bibliophile pour l'année 1900*, sign. u. r.: Steinlen.



VAbb. 20 Gustave Caillebotte: *Boulevard Haussmann im Schnee (Effet de neige)*, um 1880, Öl/Lw., 66 x 81 cm, gestempelt u. r.: G. Caillebotte. Privatbesitz.



VAbb. 21 Gustave Caillebotte: *Caserne de la Pepinière*, 1878, Öl/Lw., 54 x 65 cm, sign. u. r.: G. Caillebotte. Privatbesitz.



VAbb. 22 Henri Rousseau: *Banlieu, Bord de Marne*, 1903, Öl/Lw., 48 x 64 cm, sign. u. r.: Henri Rousseau. Vaduz, Collection Dr. Paul Hänggi, R.F.T.



VAbb. 23 Paul Cézanne: *Das verlassene Haus bei Le Tholonet - La Maison abandonnée au Tholonet*, 1878/79, Öl/Lw., 50,2 x 60,3 cm. New York, Stephen Hahn Collection.





VAbb. 24 Paul Cézanne: *Hortense Fiquet im roten Sessel - Hortense Fiquet dans un fauteuil rouge*, 1877/78, Öl/Lw., 72,5 x 56,0 cm. Boston, Museum of Fine Art.



VAbb. 25 Paul Cézanne: *Der Bahndurchstich - La Tranchée*, um 1870, Öl/Lw., 80 x 129 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.



VAbb. 26 Hans Baluschek: *Neue Häuser*, 1895, Aquarell, Kreide auf Karton, 76 x 98 cm, sign. u. r.: HBaluschek 1895. Berlin, Stadtmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. VII 72/66 W.



VAbb. 27 Adolph Menzel: *Blick auf Hinterhäuser*, 1847, Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert, 27 x 53 cm, sign. u. r.: A. Menzel. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. AI 1057.



VAbb. 28 Paul Gauguin: *Jardin sous la neige I*, 1879, Öl/Lw., 60,0 x 81 cm, sign. u. r.: P. Gauguin 1879. Budapest, Musée des Beaux-Arts.



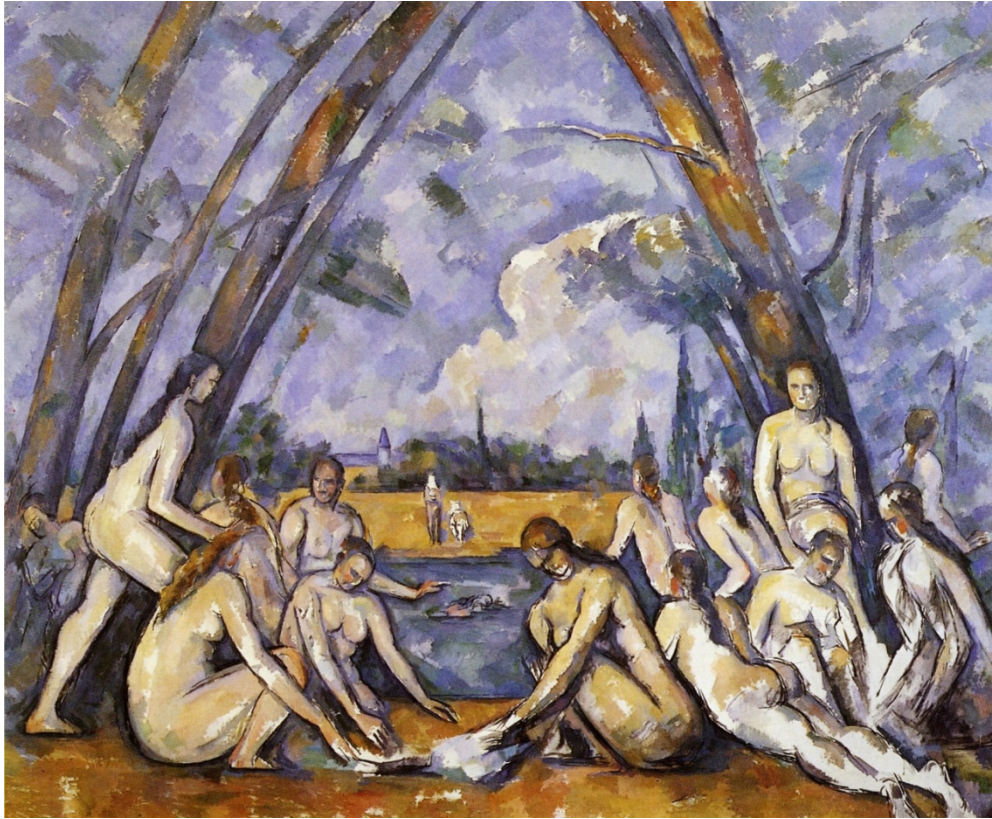
VAbb. 29 Paul Gauguin: *Aha oe feii?* - *Wie! Du bist eifersüchtig?*, 1892, Öl/Lw., 66 x 89 cm, sign. u. Mitte: P. Gauguin 92. Moskau, Puschkin-Museum.



VAbb. 30 Paul Gauguin: *Femme Tahitienne (I)*, 1898, Öl/Lw., 72 x 93 cm, sign. u. r.: P. Gauguin 98. Charlottenlund (Dänemark), Museum Ordrupgaard.



VAbb. 31 Paul Cézanne: *Die Großen Badenden - Les Grandes Baigneuses*, 1900 - 06, Öl/Lw., 172,2 x 196,1 cm. London, National Gallery.



VAbb. 32 Paul Cézanne: *Die Großen Badenden - Les Grandes Baigneuses*, um 1906, Öl/Lw., 208,5 x 251,5 cm. Philadelphia, Museum of Art.



VAbb. 33 Édouard Manet: *Das Frühstück im Freien - Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Öl/Lw., 208 x 264 cm. sign. u. r.: Éd. Manet 1863. Paris, Musée d'Orsay.

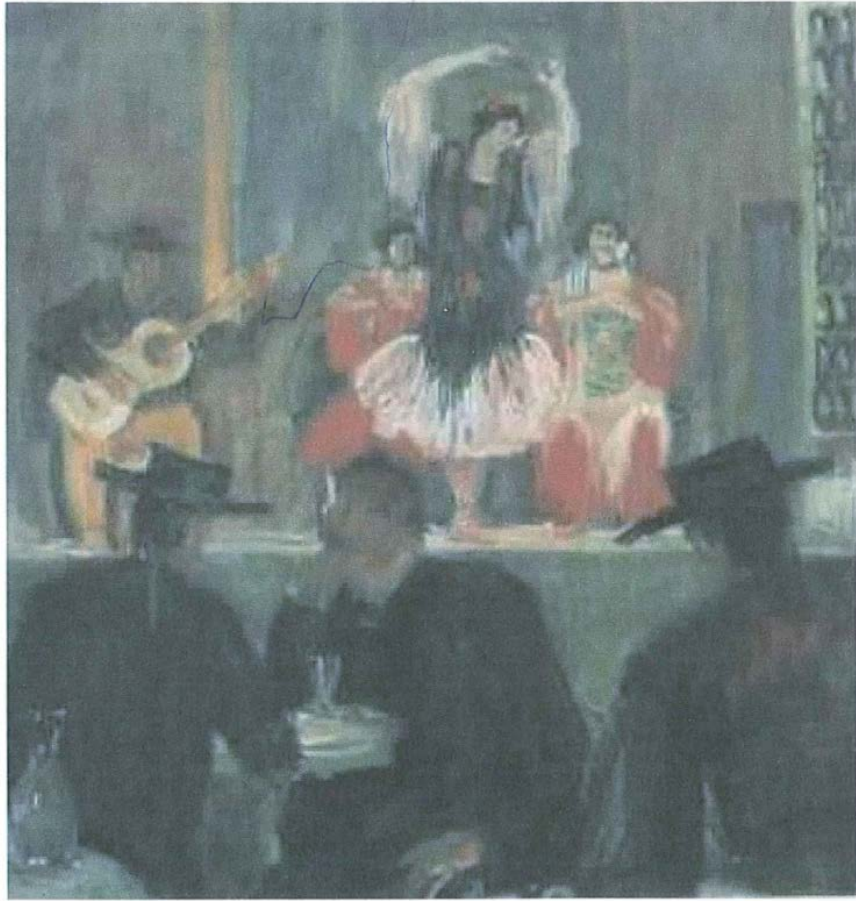


VAbb. 34 Käthe Kollwitz: *Ende*, 1896, Schwarze Kreide, 26 x 29,8 cm, sign. u. dat. u. l.: Käthe Kollwitz 1896. Kompositionsentwurf zur Radierung "Ende" von 1897.



DON QUICHOTE. SKIZZE  
NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN  
Kat. Nr. 42

VAbb. 35 Honoré Daumier: *Don Quichote*, Skizze, sign. u. r.: H.D. München, Neue Pinakothek.



VAbb. 36 Edwin Scharff: *Kastagnetten-Tänzerin (Flamenco Tänzerin)*, 1907, Öl/Lw., 120 x 114 cm, sign. u. l.: Edwin Scharff 07 / Madrid. Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum.



VAbb. 37 Edwin Scharff in Spanien, 1907. Schwarz-Weiss-Fotografie. Neu-Ulm, Edwin-Scharff-Museum.



*VAbb. 38* Derzeitiger Blick auf den Winterberg, Saarbrücken. Fotografie Dorothee Kunkel.



*VAbb. 39* Winterbergdenkmal, Saarbrücken. Fotografie.  
In: Dittmann, Marlen 1998, S. 59.





VAbb. 40 Peter Becker: *Titelblatt*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



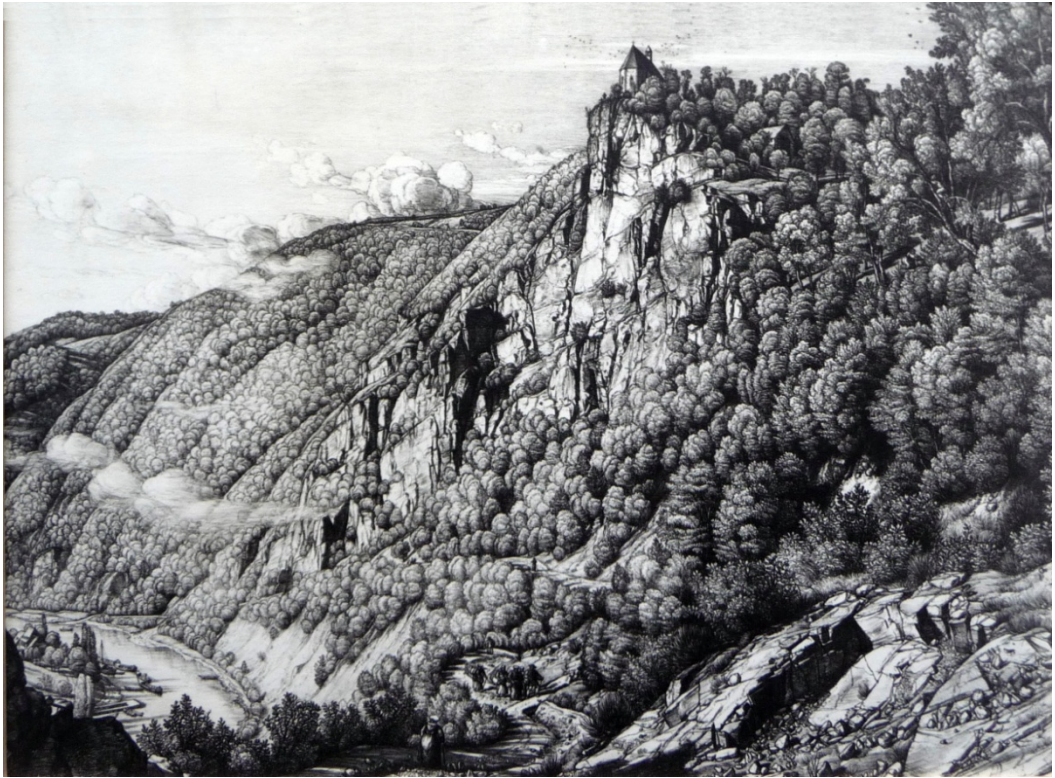
VAbb. 40 a Peter Becker: *Laurentiuskirche in Saarburg*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



VAbb. 40 b Peter Becker: *Saarburg*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



VAbb. 40 c Peter Becker: *Castel (Klause von Kastel, Serrig mit der Klause)*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



VAbb. 40 d Peter Becker: *Kapelle von Taben*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



VAbb. 40 e Peter Becker: *Saarschleife (Blick von der Cloef auf das Saartal, Blick auf die Saarschleife bei Mettlach)*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



VAbb. 40 f Peter Becker: *Mettlach und Keuchingen*, aus einem nachgedruckten „Saaralbum“. Privatbesitz. Lithographie, 42 x 56 cm. Fotografie Josef Ballinger, Saarburg.



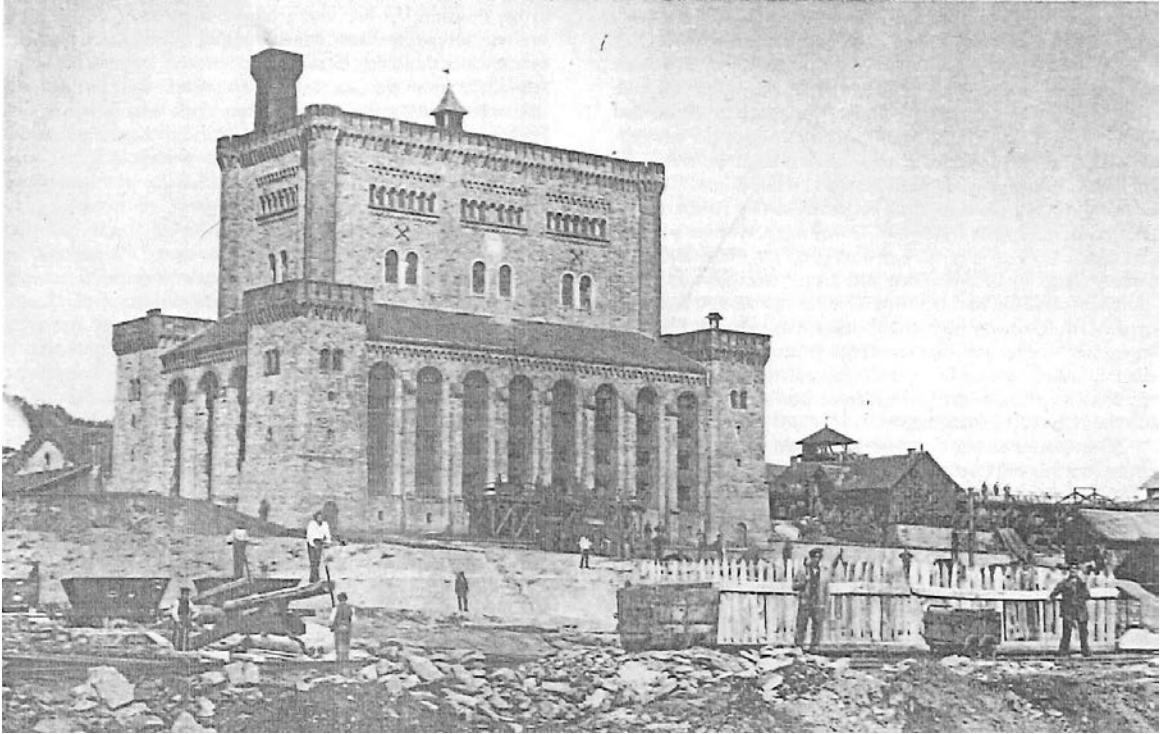
VAbb. 41 Derzeitiger Blick über die „Alte Brücke“ auf den Winterberg, Saarbrücken. Fotografie Dorothee Kunkel.



VAbb. 42 Constantin Meunier: *Förderwagen in der Grube - Wagonnets dans la Mine*, Öl/Lw., 80 x 97 cm, sign. u. r.: C. Meunier.  
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/724.



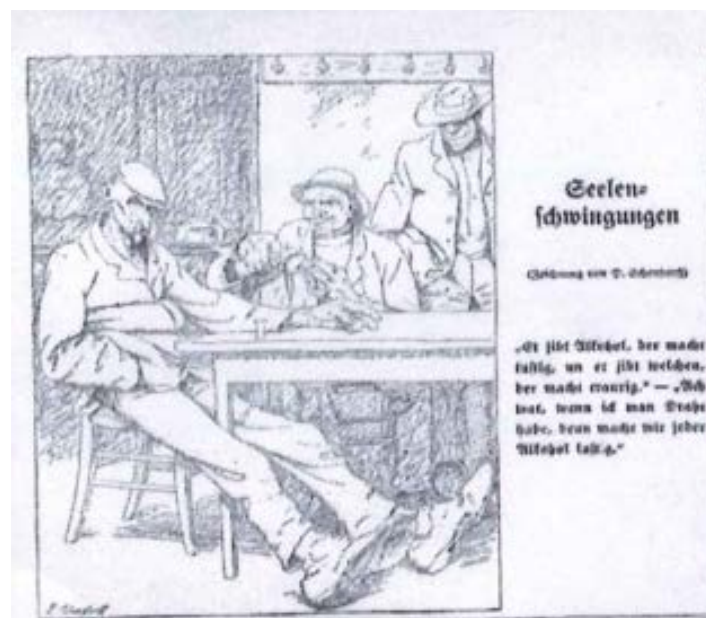
VAbb. 43 Constantin Meunier: Triptychon *Bergwerk (Die Einfahrt / Der Kalvarienberg / Die Ausfahrt)*, um 1894, Öl/Lw., 140 x 85 cm, 140 x 170 cm, 140 x 85 cm.  
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/176.



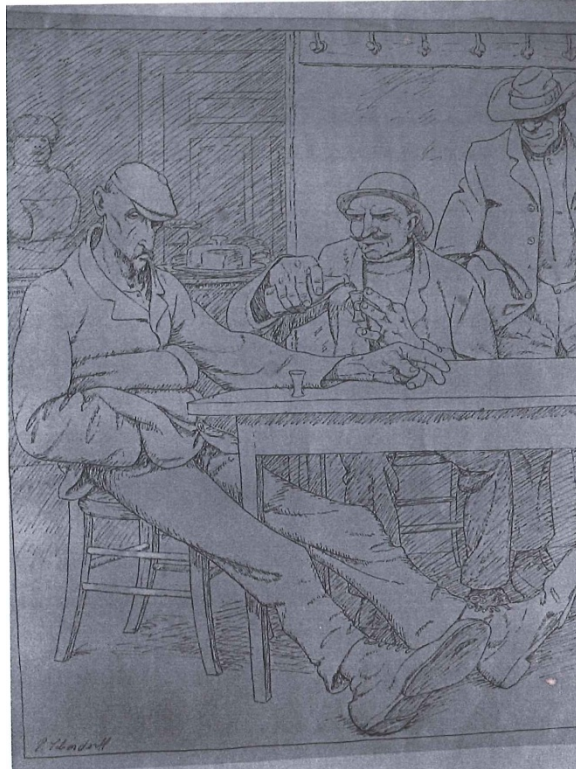
VAbb. 44 Carl Heinrich Jacobi: *Grube Dudweiler, Scolley-Schächte, Malakoff-Turm*,  
1860 - 1868. Industrie-Fotografie.  
In: Ausst. Kat. Saarbrücken 2009, S. 50, Kat. Nr. 68.



VAbb. 45 Paul Schondorff: *Eddasagen*. Umschlagbild und Titelseite. Schaffsteins Blaues Bändchen. Achtes der Blauen Bändchen. Köln 1911.



VAbb. 46 Paul Schondorff: *Seelenschwingungen*, sign. u. l.: P. Schondorff. Druckvermerk r.: Zeichnung von P. Schondorff; darunter: „Et jibt Alkohol, der macht lustig, un es jibt welchen, der macht traurig.“ – „Ach wat, wenn ick man Draht habe, denn macht mich jeder Alkohol lustig.“ In: *Simplicissimus*, 16. Jg, Heft 45. München, 05.09.1912, S. 797.



VAbb. 47 Paul Schondorff: *Schnapstrinker*, Zeichnung, Feder in Tusche, Deckweiß, Papier, montiert auf Karton, Oberflächenschmutz, leichter Lichtschaden, 36,7 x 29,5 cm; sign. u. l.: P. Schondorff. Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. 2289. Reproduktion Saarland Museum.

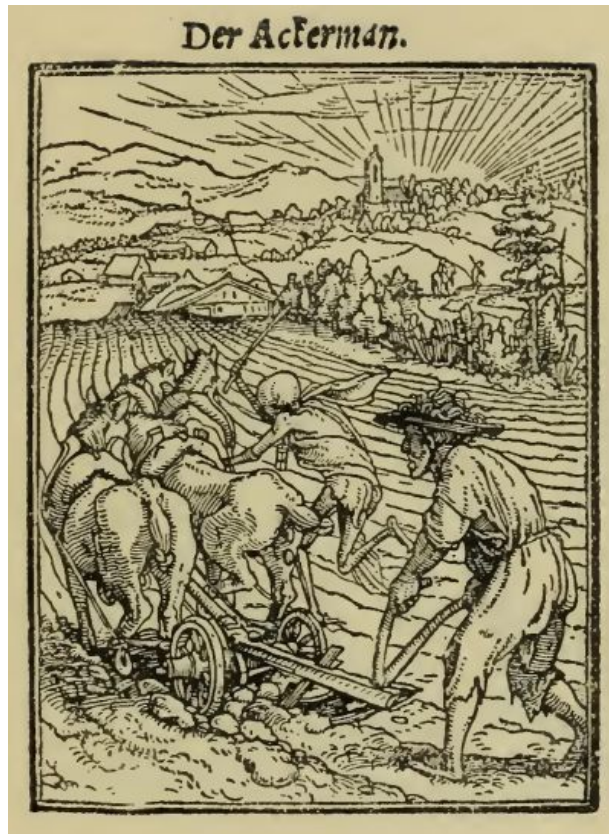




VAbb. 48 Ludwig von Herterich: *Ein Ritter*, 1898, Öl/Lw., 120 x 157 cm, sign.:  
Ludw. Herterich 1898. München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 8082.



VAbb. 49 Georges Dorignac: *Traidlerinnen - Haleuses*, ca. 1912,  
Zeichnung. (Art et Décoration, 1914.)  
In: Türk 2000, S. 113 Abb. 422. In: Houssoy 1914, S. 65.



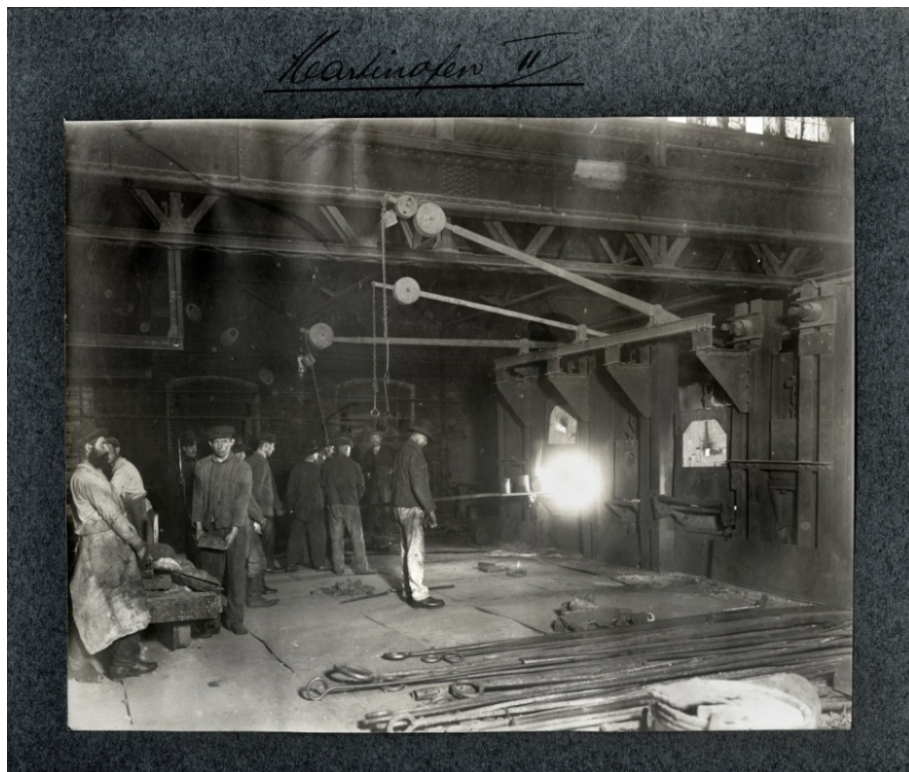
VAbb. 50 Hans Holbein d. J.: *Der Ackermann*, um 1547, Holzschnitt. Aus dem „Totentanz“.



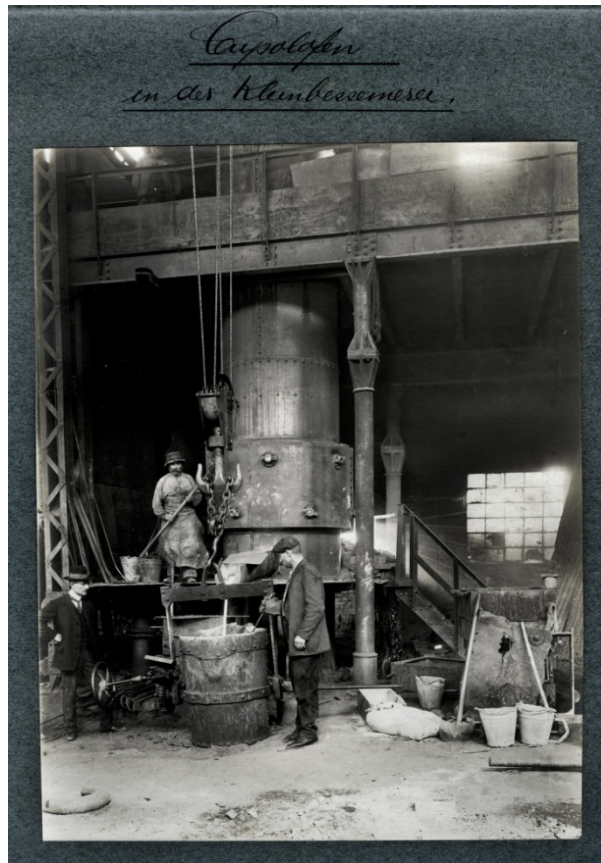
VAbb. 51 Hans Holbein d. J.: *Der Ritter*, um 1547, Holzschnitt. Aus dem „Totentanz“.



VAbb. 52 „Martinofen I“ Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bezeichnung über der Abb.  
In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.



VAbb. 53 „Martinofen II“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb.  
In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.



VAbb. 54 „Cupolofen in der Kleinbessemererei“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.



VAbb. 55 „Kleinbessemererei beim Blasen“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.



VAbb. 56 „Abstechen der Granaten 10 cm“. Schwarz-Weiss-Fotografie. Handschriftliche Bez. über der Abb. In: Fotoalbum „Dingler, Karcher & Cie. Stahlwerk“. Saarbrücken, Historisches Museum Saar, Inv. Nr. 1911. Reproduktion Historisches Museum Saar.



VAbb. 57 Alexander M. Cay: *Durch Arbeit zum Sieg! Durch Sieg zum Frieden!* 1918, Plakat. Farb-Lithographie, 96,2 x 65,0 cm, sign. o. r.: A. M. Cay 18. Bez. u. l.: Druckstöcke von Bauer u. Gernberg, Berlin, Nr. 54, Bez. unter der Darst: Druck A. Wohlfeld, Magdeburg. Reproduktion Historisches Museum Saar.



VAbb. 58 Vincent van Gogh: *Kartoffelesser*, 1885, Öl/Lw., 81,5 x 114,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.



VAbb. 59 Otto Bollhagen: *Pikrinarbeiterinnen*, um 1917, Aquarell, 69 x 49 cm, sign. u. l.: Otto Bollhagen, bez. u. Mitte: Pikrin. Leverkusen, Bayer AG. In: Mappe „Die Kriegstätigkeiten der Farbenfabriken Leverkusen“. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.



VAbb. 60 Otto Bollhagen: *Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause*, um 1917, Aquarell, 49 x 69 cm, unsign., bez. u. l.: Pikrintrocknungsanlagen. Mittagspause. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusen“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.



VAbb. 61 Otto Bollhagen: *Abnahme der Granaten*, Gouache, um 1917, 45 x 40 cm, sign. u. l.: O. Bollhagen, bez. u. r.: Abnahme der Granaten. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusen“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.



VAbb. 62 Otto Bollhagen: *Im Füllwerk*, Aquarell, um 1917, 49 x 69 cm, sign. u. r.: O. Bollhagen, bez. u. l.: Im Füllwerk. In: „Acht Bilder der Kriegsbetriebe“, Anlage zur Mappe „Die Kriegstätigkeit der Farbenfabriken Leverkusens“. Leverkusen, Archiv Bayer AG, Tit. 45/90. Reproduktion Archiv Bayer AG, Leverkusen.



VAbb. 63 Oskar Detering: *Hinter der Front (Rüstungsarbeiterinnen)*, 1916, Öl/Lw., 77,5 x 114,5 cm, sign. u. l.: Osc. Detering Ddf. 16. Dortmund, LWL - Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur - Sammlung Schmacke.





VAbb. 64 Otto Bollhagen: *Eisengießerei*, um 1912, Öl/Lw., 58,5 x 78,5 cm, sign. u. l.: Atelier Bollhagen. Dortmund, LWL - Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur - Sammlung Schmacke.



VAbb. 65 Otto Bollhagen: *Tiegelstahlguß im alten Schmelzbau der Gußstahlfabrik Fried. Krupp in Essen*, um 1912, Öl/Lw., 110 x 170 cm. Essen, Historisches Archiv Fried. Krupp.

VAbb. 66 Saarbrücken. Kaiser-Friedrich-Brücke:



VAbb. 66 a Saarbrücken. Kaiser Friedrich-Brücke. Bildpostkarte.  
Sammlung Joachim Güth, Saarbrücken.



VAbb. 66 b Saarbrücken. Alte Brücke und Kaiser Friedrich-Brücke. Bildpostkarte.  
Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1313.



VAbb. 67 Claude Monet: *Les Déchargeurs de Charbon*, um 1879, Öl/Lw., 55 x 66 cm, sign. u. r.: Claude Monet. Paris, Musée d'Orsay.



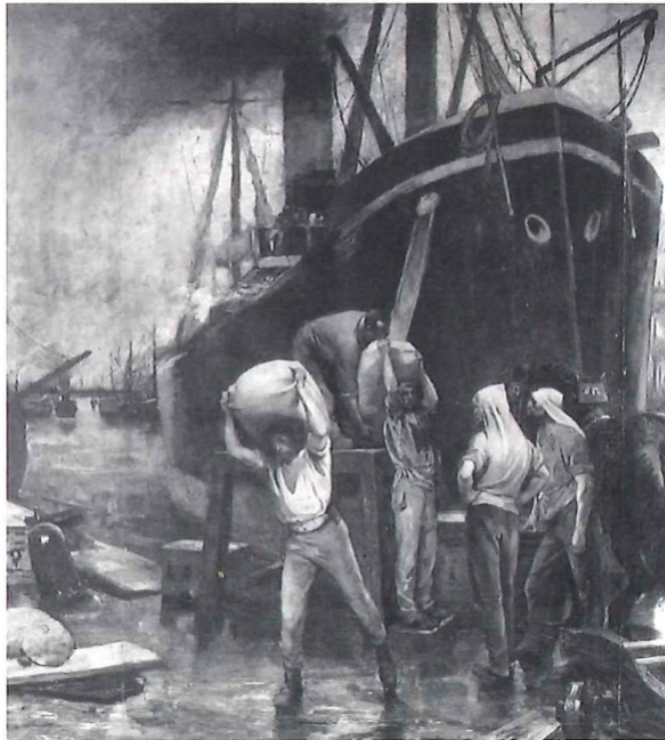
VAbb. 68 Constantin Meunier: *Der Hafen - Le Port*, 1901, Relief, Gips, 135 x 200 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Inv. Nr. 10000/680.



VAbb. 69 Constantin Meunier: *Die Ährenleserinnen - Les Glaneuses*, 1874/78, Öl/Lw., 63 x 94 cm.  
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/221.



VAbb. 70 Constantin Meunier: *Der Schiffslöscher - Le Débardeur*, 1893, Bronze, 213 cm h.  
Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. P 41.



VAbb. 71 Constantin Meunier: *Der Hafen*, 1886, Öl/Lw, ohne Maßangabe.  
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.  
Inv. Nr. 10000/229.



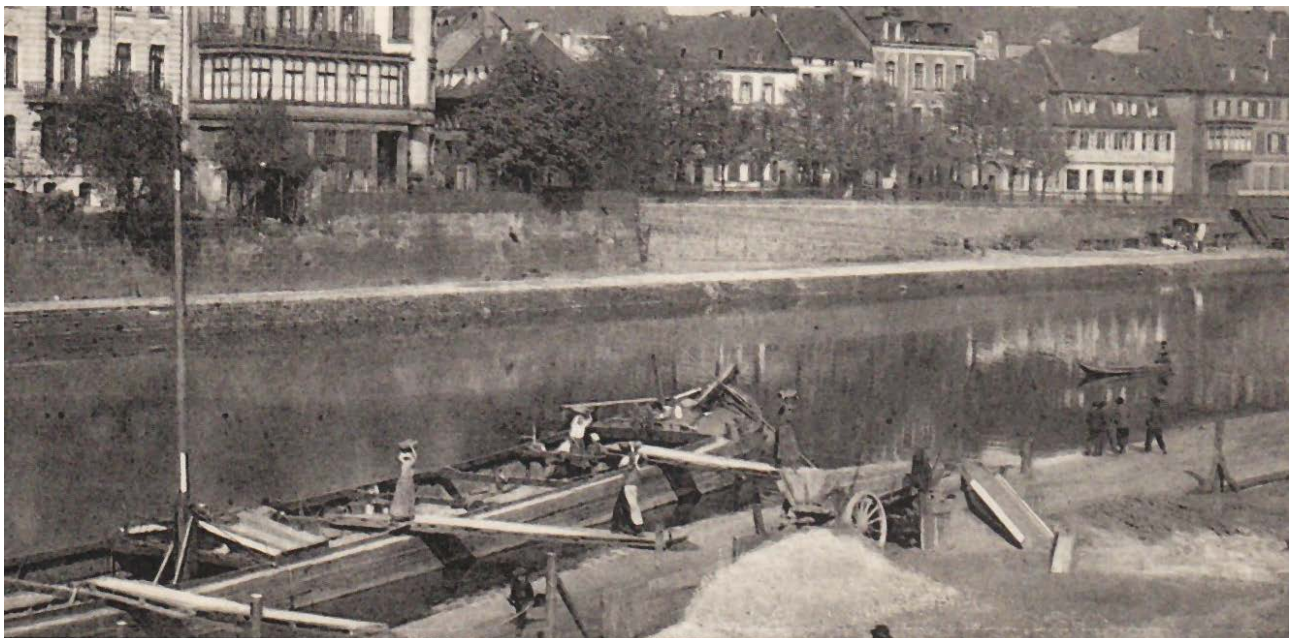
VAbb. 72 Constantin Meunier: *Bergmädchen mit der Grubenlampe - Hiercheuse à la lanterne*, 1888, Bronze, Guß v. 1941, 71 cm h. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 1436.



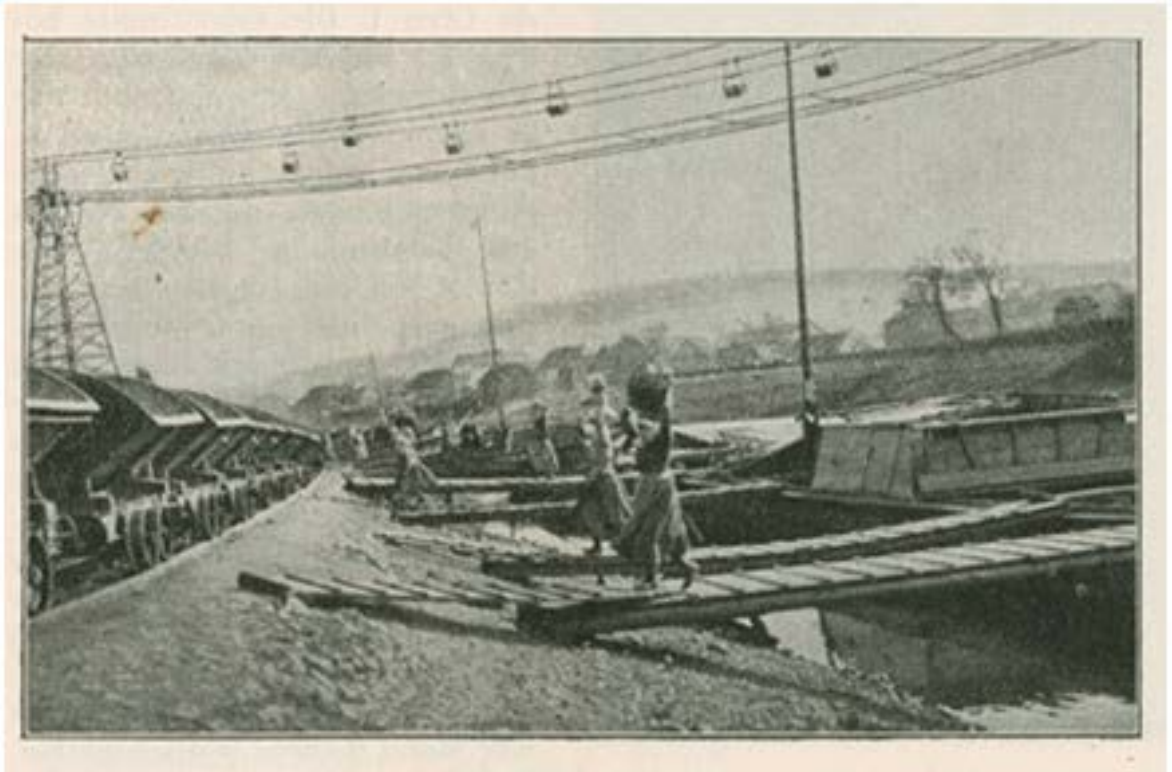
VAbb. 73 Reinhold Begas: *Kolossalfigur der Borussia* für den Lichthof des Berliner Zeughauses, um 1880 - 1885, Carrara-Marmor, 4,50 m h.



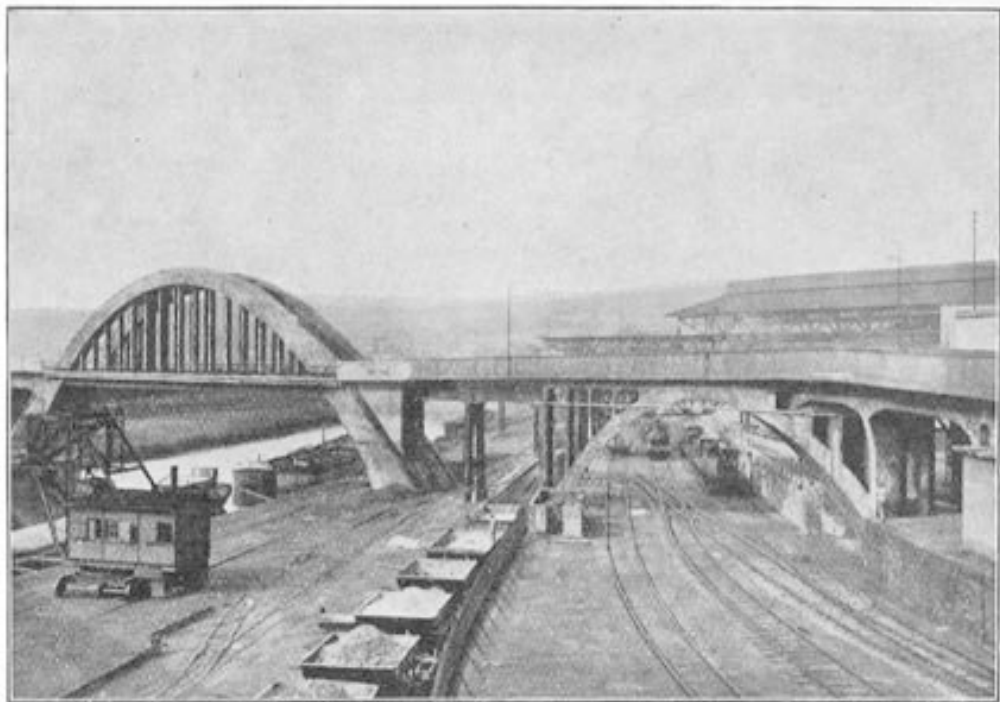
VAbb. 74 Saarbrücken. Blick auf die Luisenstrasse.  
Bildpostkarte. Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1407.



VAbb. 74 a Saarbrücken. Blick auf die Luisenstrasse –  
Ausschnitt mit Lastenträgerinnen am Saarufer.

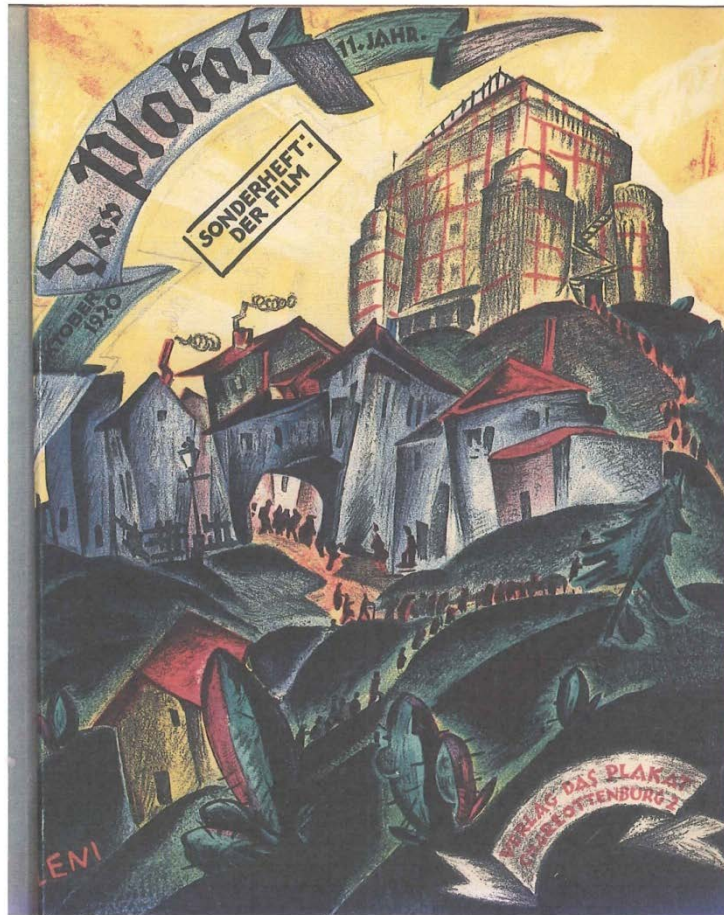


VAbb. 75 *Arbeiterinnen beim Entladen von Saarschiffen. Vöklinger Hütte.*  
 Fotografie, um 1895.  
 In: 50 Jahre Röchling Vöcklingen 1931, S. 171, Abb. 161.



VAbb. 76 *Eisenbetonbrücke der Vöklinger Hütte über die Saar,*  
 erbaut von der Firma Ways & Freitag, Frankfurt. 1913. Fotografie.  
 In: 50 Jahre Röchling Vöcklingen 1931, S. 189, Abb. 192.

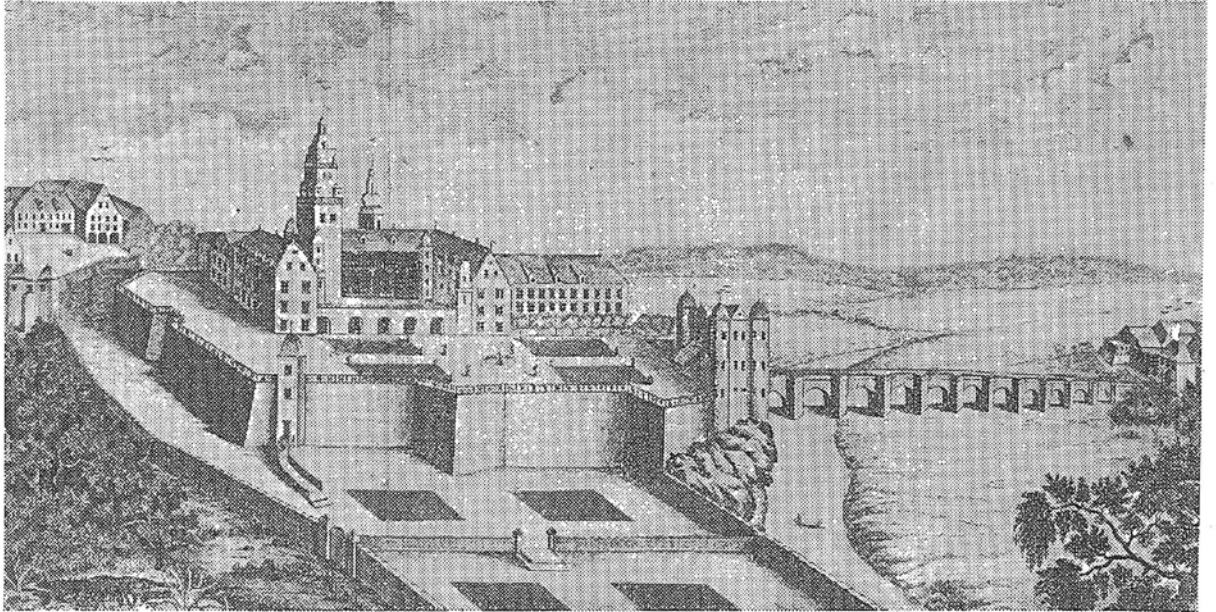




VAbb. 77 Paul Leni: *Das Plakat*. Sign. u. l.: Leni. In: *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 11. Jahr. Oktober 1920, Sonderheft Der Film, Vorderer Umschlag.

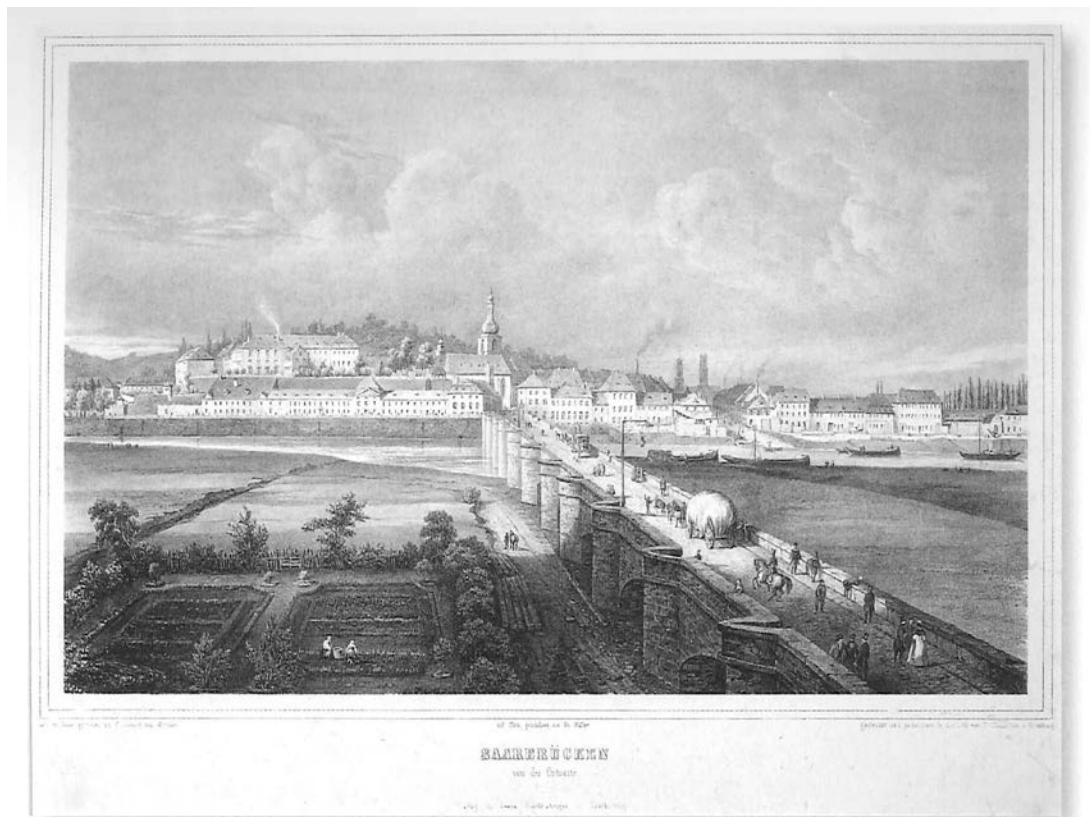


VAbb. 78 Walter Kersting: *Die Eisenwelt Pössneck Die neue grosse Industriezeitung*. Sign. o. l.: W. Kersting. In: *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde e.V. für Kunst und Kultur in der Reklame. Berlin, 11. Jahr. Januar 1920, S. 8, Bild 9.



Die Burg der deutschen Saarbrücker Grafen im 17. Jahrhundert

VAbb. 79 Die Burg der deutschen Saarbrücker Grafen im 17. Jahrhundert. Graphik.  
In: Bruch, Ludwig: Jahrtausend-Feier der Rheinlande im Saargebiet.  
Eine Volksschrift. Saarbrücken - Völklingen 1925, S. 11.



VAbb. 80 Thomas Müller: Saarbrücken. Blick von St. Johann über die Alte Brücke nach Alt-Saarbrücken, 1850, Lithographie, 40,0 x 51,1 cm. Saarbrücken, Saarland Museum.



VAbb. 81 Hans Holbein d. J.: *Der Kaufmann Georg Gisze*, 1532, Eichenholz, 96,3 x 84,7 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 586.



VAbb. 82 Hans Holbein d. J.: *Die Gesandten*, 1533, Eichenholz, 206 x 209 cm. London, National Gallery.



VAbb. 83 Hans Holbein d. J.: *Porträt von Thomas Morus*, 1527, Eichenholz, 72,2 x 59,0 cm. New York, Frick Collection.



VAbb. 84 Hans Holbein d. J.: *Samuel flucht Saul*, 1530, Entwurf für den Basler Grossratsaal, Feder über Kreide, grau und braun laviert und aquarelliert, 21,0 x 52,4 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Nummer 5. Preis der Einzelnummer 10 Pfg. II. Jahrgang.

# Berliner Illustrirte Zeitung

Man abonniert bei allen Buchhandlungen (Lit. des Verlagspreises 1892) Buchhandlungen und Zeitungsabonnenten pro Quartal à M. 1,25. Bei direktem Versand nach für den Jahrgang 60 Pfg. mehr, für den Ausland 16 Pfg. mehr einzufügen aus der Expedition der Berliner Illustrirten Zeitung, Berlin N.W. Charlottenstraße 11. — Infanterie: 60 Pfg. pro 3gepostete Wochenzeitung.

Monatlich 30 Pf. für das Haus durch alle Zeitungsabnehmer. Berlin, den 16. Januar 1893. Abonnementspreis III. L23 für das Ausland III. 2.— pro Kassa nat.

**Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet:**



Nichtstreikende Arbeiter werden von Gendarmen zu den Schächten geleitet.

(Apr. 2. 1.)

VAbb. 85 Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Nichtstreikende Arbeiter werden von Gendarmen zu den Schächten geleitet. Unsign. Titelblatt. Berliner Illustrirte Zeitung, II. Jahrgang, Nr. 5. Berlin, den 16. Januar 1893. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)

...um die schöngedruckten Stippen, mit dem sie Kammer l' be-  
trachtet. Langen um des Langes willen! Sie ab-  
geschmiedet ihr das ersehnt. Gefehen, umschwärmt,  
bohrt werden, mit fähler Gelassenheit zum 10,000.  
Wale die Verfassung hinganzschmen, daß die Schöns-  
heit ihre Jugend ist und doch beim 10,001. Wale  
sich genau so innerlich darüber freud, wie beim  
ersten — Das ist's mas sie vom Halle verlangt und  
erhält. Und doch...  
„Wetter?“  
„Nun, und doch wird auch sie von ihm in nicht

Nicht doch! Aber die Andern, die Andern —  
nun, die sind eben länger und schöner als sie.  
Darin liegt das ganze Geheimnis ihres Glük-  
bleibens. In der Stille ihres Kämmerchens träumt  
sie zuweilen noch von ihrem „ersten Ball“, der so  
viel versprochen und so wenig gehalten hatte...  
Aber meiner Treu! Gnädige Frau, Sie haben ja  
hinter Ihrem Röcher —  
„Gnädigt! Ja, Herr Doktor, das habe ich!“  
„Ein Beweis also —“  
„Dah Sie im besten Juge waren, mich zu lang-  
weilen. Dieser larmoyante Ton steht Ihnen nicht.“

**Der Bergarbeiter-Ausstand im Saargebiet.**

(In unseren Bildern auf S. 1 und 6.)

Trotz der ungünstigen Lage des Kohlenmarktes ist seit Beginn dieses Jahres im Saargebiet ein Ausstand der Bergarbeiter entbrannt



Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Frauenversammlung in Bildstock.

dessen Seeligkeit leider eine baldige Beendigung ausfällt. Ueber die Gründe des Ausstandes, der vollkommen unerwartet ausgebrochen ist, ist nur soviel als sicher zu betrachten, daß die im letzten Vierteljahre eingetretene Verminderung der Löhne große Erbitterung hervorgerufen hat. Ebenso hatte die Arbeiterordnung, die am 1. Januar in Kraft treten sollte, böses Blut gemacht. In den fortwährend stattfindenden Versammlungen, an denen in den letzten Tagen 15000 Personen teilnahmen, klagten die meisten Redner über die geringen Löhne, über schlechte Behandlung und die Einflußlosigkeit der Arbeitsvertreter, sowie darüber, daß die Führer der Bewegung, Warkens, Präsident des sogenannten Bildstockvereins, Zerwanger, Sachmann und Kron verhaftet worden seien. Ueberhaupt ging aus ihnen hervor, nur wie große Ringe Unrecht und Verhöhnung im Schwimmen sich angesammelt hatte, die nun bei einer zufälligen Veranlassung zum Ausbruch gekommen war. Es ist nicht besonders die ganz außergewöhnliche Verhöhnung der Frauen an dem Ausstande. Während man die Frauen sonst bei Lohnkettungszeiten als das kontercarante Element anzusehen gewöhnt ist und tatsächlich ihr Einfluß sonst in verhältnismäßig geringem Maße geltend macht, treten sie hier in ungewöhnlichem Maße als die vorwärtstreibenden Personen hervor. Sie nehmen nicht nur an den allgemeinen Versammlungen teil, sondern sie riefen in Bildstock am 5. und 6. d. M. zwei große Frauenversammlungen ein, bei denen zwischen 8 und 4000 Frauen anwesend waren. Die gehaltenen Reden waren reich anfeindend und hoben hervor, daß die



Bergarbeiter Warkens, Präsident des Bildstockvereins der Bergleute.

Männer Recht hätten mit ihrem Ausstande; der Hunger hätte sie dazu getrieben; die Paare Frauen, welche die Bergleute nach Hause gebracht hätten, reichlich kaum für den nothdürftigsten Lebensunterhalt aus, die hohen Steuern könnten davon nicht mehr bezahlt werden. Diejenigen Frauen, deren Männer noch nicht ausstünden, sollten in die so lange dringen, bis sie ebenfalls die Arbeit niederlegten. — Diese Erklärung löst sich nur dadurch erklären, daß schon seit einem längeren Zeitraum die wirtschaftlichen Verhältnisse der Bergarbeiter völlig unbefriedigende gewesen sind und daß im Stillen die Unzufriedenheit gehäuft worden ist. Immerhin ist nicht einzusehen, daß die Bergarbeiter im Saargebiet, so lange sie auf sich selbst angewiesen sind, den Ausstand länger Zeit durchhalten können. Denn wie auch ihrerseits zugestanden wird, sind die Kosten überall leer und an eine starke Erregung ist nicht zu denken, namentlich so lange die Führer in Haft sind. Die einzige Aussicht, die den Ausstehenden sich eröffnet, ist die Möglichkeit eines großen Ausstandes im heimischen, westlichen Kohlenbezirk. Dortbin waren früher entsandt worden, zwecks persönlicher und moralischer Hilfe Geldes wurde ihnen zugewandt und es gelang ihnen auch, durch Schilderung der heimischen Verhältnisse eine sehr erregte Stimmung in Gelsen und Belsenfeld zu erzeugen, die sogar zu einem partiellen Streik führte. Trotz alledem bemühen sich die Behörden, soviel an ihnen ist, den Ausstand auf gültigem Wege zu beendigen.

VAbb. 86 Der Bergarbeiterstreik im Saargebiet: Frauenversammlung in Bildstock. Sign. u. r.: D. Muchzink ? In: Berliner Illustrirte Zeitung. Berlin, den 16. Januar 1893, S. 4. (Stadtbibliothek Berlin, Zeitungsbestand.)



Abb. 87 Hans Holbein d. J.: *Noli me tangere*, um 1526, Tempera/Holz, 76,8 x 94,9 cm. Hampton Court, The Royal Collection.

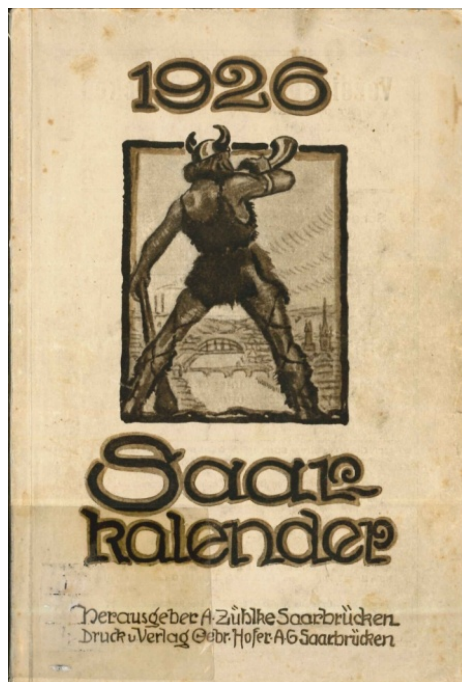


Abb. 88 Vorderes Umschlagbild. Saarkalender 1926. Herausgeber A. Zühlke Saarbrücken



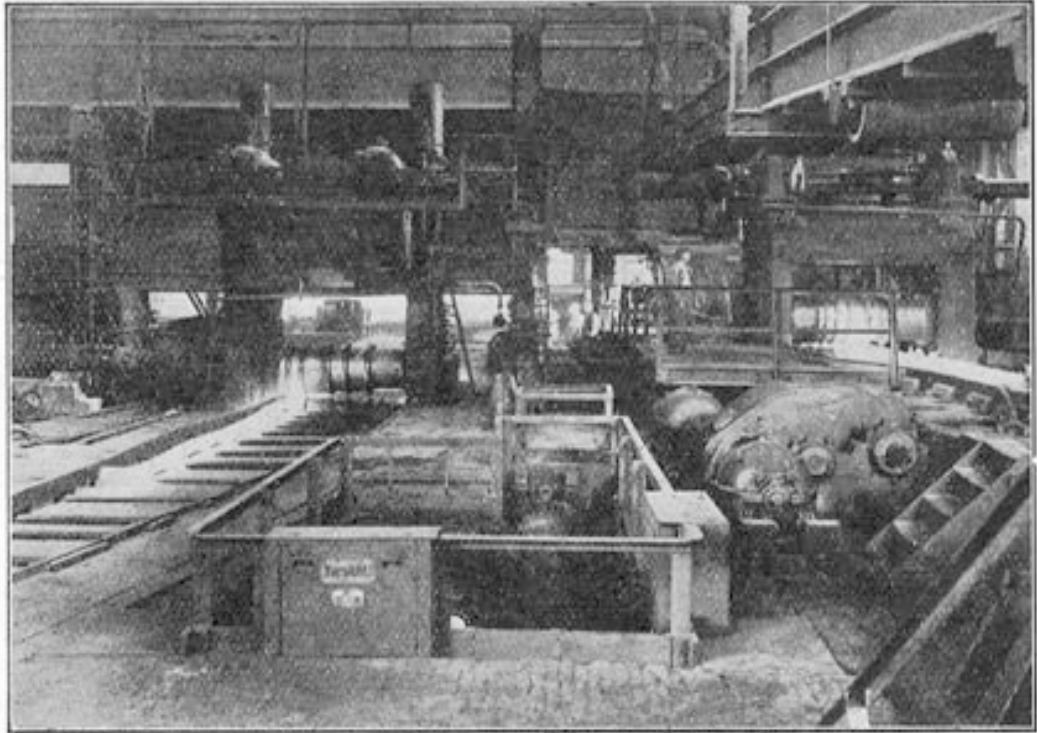
A.M. Cay, Werbeplakat 1919.  
Hergestellt durch: Hollerbaum & Schmidt, Berlin N. 65.

VAbb. 89 Alexander M. Cay: *Protestiert gegen den Raub des deutschen Saargebiets!* Farb-Lithographie. Bez. unter der Darst. Alexander M. Cay. Werbeplakat 1919. Hergestellt durch: Hollerbaum & Schmidt, Berlin, N. 65.



VAbb. 90 Alexander M. Cay: *Deutsche Männer u. Frauen protestiert gegen den Raub des Saargebiets durch Frankreich*, 1919. Farb-Lithographie, 137 x 94 cm, sign. u. r.: A. M. Cay.





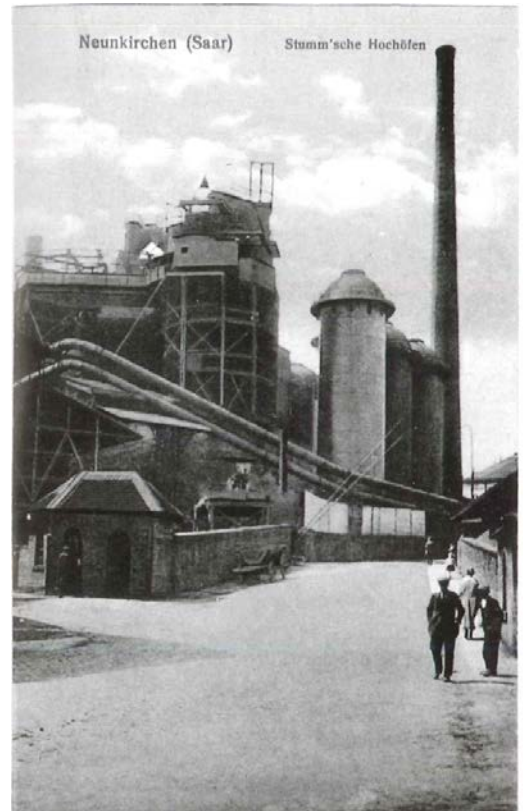
VAbb. 91 Blockstraße I und II der Völklinger Hütte. Fotografie.  
In: 50 Jahre Röchling Völklingen 1931, S. 230, Abb. 261.



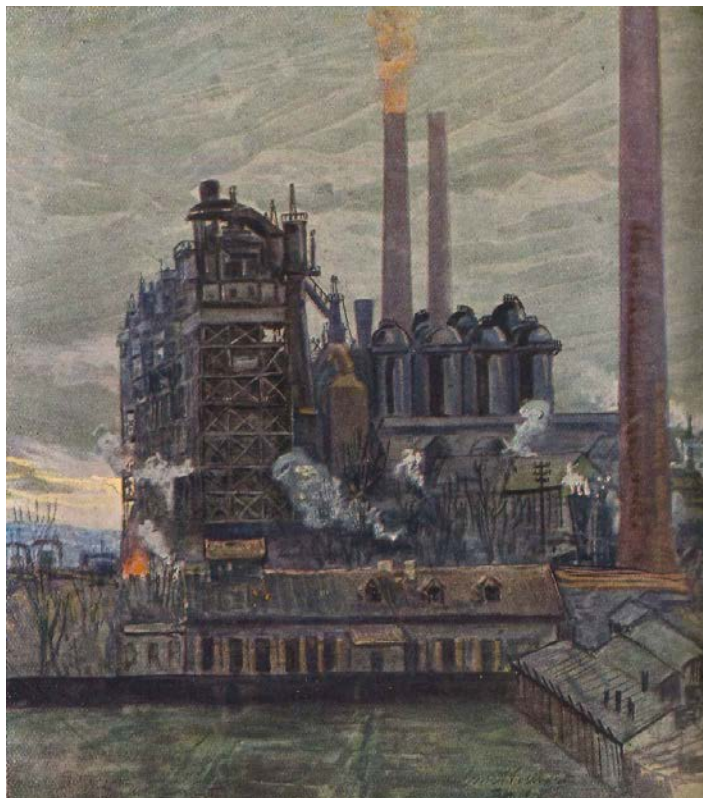
VAbb. 92 Otto Bollhagen: *Walzwerk Oberhausen - Grobblechwalzwerke*, um 1913, Öl/Lw.,  
69 x 119 cm, sign. u. r.: Otto Bollhagen Bremen. Duisburg, Haniel-Museum.  
Inv. Nr. HK 92:134.



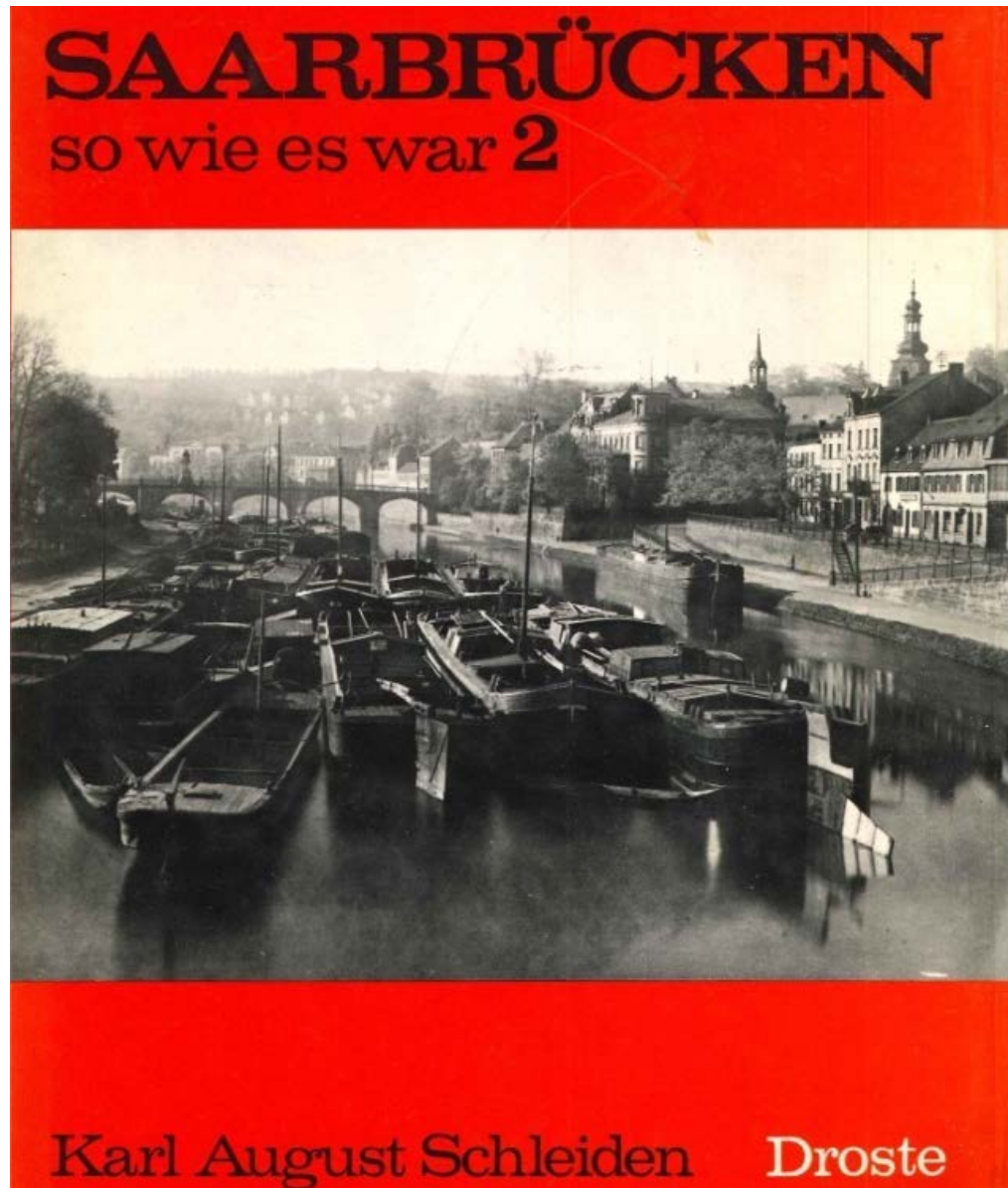
VAbb. 93 Neunkirchen Saar Hochofenanlage.  
Bildpostkarte. Herstellungsjahr 1929.  
In: Slotta, Delf 2000, S. 31.



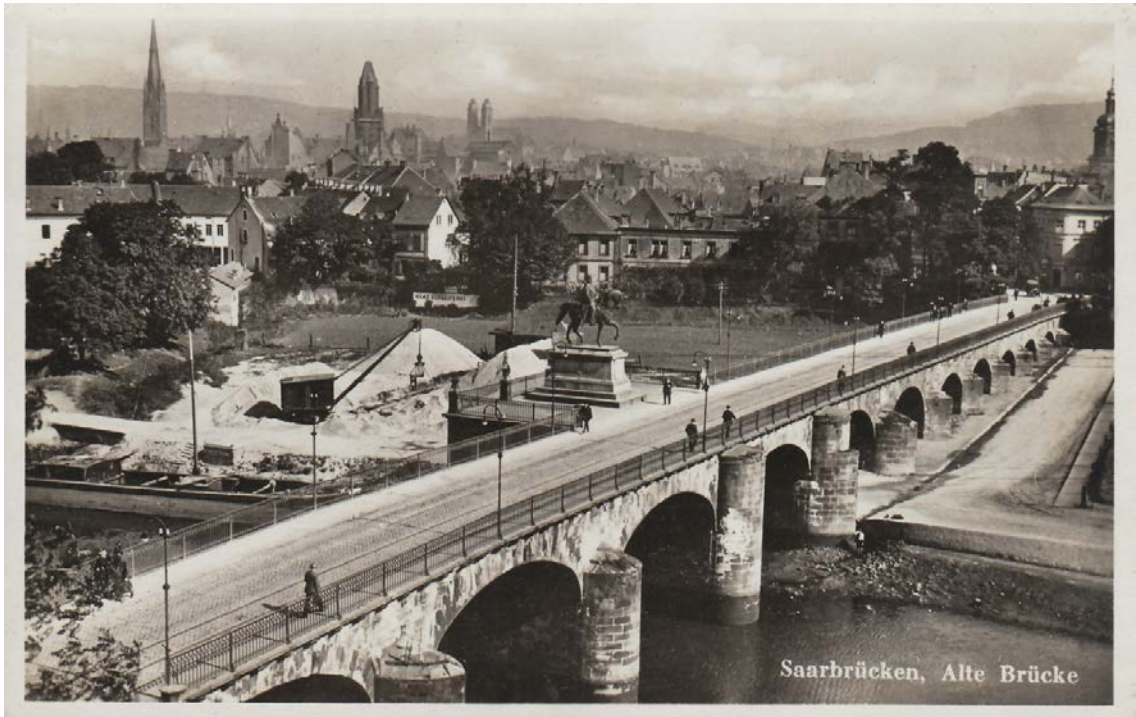
VAbb. 94 Neunkirchen (Saar) Stumm'sche  
Hochöfen. Bildpostkarte.  
In: Slotta, Delf 2000, S. 31.



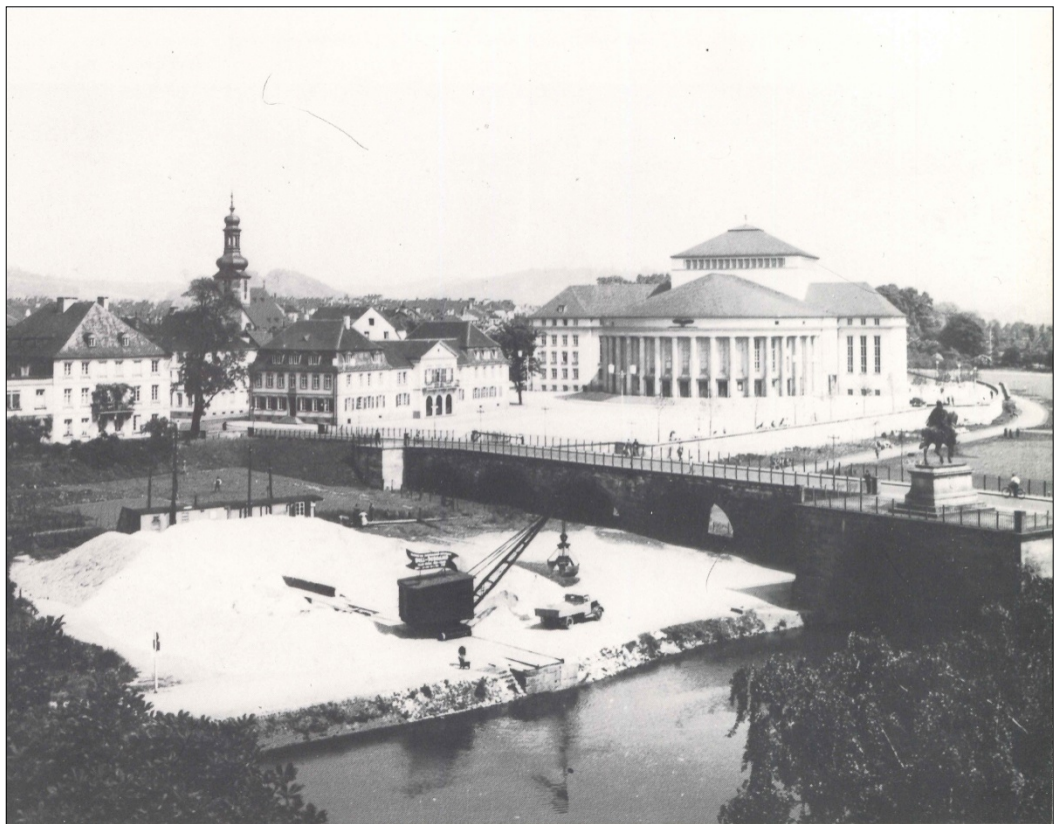
VAbb. 95 Ernst Vollbehr: *Die Karlshütte bei Diedenhofen. Röchlingsches Stahlwerk*, Gemälde.  
Faksimiledruck. In: Velhagen & Kastings Monatsheft. 33. Jahrgang, Mai 1919, 9. Heft.  
Berlin, Bielefeld, Leipzig, Wien, S. 284.



*VAbb. 96 Blick auf die vor der alten Brücke ankernden Saarschiffe. Schwarz-Weiss-Fotografie. Vorderer Schutzumschlag. Schleiden, Karl August: Saarbrücken so wie es war. Band 2. Düsseldorf 1980. Ohne Bildnachweis.*



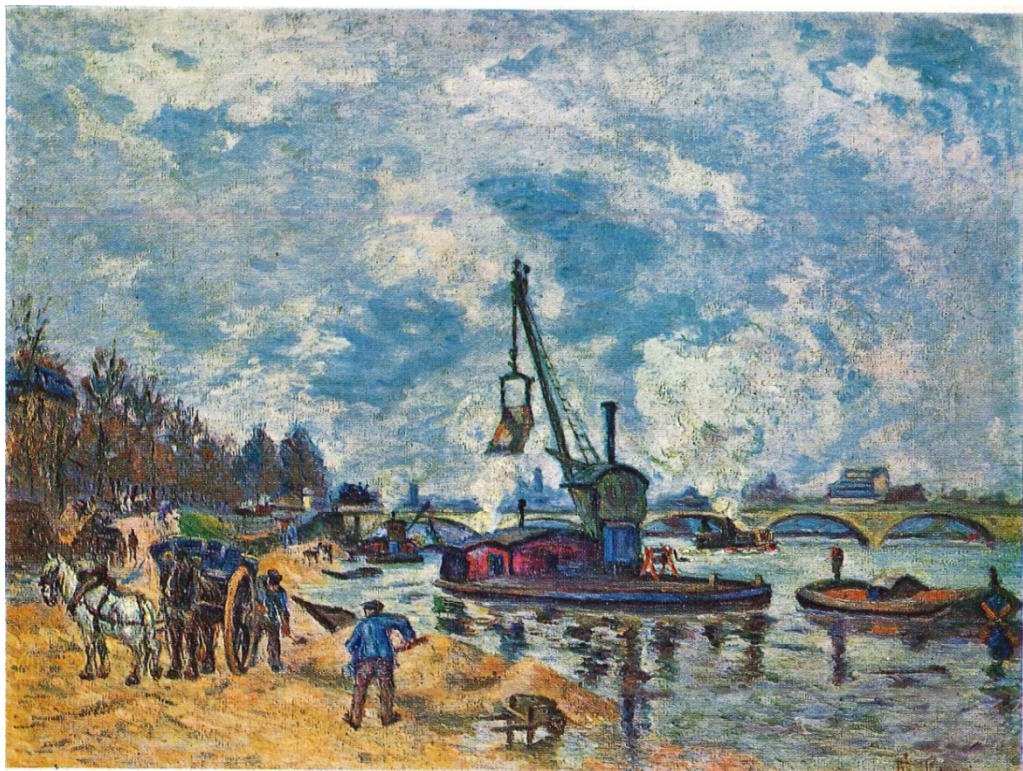
VAbb. 97 Saarbrücken, Alte Brücke. Bildpostkarte. Stadtarchiv Saarbrücken, Bestand AK 1406.



VAbb. 98 Der vollendete Theaterbau mit Alter Brücke und dem St. Johanner Brückenkopf, Schwarz-Weiss-Fotografie. In: Schleiden 1980, S. 15.



VAbb. 99 Paul Cézanne: *Am Quai de Bercy*, 1875/80, Öl/Lw., 59,5 x 72,5 cm.  
Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. HK 2374.



VAbb. 100 Armand Guillaumin: *Am Quai de Bercy in Paris*, um 1874, Öl/Lw.,  
45 x 55 cm. Hamburg, Kunsthalle.



VAbb. 101 Armand Guillaumin: *Quai de la Rapée in Paris* , 1885, Pastell, 46,5 x 61,0 cm, sign. u. r.: Guillaumin; auf der Rückseite datiert. Genf, Petit Palais - Musée d'Art Moderne.



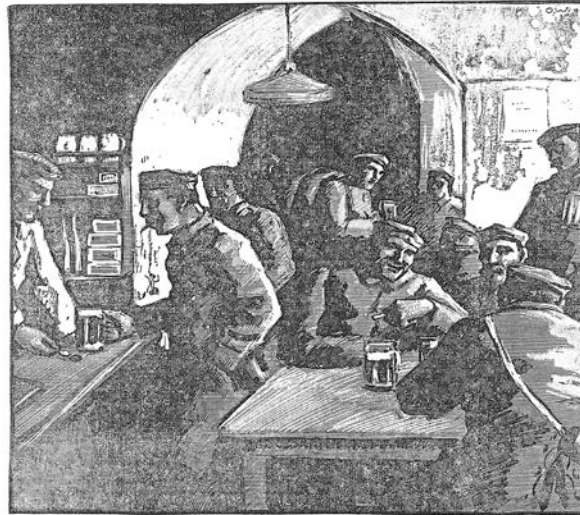
VAbb. 102 Armand Guillaumin: *La Sablière - Sandgrube*, um 1895, Öl/Lw., 74 x 92 cm, sign. u. l.: Guillaumin.



VAbb. 103 Armand Guillaumin: *Pont de Seine à Paris*, 1868, Pastell, 29 x 38 cm, sign. u. r.: Guillaumin 68.



VAbb. 104 Armand Guillaumin: *Neige à Ivry*, 1873, Öl/Lw., 52 x 73 cm, sign. u. l.: Guillaumin. Dat. u. re.: 73.



In der Kantine.

VAbb. 105 Otto Weil: *In der Kantine*. Sign. o. r.: O.W. Titelbild. Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 31, 11.07.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)

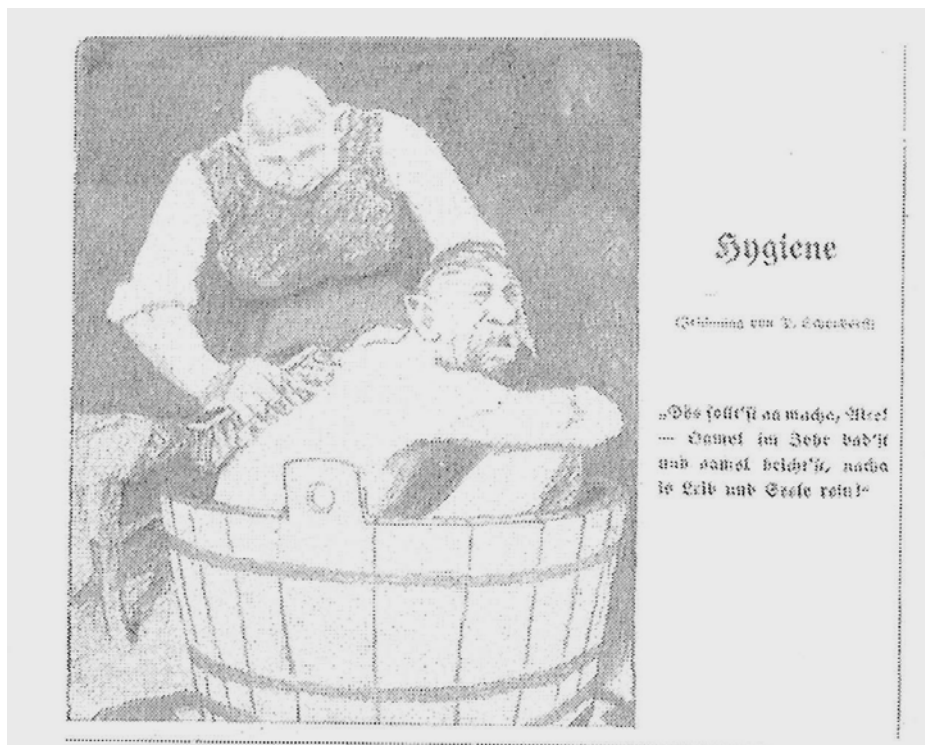


VAbb. 106 Otto Weil: *So wird unser Land aussehen, wenn uns die Mittel zur Verteidigung fehlen. Daher zeichnet die 7. Kriegsanleihe!* Sign. u. r.: O.Weil 17. Titelbild. Der Stosstrupp. Feldzeitung der Armeeabteilung A. 1. Jahrg., Nr. 64, 03.11.1917. (Landesarchiv Saarbrücken, Bestand Ztg 3, 1918.)





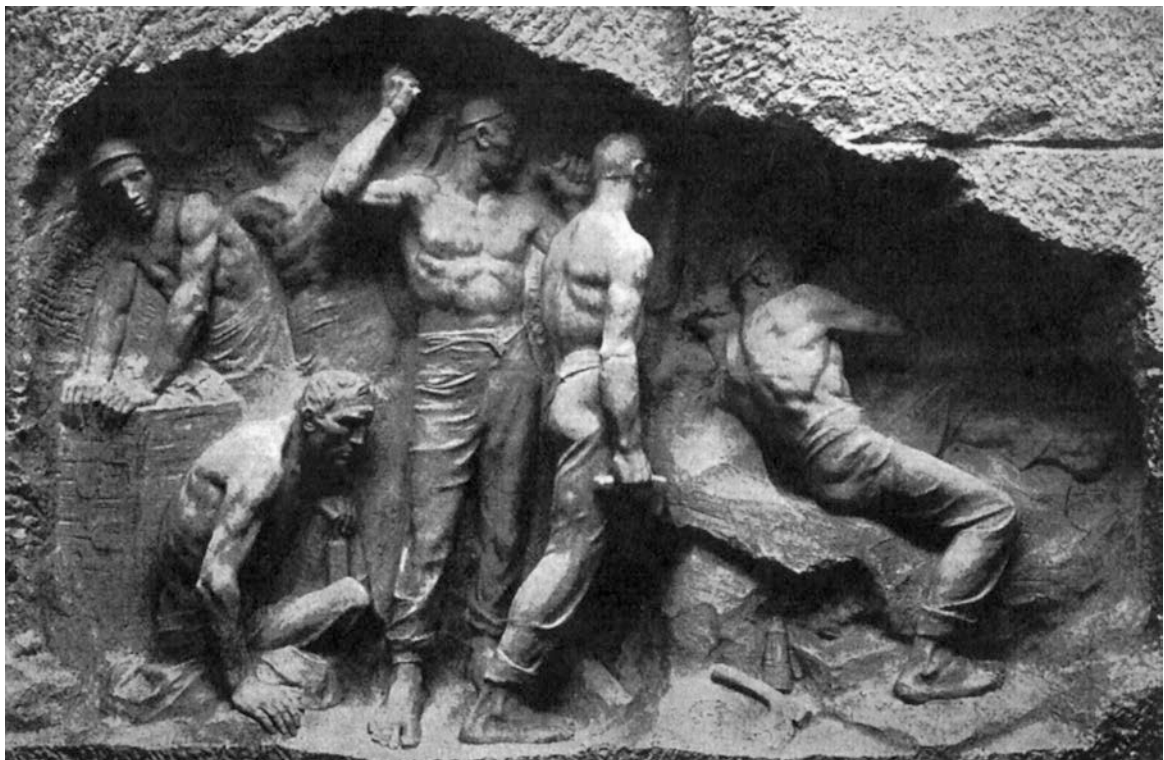
VAbb. 107 Robert Sterl: *Steinbrecher*, 1911, Öl/Lw., 107 x 130 cm, sign. u. l.: Robert Sterl. In: Türk 2000, S. 94, Abb. 342.



VAbb. 108 Paul Schondorff: *Hygiene*, 1913. Druckvermerk r.: Zeichnung von P. Schondorff; darunter: „Dös sollt'st a mache, Alte! – Oamol im Jahr bad'st und oamol beicht'st, nacha is Leib und Seele rein!“ In: *Simplicissimus*, 17. Jg., Heft 36. München, 01.12.1913, S. 605.



*VAbb. 109* Constantin Meunier: *Bergmann im Flöz*, 1892, Bronze, 33,5 x 35 x 17 cm.  
Guß von 1941. Bochum, Deutsches Bergbaumuseum, Inv. Nr. 3301418.



*VAbb. 110* Constantin Meunier: *Der Bergbau. Vom Denkmal der Arbeit*. Gipsmodell.  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



VAbb. 111 Richard Wenzel: *Arbeiterfamilie*, 1922, Kohlezeichnung, 44,0 x 64,7 cm, sign. u. r.: R. Wenzel 15/7.1922. Privatbesitz.  
In: Winter-Emden 1986, Abb. 107, Kat. Nr. 183, S. 398.



VAbb. 112 Max Liebermann: *Arbeiterfamilie - Der Frühling*, rechtes Bildfeld, 1897 - 1899, Öl/Lw., (240 x 240 cm).



VAbb. 113 Max Liebermann: *Wagen in den Dünen*, 1889, Öl/Lw., 49,5 x 64,5 cm, sign. u. l.: M. Liebermann. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1588.



VAbb. 114 Hans Balushek: *Arbeiterfamilie auf dem Heimweg*, um 1911, Federzeichnung und schwarze Ölkreide auf Karton, 37,1 x 34,7 cm, sign. u. r.: HBalushek. Berlin, Bröhan Museum. Fotografie Martin Adam, Berlin.



VAbb. 115 Théophile Alexandre Steinlen: *L'attentat du Pas de Calais - Das Attentat von Pas de Calais*, 1893, Lithographie, handkoloriert, 44 x 41 cm, sign. u. l.: Petit Pierre Steinlen. *Le Chambard socialiste* vom 16. Dezember 1893. Genf, Petit Palais.



VAbb. 116 Ferdinand Hodler: *Der Holzfäller*, 1910, Öl/Lw., 132 x 101 cm. Wuppertal, Von der Heydt Museum, Inv. Nr. G0279.



VAbb. 117 Karl Caspar: *Pieta II*, 1910, Öl/Lw., sign. u. l.: K C 10.  
Größe und Verbleib unbekannt.  
In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 61.



VAbb. 118 Karl Caspar: *Drei Marien*, 1932, Malskizze, Öl/Karton, 41 x 58 cm.  
In: Ausst. Kat. Langenargen 1979, S. 36.



VAbb. 119 Karl Caspar: *Nachtgespräch - Christus und Nikodemus*, 1924, Öl/Lw.,  
77 x 96 cm, sign. u. l.: K C. In: Ausst. Kat. München 1984, S. 379, Abb. 144.



VAbb. 120 Karl Caspar: *Felizitas-Blatt Mutter und Kind*, 1918, Gelatineradierung,  
handkoloriert, 20,0 x 16,6 cm, handsigniert u. r.: K. Caspar.  
In: Ausst. Kat. Langenargen 1985, S. 81, Abb. 77.

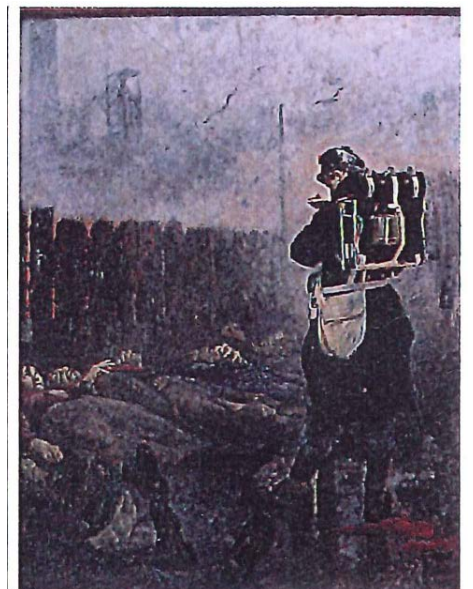


VAbb. 121 Richard Wenzel: *Grubenunglück in Maybach*, 1931, Öl/Lw., 43,0 x 46,5 cm, sign. u. r.: Wenzel 1931. Privatbesitz. Fotografie Ilse Winter-Emden.

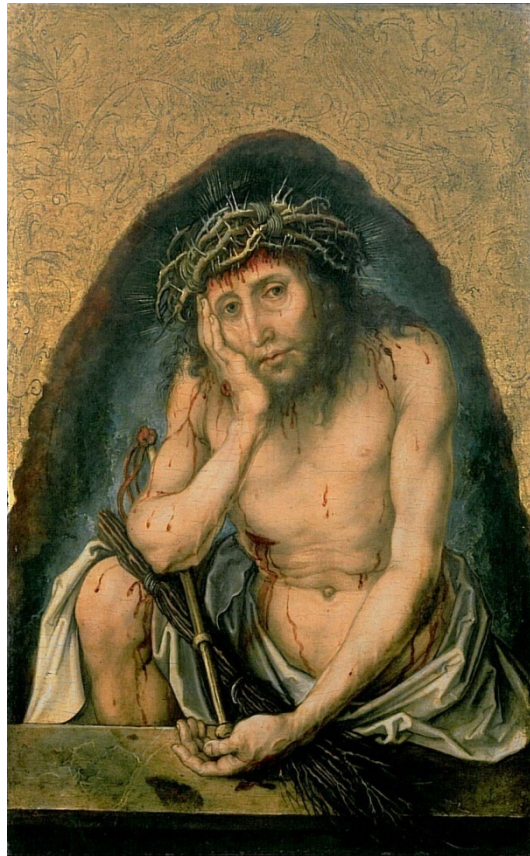


VAbb. 122 Hendrik Luyten: *De Werkstaking - Der Streik*. *Misere* (links), *De Werkstaking* (Mitte), *Na de Opstand* (rechts), 1888, Öl/Lw., 300 x 250 cm, 300 x 500 cm, 300 x 250 cm. Roermond, Gemeentemuseum.

VAbb. 122 a Hendrik Luyten: *Der Streik*, Triptychon, 1888, rechter Flügel: *Na de Opstand*, Öl/Lw., 300 x 250 cm.







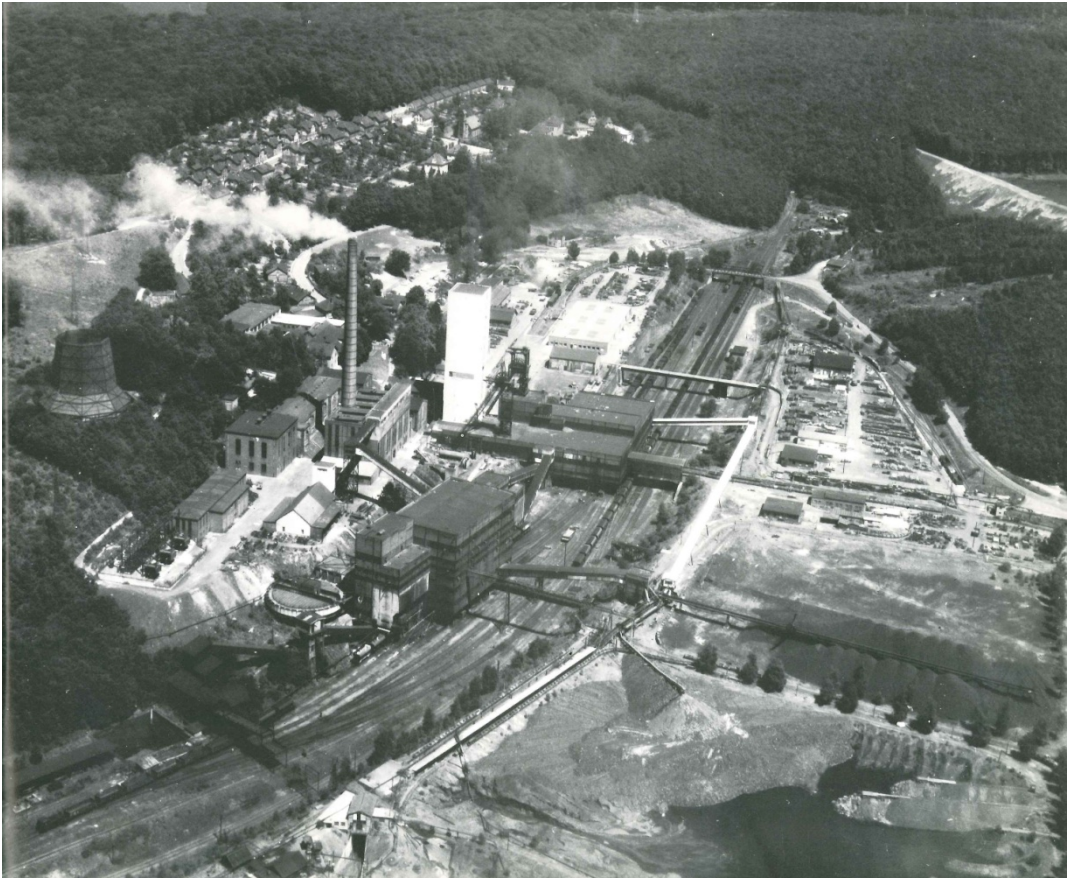
VAbb. 123 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann*, um 1493, Mischtechnik auf Tannenholz, 30 x 19 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2183.



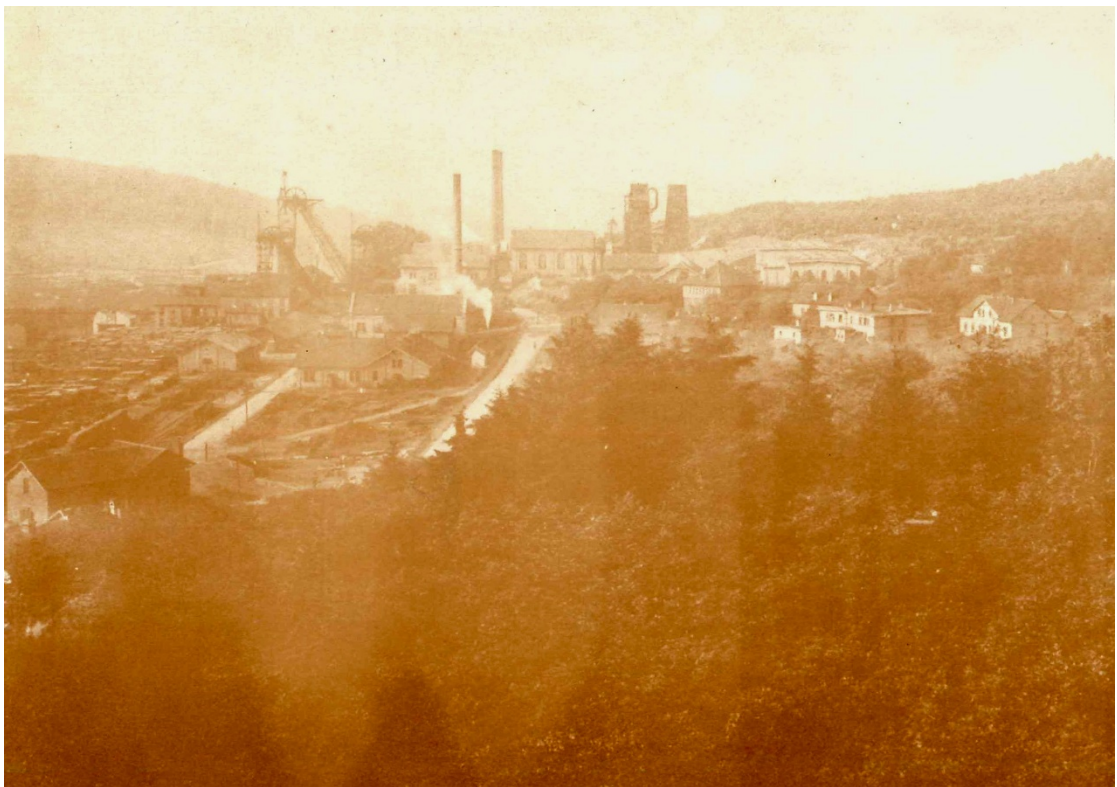
VAbb. 124 Constantin Meunier: *Das Grubengas / Frau findet ihren Sohn unter den Toten wieder - Le grisou / Femme retrouvant son fils parmi les morts*, 1888/89, Bronze, 26,9 x 38,7 x 19,3 cm, sign. hinten r.: C. Meunier. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 3200.



VAbb. 125 Constantin Meunier: *Grubengas - Grisou*, um 1887, Kohle, 49,0 x 34,5 cm, sign. u. l.: CM, betitelt ebd.: Grisou. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 10000/423.



VAbb. 126 *Die Tagesanlagen der Grube Maybach im Jahre 1960. Fotografie.*  
In: Friedrichsthal - Bildstock - Maybach 1975, S. 143.



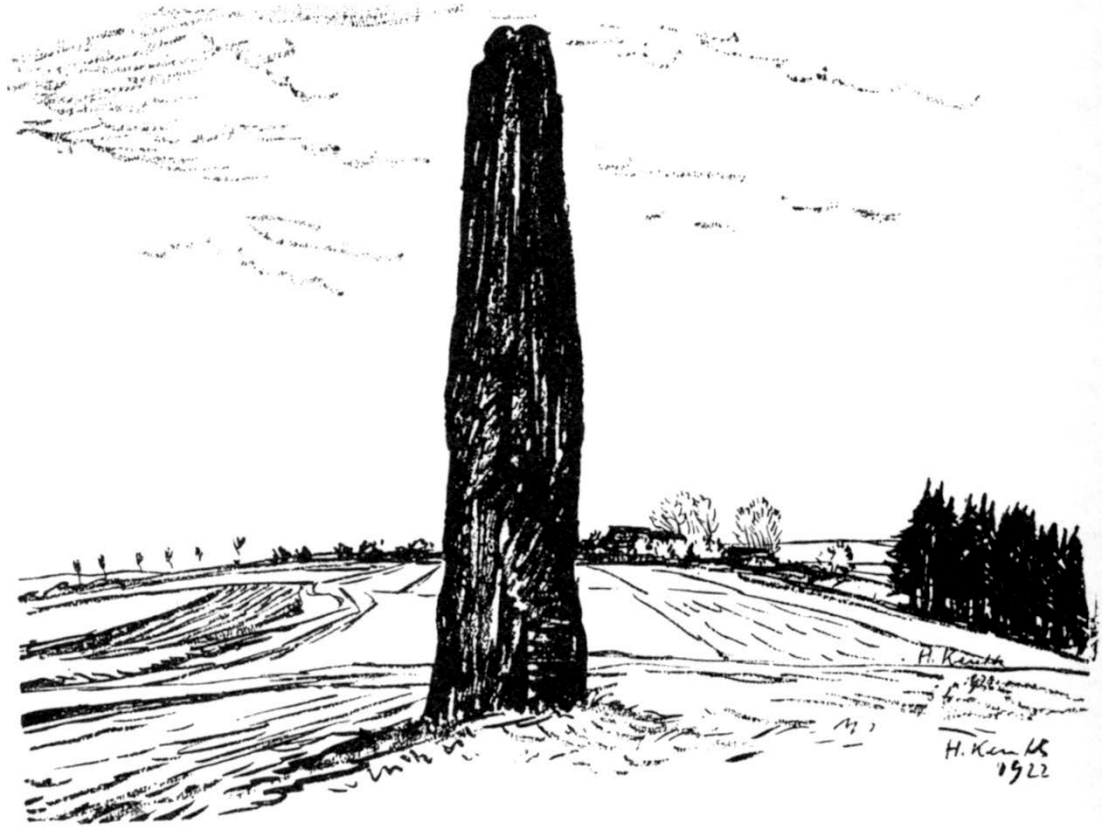
VAbb. 127 *Maybach. Tagesanlagen und Siedlung von Norden.* Bildpostkarte vor 1919.  
In: Maybacher Ansichten, herausgegeben 2002.



VAbb. 128 Fritz Fröhlich: *Oberösterreichische Bauernfamilie*, 1936/37, Öl/Lw., 128,5 x 104,0 cm. Linz, Nordico-Museum, Inv. Nr. 361.



VAbb. 129 Raphael: *Madonna di Terranuova*, um 1505, Pappelholz, Tondo, Durchmesser 86 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 247A.



Der Gollenstein bei Blieskastell.

VAbb. 130 Hermann Keuth: *Der Gollenstein bei Blieskastell*, 1922, Radierung, sign. u. r.:  
H. Keuth 1922. In: *Das Saarland* 1924 (Nachdruck 1981), S. 124.