

Miszellen

„Courrières ... et après?“ – Über eine Ausstellung und Tagung in Lewarde, Frankreich

Die größte europäische Bergwerkskatastrophe im nordfranzösischen Courrières am 10. März 1906 mit offiziell 1099 Toten ist insbesondere in Frankreich auch 100 Jahre später nicht vergessen. Sie zählt zum nationalen „patrimoine industriel“ sowie zum „patrimoine syndical“. Nachdem über die auf deutscher Seite in 2006 durchgeführten Veranstaltungen und damit verbundenen wissenschaftlichen Ansätze unlängst in dieser Zeitschrift berichtet worden ist (vgl. Friedemann, Peter/Farrenkopf, Michael: Die Grubenkatastrophe von Courrières als Erinnerungsort in Frankreich und Deutschland. Überlegungen zu einer Tagung im Deutschen Bergbau-Museum Bochum, in: DER ANSCHNITT 58, 2006, S. 136-148), soll nunmehr der Blick auf die zahlreichen Veranstaltungen, insbesondere eine Ausstellung und Tagung im Centre Historique Minier (CHM) in Lewarde, in Frankreich geworfen werden.

Es sind zahlreiche Projekte ganz unterschiedlicher Art, die dort in 2006 mit dem Ziel der Erinnerung (commémoration) an die Katastrophe bzw. der historischen Erforschung des folgenschweren Explosionsunglücks umgesetzt worden sind. So wurden vier Wochen lang z. B. zeitgenössische Zeitungsberichte über das Internet ebenso zugänglich gemacht wie ein genealogischer Stammbaum sämtlicher Opfer unter Angabe von Alter, Herkunft, familiären Verhältnissen bis hin zur Stellung im Betrieb (vgl. http://www.genancestral.com/som/EXPLI_COURRIERES.php). Ferner wurde ein Film gedreht, der im französischen Fernsehen (France 3) zur Ausstrahlung kam, und im Rahmen der offiziellen Feierlichkeiten am 100. Jahrestag der Katastrophe konnte in Méricourt ein Landschaftspark zur Erinnerung an die 13 „Rescapés“ – jene Bergleute, die sich aus eigener Kraft 20

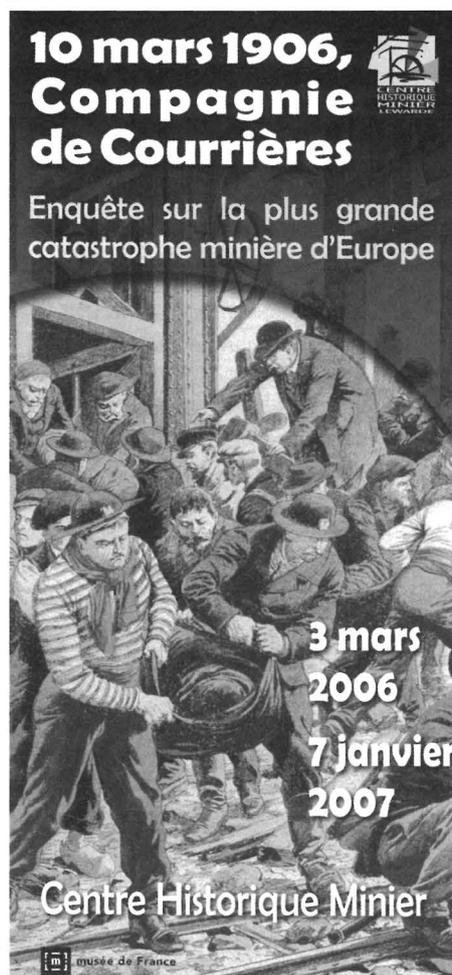
Tage nach der Katastrophe retten konnten – eingeweiht werden.

Darüber hinaus wurden mehrere Studien über den Verlauf und die Folgen des Unglücks veröffentlicht, wozu auch ein vom CHM in Lewarde herausgegebener Sammelband zählt, der als ausführliche Begleitpublikation zu dessen aktueller Sonderausstellung unter dem Titel „10 mars 1906, Compagnie de Courrières: enquête sur la plus grande catastrophe minière d'Europe“ zu sehen ist. Einen gewissen Abschluss und aus wissenschaftlicher Sicht den Höhepunkt bildete zuletzt eine international besetzte Tagung (Colloque Européen) vom 9. bis 11. Oktober 2006. Hieran waren neben Rainer Slotta als Direktor des Deutschen Bergbau-Museums Bochum (DBM) auch die Verf. dieser Miszelle als deutsche Vertreter aktiv beteiligt.

Zur Ausstellung in Lewarde

Ähnlich wie das DBM hat auch das CHM für das Jahr 2006 eine Sonderausstellung über die Katastrophe von Courrières erarbeitet. Diese

Abb. 1: Flyer zur Courrières-Sonderausstellung im Centre Historique Minier (CHM) in Lewarde, Frankreich



konnte am 3. März 2006 – also eine Woche vor den offiziellen Gedenkfeiern – eröffnet werden; ihr Ende ist für den 7. Januar 2007 vorgesehen. Wenngleich im Rahmen der inzwischen auch offiziell durch einen Kooperationsvertrag verbundenen Museen bereits in der Phase der jeweiligen Ausstellungskonzeption ein kooperativer Austausch gepflegt wurde, sind in beiden Häusern spezifische Umsetzungen für die Sonderschauen gefunden und realisiert worden.

Die deutsche Sonderausstellung war als ein Gemeinschaftsprojekt vom DBM mit dem Institut für Stadtgeschichte Gelsenkirchen und dem Stadtarchiv Herne erarbeitet und von Beginn an als Wanderausstellung vorgesehen worden. Insofern konnte sie zuerst in der Martin-Opitz-Bibliothek in Herne (19. März bis 2. Juni 2006) und anschließend im Wissenschaftspark Gelsenkirchen (11. Juni bis 6. August 2006) gezeigt werden. Seit dem 10. September 2006 ist sie nun im DBM in nochmals erweiterter Form und voraussichtlich für einen längeren Zeitraum zu besichtigen. Allein durch den Charakter der Wanderausstellung waren durch den Designer des DBM, Detlef Wölfel, für die Gestaltung praktikable Lösungen zu finden, die eine problemlose Verlagerung der Ausstellung gewährleisten. Dies bedingte vor allem die Wahl von feststehenden Ausstellungswänden, auf die die Exponate bzw. die Monitore für multimediale historische Filmquellen auf- bzw. einzubringen waren. Ergänzend wurden großformatige Exponate wie beispielsweise die Originale der zeitgenössischen Rettungsgeräte der deutschen Grubenwehren in gläsernen Standvitrinen in die Ausstellung integriert.

Die Ausstellung des CHM war dagegen allein für das eigene Museum auf der historischen Schachanlage Fosse Delloye in Lewarde zu konzipieren. Damit bot sich gestalterisch die Chance, die räumlichen Bezüge des Ortes stärker zu berücksichtigen. Insofern konnte beispielsweise die Präsentation verschiedener historischer Filme auf Großleinwänden effektiv in dunkle Keller des Schachtgebäudes verlegt werden. Gleiches gilt für zum Teil räumlich abgeschottete Kojen, in denen nachträglich produzierte O-Töne aus zeitgenössischen Schriftquellen über Lautsprecher abgestrahlt werden und einen quasi authentischen Eindruck vom Stimmengewirr im Angesicht der Katastrophe vermitteln.

Anders als die deutsche Ausstellung, die die Katastrophe von Courrières stärker als zentrale Etappe in einen langfristigen Verlauf der Entwicklung des bergbaulichen Explosionsschutzes in Europa einordnet (was sich in den fünf übergreifenden, chronologischen Kapi-



10 mars 1906, Compagnie de Courrières : enquête sur la plus grande catastrophe minière d'Europe

Hors Série | Livret de Visite

Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais à Lewarde



Abb. 2: Umschlag des museumsdidaktischen Begleithefts zur Courrières-Sonderausstellung im Centre Historique Minier (CHM) in Lewarde, Frankreich

teilen „Das Explosionsphänomen im 19. Jahrhundert“, „Courrières – Ursache, Verlauf, Bewältigung“, „Das Explosionsproblem in der Zwischenkriegsphase“, „Europäische Lösung des Explosionsproblems“ sowie „Ein offenes Ende: Das Schlagwetterproblem heute“ ausdrückt), konzentriert sich die französische Ausstellung wesentlich stärker auf das Courrières-Unglück an sich.

Ausgangspunkte bilden dabei zunächst vorwiegend zeitgenössische Schrift- und Bildquellen zur Darstellung der „Belle Époque“ als gesellschaftlichem Rahmen in Frankreich, in die die Bergwerksgesellschaft von Courrières und andere Bergbauunternehmen um 1900 eingeordnet werden. Das Niveau des zeitgenössischen Explosionsschutzes wird teilweise durch Exponate historischer Grubenlampen und technischer Zeichnungen visualisiert.

Es schließt sich eine detaillierte Schilderung des Unglücksverlaufs an, wobei an dieser Stelle vor allem die dreidimensionalen und multimedial umgesetzten Rekonstruktionen des Explosionsverlaufs sowie des zurückgelegten Weges der Überlebenden im untertägigen Grubengebäude besonders hervorzuheben sind. Hier ist den französischen Kollegen eine überaus anschauliche und überzeugende Umsetzung des für eine Ausstellung komplizierten Sachverhalts gelungen, die auf einer minutiösen historischen Analyse der französischen Untersuchungsberichte beruht und von der erfolgreichen Kooperation mit einem auf multimediale Anwendungen spezialisierten externen Unternehmen zeugt.

Die weiteren Kapitel behandeln vorwiegend die sozialen Folgen der Katastrophe und die Begräbnisfeierlichkeiten, die Hilfe der deut-

schen Grubenwehren (allerdings aus einer allein bergtechnisch funktionalen Perspektive), den Bergarbeiterstreik, die Verhandlungen und Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungskommissionen sowie die institutionellen Folgen der Katastrophe vor allem hinsichtlich der Einrichtung der Versuchsstrecke in Liévin. Hierin eingebettet und dem Weg der Ausstellung im Gebäude folgend, hat der Besucher die Möglichkeit, die bereits genannten historischen Filme (darunter den 1911 von Gaumont Pathe produzierten Stummfilm „Le feu á la mine“, der inhaltlich auf das Unglück von Courrières Bezug nimmt und auch in Bochum zu sehen ist) zu betrachten. Darüber hinaus wird über ein Computerterminal die eingangs dieser Miscel- le erwähnte Datenbank mit den genealogischen Angaben der Opfer der Katastrophe für Recherchezwecke zur Verfügung gestellt.

Zum Ende des Ausstellungsrundgangs wird die Explosionskatastrophe im belgischen Marcinelle aus dem Jahr 1956 in eindrucksvollen zeitgenössischen Fotografien präsentiert. Dabei ist die Vielzahl der vorhandenen und ausgestellten Fotografien ein Ausweis für die mediale Begleitung von Grubenunglücken im 20. Jahrhundert schlechthin. Letztlich gilt dies ja insbesondere auch für die Katastrophe von Courrières, wurden hierfür doch wohl erstmals in der Historie des Bergbaus ganze Postkartenserien mit Motiven dieses Unglücks verbreitet.

Zur Tagung in Lewarde

Von großem Interesse für die Organisatoren der Bochumer Tagung vom März 2006 war im Vorfeld der Veranstaltung in Lewarde die Frage, welche Bedeutung der Katastrophe von Courrières in Frankreich nicht nur aus politischer, sondern auch aus wissenschaftlicher Sicht beigemessen würde. Dass der politische Stellenwert durchaus hoch anzusiedeln war, wurde allein durch die Anwesenheit und einführenden Worte des Vertreters der Generaldirektion der Charbonnages de France, Alain Rollet, des Bürgermeisters und zugleich Generalsekretärs von Euracom, Jean-Pierre Kucheida, sowie der Abgeordneten des Pas-de-Calais und Vizepräsidentin für Kultur der Generaldirektion Nord-Pas-de-Calais, Cathérine Génisson, unterstrichen. Ähnlich wie die Bochumer Tagung, die sich mit dem Explosionsrisiko als einem europäischen Problem auseinander gesetzt hatte (vgl. den Bericht von Oliver Jungen im Feuilleton der FAZ v. 21. März 2006; ein Tagungsband erscheint in Kürze), handelte es sich auch in Lewarde um ein europäisches Kolloquium, auf dem die Umstände und Lehren der Katastrophe reflektiert und nicht Emotionen reaktiviert werden sollten. Dementsprechend lautete

das Motto: „10 mars 1906: La catastrophe des mines de Courrières ... et après?“

Das Interesse an den französischen Lösungsansätzen in dieser Frage war umso größer, als sich die Verf. darüber im Klaren waren, dass es in Bezug auf die Katastrophe unterschiedliche Wahrnehmungsperspektiven in Frankreich und Deutschland gibt. In Frankreich stehen die politische Verknüpfung mit gewerkschaftlichen Richtungskämpfen im Zusammenhang mit einem der bedeutendsten Bergarbeiterstreiks sowie der Kampf der Sozialisten um die Rathäuser im Vordergrund. Von deutscher Seite wird dagegen noch immer die zum Zeitpunkt der ersten Marokkokrise und der Geburt des Schlieffen-Plans unerwartete Hilfeleistung deutscher Grubenwehren in den Vordergrund der Betrachtungen gerückt. Letzteres spielt in der französischen Historiographie so gut wie keine Rolle. Die erfolgreichen Bemühungen deutscher Historiker, die „bravoureuse Tat“ deutscher Bergleute nüchterner zu analysieren, ihren funktionalen Charakter vor dem Hintergrund der deutschen Außen- und Innenpolitik sowie wirtschaftlicher Interessen zu verstehen, werden auch heute in Frankreich kaum zur Kenntnis genommen.

Nach den Erfahrungen und Ergebnissen der Bochumer Tagung, an der mehrere französische Kollegen teilgenommen hatten, die nun auch in Lewarde aktiv beteiligt waren, stellte sich die zentrale Frage, ob sich erneut in einem gleichsam doppelt reflexiven Prozess der Wahrnehmungshorizonte neue Perspektiven der Betrachtungsweise öffneten. Die gut besuchte Tagung mit über 200 eingeschriebenen Teilnehmern und 28 Referaten an zwei Tagen bot dafür beste Voraussetzungen. Insgesamt erfüllte sie diese Erwartung durchaus, wenngleich nicht in einem unmittelbaren Sinn. Was darunter zu verstehen ist, soll kurz dargelegt werden.

Auf der Konferenz referierten in der Reihenfolge der Gewichtung Historiker, Ingenieurwissenschaftler, Theater- und Kulturwissenschaftler, Wirtschafts- und Technikhistoriker, Politologen und jeweils eine Rechtshistorikerin und ein Geograph. Es handelte sich damit um ein interdisziplinär zusammengesetztes Kolloquium mit Teilnehmern aus vier europäischen Ländern (Frankreich, Deutschland, Belgien, England). In vier Blöcken wurde über den Verlauf der Katastrophe (Vorsitz: André Dubuc, Directeur du CHM), die sozialen und wirtschaftlichen Folgen (Vorsitz: Arnaud Berthoud, Professeur de philosophie économique émérite à l'Université de Lille I), die Risiken und die Sicherheit in Bergwerken (Vorsitz: Gustave Defrance, Ingénieur général des mines honoraire) und den Spiegel

der Katastrophe in den Medien (Vorsitz: Denis Woronoff, Professeur d'histoire émérite à l'Université de Paris IV – Panthéon Sorbonne) reflektiert. Eine abschließende Podiumsdiskussion diente der Debatte über den Begriff der Katastrophe im Modernisierungsprozess.

Im Einzelnen behandelte man folgende Themen, die hier anhand der Vortragstitel und Referenten aufgezählt werden: Bilder der Katastrophe (Virginie Debrabant), Geschichte der Bergwerksgesellschaft von Courrières seit 1852 (Marie-France Conus), das Explosionsrisiko im Steinkohlenbergbau als europäisches Problem (Michael Farrenkopf), Bewertung des Kohlenstaubrisikos vor Courrières (Serge Benoit), Ursachen der Katastrophe (Régis Libérda), Kohlenstaub und Mechanisierung bei der Bergwerksgesellschaft von Courrières (Gérard Dumont), Beerdigungsfeierlichkeiten (Ludovic Laloux), der Bergarbeiterstreik (Odette Hardy-Hémery), die Rekrutierung des Belegschaftspersonals nach der Katastrophe (Jean-François Eck), Jean Jaurès und die Bergarbeiterschaft (Alain Boscus), die Berichterstattung über die Katastrophe in der Humanité (Jean-William Dereymez), Courrières und die Börse (Muriel Petit-Konczyk), Grubenunglücke in der Unternehmenspolitik Schneider (Jean-Philippe Passaqui), Bergarbeiterschutz aus rechtsgeschichtlicher Perspektive (Françoise Fortunet), die Katastrophe aus Sicht der Bergwerksbetreiber (Philippe Saint-Raymond), die belgische Katastrophe in Marcinelle 1956 (Alain Forti), die Entwicklung von Sicherheitsbestimmungen nach Katastrophen in England (Rosemary Preece) und in Nord-Pas-de-Calais (Michel Poilevé), Grubensicherheit und Präventionsmaßnahmen durch die Charbonnages de France (Pierre-Marie Dupond), vom Bergarbeiterschutz zur industriellen Sicherheit (Jean-François Raffoux), Grubenkatastrophen im Roman vor *Germinal* (Diana Cooper-Richet), Theater und Bergarbeiterbewegung (Marjorie Gaudemer), Bergarbeiter, Bergwerk und Volkslied in Nord-Pas-de-Calais (Philippe Marchand), große und kleine Künstler und die Katastrophe von Courrières (Agnès Mirambet-Paris), die Rezeption der Katastrophe im Bild (Marion Fontaine/Annick Bonnet), nationale Denkmalkultur im deutsch-französischen Vergleich (Rainer Slotta), die Grenzen internationaler Solidarität vor 1914 im Spiegel der Presse (Peter Friedemann) sowie Grubenkatastrophen im zeitgenössischen amerikanischen Roman (Pierre Schill).

Schon die breite Auflistung der einzelnen Themen belegt, dass die Tagung insgesamt von einem Blickwinkel ausging, der in Frankreich verständlicherweise auf die Katastrophe als einem nationalen Phänomen gerichtet war. Dabei

sind unter Berücksichtigung dieses Forschungsstands wesentliche Fortschritte erreicht worden. Die bei der Bearbeitung der Vorträge angestellten Recherchen haben in zahlreichen Fällen offensichtlich bislang unberücksichtigte Quellen erfassen können und damit zu einer heute wesentlich fundierteren Kenntnis über die Katastrophe und ihre historische Einordnung beigetragen. Dies gilt sowohl für Details in primär technik- und wirtschaftshistorischem Zusammenhang, als auch mit Blick auf die letztlich nie endgültig zu klärende Frage nach dem eigentlichen Auslöser des Unglücks. Einzelne Beiträge, die sich vorrangig mit einer faktenreichen Analyse der zeitgenössischen Gutachten der Untersuchungskommissionen beschäftigten, konnten hier erwartungsgemäß auch keine neuen Perspektiven eröffnen.

Seitens der im Rahmen der Tagung referierenden französischen Ingenieure und Spezialisten im bergbaulichen Explosionsschutz wurden zahlreiche Fragen in Bezug auf den Bergarbeiterschutz und die Arbeitssicherheit erörtert, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts für alle hoch industrialisierten und Steinkohlenbergbau betreibenden Staaten gelten. Im Grundsatz wurde dabei – wie auch bei der Bochumer Tagung – deutlich, dass die Katastrophen von Courrières in Frankreich sowie zweieinhalb Jahre später auf der Zeche Radbod bei Hamm-Bockum-Hövel in Deutschland als Zäsur in der strategischen Ausrichtung des bergbaulichen Explosionsschutzes anzusehen sind. Dies betrifft vor allem die technisch-institutionellen Einrichtungen von Versuchsstrecken in Liévin und Dortmund-Derne jeweils als mehr oder minder unmittelbare Reaktionen auf die katastrophalen Ereignisse. Zugleich setzt erst mit deren Etablierung die Erforschung eines konstruktiven Explosionsschutzes ein, der dann allerdings auf europäischer Ebene in sehr ähnlicher Weise betriebliche Anwendung findet.

Der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im europäischen Maßstab vorherrschende Bedeutungsverlust der Steinkohle als Energieträger zwang die Forschungsstellen zum bergbaulichen Explosionsschutz, ihr Know-how immer stärker auch auf andere industrielle Bereiche anzuwenden. Zugleich mussten dabei neue Wege der institutionellen Anbindung gefunden werden. Dass hierbei sowohl in Frankreich als auch in Deutschland vergleichbare oder sogar ähnliche Lösungen gewählt wurden, machten mehrere Beiträge deutlich. Insofern sind für eine noch immer als Desiderat zu bezeichnende Geschichte der bergbaulichen Sicherheitstechnik mit den beiden international besetzten Tagungen in Bochum und Lewarde Ergebnisse erzielt worden, auf die nach der Veröffentlichung

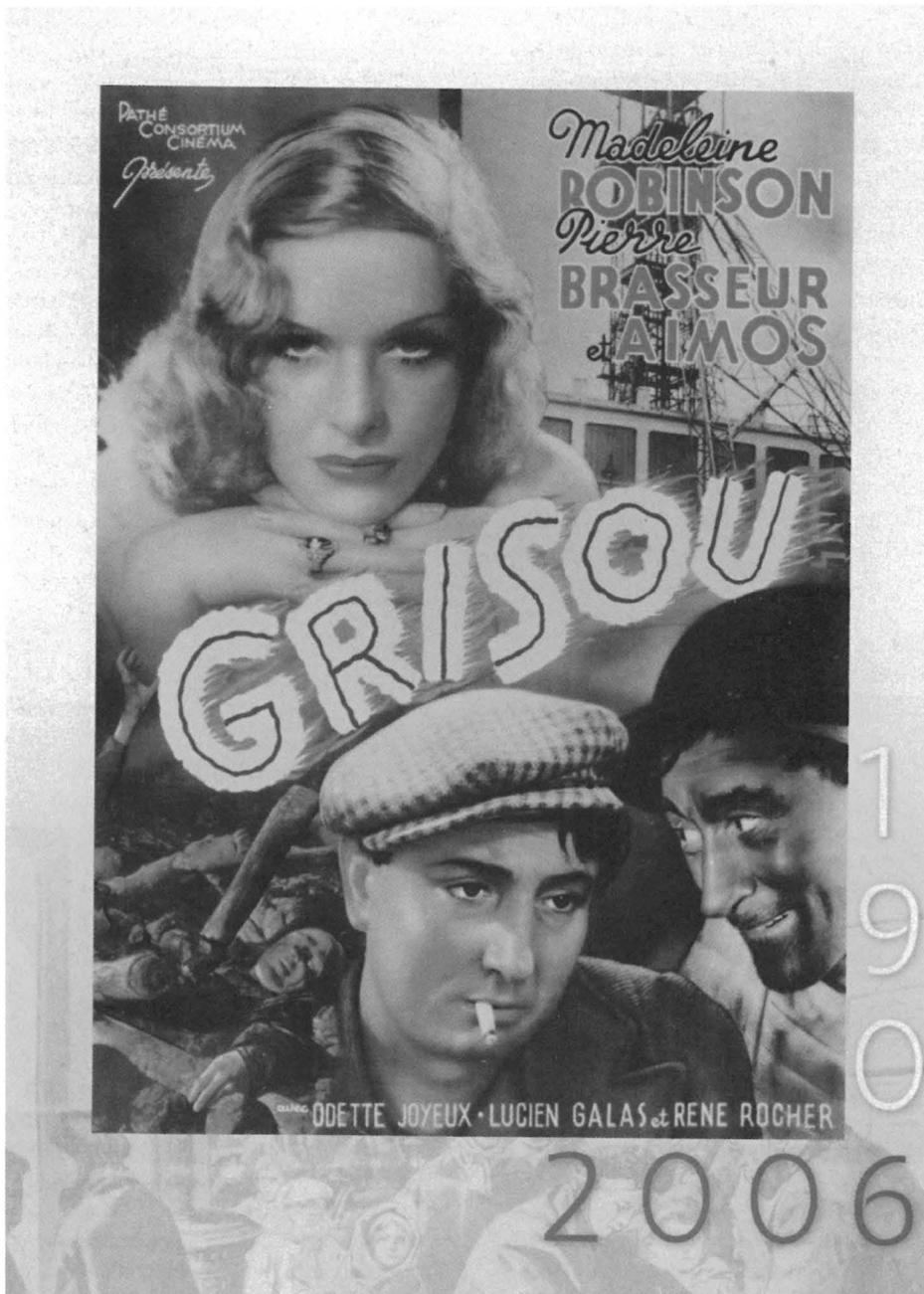


Abb. 3: Kino-Plakat zum Film „Grisou“ von Maurice de Canonge aus dem Jahr 1938

der Tagungsbände aufgebaut werden kann. Natürlich gilt es dabei, die sprachlichen Barrieren zu überwinden, da diese einerseits in deutscher und andererseits in französischer Sprache zur Drucklegung gelangen.

Erheblich erweitert hat sich durch die französische Tagung auch die Kenntnis über die allgemeinen ökonomischen Rahmenbedingungen und speziellen betriebswirtschaftlichen Kennzeichen der Bergwerksgesellschaft von Courrières seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Es kann nicht bestritten werden, dass es sich hierbei um ein vergleichsweise sehr profitables Unternehmen handelte, das vor allem aufgrund seiner lagerstättengebundenen Ressourcen auch nach der Katastrophe binnen kurzer Zeit wieder Ge-

winne erwirtschaftete. Allerdings muss der bisweilen aus rein unternehmenshistorischer Warte nahe liegende Rückschluss, die Bergwerksbetreiber hätten schlicht mehr in Sicherheitsbelange investieren müssen, um damit die Katastrophe zu verhindern, unter Berücksichtigung der inzwischen vorliegenden, technikhistorischen Kenntnisse zum allgemeinen Niveau des Explosionsschutzes in der Zeit kritisch hinterfragt werden.

Die Tagung bot hier innovative Einsichten, zumal dann, wenn beide Perspektiven aufeinander bezogen wurden. Es sei insbesondere auf den Beitrag von Gérard Dumont verwiesen, der sich mit der Modernisierung von Bergwerken und den damit verbundenen Veränderun-

gen der untertägigen Arbeitsbedingungen um 1900 befasste. Danach waren in den Grubenbauen von Courrières unter betriebsökonomischen Gesichtspunkten schon vergleichsweise früh in großem Maßstab Schrämmaschinen eingesetzt worden, was zu einer vermehrten Kohlenstaubbildung beigetragen und damit das Explosionsrisiko gesteigert haben dürfte. Bezeichnenderweise tauchten entsprechende Maschinen nach dem Unglück im Unterschied zu früheren Zeichnungen in den Grubenrissen nicht mehr auf.

An der Schnittstelle von wirtschafts- und sozialhistorischen Fragestellungen orientierten sich mehrere Beiträge, die sich mit den Rekrutierungsmustern der Belegschaft in Courrières im Zeitraum der Katastrophe beschäftigten. Hier ist insbesondere auf die Forschungsergebnisse von Jean-François Eck zu verweisen, der sich erstmals detailliert anhand von Belegschaftslisten mit der Rekrutierung des Personals nach dem Unglück auseinandersetzte und zu neuen Einsichten gelangte. Gezielt ging er Fragen nach der Herkunft der Arbeitskräfte, dem geforderten Qualifikationsniveau und dem Einfluss des Mechanisierungsgrades nach. Jean-Philippe Passaqui ergänzte diesen Fragenkomplex durch jüngste Ergebnisse seiner unternehmensgeschichtlichen und preisgekrönten Dissertation „Du marché à la firme intégrée. La stratégie des Schneider 1836-1914“, Rennes 2006. Danach ist es bei der Rekrutierung der Belegschaft von Courrières nach dem 10. März 1906 nicht nur innerhalb Frankreichs, sondern auch grenzüberschreitend zu Abwerbungen qualifizierter Arbeitskräfte gekommen.

Zweifellos hat eine auf den Bergbau bezogene, historische Katastrophenforschung im Rahmen der geschilderten Ansätze durch die jüngsten Forschungsaktivitäten zum Grubenunglück von Courrières methodische wie inhaltliche Fortschritte erzielt. Diese gilt es aufzunehmen und in Bezug auf andere Grubenkatastrophen in deren Bedeutung für den Modernisierungsprozess zu vertiefen. Unter Berücksichtigung der heute vorliegenden, kaum wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Studien zur Grubenkatastrophe von Radbod – dem deutschen Courrières, wie die französische Tagungszeitung „Le Matin“ es am 13. November 1908 in großen Lettern verkündete – drängt sich dieses als nur eines von zahlreichen Unglücken geradezu auf. Dabei wäre dann im Rahmen einer ausführlicheren Erforschung nochmals auch auf jene Wahrnehmungsebene einzugehen, die mit Blick auf den Fall Courrières seitens der Organisatoren der deutschen Tagung gezielt mit einer transnationalen Fragestellung verbunden worden ist.

Hinsichtlich der Tagung in Lewarde muss eingestanden werden, dass sich die eingangs formulierte Hoffnung auf eine Erweiterung der Fragestellung in eben dieser Richtung nicht ergeben hat – angesichts der vorrangig nationalen Betrachtung der Katastrophe wohl auch nicht ergeben konnte. Gewiss wurden insbesondere anhand der im letzten Block erörterten Themen zur Rezeption der Katastrophe in Theater, Film, Musik, Literatur, bildender Kunst, kulturellem Erbe und Industriekultur viele Facetten erörtert, die mit parallelen Entwicklungen in anderen Bergbau- bzw. schwerindustriellen Regionen verglichen werden können. Ein Vergleich des Schaffens der Bergarbeiterdichter Jules Mousseron und Heinrich Kämpchen wäre u. a. als ein Desiderat solcher Bemühungen anzuführen.

Nimmt man die Ergebnisse und vertieften interdisziplinären Ansätze aus der jüngsten intensiven Beschäftigung mit der Katastrophe von Courrières für die weitere Untersuchung insbesondere der Massenunglücke vor 1914 auf, so könnte eine transnational orientierte Forschung folgende Fragen stellen: Sollte der zeitgemäße Antagonismus zwischen Kapital und Arbeit, der das Lagerdenken auf beiden Seiten geprägt und einen sachlichen Diskurs über die Risiken moderner Industrieproduktion im Steinkohlenbergbau wenigstens bis 1914 weitestgehend verhindert hat, aus betriebsinternen Erwägungen nicht doch bereits erschüttert worden sein? Waren trotz der allzu verständlichen Emotionalisierung der industriellen Partner im Angesicht der Unglücksereignisse transnationale und objektivierbare industrielle Beziehungen überhaupt oder bis zu welchen Grenzen möglich, wie die kurzfristige konsensuale Kooperation bei Massenkatastrophen es anzudeuten scheint?

Natürlich ist nicht zu bestreiten, dass sich das klassenbezogene Lagerdenken jeweils schon wenige Tage nach einem Massenunglück wieder verhärtete. Die Arbeitgeberseite verwies auf die volkswirtschaftliche Notwendigkeit, unter Inkaufnahme industrieller Risiken so viel Kohle wie möglich zu fördern. Ein Beitrag zur Überwindung des Antagonismus war dies schon deshalb nicht, weil sie sich hinsichtlich der Unglücksursachen argumentativ allein auf eine vermeintlich schicksalsmäßige Fügung zurückzog. Die organisierte Arbeiterbewegung beharrte hingegen auf ihrem Klassenstandpunkt und der Notwendigkeit einer radikalen Systemveränderung. Dennoch sollte gerade die Untersuchung der zahlreichen Massenunglücke im europäischen Steinkohlenbergbau im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert auch weiterhin die Frage stellen, inwieweit

aufgrund international vergleichbarer struktureller Bedingungen die durchaus erkennbaren konsensualen Überlegungen Chancen boten, einen alternativen Diskurs zu der auf einen Krieg zutreibenden nationalen Interessenpolitik aufzubauen. Auch wenn damit gegebenenfalls nur die Grenzen solcher hehren Vorstellungen aus historischer Sicht klarer erkennbar werden, kann dies ein lohnendes Ziel historischer Forschung sein. Warum also nicht mit einer genaueren Untersuchung der Katastrophe von Radbod zwei Jahre vor deren 100. Jahrestag am 12. November 2008 beginnen?

Dr. Michael Farrenkopf, Bochum/Dr. Peter Friedemann, Bochum

Zum 175-jährigen Jubiläum des Schwarzenberg-Gebläses – Ein Technisches Denkmal auf der „Alten Elisabeth“ in Freiberg

Eines der geschichtlich bedeutendsten Werke deutscher Maschinenbaukunst ist das in den Jahren 1830 und 1831 gebaute Hochofengebläse mit Wasserradantrieb der Staatlichen Sächsischen Halsbrücker Hüttenwerke. Das Gebläse wurde vom Freiburger Maschinendirektor Christian Friedrich Brendel konstruiert. Der Bau erfolgte auf der dem Bergkommissionsrat Lattermann gehörenden vogtländischen Eisenhütte „Morgenröthe“. Im Juli 1831 wurde das Gebläse in der Antonshütte in Betrieb genommen. Es war von 1831 bis 1860 in der Antonshütte bei Schwarzenberg und von 1862 bis 1925 in der Halsbrücker Hütte bei Freiberg im Einsatz. Das Gebläse steht heute als historisches Kulturdenkmal auf der „Alten Elisabeth“ in Freiberg und kann dort besichtigt werden.

Christian Friedrich Brendel (Abb. 1) wurde am 26. Dezember 1776 in Neustädtel bei Schneeberg geboren. Zunächst als „gemeiner Bergarbeiter“ tätig, begann er 1797 das Studium an der Bergakademie Freiberg. Im Jahre 1817 wurde er zum Direktor aller fiskalischen Maschinenanlagen ernannt. Nachdem Brendel bereits um 1808 seine erste Dampfmaschine in Bad Dürrenberg gebaut hatte, schuf er nach 1820 im Freiburger Revier mehrere Wassersäulenmaschinen und führte schließlich 1844 im Freiburger Erzbergbau die Dampffördermaschine ein. Christian Friedrich Brendel starb am 20. November 1861 in Freiberg.

Aufbau des Gebläses

Das Hochofengebläse ist eine doppelt wirkende Kolbenmaschine mit drei vertikal angeordneten



Abb. 1: Christian Friedrich Brendel (1776-1861)

Zylindern (Abb. 2). Es liefert einen Luftvolumenstrom von $\dot{V} = 45,5 \text{ m}^3/\text{min}$ auf einen Druck von $p = 50 \text{ mmHg}$ bei einer Antriebsdrehzahl von $n = 10,5 \text{ U}/\text{min}$. Die Antriebsleistung beträgt $P = 10,3 \text{ kW}$ und wird von einem ober-schlächtigen Wasserrad über eine Kupplung auf die Kurbelwelle übertragen. Das Drehmoment wird von der Kurbelwelle auf die Schubstangen und über Rollenkreuzköpfe werden die Kräfte auf die Kolben weitergeleitet. Der Kolbendurchmesser beträgt $D_k = 850 \text{ mm}$, der Kolbenhub $s = 1416 \text{ mm}$. Die Maschine hat eine Gesamtmasse von $m = 33 \text{ t}$. Auffällig sind die aus der Architektur der damaligen Zeit übernommenen neogotischen Bauformen (vgl. Abb. 2/3). Der äußere Aufbau des Gebläses, das einschließlich seines Fundamentes eine Höhe von 7,5 m besitzt, wirkt imposant. Das Maschinengestell mit seinen zwölf über 4,5 m hohen gusseisernen kapitellgeschmückten Säulen und seinen sechs Zwischenbogenwänden mit neogotischen Ornamenten ist besonders wuchtig.

Eigenartig in ihrer Gegensätzlichkeit wirken die Verzierungen. Sie waren eine Besonderheit für den sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Maschinenbau. Damit wurde zum Ausdruck gebracht, wie es die Kunstmeister verstanden haben, mit dem spröden Werkstoff Gusseisen umzugehen und das Maschinengestell zu einem starren, kastenförmigen Gebilde zu formen, das hohe Belastungen aufnehmen konnte. Mit dem Bau des Gebläses wurde zur damaligen Zeit die Grenze der Leistungsfähigkeit der

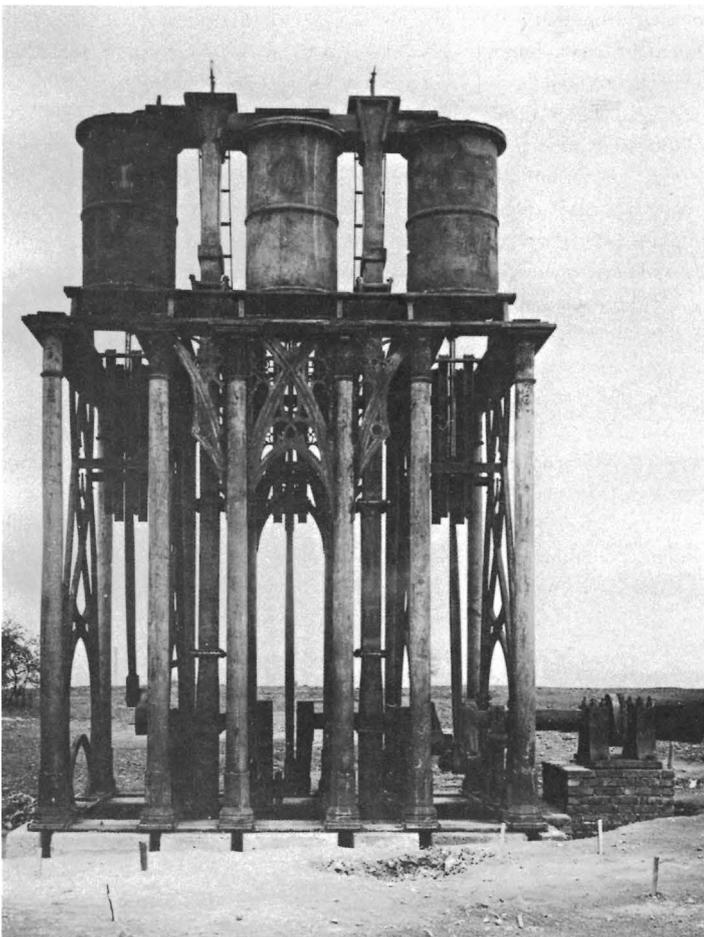


Abb. 2: Schwarzenberg-Gebläse mit Zwischenbogenwand und neogotischen Ornamenten

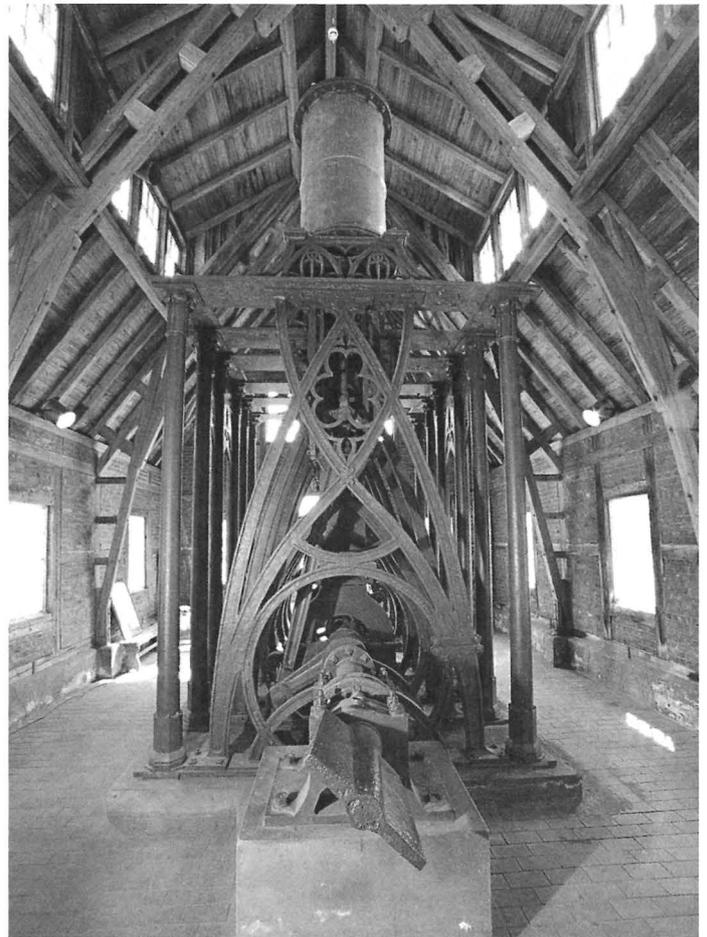


Abb. 3: Gebläse mit kapitellgeschmückten Säulen und Zwischenbogenwänden

Gießereitechnik erreicht. Gussstücke von dieser Größe und dieser Feinheit in der Formgestaltung waren bis dahin noch nicht hergestellt worden.

Brendel war bei dem Entwurf neue Wege gegangen, sodass es galt, beim Bau viele unvorhergesehene Schwierigkeiten zu überwinden. Dass auch die einfachsten Konstruktionen ihren Zweck erfüllten, beweist der Umstand, dass das Gebläse annähernd 100 Jahre fast ununterbrochen in Betrieb war und den Hütten bei der Bereitstellung von Luft für die Schmelzöfen wertvolle Dienste geleistet hat. Die Abbildung 4 zeigt das Modell des Schwarzenberg-Gebläses mit Wasserradantrieb im Maßstab 1 : 10.

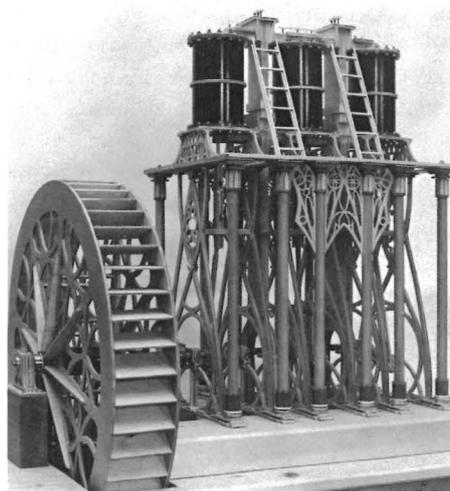


Abb. 4: Modell des Gebläses mit Wasserradantrieb (vom Verfasser)

Baugeschichte des Gebläses

In den 1820er-Jahren war der Plan entstanden, neben den bei Freiberg gelegenen Hüttenwerken Muldenhütten und Halsbrücke noch ein Werk im oberen Erzgebirge aufzubauen, um die in dieser Gegend gefundenen Erze verhütten zu können, ohne sie erst weit transportieren zu müssen. Aus diesem Grunde wurde in den Jahren 1828 bis 1831 im Schwarzwassertal zwischen Schwarzenberg und Johannegeorgenstadt

die nach dem damaligen sächsischen König benannte „Königliche Antonshütte“ erbaut.

Zur Windbeschaffung für die Hochöfen dieser Hütte wurden zunächst die damals allgemein üblichen hölzernen Spitzbalgengebläse eingesetzt. Der Freiburger Maschinendirektor Brendel, der es ausgezeichnet verstand, die technischen Fortschritte für die ihm unterstellten

Werke auszunützen, schlug im Jahre 1829 dem Oberhüttenamt vor, in das neu errichtete Werk sofort ein gusseisernes Zylindergebläse zu installieren. Ein derartiges Gebläse wäre natürlich teuer – 5400 Taler gegenüber 200 Talern für das alte Gebläse. Mit dem neuen, kräftigen Gebläse wäre der Vorteil verbunden, dass dem Werke eine Maschine über viele Jahre zur Verfügung stünde, die ohne nennenswerte Betriebsstörungen arbeiten könnte. Brendel stützte sich bei seinem Vorschlag auf die guten Erfahrungen, die an einem gleichartigen Gebläse in Muldenhütten und auch an anderen Stellen, z. B. an einem in Gröditz aufgestellten Zylindergebläse, hatten gesammelt werden können. Wenn man heute nach 175 Jahren resümiert, so muss man den Weitblick des Ingenieurs Brendel bewundern, der die viel höheren Kosten und das damit verbundene Risiko für eine modernere Einrichtung nicht scheute.

Auf der Grundlage eines Angebots des Besitzers des Eisenwerkes Morgenröthe im Vogtland, des Bergkommissionsrates Lattermann, ein Kolbengebläse zu bauen, wurde Brendel vom königlichen Oberhüttenamt in Freiberg aufgefordert, mit Lattermann über den Preis und die Lieferzeit des Gebläses zu verhandeln.

Da die Entfernung vom Herstellungsort zum Aufstellungsgebiet nicht sehr groß war und der Preis verhältnismäßig niedrig lag, wurde man bald handelseinig; und das Kolbengebläse wurde beim Eisenwerk Morgenröthe in Auftrag gegeben.

Aus den vorliegenden Berichten und dem Schriftwechsel kann entnommen werden, dass es bei der Herstellung der einzelnen Bauteile infolge ihrer großen Dimensionen erhebliche Schwierigkeiten gegeben hat. So zeigte sich, dass die ausführende Gießerei noch keine praktischen Erfahrungen besaß, derart große Werkstücke herzustellen. Die Arbeiter hatten noch nicht das Geschick zum Einformen so großer Teile wie Zylinder und Maschinengestell. Manches Stück musste zwei- oder dreimal gegossen werden, ehe es den gestellten Anforderungen entsprach. Der Besitzer Lattermann war jedoch bestrebt und gab sich alle erdenkliche Mühe, nur Werkstücke mit hoher Qualität bei entsprechendem Kostenaufwand zu liefern. Hieraus erklärt sich auch der um ein halbes Jahr verspätete Auslieferungstermin und der überhöhte Preis von 7600 Talern.

Am 9. März 1831 erfolgte die Übernahme des Gebläses durch den Freiburger Hüttenmeister Klemm und den Werkmeister Heym in Morgenröthe. In einem Bericht an das Oberhüttenamt sprach sich Brendel sehr lobend über die gute Arbeit bei der Herstellung der Maschine aus.

Nunmehr begann der schwierigste Abschnitt: Die Montage der einzelnen Maschinenteile und die Aufstellung der gesamten Maschine, wobei die Ausricht- und Auswucharbeiten unter den gegebenen Bedingungen viel Zeit in Anspruch nahmen. Am Sonntag, dem 19. Juni 1831, war es so weit. Man ließ das Gebläse zum ersten Mal mit Wasserkraft mehrere Stunden mit fünf Umdrehungen pro Minute versuchsweise laufen. Bei wenig Aufschlagwasser zeigte sich ein gleichförmiger, ruhiger Lauf der Maschine. Daraufhin entschloss man sich in Halsbrücke, am Montag, dem 4. Juli 1831, mit dem Betrieb der Königlichen Antonshütte offiziell zu beginnen.

Nachdem der Aufbau und die Inbetriebnahme der neuen Gebläsemaschine nach so vielen Monaten angestrengter Arbeit beendet waren, herrschte Zufriedenheit aller Beteiligten über das Ergebnis – jedoch hat jede Sache zwei Seiten. Wie bereits erwähnt, hatte sich die Lieferung der Maschine verzögert, und es hatten sich aus diesem Grunde zwischen dem Oberhüttenamt und dem Hersteller Lattermann Meinungsverschiedenheiten ergeben. Neu hinzu kam das Preisproblem. Als die Maschine in

Auftrag gegeben worden war, hatte man sich auf den Preis von 5400 Talern für das Gebläse einschließlich des Wasserrades geeinigt. Das Erstaunen bei den Auftraggebern war groß, als am 30. Mai 1831 die endgültige Rechnung über das gebaute Gebläse einging, welche die vereinbarte Summe weit überschritt. Lattermann forderte für die Herstellung des Gebläses nicht weniger als 7600 Taler. Das Oberhüttenamt beauftragte sofort den Maschinendirektor Brendel, die Rechnungsunterlagen zu überprüfen. Nach einer längeren Überprüfungs- und Verhandlungszeit und unter Berücksichtigung der Verhältnisse im Eisenwerk Morgenröthe einigte man sich auf einen Preis von 7102 Talern, 8 Neugroschen und 2 Pfennig.

Brendel hob nochmals die Güte der Maschine hervor. Mit diesem Urteil des Sachverständigen Brendel begnügte man sich, und am 7. Dezember 1839 genehmigte das Finanzministerium für die Herstellung des Gebläses auf der Königlichen Antonshütte die Summe von 7191 Talern, 7 Neugroschen und 9 Pfennig. Die Abweichung von der oben genannten Summe erklärt sich daraus, dass noch verschiedene kleinere Teile für das Gebläse in der Maschinenbauwerkstatt in Halsbrücke angefertigt wurden.

Betriebsgeschichte des Gebläses

Über den Betrieb des Gebläses auf der Antonshütte finden sich in den Akten nur wenige Vermerke, da die Maschine ohne nennenswerte Beanstandungen lief. Mit dem Betrieb der Königlichen Antonshütte hatte man allgemein nach ihrer Errichtung Schwierigkeiten. Der Bergbau im Obererzgebirge wurde immer weniger lohnend, und eine Grube nach der anderen wurde stillgelegt. Infolgedessen erhielt die Antonshütte bei weitem nicht mehr soviel Erze wie anfänglich. Das führte dazu, dass 1844 zeitweise eine Stillsetzung des Betriebes erfolgte. Aus diesem Grunde musste auch die Gebläsemaschine außer Betrieb genommen werden. Damit die Maschine durch einen längeren Stillstand keinen Schaden erlitt, wies das Oberhüttenamt den Hüttenmeister Leschner in Antonshütte an, das Gebläse alle acht Tage über 24 Stunden unter geringer Beaufschlagung des Wasserrades in Betrieb zu halten. Alle beweglichen Maschinenteile wurden gut geschmiert, das Gebläse wurde ständig gründlich gereinigt und die Schraubverbindungen wurden regelmäßig überwacht. Auf eine sorgfältige Wartung und Instandhaltung legte man also größten Wert.

Im Jahre 1848 entschloss sich das Oberhüttenamt, die Antonshütte wieder in Betrieb zu nehmen. Damit war auch die aufgezwungene Ru-

hepause für das Gebläse zu Ende. Von diesem Zeitpunkt an ist in den Akten über Beanstandungen an der Maschine nichts zu finden, so dass man annehmen kann, dass das Gebläse ohne nennenswerte Reparaturen gelaufen ist. Lediglich das antreibende Wasserrad gab wegen seiner großen Masse Anlass zu Störungen. Im Laufe der Zeit senkte sich die Halterung des gebläseseitigen Radlagers. Dabei wurde die Verschraubung der Kupplung zerstört. Im Jahre 1856 tauschte man das schwere gusseiserne Wasserrad gegen ein hölzernes aus.

Der Betrieb der Antonshütte führte weiterhin zu wirtschaftlichen Schwierigkeiten, so dass sich das Oberhüttenamt im Jahre 1860 entschloss, die Hütte zu verkaufen. Zunächst sollte das Gebläse in der Hütte verbleiben und mit ihr verkauft werden. Im Jahre 1862 erfuhr man, dass in den Hüttenwerken Halsbrücke durch Veränderungen im Produktionsprozess eine Erhöhung der Gebläseleistung für den Betrieb der Schmelzöfen erforderlich wurde. Demzufolge war es nahe liegend, das Antonshütter Gebläse zu übernehmen, da sich diese Maschine langjährig bewährt hatte und die Kosten für die Neuanschaffung eines Gebläses wesentlich höher liegen würden. Am 19. März 1862 reichte der Kunstmeister Schwamkrug einen Kostenanschlag für die Überführung des Gebläses von Antonshütte nach Halsbrücke an das Oberhüttenamt ein. Für die Transport- und Umsetzungsarbeiten veranschlagte Schwamkrug rd. 4700 Taler. Nach Abschluss der Arbeiten ergab sich nur ein Kostenaufwand von 4433 Talern. Nach nunmehr 30 Jahren erfolgte die Umsetzung des alten Gebläses nach Halsbrücke.

Aus der folgenden Zeit gibt es wenige Hinweise aus den vorliegenden Akten über das Betriebsverhalten der Maschine. Es kann angenommen werden, dass das Gebläse ohne nennenswerte Mängel gelaufen ist. Neben dem Antonshütter Gebläse arbeitete gleichzeitig das in den Jahren 1836 und 1837 in Lauchhammer erbaute Balanciergebläse. Die Instandsetzungskosten für beide Gebläse waren verhältnismäßig niedrig und betragen jährlich etwa 100 bis 200 Mark. Viele Jahre lief nun das Schwarzenberg-Gebläse an der Seite seines etwas jüngeren „Bruders“ und gab zu keinen ernststen Klagen Anlass.

Eines Tages genügten die beiden Veteranen doch nicht mehr den zunehmenden Anforderungen, die von Seiten der Hochöfen an sie gestellt wurden. Es waren nunmehr schon 50 Jahre nach der Aufstellung des Gebläses in Halsbrücke und sogar 80 Jahre nach seiner Erbauung vergangen, als am 10. März 1911 von der Halsbrücker Schmelzhütte ein Bericht über die Gebläseleistungen der Hütte an das Ober-

Kreiselgebläse

Luftvolumenstrom : $\dot{V} = 3000 \frac{m^3}{h}$
 Gegendruck : $p \hat{=} 675 \text{ mm WS}$
 Drehzahl : $n = 2950 \text{ U/min}$
 Antriebsleistung : $P = 10 \text{ PS}$
 Masse-Gebläse : $m_G = 495 \text{ kg}$
 Masse-Motor : $m_M \hat{=} 220 \text{ kg}$

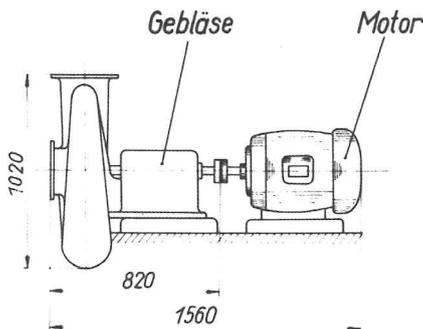
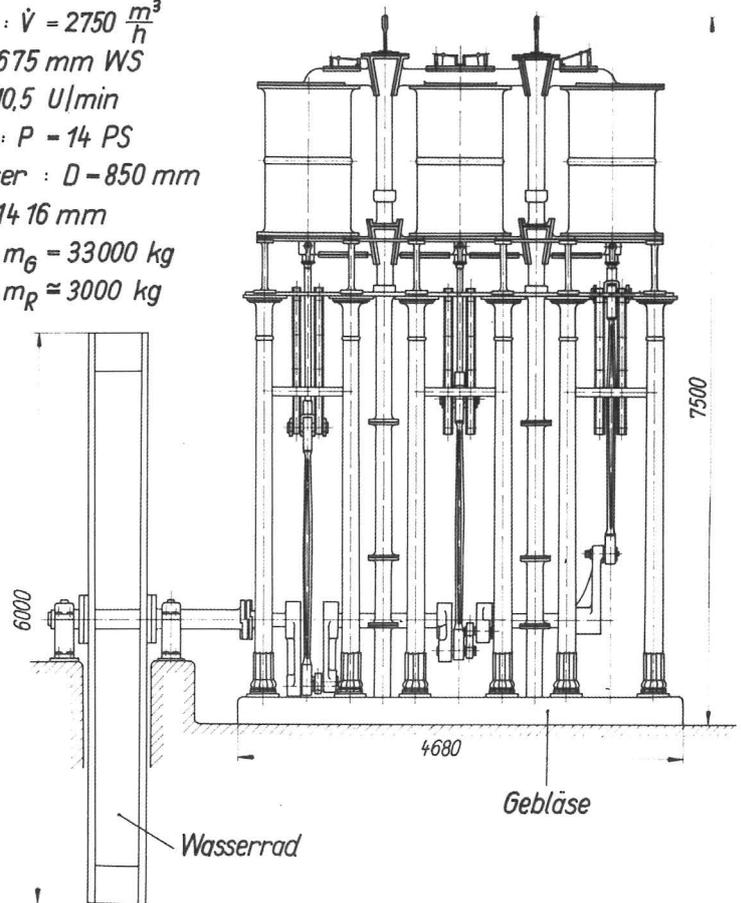


Abb. 5: Vergleich zwischen Kreisel- und Kolbengebläse

„Schwarzenberg“- Gebläse

Luftvolumenstrom : $\dot{V} = 2750 \frac{m^3}{h}$
 Gegendruck : $p \hat{=} 675 \text{ mm WS}$
 Drehzahl : $n = 10,5 \text{ U/min}$
 Antriebsleistung : $P = 14 \text{ PS}$
 Zylinderdurchmesser : $D = 850 \text{ mm}$
 Kolbenhub : $s = 1416 \text{ mm}$
 Masse-Gebläse : $m_G = 33000 \text{ kg}$
 Masse-Wasserrad : $m_R \hat{=} 3000 \text{ kg}$



hüttenamt abgegeben wurde, in dem zum Ausdruck kam, dass wegen der erhöhten Anforderungen und infolge von Veränderungen im Hüttenprozess zusätzlich ein Reserveturbo-gebläse eingebaut werden sollte. Trotz des Einsatzes des Kreiselgebläses vergingen noch 14 Jahre, ehe das Schwarzenberg-Gebläse im Oktober 1925 stillgesetzt werden konnte. In den Halsbrücker Betriebsakten über „Dampfkessel, Maschinen und Motoren“ findet man darüber nur eine kurze nüchterne Bemerkung: „Seit 14. Oktober 1925 Gebläse nicht mehr betriebsfähig“. Die Angabe ist nicht ganz zutreffend, denn betriebsfähig war das Gebläse zum damaligen Zeitpunkt noch; lediglich der Wasserkraftantrieb musste dem wirtschaftlich günstigeren Turbinenantrieb weichen.

Die Abbildung 5 zeigt einen Vergleich zwischen dem Zylindergebläse und einem Kreiselradgebläse. Man erkennt die erheblichen Veränderungen des spezifischen Flächen-, Raum- und Leistungsbedarfs aufgrund der wesentlichen Erhöhung der Antriebsdrehzahl für das Kreiselradgebläse auf $n = 2950 \text{ U/min}$. Während die Masse des Schwarzenberg-Gebläses ohne Wasserradantrieb noch $m = 33000 \text{ kg}$ betrug, wird sie beim heutigen Stand der Technik unter Anwendung des Elektromotorantriebs für das



Abb. 6: Schutzhaus für Gebläse (links) der Lehrgrube „Alte Elisabeth“

Kreiselradgebläse auf $m = 495 \text{ kg}$ vermindert. Hierin spiegelt sich die enorme Weiterentwicklung auf dem Gebiete des Gebläsebaues in den letzten 175 Jahren wieder.

Das Schwarzenberg-Gebläse als technisches Kulturdenkmal

Es ist das besondere Verdienst von Professor Fritzsche, dass er das Gebläse – eines der meist besuchten Anschauungsobjekte aus der Geschichte der Produktivkräfte im Hütten-

wesen und Maschinenbau – einige Jahre nach dem Stillsetzen in Halsbrücke 1936 auf der Halde der Grube „Alte Elisabeth“ aufstellte. Wer heute das für das Gebläse eigens hergerichtete Haus (Abb. 6) betritt, staunt unwillkürlich über das alte Kunstwerk und glaubt eher, in eine Kapelle zu treten, als vor einer großen Arbeitsmaschine zu stehen. Trotz des vielen, uns heute überflüssig erscheinenden Zierrates erkennt man, wie meisterhaft es die Erbauer, der Oberkunstmeister Brendel und der Eisenwerksbesitzer Lattermann, verstanden haben, Zweck und

Formschönheit zu vereinen, ohne dass das Gesamtbild des Schwarzenberg-Gebläses gestört wird.

Prof. Dr.-Ing. habil. Gerd Grabow, Freiberg

Anmerkungen zu den jüngsten Meissener Bergmusikanten

In der letzten Ausgabe dieser Zeitschrift haben Eva-M. und Eckart Pasche in der Miszelle „Eine kleine Jazz-Bergbande aus Sachsen“ (vgl. DER ANSCHNITT 58, 2006, S. 233 ff.) eine interessante Neuschöpfung aus der Porzellanmanufaktur Meissen vorgestellt, die ein neues Zeugnis für die immer noch schöpferischen Kräfte dieser berühmten Manufaktur ist, und nach vielen Jahren die Aussage von Rainer Slotta widerlegt, dass die Dominanz der Kaendlerschen Bergmannsfiguren keine Notwendigkeit aufkommen ließ, innovativ neue derartige Folgen zu schaffen (vgl. Slotta, Rainer/Lehmann, Gerhard/Pietsch, Ulrich: Ein fein bergmännig Porzellan, Abbilder vom Bergbau in „weißem Gold“. Katalog der Ausstellungen in Dresden, Düsseldorf und Bochum, Essen 1999, S. 15). Seine Frage, ob der Wunsch erfüllt wird, „Abbilder aus dem modernen hochtechnisierten Bergbau in Porzellan zu schaffen“ wird damit jedoch nicht beantwortet. Für Freunde und Sammler derartiger Objekte sind die Ausführungen der beiden Verfasser leider unvollständig und bedürfen einer Ergänzung, um die Bedeutung und die Aussage der kleinen Figuren voll zu verstehen.

Vorab muss darauf hingewiesen werden, dass zu der Gruppe insgesamt fünf Figuren gehören, sie vom VGE Verlag GmbH, Essen, mit vier Figuren also unvollständig angeboten wird. Am 27. September 2003 traf der Verf. den Schöpfer dieser Gruppe, Peter Strang, erstmals persönlich zu einem Gedankenaustausch, dem später ein weiterer in seinem Atelier folgte, und ließ sich von diesem zahlreiche ihm bereits bekannte Fakten bestätigen.

Ende der 1990er-Jahre bat der inzwischen verstorbene Wolfgang Kösters, der 1973 in Essen ein heute noch existierendes Fachgeschäft für alte und neue Manufakturen eröffnet hatte, dessen Wurzeln in einem alteingeführten Fachgeschäft in Münster liegen, Peter Strang, für sein 25-jähriges Geschäftsjubiläum eine neue Folge bergmännischer Figuren zu schaffen, wie es in der Miszelle unvollständig angedeutet wird. Kösters legte bereits kurz nach seiner Geschäftsgründung in Essen, dem noch ein Standort in Mülheim folgte, einen besonde-

ren Schwerpunkt auf das Angebot bergbaubezogener Objekte. Zum 10-jährigen Geschäftsjubiläum in Essen initiierte er im Oktober 1983 eine große Verkaufsausstellung bergmännischer Porzellane der Meissener Manufaktur in der Essener Sparkasse, zu deren Eröffnung der damalige Leiter der Manufaktur, Reinhard Fichte, persönlich anreiste und zahlreiche Objekte mitbrachte. Neben 20 vollständigen Folgen der acht Kaendler-Bergmannsfiguren fielen ein in alter Art bemaltes Dejeuner sowie die Neuausformung des Tafelaufsatzes „Das Bergwerk“ mit seinen neun Figuren besonders auf. Wolfgang Kösters war wiederholt in der Meissener Manufaktur und lernte bei diesen Besuchen die zahlreichen Neuschöpfungen – insbesondere die von Peter Strang – kennen und schätzen. Da diese für sein Geschäft besonders interessant waren, war er u. a. sehr an dessen Folgen der kleinen Musikclowns (15 Figuren aus 1993/94) und zahlreichen Zirkusartistenfiguren interessiert. In Anlehnung an diese Figuren schlug Kösters Strang vor, die von ihm gewünschte Gruppe im Kleinformat (ca. 8 bis 10 cm hoch) zu schaffen. Der Bezug zum Bergbau sollte aber deutlich sein.

Strang wollte keine weiteren Clowns schaffen und entschied sich für fünf Bergmusikanten. Für Strang, der den Bergbau nur bei einigen Grubenfahrten im Erzgebirge, in Zwickau und bei der Wismut AG kennen gelernt hatte und dabei die „Dunkelheit fühlen konnte“, war die Ruhrmetropole Essen das Zentrum des Steinkohlenbergbaus. Über die dort tätigen Bergleute wusste er nichts und auch die Bedeutung bestimmter Attribute wie z. B. das Arschleder waren ihm unbekannt.

Wie bereits von Eva-M. und Eckart Pasche dargestellt, ist Strang ein Bewunderer von Johann Joachim Kaendler, was er in seiner bei vorgenannten Autoren unzulänglich zitierten Aussage „Ich bin und bleibe ein [kleiner !] Barocker“ mit ausdrückt. Er studierte deshalb nicht nur die Bergleute im Habit im nahen Erzgebirge, sondern auch die Kaendlerschen Bergmannsfiguren. Kaendler lobt er wegen seiner Genauigkeit sowie Proportions- und Größenwahl. Über Kaendler sagt Strang, dass er genau wusste, warum er was wie gemacht und angeordnet habe. Als herausragende Beispiele nannte er die von diesem geschaffenen Vögel, für die Sammler oft extrem hohe Preise zahlen. Ornithologen bevorzugen für ihre Studien diese Vögel wegen ihrer naturgenauen Darstellung und deren Anordnung auf richtigen Blüten und Zweigen. Für Strang waren diese Studien ein wichtiger Baustein für sein Schaffen, da er in seiner frühen Schaffensperiode verschiedentlich Probleme mit der Wiedergabe von natürlichen Ob-

jekten hatte. So hätten sich früher Jäger häufig über Fehler an den von ihm geschaffenen Wildschweinen beschwert. Er habe deshalb an vielen Jagden teilnehmen müssen, um dort diesbezügliche Studien zu machen.

Ein besonderes Problem sei für Strang die Wiedergabe der Bergfräcke gewesen, von denen Kösters öfters in Verbindung mit seinen Wünschen gesprochen habe. Sie waren Strang unbekannt und er kannte auch kein Reglement, in dem diese beschrieben wurden und wusste auch nicht, ob an der Ruhr Berguniformen wie in Sachsen getragen würden. Den Erlass des Preussischen Ministers für Wirtschaft und Arbeit vom 5. März 1934 betr. „Vorschriften über die bergmännische Kleidung“, der sich eng an eine königliche Verordnung für Preußen vom 15. Januar 1890 anlehnt, kannte er nicht. In diesem Erlass sind die Regeln für die bergmännische Kleidung festgelegt worden, wobei für die einzelnen Bergbaureviere die jeweilige altüberlieferte Knappentracht unverändert blieb und lediglich die Diensttracht (= Bergkittel mit Schirmmütze) und die Uniform (= Puffjacke mit Schachthut und Arschleder) mit unterschiedlicher Goldstickerei und anderen Attributen für festliche Anlässe behandelt werden (vgl. Dünbier, Otto: Der Kumpel, Bd. 3, Düsseldorf 1936, S. 160 ff.). Diese Uniformjacke kann bei Bällen und ähnlichen Veranstaltungen offen mit weißer Weste und Binde getragen werden und wird dann auch als Bergfrack bezeichnet. Da Strang dies alles nicht wusste, wählte er Fräcke, wie er sie von Orchestermusikern kannte. Kösters, der das Berghabit-Reglement wohl ebenfalls nicht kannte, akzeptierte Strangs Vorschläge, so dass nicht nur die Arschleder sondern auch andere Attribute fehlen. Für Kösters Jubiläum wählte er eine Lärm und Krach machende Bergmannskapelle, deren fünf Mitglieder die Firmenangehörigen darstellen sollen, die ihrem Chef zum Jubiläum ein Ständchen bringen. Die Instrumente sollen in erster Linie Lärm machen und nicht unbedingt zueinander passen. Er entschied sich für folgende fünf Figuren (Abb. 1), denen Kösters für ihn typische Namen des Reviers gab.

1. Einen Bergmann, der die Funktion eines Sängers und Dirigenten in sich vereint, wie es heute in modernen Gruppen üblich ist. Die erhobenen Hände sollen das „Hoch“ auf den Jubilaren verdeutlichen. Eva-M. und Eckart Pasche haben diese Figur beschrieben. Kösters hat dieser Figur den Namen „Kumpel Johannes“ gegeben; bei seiner Figur sind auf dem Frackhemd fünf goldene Schellen (?) oder Kügelchen appliziert, während für das VGE-Exemplar vier Schellen angegeben werden. Meissen listet diese Figur mit der Nr. 81945.



Abb. 1: Die Gruppe der insgesamt fünf Meissener Bergmusikanten

2. Einen Bergmann mit Schalmel. Dieses Instrument soll „besondere“ Töne liefern; im Übrigen war Strang dieses Instrument wegen der damit verbundenen Erinnerung an Erich Honecker leid. Der Bergmann ist von Eva-M. und Eckart Pasche detailgetreu beschrieben worden. Kösters hat ihm den Namen „Kumpel Karl“ gegeben. In der Manufaktur wird die Figur unter der Nr. 81946 geführt. Anzumerken ist bei dieser Figur, dass bei ihr der Schachthut ohne vorgesetzten Mützenschirm geformt ist, der artfremd bei allen anderen Figuren geformt ist.
3. Einen Fagottspieler, den Eva-M. und Eckart Pasche ebenfalls beschrieben haben. Die Köstersche Ausformung, dort als „Kumpel Egon“ bezeichnet, variiert allerdings etwas von dem VGE-Exemplar. Der Musiker hält das Instrument mit beiden Händen – es ist nicht auf den Fuß gestützt – und hat es abgesetzt, um mit geöffnetem Mund wohl in den „Hochruf“ einzustimmen. Bei Meissen wird er mit der Nr. 81947 geführt.
4. Einen Bergmann mit einem Klangspiel, der bei Kösters den Namen „Kumpel Hans“ trägt und ebenfalls von Eva-M. und Eckart Pasche mit der Instrumentenbezeichnung „Klingelbaum“ beschrieben ist. Das als bergmännisches Eisen ausgebildete Schlagzeug soll zusätzlich den Bezug zum Bergbau zeigen. Meissen führt ihn unter der Nr. 81948.
5. Einen Bergmann mit kleiner Trommel (vgl. Abb. 1, Figur in der Mitte), der ebenfalls wegen des mit dieser zu erzeugenden Lärms gewählt wurde. „Kumpel Anton“, so nennt ihn Kösters, schlägt das Instrument mit zwei Klöppeln, die als bergmännische Eisen geformt sind. Hiermit knüpft Strang an eine alte Sitte an, Schlägel und Eisen als Schlag-

zeug zu verwenden (vgl. Heilfurth, Gerhard: Der Bergbau und seine Kultur, Zürich 1981, S. 237). Da diese Figur in der VGE-Edition fehlt, soll sie kurz vorgestellt werden. Wie alle anderen Figuren trägt auch dieser Trommler einen Frack, dessen Schöße bis zum Boden fallen. Es ist aber der einzige Frack, bei dem über den Schößen kein goldener Knopf aufgesetzt ist. Vor dem glatten weißen Kragen ist eine goldene große Fliege gebunden, die geöffnete Jacke gibt den Blick frei auf drei dicke goldene Knöpfe. Das leicht rotblonde abstehende Haar korrespondiert mit dem auf der Stirnseite der Mütze aufgesetzten Federbusch. Die weiß und golden staffierte Trommel ist vor dem linken Beinansatz angeordnet, die beiden Klöppel werden mit angewinkelten Armen vor der Brust gehalten und warten auf den Einsatz. Die weiße Hose ist mit hellblauen Dreiecken besetzt. Der Musiker hat den Kopf leicht zurück geneigt und den Mund leicht geöffnet. Ohren und Gesicht sind leicht grün getönt. Meissen führt diese Figur unter der Nr. 81949.

Wie bereits von Eva-M. und Eckart Pasche ausgeführt, stehen alle Figuren auf kleinen quadratischen Postamenten, auf deren Rückseite Peter Strang seine Initialen P.S. als Signatur rund erhaben mit einem Prägestempel (Abb. 2, unten) anbringt. Hierzu merkt Strang an, dass diese in der Manufaktur als „Urstempel“ bezeichnete Signatur auf Jürgen Schärer zurückgeht, der bis 2002 Chefarchivar und Leiter des Mustermuseums der Manufaktur war und einen alten Gedanken des früheren Manufakturdirektors Max Pfeiffer (1918-1933) wieder aufgriff, der 1920 anregte, vom Künstler persönlich überarbeitete Erstaussformungen als „Urstücke“ besonders

zu kennzeichnen. 1998 wurde diese Kennzeichnung erstmals wieder bei einem Trio musizierender Tiere bei den jeweils ersten elf Ausformungen praktiziert (vgl. Beyer, Uwe: Peter Strang – Porzellanplastiker aus Leidenschaft, Meißen 2001, S. 90).

Schärer schlug jeweils zehn Urstücke vor, die Regel wurde aber bald gelockert und Strang signiert jetzt in Absprache mit der Manufakturleitung alle von ihm geschaffenen Figuren auf diese Art. Er schneidet den Stempel, wenn der bisher benutzte verbraucht ist, jeweils neu in Gips und tauscht ihn aus. Nach seinem Tode wird der Signaturstempel an seinen Stücken nicht mehr angebracht werden. Da Strang als Pensionär nicht mehr alle gefertigten Figuren persönlich überarbeiten oder bezüglich ihrer Qualität überprüfen kann, hat er seit geraumer

Abb. 2: Signatur von Peter Strang mittels Schriftzug „Strang“ mit Goldstift (oben) und mittels der Initialen „PS“ durch rund erhabenen Prägestempel (unten)



Zeit einen zweiten Stempel an eine von ihm eingearbeitete Manufakturangehörige zur Kennzeichnung der Stücke gegeben. In Sonderfällen signiert Strang solche „Urstücke“ auch noch mit einem Goldstift am Sockel der Figuren mit „Strang“ (Abb. 2, oben).

Die Staffierung (Bemalung) der Bergkapelle gab Strang an jeweils einem ersten Stück vor, die weiteren Figuren wurden dann in einer seinem Manufakturatelier angeschlossenen Werkstatt – zu Kaendlers Zeiten war dies die „Malstube“ –, in der überwiegend Frauen tätig sind, nach dem Vorstück staffiert. Strang unterzog die fertigen Stücke dann noch einer Schlusskontrolle.

Jede Malerin zeichnet ihre Stücke mit einer kleinen Zahl auf Glasur auf der Unterseite des Sockels, so ist jederzeit eine Identifizierung möglich. Diese Zahl fehlt bei den Kösterschen Bergleuten; nach Aussage eines Manufakturangehörigen sind in diesem Fall alle Figuren – es handelte sich bei dem limitierten Erstauftrag um 25 Sätze, also 125 Figuren – von einer einzigen Staffiererin bearbeitet worden.

Die Firma Kösters hatte sich als Auftraggeber die Alleinvertriebsrechte für diese interessante Bergkapelle für die Dauer von fünf Jahren gesichert. Nach Ablauf dieser Frist kann die Meissener Manufaktur nunmehr auch andere Fachgeschäfte beliefern, was aber wegen des Niedergangs des Bergbaus und der damit rückläufigen Nachfrage einige Zeit unterblieb, so dass die Figuren vielen Freunden bergmännischen Porzellans leider unbekannt blieben. Der VGE Verlag schließt diese Lücke mit seinem auf vier Figuren reduzierten Angebot leider unvollständig. Man kann nur hoffen, dass der VGE Verlag auch die fünfte Figur noch in sein Angebot aufnimmt, um den Sammlern die vollständige Folge anbieten zu können, da Kösters bisher nur vollständige Folgen und keine Einzelfiguren abgibt, eine Ergänzung auf diesem Wege also nicht möglich ist.

Abschließend müssen die Ausführungen von Eva-M. und Eckart Pasche noch an zwei Stellen berichtigt werden. So ist zunächst der angesprochene „Bergsänger mit Dudelsack“ keine von Kaendler geschaffene Figur! Der von Eva-M. und Eckart Pasche zitierte Dietrich Fabian (vgl. DER ANSCHNITT 58, 2006, S. 233) schreibt im Text zu dieser von ihm vorgestellten Figur, die wegen ihrer Farbigkeit als „eye-catcher“ sogar den Buchumschlag zielt: „Die hellbraune Sackpfeife (Dudelsack) ist unter den rechten Arm geklemmt (ergänzt von Schmidt, Hamburg)“. Schmidt war nach dem Zweiten Weltkrieg mit gutem Ruf in Hamburg als Por-

zellanrestaurator tätig. Fabian hat dem Verf. bestätigt, dass er diese Information vom Besitzer der Figur hat. Dieser Dudelsackpfeifer ist bei der Restaurierung eines beschädigten Kaendlerschen Triangelspielers neu gestaltet worden. Bei einem genauen Vergleich der Fotografien des Triangelspielers und des Dudelsackpfeifers sind Restaurierungsspuren an den Händen erkennbar.

Schließlich ist anzumerken, dass die Sackpfeife oder der Dudelsack bei den Bergleuten nicht bespielt wurde, in der zahlreichen diesbezüglichen Literatur an keiner Stelle erwähnt wird und sich auch in keiner Zeichnung oder anderen Darstellung findet. Da Kaendler bekanntlich sehr detailgetreu modellierte, ist nicht anzunehmen, dass er ausgerechnet bei seinen Bergleuten einen nicht existierenden Musikanten schuf. Gestützt wird diese Feststellung ferner durch die Tatsache, dass auch im Manufakturregister, das Kaendlers Bruder führte und erhalten ist, kein derartiger Bergmann nachzuweisen ist. Aufgrund dieser Kenntnisse ist 1999 auch darauf verzichtet worden, diese Figur in die Ausstellung „Ein fein bergmännig Porzellan“ einzubeziehen, obwohl den Verfassern des Kataloges Figur, Standort und Besitzer bekannt waren.

Kaendler hat sich auch nur kurze Zeit mit der Formung von Bergleuten beschäftigt. 1740 ist viel zu früh datiert, denn alle Bergmannsfigurennummern (1309, 1325, 1328, 1336, 1340, 1341, 1342 und 1382) sind zeitnah zu ihrer Schaffung erst 1750 von seinem Bruder in das vorgenannte Formenverzeichnis aufgenommen worden. Dieses Verzeichnis beginnt 1731 mit der Nr. 1, Ende 1747 wird Nr. 921 und Ende 1749 Nr. 1280 eingetragen. Das Jahr 1750 schließt mit Nr. 1470 ab (vgl. Rückert, Rainer: Meißener Porzellan 1710-1810, München 1966, S. 24). Interessierte wissen zudem spätestens seit dem Jahr 2002, als der Direktor der Porzellansammlung im Dresdner Zwinger, Ulrich Pietsch, in der Edition Leipzig „Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler“ publizierte, dass bis Ende 1748 darin kein einziger Hinweis auf Bergmannsfiguren in den sehr akribisch geführten Aufzeichnungen zu finden ist. Leider sind Kaendlers Aufzeichnungen für die Jahre von 1749 bis 1763 infolge der Ereignisse des Siebenjährigen Krieges weitgehend verloren gegangen, so dass für die Forschung hier eine Lücke besteht. Es scheint geboten, die zuletzt angeführten Aussagen zur Vermeidung einer zukünftigen Reproduktion ungenauer Angaben besonders zu betonen.

*Assessor des Bergfachs Gerhard Lehmann,
Datteln*

Über Tage – Unter Tage. Die Welt des Zeichners und Grafikers Hermann Kätelhön

Das Emschertal-Museum Herne richtet dem „Künstlerischen Visionär des Ruhrgebiets“ Hermann Kätelhön in seinem Heimat- und Naturkundemuseum Wanne-Eickel bis zum 28. Januar 2007 eine Ausstellung aus, in der rd. 50 Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitte sowie Arbeitsmaterialien und Schriften aus seiner Feder präsentiert werden.

Die künstlerischen Anfänge

Hermann Kätelhön wurde am 22. September 1884 in Hofgeismar bei Kassel geboren. Bereits um 1890 zogen die Eltern mit ihm nach Marburg an der Lahn um, wo Kätelhön seine Kindheit und Jugend verbrachte und seine ersten künstlerischen Schritte unternahm. „Dass ich zum Künstler geworden, ist das Werk, es ist der Sinn und das Wesen meiner Mutter. Ich bin wohl immer ein Sorgenkind gewesen ...“ (Manuskript eines Vortrags, Datteln 12.05.1937, S. 2; fortan: Kätelhön, Datteln 12.05.1937 bzw. ein zweiter Vortrag: Kätelhön, Datteln 1937). Hermann Kätelhön litt von Geburt an unter einer schweren Körperbehinderung, die er aber später durch unermüdliche Arbeit und Disziplin zu kompensieren versuchte. „Die Mutter hatte es ermöglicht, als die Not in der Familie sehr groß war, dass ich zu einem alten Freunde, einem Maler in Marburg kam.“ Dabei handelte es sich um Friedrich Klingelhöfer (1832-1903), der seine Ausbildung an den Kunstakademien Kassel und Düsseldorf erhalten hatte, wo er in den Einflussbereich Andreas Aachenbachs und der Düsseldorfer Malerschule geraten war.

Nach mehreren Auslandsaufenthalten in Amerika und Afrika sowie einer längeren Station in München im Freundeskreis von Friedrich August von Kaulbach und Wilhelm Busch weilte er ab 1879 wieder in Marburg, wo er sich malerisch bevorzugt der Stadt und ihrer Umgebung widmete. Von der Beherrschung der Lichtdramaturgie in seinen Werken wird sein späterer Schüler Hermann Kätelhön profitieren können. Die Überzeugungskraft seines ersten Lehrers – „der Maler forderte meinen Vater des öfteren zu einem Besuch auf und sagte, der Junge muss Künstler werden“ – und Kätelhöns erstes „selbstgemaltes Bild“ schafften es, dass „er gewissermaßen so gestimmt [wurde], dass er dann auch ‚ja‘ sagte. So zog ich jeden Sonntagmorgen zu diesem Künstler und fing an zu malen“ (Kätelhön, Datteln 12.05.1937, S. 1).

Aber auch das traditionelle keramische Kunsthandwerk in Hessen, dessen Erzeugnisse ihn

im häuslichen Alltag begleiteten, erregte sein Interesse, und er besuchte Töpfermeister in Marburg und entschied sich für eine Ausbildung in der keramischen Fachklasse der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, wo er von 1906 bis 1907 von Karl Kornhas (1857-1931) unterrichtet wurde. Zu dieser Zeit schuf er harmonisch geformte Gefäße mit Jugendstilornamenten, von denen sich heute noch Exemplare im Nachlass bei seinem Sohn befinden, ebenso einige Entwurfsskizzen und farbig-dekorative Jugendstilentwürfe, auf die man in der Herner Ausstellung, die einem gewissen chronologischen Aufbau folgt, einen Blick werfen kann.

Aufgrund seiner körperlichen Eingeschränktheit musste Kätelhön die kraftaufwändige Tätigkeit des Keramikers aufgeben, und er entschloss sich zu einem Studienaufenthalt an der Münchener Kunstakademie. Dort wurde er 1908 für rd. ein Jahr Schüler von Peter Halm (1854-1923), der „als ein ‚Praeceptor Germaniae‘ eine große Zahl von Graphikern herangebildet hat“ und als Erneuerer der Originalgrafik galt. „Halm radiert[e] vor der Natur und ätzt[e] meist in einer Sitzung“ (Thieme/Becker, Bd. 15/16, S. 526 f.). Im gleichen Jahr noch ermöglichte ihm ein Stipendium des Hessischen Staates einen Studienaufenthalt in der damals schon weit geschätzten Künstlerkolonie Willingshausen in der Schwalm, die mit ihrer Gründung im Jahre 1814 als erste deutsche Künstlerkolonie gilt.

Das Künstler-Paradies Willingshausen

Dieser hessische Aufenthaltsort sollte Kätelhön acht Jahre als Heimat dienen. „In Hessen habe ich gelebt und gearbeitet. Ein Paradies war dieses Leben, denn ich wurde getragen von der Güte der Menschen und von einer Künstlergemeinschaft, die wirklich eine war, denn was kann einem jungen Menschen Größeres begegnen, als dass er zur rechten Zeit mit großführenden und großdenkenden Menschen und Künstlern zusammenkommt, dass er Beispiele hat von Meistern, denen nachzustreben Ehre und Gewinn bedeutet“ (Kätelhön, Datteln 1937, S. 2). Kätelhön konnte seine in München erworbenen technisch-handwerklichen Kenntnisse der Druckgrafik in Willingshausen sofort in die Praxis umsetzen, und der junge Künstler erwarb sich damit die Achtung der älteren Malerkollegen, allen voran Carl Bantzer (1857-1941) sowie Wilhelm Thielmann (1868-1924), Paul Baum (1859-1932) und Heinrich Otto (1858-1923). Sie wiederum machten ihn vertraut mit der Schwälmer Landschaft und dem Volkscharakter der Schwälmer Bauern, wodurch sie ihm eine Motivwelt eröffneten, die er sich in realistischen Natur- und Menschendarstellungen erschloss.



Abb. 1: Selbstportrait, 1915, Radierung, 166 mm x 130 mm (Nachlass Kätelhön)

Carl Bantzer urteilte über ihn: „Mit uns allen teilte er vor allem aber die Freude an dem gesunden Bauertum und an der schönen Landschaft und wurde dadurch sowie durch die hohe und ernste Auffassung seines künstlerischen Berufes ein wertvoller Freund“ (vgl. Bantzer, Carl: Hessen in der deutschen Malerei, Marburg 1993, S. 96; Abb. 1).

Die Schwälmer Landschaft war das die Künstlerkolonie dominierende Sujet, und auch Kätelhön bevorzugte über einen langen Zeitraum die sich ihm bietenden Landschaftsmotive, denn: „Endlich ist das Landschaftliche ... außerordentlich reizvoll, namentlich der Wald mit seinen so vielen stimmungsvollen Waldwiesen. Baron von Schwertzell und unser lieber Oberförster [ein beliebtes Bildmotiv] thun alles, um den Malern alte, prachtvolle Bäume und somit schöne Motive zu erhalten“ (Brief Wilhelm

Abb. 2: Die Dorfälteste, 1914, Radierung, 379 mm x 278 mm (Nachlass Kätelhön)



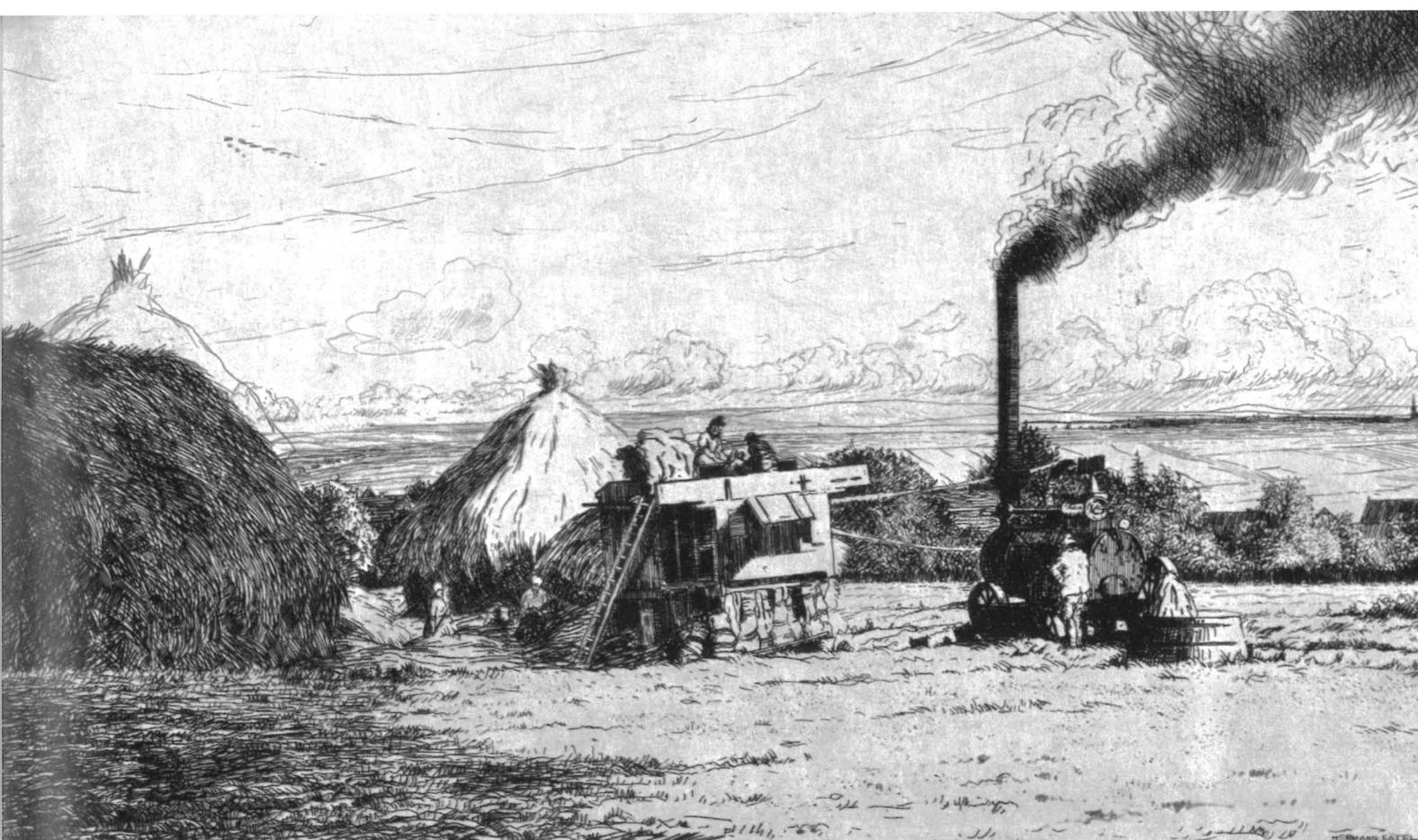


Abb. 3: Dreschtag, ca. 1910, Radierung, 328 mm x 445 mm (Nachlass Kätelhön)

Thielmanns von 1899 an die Redaktion der Zeitschrift „Kunst für alle“, dort 1899/1900 veröffentlicht; abgedruckt in: Küster, Bernd: Künstlerkolonie Willingshausen, Fischerhude 2006, S. 7). Aber auch die Menschen dieses Landstrichs weckten Kätelhöns künstlerisches Interesse, und zwar nicht nur als arbeitende Staffage in seinen Ernte- oder Genreszenen, sondern auch als Persönlichkeiten. „Das Wichtigste für uns sind die Bauern, die vorzügliche Modelle abgeben, ... alte Weiber sind oft gespensterhaft hässlich“ (Wilhelm Thielmann, in: Küster, Bernd, a.a.O., S. 6).

Wie immer Thielmanns Äußerung zu deuten sein mag, in Kätelhöns Figurenbildern und Portraits ist keine „Hässlichkeit“ zu spüren. Er versucht, die charakteristische Aussagekraft der Personen herauszufiltern wie bei dem in Herne gezeigten Bild „Das Schwälmsche von Merzhausen“ (ca. 1916), auf dem ein alter Herr in Sonntagsstaat mit Zylinder auf einer geschnitzten Holztruhe sitzt; da seine Füße den Boden nicht erreichen, ist ihm ein Stuhl untergeschoben. Rechts neben ihm steht ein Weinkrug, und in seiner Rechten hält er das entsprechende Weinglas. Zu seiner Linken überragt ihn ein an die Truhe gelehnter Kontrabass. Damit sind alle Attribute, die das Schwälmsche ausmachen, diesem ehrwürdigen, weißhaarigen Alten zugeordnet.

In seinen Portraits gelingt es Kätelhön, die Physiognomie eines jeden zu erfassen und grafisch zu bannen. Überaus realistisch zeigt er jede durch das Leben eingegrabene Falte, jede widerspenstige Haarsträhne, aber auch den Glanz in den Augen. Die souveräne Beherrschung der Nadel in Hell-Dunkel-Kontrasten und -Kompositionen befähigt ihn, das Individuelle jeder einzelnen Person grafisch herauszumodellieren – eine Fähigkeit, die seine künstlerische Zukunft bestimmen wird. Als Beispiele zu nennen sind die „Schwälmer Bäuerin“ (ca. 1913), der „Hessische Bauer“ (1912) und „Die Dorfälteste“ (1914; Abb. 2), der er sich in feinfühligem Strich nähert und sie in großer Detailtreue und der ihr innewohnenden Würde festhält. Beide Bilder – der „Hessische Bauer“ und „Die Dorfälteste“ – sind in der Herne Ausstellung vertreten.

Neben nahansichtigen Motiven von Bäumen, Gartenzäunen, Brücken usw. begegnen wir in Kätelhöns Schwälmer Landschaftsdarstellungen auch einer fast endlosen, unberührten Weite; im Bildvordergrund sich ausbreitende Wiesen oder Felder in flacher Aufsicht, die auf eine tief liegende Horizontlinie treffen, welche den Blick auf einen meist bewegten Wolkenhimmel lenkt. Fasziniert haben Kätelhön die sich abwechselnden Lichtverhältnisse, die er in Anlehnung an seinen ersten Lehrer Friedrich Klin-

gelhöfer zu dramatischen Licht- und Schatteneffekten inszeniert, die er später im Ruhrgebiet zur Perfektion zu steigern weiß.

Anklänge an eine romantische Formsprache und seine Affinität zu Caspar David Friedrich sind nicht zu übersehen. Aber auch in der idyllischen, von den Künstlern romantisch verklärten Schwälmer Landschaft mit dem unverfälschten, oft idealisierten Bauernleben auf dem Lande blieb die Zeit nicht stehen. Die Mechanisierung hielt Einzug, der Kätelhön sich nicht verschloss: „Ich selbst war jahrelang auf dem Dorfe mit einem Bauern zusammen hinter jeder Maschine hergelaufen, um Beziehungen zu den neuen Wesen zu finden, die ja auch bei den Bauern eine große Umwälzung hervorgerufen hatten“ (Kätelhön, Datteln 12.05.1937, S. 2).

In die klassischen Ernteszenen mit Menschen- und Pferdekraft lässt Kätelhön die Dreschmaschine einziehen, die von Dampfmaschinen über große Transmissionen angetrieben wurde. Zuerst noch zaghaft als Bleistiftzeichnung im Hintergrund verbleibend, gewinnt sie an Größe und darstellungswürdiger Bedeutung und rückt schließlich durch Kätelhöns technisches Interesse in den Bildvordergrund.

Kätelhöns aufmerksamer Beobachtung entgeht die Veränderung der alten Agrarlandschaft

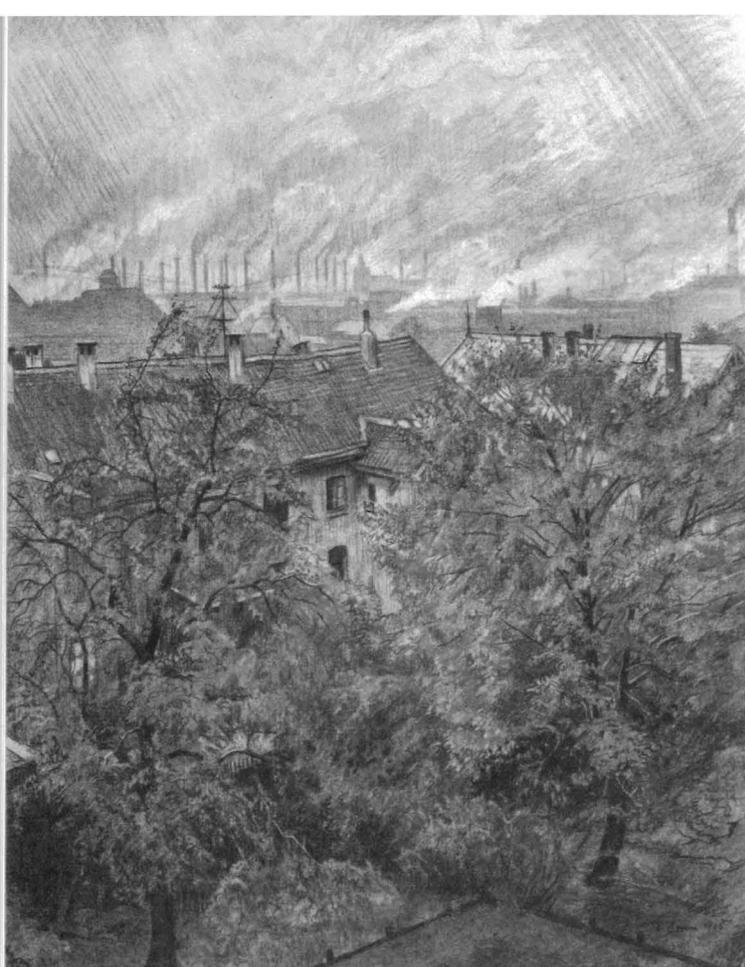


Abb. 4: Industriestadt Essen, 1918, Zeichnung, 630 mm x 485 mm (Nachlass Kätelhön)



Abb. 5: Margarethe Krupp, 1919, Radierung, 300 mm x 245 mm (Nachlass Kätelhön)

nicht, und in seinem „Dreschtage“ (ca. 1910; Abb. 3) lässt er schwarzen Rauch aus dem hohen Schornstein der Dampfmaschine den Himmel verfinstern. Kätelhön spürte das enorme Spannungsfeld von Natur und Technik: „... es wollte mir scheinen, als ob all die Themen, all die alten Symbole zu Ende gedacht, zu Ende gestaltet worden seien“ (Kätelhön, Datteln 1937, S. 2). Hermann Kätelhön hatte erkannt, dass sich dieser Tenor künstlerisch nicht mehr fortführen ließ. „Die Romantik des Künstlers musste aufhören“ (Kätelhön, Datteln 12.05.1937, S. 2). Damit gab Kätelhön einen traditionellen Motivkanon seiner Willingshausener Zeit auf. Die Radierung „Dreschtage“ aber kann als Bindeglied zwischen der alten Agrarlandschaft der Schwalm und der für ihn neuen Industrielandschaft des Ruhrgebiets gesehen werden. „Es war eine Unruhe in mir, die mich von der Beschaulichkeit des Dorfes hinweg drängte und in diesem Nichtwissen wohin, was tun, kam die Berufung nach Essen“ (Kätelhön, Datteln 1937, S. 2).

Lebensaufgabe im Ruhrgebiet

Im Jahr 1916 erhielt Kätelhön den Auftrag, ein Portrait des Geschäftsmanns „Wilhelm Küllenberg“ zu radieren, und reiste zum ersten Mal in das Ruhrgebiet nach Essen. Er erlebte die Stadt als einen Moloch aus unzähligen För-

dertürmen und Zechenanlagen, qualmenden Schloten der Kokereien und Hüttenwerken, die den Himmel verfinsterten, und der mit seiner Wucht die Menschenmassen mit sich riss. Die Kriegsmaschinerie war in vollem Gange. Kätelhön schwankte zwischen Begeisterung für die vor ihm sich ausbreitende Motivvielfalt des Ruhrgebiets mit seiner industriellen Zukunft und Ablehnung der rasanten Veränderung und Zerstörung der Natur. Nüchtern und fast anklagend beschrieb er den Wandel auf dem Weg von der „gute[n] und schöne[n] westfälischen[n] Landschaft nach Hamm“, wo „dann plötzlich ein rauchender Klotz mitten in den Feldern“ liegt, bevor man das Ruhrgebiet erreicht und „rings am Horizont immer mehr von diesen Zechen und Fabriken“ auftauchen (Kätelhön, Datteln 1937, S. 4 f.). Und wie zur Beschwichtigung „dieses Verschwinden[s] einer alten Landschaft“, des „tragische[n] Sterben[s] eines alten Lebensgrundes“, begrüßte er den Bau „gigantische[r] Werke ... aus neuem Geist geboren und mit ganzem Willen zur Bekräftigung des Willens zur Kultur“ (ebd., S. 5).

Kätelhön wusste aber auch um das soziale Spannungspotential, das aus derart gravierenden Umwälzungen des Lebens- und Arbeitsraumes und -rhythmus erwuchs: „[Ich] sah das tolle Leben, sah hunderttausende von Menschen, die beim Schichtwechsel in die Fabrikstore ström-

ten oder herauskamen, sah abgearbeitete Menschen, harte Köpfe mit ernstem Ausdruck und fühlte auch schon die ungeheuren Spannungen, die das allzu rasche, allzu gewaltige Aufbauen des Industriegebietes und seiner Industriestädte geschaffen haben, materiell gesehen und auch kulturell gesehen“ (ebd., S. 2 f.).

Trotz dieser unbehaglichen Bedingungen oder gerade weil er in ihnen seinen Auftrag erkannte, als künstlerischer Chronist das Bestehende eines Lebensraumes zu bewahren, seine Veränderung festzuhalten und das Neue entstehen zu lassen, siedelte er 1917 nach Essen über (Abb. 4). Ernst Gosebruch, der Direktor des Essener Kunstmuseums soll ihn nach eigenen Angaben (Hermann Kätelhön: Brief an Adalbert Colsmann vom 20.09.1935, S. 3) dazu ermuntert haben.

Kurz zuvor hatte Kätelhön die aus Dresden stammende Malerin Antonie Plettner, die er in der Willingshausener Künstlerkolonie kennen gelernt hatte, geheiratet. Das Paar bezog das Gästehaus der Siedlung Margarethenhöhe und wurde von Margarethe Krupp unterstützt. Von ihr fertigte Kätelhön 1918 ein vergeistigtes Bildnis an, bei dem er sich auf die Ausdruckskraft ihres Gesichtes mit den zielgerichteten, großen Augen und ihren aufgestützten rechten Arm beschränkte, in denen er sämtliche Licht-

und Schattenwirkungen konzentrierte. Lediglich angedeutete Kleidungskonturen vermitteln Körperlichkeit (Abb. 5).

Kätelhöns grafische Fähigkeiten als Portraitist waren schon in Willingshausen anerkannt, wo er liebevolle, ergreifende und intime Bildnisse von Kollegen, Freunden und seinen Eltern anfertigte. Und auch im Ruhrgebiet wurde sein Können geschätzt, sodass er viele Persönlichkeiten aus Industrie, Wirtschaft und Lehre auf die Kupferplatte bannen konnte. In realistischer, repräsentativer Ausprägung erschienen die Vertreter der Montanindustrie, allen voran „Emil Kirdorf“, den er mehrfach darstellte und von dem eine Radierung in Herne ausgestellt ist, Ernst Brandi, Gustav Knepper, Ernst Fickler, Fritz Winkhaus, Paul Reusch sowie Fritz Heise, der Direktor der Bochumer Bergschule, auf dessen Initiative das Deutsche Bergbau-Museum in Bochum entstand.

In gleicher Wertschätzung des Menschen – ohne Unterscheidung des Sozialstatus – umkreiste die Nadel auch bei seinen Bergarbeiterbildnissen die Physiognomie des Einzelnen und förderte menschliche Wesensmerkmale und Charaktere

zutage. Zu nennen wären der müde, aber dennoch würdevolle „Bergmann mit Schachthut“ (1933) und die in der Ausstellung gezeigte Lithografie mit dem diagonal ins Bild komponierten Kopf eines „Bergmanns“ (o. D.) – offensichtlich nach der Schicht – mit abgespannten Gesichtszügen und müden, niedergeschlagenen Augenlidern. Seine nackte Brust und das mit Kohlenstaub bedeckte Antlitz werden von unten her angeleuchtet, sodass sich Licht und Schatten effektiv abwechseln. Kätelhön war gleichermaßen sowohl unter Tage bei den Bergleuten als auch auf dem Parkett der Industriellen zu Hause.

Neben den Portraits, die oft Auftragsarbeiten waren, zog ihn anfänglich die Landschaft des Kohlen- und Stahlreviers in ihren Bann, besonders das „Chaotische“ der sich abwechselnden expandierenden Industrielandschaft mit den übrig gebliebenen noch bestellten Agrarflächen. Und so weisen seine Ruhrgebietslandschaften ähnliche Kompositionen auf wie seine Schwäbmer Dreschmaschinen-Impressionen: Im Vordergrund weite Felder mit Getreidegarben oder hinter Bäumen versteckte einzelne Gehöfte, Wiesen mit Büschen, Hecken und Blumen am unteren Bildrand und als Kontrast im Hintergrund

das aufgetürmte Panorama der Hütten- und Zechenlandschaften mit dem rauchgeschwängerten Himmel. Bilder wie „Ernte im Industriegebiet“ (o. D.) oder die in der Herner Ausstellung gezeigten Radierungen „Industriellandschaft mit Wolken“ (1935; Abb. 6) und „Zeche Minister Stein“ (ca. 1927) vermitteln eindrucksvoll Kätelhöns atmosphärisches Empfinden. Auch die Zeichnung „Industriestadt Essen“ (vgl. Abb. 4) zählt zu diesem Kanon. Die Motive decken sich mit Aufnahmen aus den 1950er-Jahren von Walter Vogel oder Josef Stoffels und erwecken den Eindruck der Fotovorlage.

Bei den Radierungen „Bergwerksgesellschaft Dahlbusch, Gelsenkirchen“ (1926), „Blick ins Land, Zeche Minister Stein, Dortmund“ (1932; Abb. 7), beide in der Ausstellung vertreten, rücken die Zechenanlagen – in ihren baulichen Konstruktionen detailgenau wiedergegeben – in das Interesse des Künstlers und in den Vordergrund des Bildes und drängen flächenbeherrschend die dörfliche und städtische Bebauung in den Hintergrund, wo hin und wieder aus Rauchschwaden ein Kirchturm auftaucht, der im Industriezeitalter von Fördertürmen überragt wird. Auf alle dargestell-

Abb. 6: *Industriellandschaft mit Wolken*, 1935, Radierung, 440 mm x 340 mm (Nachlass Kätelhön)



Abb. 7: *Blick ins Land, Zeche Minister Stein, Dortmund*, 1932, Radierung, 518 mm x 397 mm; aus: *Mappenwerk „Arbeit“*, Westfälisches Industriemuseum, Dortmund

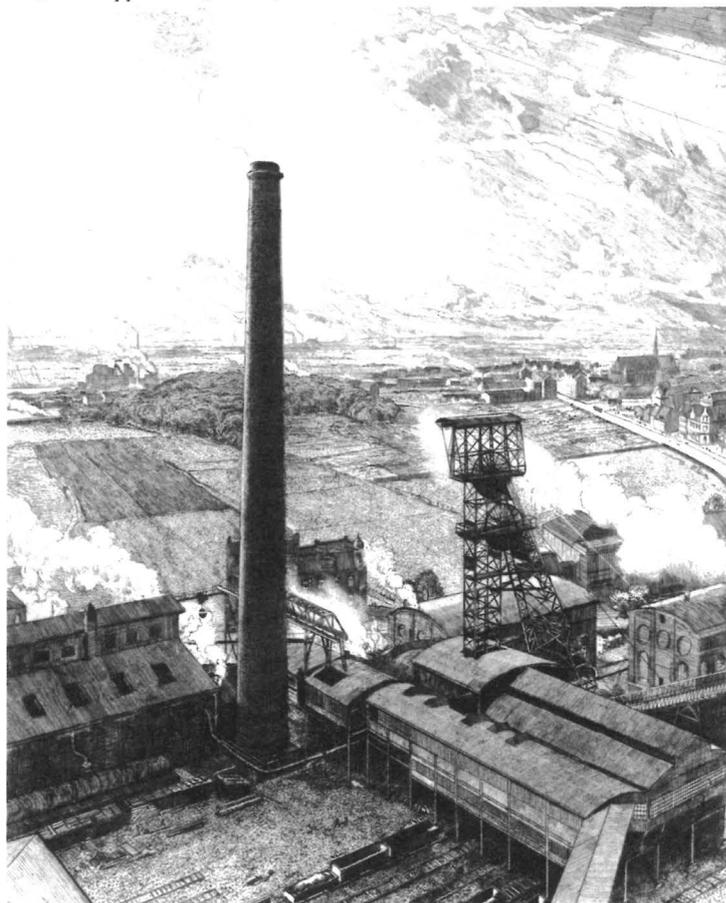




Abb. 8: Kokerei bei Nacht, 1920, Radierung, 480 mm x 398 mm; aus: Mappenwerk „Arbeit“, Westfälisches Industriemuseum, Dortmund

Abb. 9: Gebirgsdruck (Zu Bruch gegangene Strecke), o. D., Radierung, 420 mm x 553 mm; aus: Mappenwerk „Arbeit“, Westfälisches Industriemuseum, Dortmund



ten Schachtanlagen legt sich ein Himmel, der aus einem dynamischen Gewirr aus dichtem Rauch, Dampfschwaden, Dunst und Staubwolken besteht. Bei der „Zeche Graf Beust, Essen“ (o. D.) reißt die Wolkendecke auf, und in einem fulminanten Lichtspektakel ergießen sich – einer Momentaufnahme gleich – gleißende Sonnenstrahlen über die sonst düstere Zechenlandschaft. Alle Register der Lichtdramaturgie zieht Hermann Kätelhön in seinem Bild „Kokerei bei Nacht“ (1920; Abb. 8).

Inzwischen war der Künstler in Essen heimisch geworden. 1920 konnte er seine zwei Jahre zuvor gekaufte Kupferdruckpresse aus dem Keller holen, denn Margarethe Krupp hatte für ihn ein kleines Atelierhaus in der Sommerburgstraße 18 auf der Margarethenhöhe bauen lassen, das er und seine Frau für eine kleine Miete bereits im Februar beziehen konnten. Dort richtete er seine eigene Druckwerkstatt ein. Im selben Jahr fuhr er zum ersten Mal in ein Kohlenbergwerk ein: Zeche Ver. Sälzer & Neuack in Essen-Alten-dorf mit einer Belegschaft von 2320 Beschäftigten und einer Jahresfördermenge von 447 000 Tonnen. Zwar war Kätelhön direkt bei seiner Ansiedlung in Essen 1917 in eine Kaligrube eingefahren, aber dieses Erlebnis hatte ihn zu keiner bedeutenden Darstellung angeregt.

Dafür fand er aber sein wichtigstes Motiv – den Bergmann über und unter Tage – in der Kohle. Er fuhr mit den Bergleuten ein, begleitete sie auf ihrer Schicht und butterte mit ihnen. Er war einer der Ihren. Sein Zugehörigkeitsgefühl drückte sich auch durch seine Mitgliedschaft im „Verband der Bergarbeiter Deutschlands“ aus, in den er am 21. August 1921 in Holsterhausen unter der Nr. 934127 eintrat und dessen Mitgliedsmarken er von der 35. Woche 1921 bis zur 30. Woche 1923 regelmäßig in das Mitgliedsbuch einklebte (Nachlass Kätelhön).

Zur gleichen Zeit und mit derselben Intention, dem Bergmann ein Denkmal zu setzen und ihn zu „adeln“, mit der Hermann Kätelhön in die Zechen einfuhr, befuhr auch der Bildhauer Fritz Koelle (1895-1953) Gruben des Ruhr- und des Saargebiets. Beide Künstler blieben ihrem „veristischen“ Prinzip des wahrheitsgetreuen, realistischen, an der Natur orientierten Gestaltens und aus „innerem Erleben“ heraus treu. Beide Künstler erhielten ihre Ausbildung an der Münchener Kunstakademie. Und das sind nur einige Gemeinsamkeiten.

Die Unermüdlichkeit Kätelhöns, trotz seiner Behinderung einzufahren und aus eigener Anschauung „vor Ort“ jeden einzelnen Arbeitsgang zu skizzieren, erbrachte eine reiche Ausbeute an Einzelblättern, die in großer Motivvielfalt das

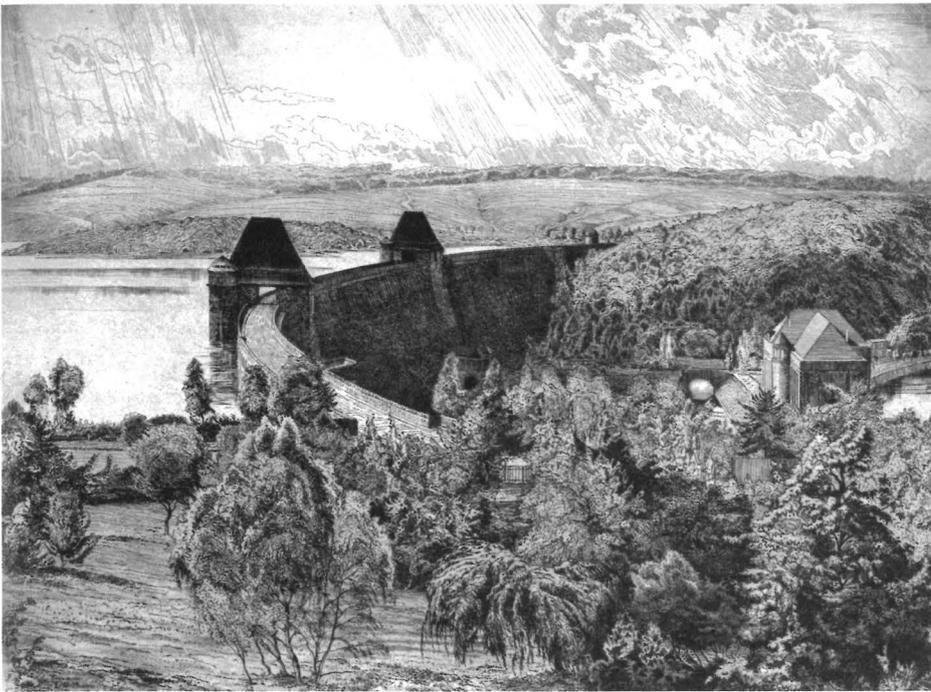


Abb. 10: Möhnetalsperre, ca. 1928, Radierung, 475 mm x 640 mm (Nachlass Kätelhön)

Leben und Arbeiten unter Tage wiedergeben und als Radierung in bemerkenswerter Detailgenauigkeit dokumentarisches Zeugnis ablegen von bergmännischen Tätigkeiten wie Vortrieb („Kniender Bergmann im Streb“, 1929; „Der Bohrer“, o. D.), Gewinnung („Im Voss“, ca. 1920; „Bergmann mit Bohrhammer“, o. D.), Förderung („Am Bremsberg“, ca. 1925; „Bergleute einen Grubenwagen schiebend“, ca. 1928/29), Ausbauen („Zimmerhauer“, 1924; „Beim Stempelsetzen“, o. D.); Versorgung des Grubenpferds, Lampenpflege und Ruhepausen beim Buttern und Trinken oder von erschöpften Bergleuten. Dabei gewährt er Einblicke in Strecken, Streben, Füllörter, in enge Grubenbaue oder auf Flöze in steiler Lagerung, die er als komplizierte Raumsituationen oder -kompositionen anlegt oder auf formal spannungsreiche Raumausschnitte fokussiert. So die undatierte Radierung „Gebirgsdruck (Zu Bruch gegangene Strecke)“ (Abb. 9), die Hans Wille in seiner Werkmonografie als „Ruinarstellung des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet (vgl. Wille, Hans: Hermann Kätelhön – Leben und Werk, Essen 1982).

Viele seiner Blätter wurden als Bildvorlagen für Urkunden oder für Hauerbriefe genutzt wie der „Kniende Bergmann im Streb“, der in Herne ausgestellt ist und u. a. als Treueurkunde vom Eschweiler Bergwerks-Verein (EBV) verwendet wurde. Oder Kätelhön gestaltete adressatengerechte Motive, z. B. „im Auftrag des Vorsitzenden des Deutschen Bergarbeiterverbandes, Fritz Husemann ... 1929 ... eine Ehrenurkunde zu einer Jubiläumsfeier an der Saar“ sowie ein Plakat (vgl. Dommer, Olge/Dückerhoff, Michael:

Kunst für das Ruhrrevier – Hermann Kätelhön [1884-1940], Dortmund 1997, S. 54, Abb. S. 52).

Der Auslöser zur Nutzung seiner Bildwelt und Verbreitung in der Arbeiterwelt entsprang Kätelhöns pädagogischem Impetus. Ganz im Sinne Karl Ernst Osthaus (1874-1921), dem Gründer des Folkwang-Museums Hagen (1902) und dem geistigen Vater des „Folkwang-Gedankens“, nach dem Kunst und Leben eine Symbiose eingehen können, verband Kätelhön damit die Hoffnung, die Arbeitswelt des Bergmanns zu „ästhetisieren“. Ein Bergmann, der harte und gefährliche Arbeit bewältigt, hat es verdient, ihn würdigende – und mit seinem Arbeitsleben korrespondierende – „echte“ Bilder zu erhalten. Darum signierte Kätelhön auch jedes Blatt. Ein Gedanke, der sich 1958 und 1963 im „Bitterfelder Weg“ der SED wieder findet. Seine Kontakte zu Industrie und Wirtschaft waren Kätelhön bei der Umsetzung dieser Idee von Nutzen.

Osthaus ästhetisches, ganzheitliches Gedanken- gut begleitete Kätelhön auch bei seinen weiteren Aktivitäten. Um der Margarethenhöhe zu einem aktiven Kunstleben, ähnlich einer Künstlerkolonie zu verhelfen, wurden auf seine Anregung hin 1925 weitere Atelierwohnungen und Werkstätten für Druckgrafik und Keramik gebaut und die „Keramische Werkstatt Margarethenhöhe GmbH“ gegründet. Die in Selbstverwaltung agierenden Künstler wurden von der Margarethe Krupp Stiftung unterstützt, deren Stiftungsfonds sich im Jahre 1933 auf ca. 20 000 RM belief. 1929 konnte eine „Druckerei der Kunststiftung GmbH im Werkhaus der Margarethenhöhe“ ge-

gründet werden. Beide Projekte entwickelten sich zu Kätelhöns Zufriedenheit, bis 1935 sein großer Gönner, Freund und Vorsitzender der Stiftung, Ernst Fickler, starb. Anschließend wurde die Stiftung von anderen industriellen Mitgliedern geleitet, für die das Gewinnstreben im Vordergrund stand. „Herr Fickler stand mit mir auf dem Standpunkt, dass die Stiftung eine künstlerische Angelegenheit sei und keine geschäftliche“ (Brief Hermann Kätelhöns an Adalbert Colsmann vom 20.09.1935).

Hermann Kätelhön, der bereits 1930 mit seiner Familie nach Wamel an den Möhnesee (Abb. 10) übersiedelt war, nachdem er diesen 1928 durch einen Auftrag des Ruhralsperrenvereins für ein Gedenkblatt kennen- und lieben gelernt hatte, denn er hatte zur Natur zurückgefunden, zog sich aus der Künstlerstiftung zurück, 1937 übernahm er die Druckwerkstatt aus Essen in Eigenregie und verlegte sie nach Wamel.

Zwei große Komplexe haben Hermann Kätelhön ein Leben lang begleitet: die „Natur“ und die „Arbeit“. Jedem wollte er ein Mappenwerk „Arbeit“ und „Schöpfung“ in wechselseitigem Spannungsfeld, aber dennoch miteinander korrespondierend und sich ergänzend, widmen. Während das Thema Arbeit in seiner künstlerischen Betätigung mehr als 20 Jahre für ihn im Vordergrund stand und er in drei Folgen ein Mappenwerk von 37 Einzelblättern schuf (u. a. im Besitz des Westfälischen Industriemuseums Dortmund), konnten für die „Schöpfung“ nur die beiden Motive „Der Berg (Jungfrau-Massiv)“ (1928/29), als Radierung in Herne gezeigt, und die Lithografie „Die Düne (Meeresküste)“ (1933) fertig gestellt werden. Alle anderen Bildvorlagen blieben im Entwurfsstadium, dem der frühe Tod von Hermann Kätelhön am 24. November 1940 während eines Aufenthaltes in München ein frühes Ende setzte.

Kätelhöns Bedeutung für das Ruhrgebiet

Hermann Kätelhön stand mit der konsequenten grafischen Ausrichtung seiner Gestaltungen – nur wenige anfängliche Skizzenbücher enthalten Farben – und mit dem Festhalten am realistisch-figurativen Motivkanon der Arbeitswelt außerhalb der pulsierenden Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts. Dadurch hat er seiner künstlerischen Orientierung selber Grenzen gesetzt. Aber andererseits erlangte er durch seine Spezialisierung ein Höchstmaß an souveräner Meisterschaft in der Beherrschung von Zeichnung, Lithografie, Holzschnitt und Radierung, wobei diese zahlenmäßig den Vorrang erfuhr.

Für das Ruhrgebiet stellt der Großteil seines Oeuvres eine umfangreiche historische Doku-

mentation der Montanindustrie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. Kätelhön gilt als wahrheitsgetreuer Chronist montantechnischer Einrichtungen und Verfahren, die er mit großer Präzision wiedergibt. Über seine eigene Identifikation mit den Bergleuten konnte er ihre Lebens- und Arbeitsweise über, besonders aber unter Tage ehrlich, aber nie anklagend widerspiegeln. Er zeigte ihre körperliche Anspannung, ihre Kraft und Geschicklichkeit, aber auch die Schwere ihrer Arbeit, ihr Ruhebedürfnis sowie ihre körperliche Erschöpfung. Immer aber bewahrte er die Würde eines jeden. Auch seine Industrielandschaften, besonders die exakten Darstellungen der einzelnen Schachtanlagen, können als historische Zeugnisse der Industriearchitektur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts genutzt werden.

Große Verdienste erwarb sich Kätelhön mit seinem unermüdbaren künstlerischen und sozialen Engagement, das stets im Geiste eines Karl-Ernst Osthaus stand, auf der Margarethenhöhe ein auf höchstem Qualitätsniveau angesiedeltes kulturelles Zentrum des Ruhrgebiets zu schaffen.

Die ihm dabei förderlichen Kontakte zu Größen der Industrie und Wirtschaft sowie seine im besten Sinne „konservativ-bodenständige“ Kunst ohne jeglichen sozialkritischen Anklang bewirkten, dass sein Œuvre zu kulturpolitischen Zwecken der herrschenden Nationalsozialisten missbraucht und von ihnen vereinnahmt wurde. Hermann Kätelhön setzte dem nichts entgegen. Er schrieb über sich selbst, dass er politisch nichts zu sagen hätte: „Nur als Künstler, frei und unbekümmert und unbeschwert und unbeeinflusst aus innerem Erleben“ (Kätelhön, Datteln 12.05.1937). Losgelöst von einigen menschlichen Irrungen dieser Zeit hat Hermann Kätelhön mit seinen Kunstwerken neben ihrer kulturhistorischen Dokumentationsfunktion den Bergleuten im Ruhrgebiet eine ästhetische Identifikationsmöglichkeit eröffnet und das Bewusstsein um ihre menschliche Wertigkeit gestärkt.

Beide Faktoren erfahren in der Herner Ausstellung ihre Berücksichtigung. Leider wird diese von keiner eigenen Publikation begleitet. Jedoch ist im Museum eine lesenswerte Schrift erhältlich, die das Westfälische Industriemuseum Dortmund anlässlich der Ausstellung „Kunst für das Ruhrrevier – Hermann Kätelhön (1884-1940) auf der Zeche Hannover 1997“ herausgegeben hat und die ihre Aktualität bewahrt hat. Das Westfälische Industriemuseum Dortmund hat der Autorin auch dankenswerterweise alle Fotos zur Verfügung gestellt.

Dr. Eva-M. Pasche, Willich

Tagungen Veranstaltungen

Lebendige Bergbaugeschichte – Tagung zur Zukunft der Bergbau- geschichtsforschung im Ruhrgebiet

Seit nunmehr einem halben Jahrhundert dauert der Schrumpfungsprozess im deutschen Bergbau an. Das sukzessive Verschwinden des aktiven Bergbaus macht das historische Erinnern an den Bergbau zumindest nicht einfacher. Nicht zuletzt die aktuelle politische Diskussion um einen Auslaufbergbau lässt die Frage nach der Zukunft der Bergbaugeschichte virulent werden. Auf Einladung der Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergmannsbetreuung (REVAG), die im Rahmen ihrer kulturellen Aktivitäten mehrere bergbauhistorische Vereine und Initiativen unterstützt, trafen sich am 23. September 2006 mehr als 50 Teilnehmer in dem vom Bergbau- und Geschichtsverein Oer-Erkenschwick e. V. betreuten Bergbaumuseum im Lehrstollen der ehemaligen Schachtanlage Ewald Fortsetzung, um Erfahrungen auszutauschen und Kontakte zwischen den Vereinen und mit Profis zu knüpfen sowie um über künftige Entwicklungsmöglichkeiten bergbauhistorischer Forschungsaktivitäten zu diskutieren.

In seiner Begrüßung würdigte Peter Schrimpf, Arbeitsdirektor der Deutschen Steinkohle AG (DSK), die Rolle der REVAG bei der Aufrechterhaltung der Erinnerung an den Bergbau und seiner Geschichte. Die soziale Funktion solcher lebendigen Erinnerungskultur sei im andauernden Strukturwandel nicht zu vernachlässigen. Er sicherte zu, dass die DSK die Arbeit der REVAG und damit indirekt auch die Arbeit der Geschichtsvereine weiterhin unterstützen werde.

An die Begrüßung schloss sich der Einführungsvortrag von Professor Dr. Klaus Tenfelde, dem Leiter des Instituts für soziale Bewegungen der Ruhr-Universität Bochum und Geschäftsführer

der Stiftung Haus der Geschichte des Ruhrgebiets, an. Tenfelde plädierte eindringlich für eine kritische Aufarbeitung der Bergbaugeschichte. Es könne nicht um die Präsentation einer Erfolgsgeschichte gehen, sondern vielmehr sei es die Aufgabe der Historiker, die Vergangenheit in all ihrer Widersprüchlichkeit aufzuarbeiten und zu analysieren. Dieses Plädoyer exemplifizierte der Referent an zwei zentralen Themen. Zunächst nannte er die heute noch lebendige und zumal in den Knappenvereinen überwiegend positiv konnotierte Kultur und Tradition der Bergleute des Ruhrbergbaus. Deren Wurzeln seien im ständischen Erz- bzw. im Silberbergbau zu suchen, wo sie nicht zuletzt disziplinierende Funktionen gehabt hätten. Und so könne die bewusste Übertragung dieser Kultur- und Traditionsstränge auf den historisch jüngeren Ruhrbergbau durch die Bergbeamten-schaft auch als erfolgreicher Versuch einer interessenorientierten Vereinnahmung der Arbeiter durch die staatlichen Behörden im Sinn einer Disziplinierung interpretiert werden.

Ähnlich würde es sich mit dem Mythos einer besonderen Radikalität und Militanz der Bergarbeiterschaft an der Ruhr verhalten. Er sei nicht zuletzt von den Arbeiterorganisationen gepflegt worden, um der gewerkschaftlichen Interessenvertretung Nachdruck zu verleihen. Sinnfällig sei hierfür der bekannte Ausspruch, dass wenn es an der Ruhr brenne, der ganze Rhein in Flammen stehen würde. Demgegenüber hob Tenfelde hervor, dass die Bergleute an der Ruhr und deren Gewerkschaften alles andere als „Radikalinskis“ waren. Im Gegenteil: Im historischen Rückblick würden sich die Bergarbeiterorganisationen seit ihrer Gründung im Gefolge des Streiks von 1889 durch ihre reformistische Haltung auszeichnen. Ebenso wenig sei ihre disziplinierende Funktion innerhalb der Bergarbeiterschaft zu unterschätzen. Sie hätten die Proteste der Bergarbeiter kanalisiert und damit unorganisierte, so genannte wilde Streiks oft verhindert. Zumal nach 1945 hätte man Arbeitskämpfe zu vermeiden gesucht und vorrangig auf Verhandlungslösungen gesetzt, wobei ein personenbezogenes Netzwerk zwischen Politik und Gewerkschaften, das heute nicht mehr existent sei, ein wesentlicher Grund für die Erfolge gewerkschaftlicher Interessenpolitik gewesen sei.

Nachfolgend stellten drei ausgewählte Geschichtskreise sich und ihre Aktivitäten vor, wobei auch ihre alltäglichen Probleme zur Sprache kamen. Dabei wurde deutlich, dass nicht nur die jeweiligen Arbeitsschwerpunkte, sondern ebenso Gründungskontexte und Motivationen ein breites Spektrum aufweisen. Im Fall des Geschichtskreises König Ludwig führte eine Pri-