

William Orpens “Unterzeichnung des Friedensvertrages im Spiegelsaal von Versailles, 28. Juni 1918”- eine Bildquelle als Baustein für eine “Visual History” des Ersten Weltkrieges

Susanne Popp

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Popp, Susanne. 2013. “William Orpens ‘Unterzeichnung des Friedensvertrages im Spiegelsaal von Versailles, 28. Juni 1918’ - eine Bildquelle als Baustein für eine ‘Visual History’ des Ersten Weltkrieges.” In *Antike - Bilder - Welt: Forschungserträge internationaler Vernetzung; Elisabeth Erdmann zum 70. Geburtstag*, edited by Charlotte Bühl-Gramer, Wolfgang Hasberg, and Susanne Popp, 149–61. Schwalbach am Taunus: Wochenschau-Verlag.

William Orpens „Unterzeichnung des Friedensvertrages im Spiegelsaal von Versailles, 28. Juni 1919“ – Eine Bildquelle als Baustein für eine „Visual History“ des Ersten Weltkrieges

Susanne Popp

1. Einleitung

Die historische Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg, dessen Beginn sich 2014 zum 100. Mal jährt, steht mehr als je zuvor im Zeichen der „Visual History“.¹ Dies bedeutet, dass die Bildpraktiken während des Krieges als integraler Bestandteil der Geschichte dieses Krieges und die visuellen Erinnerungs- und Verarbeitungsstrategien als Faktoren der engeren und weiteren Nachkriegsgeschichte analysiert werden. Die „Visual History“ betrachtet die Bilddokumente der Vergangenheit weniger als Bildquellen zur Rekonstruktion einer außerhalb der Bilder liegenden „primären Realität“ auf der Ebene des dargestellten Ereignisses, sondern vielmehr als historische „Akteure“, die den historischen Prozess mitbestimmen: beispielsweise als propagandistische Waffen in politischen oder militärischen Auseinandersetzungen, als Mittel zur Formung von kollektiven Vorstellungen und Handlungsdispositionen, als Instrument zur Ausübung von Deutungsmacht bei der Konstruktion der Memoria oder schließlich auch als Handlungsziel, indem politische Taten um der dabei entstehenden wirkmächtigen Medien-Bilder² willen verübt werden.

Dieser Beitrag befasst sich mit William Orpens Gemälde „Die Unterzeichnung des Friedensvertrages im Spiegelsaal von Versailles, 28. Juni 1919“, einem Historienbild, das bei seiner Entstehung im Jahre 1919 in die britische Gedenk- und Erinnerungspolitik eingebunden war, die nach dem Kriegsende die Kompensation der Verluste und die Integration der Nation und des Empire fördern wollte. Ausgehend von den europäischen Schulbüchern fand das außerhalb Großbritanniens bis dahin wenig beachtete Werk vor rund 15 Jahren eine erstaunlich rasche Verbreitung in der geschichtskulturellen „Visual Culture“; heute zählt es auch im Internet, in Sachbüchern und populären Geschichtsmagazinen zu den prominentesten Elementen des „Bildkorpus“ des Ersten Weltkrieges, wobei sich die ursprüngliche kulturelle Bedeutung grundlegend gewandelt hat.

Da für die Bildquellen-Arbeit im Geschichtsunterricht und die Auseinandersetzung mit der Rolle dieses Gemäldes in der „Visual History“ des Friedensvertrages grund-

¹ Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006; ders.: Visual History, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (http://docupedia.de/zg/Visual_History_Verson_2.0_Gerhard_Paul); aufgerufen: 29.12.2012).

² Bspw. Paul, Gerhard: Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“, Göttingen 2005, S. 174-179.

legendes bildkundliches und Kontext-Wissen unverzichtbar ist, konzentriert sich der Beitrag auf eine Erschließung des Dokuments als Bildquelle. Dabei werden jedoch die traditionelle Bildquellen-Arbeit der Geschichtsdidaktik und die „Visual History“ keineswegs als Gegensätze betrachtet: Die „Visual History“ benötigt das Fundament der bildkundlichen und quellenkritischen Untersuchung, während die Bildquellenarbeit einen Großteil ihres geschichtsdidaktischen Potenzials vergibt, wenn sie sich allein auf die Förderung methodischer Kompetenzen oder einen kritischen Vergleich zwischen der ikonisch dargestellten Welt und dem historischen Geschehen beschränkt.

2. William Orpens Konferenzgemälde als Bildquelle und als Dokument der „Visual History“

Während die militärischen Auseinandersetzungen an einigen Kriegsschauplätzen noch andauerten, wurde am 18. Januar 1919 – dem Tag der Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs in Versailles im Jahre 1871 – die Pariser Friedenskonferenz eröffnet.³ Sie sollte nicht nur einen Krieg beenden, der sich aufgrund der globalen Dimension des europäischen Staatensystems und des Kriegseintritts der Vereinigten Staaten über sämtliche Erdteile erstreckt hatte, sondern auch Grundlagen für eine Neuordnung Europas und der Welt schaffen und den zukünftigen Frieden durch die Anwendung neuer Prinzipien, wie das Selbstbestimmungsrecht der Völker, dauerhaft sichern. Der Friedensvertrag, den die Repräsentanten der deutschen Reichsregierung am 28. Juni 1919, dem Jahrestag des Attentats von Sarajewo, in Anwesenheit von rund 1.000 Personen – Repräsentanten der 69 Signatarmächte, Diplomaten, Pressevertreter und Ordnungskräfte – im Spiegelsaal von Versailles unterzeichneten, stellt mit 440 Artikel in 15 Teilen und verschiedenen Ergänzungen den bislang umfangreichsten Friedensvertrag der Geschichte dar.⁴

Das Historiengemälde „The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, Versailles, 28th of June 1919“ (Öl auf Leinwand; 1919; 127 x 154,2cm⁵), das der irisch-britische Künstler William N. M. Orpen (1878-1931) als ehemaliger Frontmaler und offizieller britischer Konferenzmaler im Auftrag seiner Regierung erstellte, thematisiert den letzten Schritt des Gesamtgeschehens – die Unterzeichnung des Vertragswerkes durch die beiden Vertreter des Deutschen Reiches, dem die Siegermächte die Hauptverantwortung für die Eskalation der Julikrise von 1914 und den Beginn des

³ Zum Versailler Vertrag s. Kolb, Eberhard: Der Frieden von Versailles, München 2005; Krumreich, Gerd (Hrsg.): Versailles 1919. Ziele – Wirkung – Wahrnehmung, Essen 2001.

⁴ Der vollständige Vertragstext ist abrufbar unter <http://www.documentarchiv.de/wr/vv.html> (aufgerufen: 22.11.2012).

⁵ Wiedergabe in Wikimedia Commons: File: William Orpen – The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, Versailles.jpg (aufgerufen: 20.03.2013). – Die Fachliteratur macht unterschiedliche Angaben zum Format. Dieser Beitrag verwendet die Angaben des Ausstellungskatalogs des Imperial War Museum, vgl. Imperial War Museum (Hrsg.): William Orpen. Politics, Sex & Death, London 2005, S. 156f.

Ersten Weltkriegs zuschrieben.⁶ W. Orpen war Augenzeuge des dargestellten Geschehens und schloss die Komposition, die für das 1917 neu gegründete Imperial War Museum in London bestimmt war, Ende 1919 zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber ab. Während der Arbeit an dem Ereignisbild verfasste er zudem autobiographische Aufzeichnungen über seine Erfahrungen an der Westfront und bei der Friedenskonferenz, die er schließlich 1921 unter dem Titel „Onlooker in France“⁷ publizierte.

2.1 *Eine Anmerkung zur Methode: Das Panofsky-Interpretationsschema im Geschichtsunterricht*

Die folgenden Ausführungen, die W. Orpens Werk als historische Bildquelle auffassen, orientieren sich an der in der Didaktik der Geschichte seit langem etablierten Adaption des Interpretationsschemas des Kunsthistorikers Erwin Panofsky (1892-1968),⁸ wobei der geschichtsdidaktische Wert der Ausrichtung am Panofsky-Modell hier vor allem in dessen historisierendem Zugang zu Bildzeugnissen als Ausdruck vergangener ikonischer Zeichenpraxis und visueller Kulturen gesehen wird. Besonders wichtig erscheint es dabei, die so genannte „vorikonographische Beschreibung“ im Klassenzimmer als eine Aktivität zu gestalten, die der Kontrolle des subjektiven kulturellen (Vor-)Wissens dient. Dies ist gerade bei der Bildquellenarbeit an mimetischen, das heißt als „wirklichkeitsnah“ empfundenen Bildtypen ein unerlässlicher Schritt, der verhindern soll, dass das gegenwärtige subjektive kulturelle (Vor-)Wissen unreflektiert in die Wahrnehmung der nur scheinbar „offensichtlichen“ Bildinhalte einfließt.

Es geht somit auf dieser ersten Stufe um eine möglichst geschichts- und kultur-unabhängige Bezeichnung der Darstellungselemente, indem man beispielsweise eine Figur als Mann benennt, der an ein Kreuz genagelt ist, und diesen erst in einem zweiten Schritt (im Sinne der so genannten „ikonografischen Analyse“) gegebenenfalls als Jesus, den christlichen Messias, identifiziert. Diese Übung zur Bewusstmachung des subjektiven kulturellen (Vor-)Wissens, die von den Schülerinnen und Schülern eine nicht zu unterschätzende Abstraktionsleistung verlangt, lässt, beso-

⁶ Vgl. hierzu auch Popp, Susanne: William N. M. Orpen: Die Unterzeichnung des Friedensvertrages von Versailles am 28. Juni 1919, in: Wobring, Michael/Popp, Susanne (Hrsg.): Der europäische Bildersaal. Europa und seine Bilder, Analyse und Interpretation zentraler Bildquellen, Schwalbach/Ts. 2013 (im Ersch.), S. 122-135. Elisabeth Erdmann ist in diesem Band mit folgendem Beitrag vertreten: Erdmann, Elisabeth: Jacques-Louis David: Der Ballhaussschwur am 20. Juni 1789, S. 28-39.

⁷ Vgl. Orpen, William: An Onlooker in France 1917-1919, London 1921 [ND 1996]. Vgl. auch die Online-Version (<http://www.gutenberg.org/ebooks/20215>; aufgerufen: 10.03.2013), sowie die kritische Edition des Textes: Orpen, William: An Onlooker in France. A Critical Edition of the Artist's War Memoirs, hrsg. u. komm. Upstone, Robert/Weight, Angela, London 2009.

⁸ Vgl. Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1955), in: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 36-67. Vgl. zur Adaption z.B. Sauer, Michael: Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren, Seelze-Velber 2000; Pandel, Hans-Jürgen: Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht. Bildinterpretation, Schwalbach/Ts. 2008.

nders in multikulturell zusammengesetzten Klassen, zumeist Diskussionen entstehen, die den Beteiligten eindrücklich zu erkennen geben, wie tief die oft unbewusst wirksamen kulturellen Perspektiven im alltäglichen Denken verwurzelt sind und wie stark sie die Auseinandersetzung mit kulturellen Objekten aus der Vergangenheit beeinflussen.⁹

Auf diesen „vorbegrifflichen“ oder „vorikonographischen“ Schritt folgt die so genannte „ikonografische Analyse“, die vom kulturellen und historischen Wissen angeleitet ist und dabei auch historische Quellen nutzt. Die Bildquellenarbeit beginnt hier auch den so genannten „Dokumentensinn“¹⁰ des Bildwerkes zu prüfen, indem sie nach dem Verhältnis der ikonischen Aussagen zur „primären Wirklichkeit“ fragt, auf welche sie referieren, und diese mit den Informationen abgleicht, die man zuverlässig aus anderen historischen Quellen gewinnen kann.

Die „ikonologische Interpretation“ stellt schließlich das Werk in den zeitgenössischen Kontext und arbeitet einen epochenspezifischen Habitus und/oder eine historische Grundaussage heraus. Im Spezialfall der geschichtsdidaktischen Bildquellenarbeit findet eine abschließende Erörterung des Quellenwerts des Bildes im Sinne Rainer Wohlfeils statt. Dabei geht es nicht allein um die Intentionen, die mit den Abweichungen der ikonischen Aussagen von der aus anderen Quellen rekonstruierbaren „primären Wirklichkeit“ verbunden sind, und um eine grundsätzliche Erörterung dessen, was das Bild sichtbar machen kann und was sich dem ikonischen Kode verweigert, sondern ebenso um die zeitgenössische „Visual Culture“ sowie die Rolle des Werks in der „Visual History“ und – gegebenenfalls – in der gegenwärtigen Geschichtskultur.

2.2 Die ikonologische Beschreibung der Bildquelle

Im Sinne der ikonologischen Beschreibung ist zunächst festzuhalten, dass es sich bei der in W. Orpens Werk dargestellten „Welt“ um einen Ausschnitt¹¹ aus einem Geschehen handelt, das von einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt aus gesehen wird. Der Künstler wählte eine für ein Konferenzbild eher ungewöhnliche hochformatige Komposition, die zentralperspektivisch und symmetrisch konzipiert ist und einen hohen Innenraum mit drei Spiegelarkaden zeigt, die ein räumliches Bildzentrum definieren, das über die gesamte Bildbreite und eine halbe Höhe reicht. In Abweichung von der traditionellen akademischen Historienmalerei, die das Hauptgeschehen – die „Historia“ – zumeist in diesem Bildraum platziert, präsentiert W. Orpen hier eine nahezu „menschenleere“ Fläche, die zum einen die Spiegel selbst

⁹ Die formal-ästhetische Beschreibung und Analyse (z.B. Bildaufbau, Perspektive, Farbgebung, Helligkeitswerte, Linienführung, Flächengestaltung) begleitet diese drei Schritte der Bildquellenanalyse und wird im Zusammenhang mit den jeweils veränderten Fragestellungen auf der beschreibenden, analysierenden und interpretierenden Ebene vertieft.

¹⁰ Vgl. Pandel, Hans-Jürgen: Bildinterpretation, in: Handro, Saskia/Schönemann, Bernd (Hrsg.): Visualität und Geschichte, Berlin 2011, S. 69-88, hier S. 76.

¹¹ Vgl. besonders die beiden angeschnittenen Figuren der Kürassiere am äußersten rechten Bildrand.

und zum anderen die verzerrt und verschwommen reflektierten Saalfenster der gegenüber liegenden Raumseite zusammen mit drei Figuren-Schemen und einem Ausblick auf die Balustrade und den Garten zeigt.

Über und unter diesem „leeren Zentrum“ befindet sich jeweils ein Bildelement, das sich über ein Viertel der gesamten Bildhöhe erstreckt. Im oberen Bereich erfolgt die detailgetreue Wiedergabe der prunkvollen Wandgestaltung am Übergang zur Saaldecke sowie einer auf der senkrechten Bild-Mittelachse befindlichen Inschrift. Das untere Bildviertel wird von einem Gruppenbild dominiert, das sich über die gesamte Bildbreite erstreckt. Unmittelbar vor den Spiegelarkaden stehen und sitzen in zwei Reihen 25 formell gekleidete Männer hinter einem langen, schwarzen, mit Papieren bedeckten Arbeitstisch und blicken mit ernststen Mienen aus dem Bild auf den Betrachter oder auf das Geschehen, das unmittelbar vor ihnen beziehungsweise unterhalb der Figurengruppe an einem kleinen Tisch stattfindet. Die Komposition der 25 Figuren ist dreiteilig angelegt: Zwei nahezu gleich große Teileinheiten schließen sich rechts und links außen an die beiden Pilaster an. Diese rahmen eine dritte Gruppe ein, die W. Orpen – unterhalb der Inschrift – auf der senkrechten Bild-Mittelachse positioniert hat. In deren Verlängerung nach unten sieht man einen von der Rückenlehne seines Sesselstuhls weitgehend verdeckt sitzenden Mann, dessen linke Hand auf einem Papierdokument zu ruhen scheint, auf das ein zweiter Mann blickt, der sich stehend über die Schulter des Sitzenden beugt.

2.3 Die ikonologische Analyse der Bildquelle

Im Zuge der nun folgenden „ikonologischen Analyse“ ist zunächst festzuhalten, dass es diese am äußersten unteren Bildrand wiedergegebene Szene – der Kopf der sitzenden Figur erreicht kaum die Höhe des Arbeitstisches der großen Figurengruppe – ist, auf die der Bildtitel verweist: Als Vertreter der deutschen Reichsregierung unterzeichnet der deutsche Reichsaußenminister Hermann Müller (SPD), im Bild direkt unterhalb der Figur des damals fast achtzigjährigen Georges Clemenceau platziert, das Vertragswerk sitzend, während der deutsche Reichsverkehrs- und -kolonialminister Johannes Bell (Zentrum) neben ihm steht. Wendete man hier den sozialen Kode der traditionellen akademischen Historienmalerei an, demzufolge die ranghöchsten Personen im Bild am wenigsten verdeckt und am meisten von vorne gezeigt werden, dann wäre die Darstellung von Hermann Müller als deutscher Vertragsunterzeichner als gesteigerter Ausdruck der Inferiorität dieser Figur zu lesen. Ob dies jedoch auf die mehr oder minder ohnmächtige Rolle des Deutschen Reiches in der „Historia“ der Friedensverhandlungen oder auf anderes verweist, dies muss an dieser Stelle offen bleiben.

In der mittleren Figurengruppe, über der Vertragsunterzeichnungsszene, erkennt man im Umfeld des französischen Ministerpräsidenten die zentralen alliierten Verhandlungsführer. Vom Betrachter aus gesehen, sitzen Woodrow Wilson links und der britische Premier David Lloyd George rechts von G. Clemenceau. Hinter Lloyd George befinden sich Colonel Maurice Hankey (1877-1963), Sekretär im britischen Kriegskabinett, sowie – am Pilaster nebeneinander stehend – der Staatssekretär für Indien

Edwin S. Montagu (1879-1924) und General Sir Ganga Singh, Maharaja von Bikaner¹² (1880-1943). Zu dieser Gruppe zählen, obgleich marginal gesetzt, auch die drei Figurenschemen im Spiegel, wobei die beiden aufrecht stehenden Figuren an die anwesenden Journalisten, Fotografen und Konferenzmaler erinnern.¹³ Damit verweist der Künstler auf sich selbst als Augenzeugen des Geschehens.

W. Orpen stellt in seinem Werk die Vertreter von zehn der insgesamt 69 Signatarstaaten dar. Dabei liefert die nationale Zugehörigkeit der Figuren insofern einen Hinweis auf den Auftraggeber des Werks, als die Mitglieder der britischen Delegation zahlenmäßig deutlich überrepräsentiert sind. Neben den bereits genannten Personen werden dargestellt:¹⁴ Finanzminister Bonar Law (1858-1923), Außenminister Arthur J. Balfour (1848-1930), Kolonialminister Viscount Milner (1854-1925) sowie der Minister ohne Portefeuille George N. Barnes (1859-1940). Sie sitzen in einer Reihe rechts vom britischen Premier. Entfernt davon steht der Pressevertreter Sir George Riddell (1865-1934). Bezieht man das Empire ein, dann erhöht sich die Stärke der britischen Gruppe weiter: Britisch-Indien (General Sir Ganga Singh), Australien (Premierminister William M. Hughes; 1862-1952), Kanada (Sir George Foster; 1857-1931) und Südafrika (Luis Botha; 1862-1919; Premierminister der Südafrikanischen Union von 1910 bis 1919) sind mit je einem Repräsentanten im Bild vertreten, das auf diese Weise die weltumspannende Dimension nicht nur des „Großen Krieges“, sondern auch des Versailler Vertrages unterstreicht.

Die Delegation der Vereinigten Staaten stellt mit insgesamt fünf der dargestellten Figuren die zweitgrößte Gruppe im Bild dar. In einer Reihe sitzen links von Präsident Wilson: Außenminister Robert Lansing (1864-1928), der Diplomat Henry White (1850-1927), Colonel Edward M. House (1858-1938) sowie links außen General Tasker H. Bliss (1853-1930). Auffällig unterrepräsentiert sind hingegen französische und italienische Delegierte. Neben Clemenceau, der allerdings einen zentralen Platz in der Figurenkomposition einnimmt, ist mit Außenminister Stéphane Pichon (1857-1933) nur ein einziger weiterer Vertreter Frankreichs wiedergegeben. Italien ist nur mit einer einzigen Figur vertreten, wobei Vittorio Emanuele Orlando (1860-1952; italienischer Ministerpräsident von 1917 bis 1919) zudem recht deutlich von der Gruppe Wilson, Clemenceau und Lloyd George abgerückt steht. Möglicherweise ist darin ein Hinweis auf die schwache politische Rolle Italiens im „Rat der Vier“ und auf Orlandos Rücktritt vom Amt am 21.06.1919 zu sehen. Da es nicht Orlando war, der den Vertrag für Italien unterzeichnete, steht zu vermuten, dass W. Orpen ein vorab gefertigtes Porträt von Orlando besaß und es wegen der Popularität des „Rates der Vier“ in die Komposition einfügte.

Italien ist somit, obgleich es Mitglied der „Großen Vier“ war, nicht stärker im Bild vertreten als die folgenden fünf Teilnehmerstaaten, die W. Orpen zur Darstellung

¹² Der Maharaja von Bikaner war der erste (nach damaligem Verständnis) „nicht-weiße“ General in der British Indian Army. Britisch-Indien war mit über einer Million Soldaten auf britischer Seite am Ersten Weltkrieg beteiligt und wurde Gründungsmitglied im Völkerbund.

¹³ Die gebeugte Figur ist das Spiegelbild von Johannes Bell.

¹⁴ Vgl. den Personenschlüssel in: Popp, Susanne: William N. M. Orpen (Anm. 6), S. 122.

ausgewählt hat: Japan, vermutlich wegen der Mitgliedschaft im „Rat der Zehn“ (Delegationsleiter Prinz Kimmochi Sajonji; 1849-1940), Serbien (Nikola Pašić (1845-1926); Premierminister des Königreiches der Serben, Kroaten und Slowenen), möglicherweise ein Hinweis auf das Attentat von Sarajewo als Ausgangssituation des Krieges, Belgien (Außenminister Paul Hyman; 1865-1941), vermutlich ein Hinweis auf den deutschen Einmarsch ins neutrale Belgien und den Bruch des Völkerrechts als offiziellen Anlass für den britischen Kriegseintritt, Griechenland (Premierminister Eleftherios Venizelos; 1864-1936), dies möglicherweise als Hinweis darauf, dass Venizelos gegen die politische Position des griechischen Königs die griechische Neutralität beendete und den Kriegseintritt auf Seiten der Alliierten erreichte, sowie schließlich Portugal (Verhandlungsführer Afonso Augusto da Costa; 1871-1937), mutmaßlich wegen da Costas Rolle als demokratischer Regierungspräsident: Er setzte gegen starken innenpolitischen Widerstand den Kriegseintritt Portugals auf Seiten der Entente durch, indem er im Februar 1916 deutsche Handelsschiffe in portugiesischen Häfen beschlagnahmen ließ.

Die Inschrift in der Mitte des oberen Bildviertels lautet: „Le Roy gouverne lui même“ („Der König regiert aus eigener Machtvollkommenheit“). Die Kartusche ist im Saal unterhalb des Deckengemäldes von Charles Lebrun (1619-1690) angebracht, das – im Bild nicht sichtbar – den thronenden Ludwig XIV. (1638-1715; französischer König seit 1643) zeigt, wobei die Inschrift erst nachträglich im 18. Jahrhundert eingefügt wurde. Indem die Bild-Darstellung die Szene der Unterzeichnung unter jene Inschrift setzt, sagt sie aus, dass das Geschehen, vom Betrachter aus gesehen, rechts von der Mitte der – mit 17 Arkaden rund 70 Meter langen sowie 10 Meter hohen – Spiegelwand stattgefunden habe. Fotografische und gezeichnete Dokumente der Vertragsunterzeichnung¹⁵ belegen, dass W. Orpen in diesem Punkt die realen Verhältnisse wiedergegeben hat. Doch zugleich blendet seine Komposition völlig die Tatsache aus, dass sich rund 1.000 Personen im Saal drängten, als die Vertreter des Deutschen Reichs das Vertragswerk unterzeichneten.

2.4 Die ikonologische und historische Interpretation der Bildquelle

Im Zuge der ikonologischen Interpretation ist zunächst festzuhalten, dass es sich bei diesem Werk um ein „Ereignisbild“ im Sinne der traditionellen akademischen Historienmalerei handelt, das heißt um die Gestaltung eines herausragenden und denkwürdigen zeitgenössischen Geschehens, einer „Historie“.¹⁶ Um „Ereignisbilder“ in diesem Sinne handelt es sich beispielsweise auch bei Davids „Ballhauschwur“, der „Liberté“ von Delacroix oder bei Anton von Werners Werken „Berliner Kongress“ und

¹⁵ Vgl. z. B. die Fotografie von Helen Johns Kirtland und Lucian Swift Kirtland „The delegations signing the Treaty of Versailles in the Hall of Mirrors“, U.S. National Archives. Als gemeinfreies Dokument zugänglich unter http://als.wikipedia.org/wiki/Versailler_Vertrag (aufgerufen: 19.03.2013).

¹⁶ Die akademische Kunstgattung der „Historienmalerei“ ist in der Renaissance entstanden; der damit verbundene Begriff der „Historie“ umfasste weltliches, geistliches, mythisches, legenden- oder sagenhaftes oder auch „wunderbares“ Geschehen.

„Proklamation des Deutschen Kaiserreiches“ – um nur einige Historienbilder herauszugreifen, die in den aktuellen Schulbüchern europäischer Staaten überdurchschnittlich häufig wiedergegeben werden. Des Weiteren können wir „Onlooker in France“ entnehmen, dass W. Orpen zumindest eine Fassung der „Kaiserproklamation“ kannte und daraus Vorstellungen von dem Ereignis, das knapp 50 Jahre früher am selben Ort stattgefunden hatte, bezog, die er als Interpretationsfolie über das zeitgenössische Geschehen legte. Über seine Eindrücke vom Akt der Vertragsunterzeichnung schrieb er Folgendes:

„Die Treffen der Delegierten am Quai d’Orsay, die Aushändigung der Friedensbedingungen an diejenigen, die noch vor kurzem unsere Kriegsgegner waren, dies alles ging sehr kurz angebunden vor sich, und schließlich hatte auch der bedeutende Akt der Unterzeichnung des Friedensvertrages nicht mehr Würde als ein Abverkauf bei Christie’s. Wie anders muss es doch 1870 <sic> gewesen sein [...]. Zuletzt kam ich zum Mittelfenster. Dort fand ich ein Durcheinander von französischen und amerikanischen Künstlern vor. [...] Dann, inmitten einer Menge von Sekretären des französischen Außenministeriums, kamen die beiden Deutschen, Hermann Müller und Doktor Bell, nervös nach vorne, unterzeichneten und wurden zurück an ihre Plätze geführt. [...] Die Menschen sprachen und rissen Witze über die Tische hinweg. [...] Alles war vorbei. [...] Die Armee war vergessen. Einige tot und vergessen, andere verstümmelt und vergessen, wieder andere lebendig und unversehrt – doch ebenso vergessen. Dabei schien die Sonne außerhalb meines Fensters und die Springbrunnen plätscherten, und die deutsche Armee – oder was von ihr übrig war – war weit, weit weg von Paris.“¹⁷

W. Orpen stellt über die Betonung des räumlichen Ambiente eine intermediale Referenz zu einer der Fassungen der „Proklamation des deutschen Kaiserreiches in Versailles“ von Anton von Werner her und unterstreicht damit den Kontrast zwischen der Gegenwart und jenem knapp 50 Jahre zurückliegenden Ereignis, bei dem das neue Deutsche Reich im Schloss von Versailles, das damals als französisches Nationalmuseum diente, einen auf die Demütigung des Gegners gerichteten epochalen Triumph über Frankreich feierte. Zugleich wirkt es überraschend, dass W. Orpen – der als Historienmaler selbst sehr darin erfahren war, die detailgetreue Wiedergabe bestimmter Bildelemente, wie zum Beispiel Porträts, Räumlichkeiten, Mobiliar und Uniformen, als illusionistisches Mittel zur Gestaltung der Bildbotschaft zu nutzen, – auf die hochgradig stilisierte Darstellung der „Proklamation des Kaiserreiches“ „hereinfällt“, indem er sie als verlässliches Abbild der vergangenen Realität auffasst. Vom Historienbild seines Malerkollegen ausgehend nimmt W. Orpen an, der Staatsakt am 18. Januar 1871 habe sich würdevoller als die Vertragsunterzeichnung im Jahre 1919 gestaltet. Wir wissen jedoch, dass dies nicht zutrifft: In seinen publizierten Erinnerungen beklagte Anton von Werner seinerseits einen allzu geschäftsmäßigen Ablauf der damaligen Zeremonie.¹⁸

¹⁷ Vgl. den englischen Originaltext in Orpen, William: *An Onlooker in France 1917-1919*, London 1921 [ND 1996], S. 186-190 passim (übers. S.P.).

¹⁸ Vgl. Werner, Anton von: *Erlebnisse und Eindrücke. 1870-1890*, Berlin 1913, S. 31-34.

Die Mittelachse schafft, vermittelt über die Figur des Clemenceau, eine Verbindung zwischen dem Verweis auf den französischen Absolutismus in der Deckeninschrift und der augenfällig marginalisierten Unterzeichnung am unteren Bildrand; dies ruft die Assoziation auf, dass das Versailler Vertragswerk kein Friedensabkommen auf „Augenhöhe“ gewesen sei, sondern eher einer Strafaktion geglichen habe, mit der die Sieger, insbesondere Frankreich, dem unterlegenen Gegner ihren Willen aufgezwungen hätten. Diese Sichtweise entspricht in der Tat der politischen Haltung der britischen Delegation, welche die harte französische Haltung gegen Deutschland keineswegs teilte.

Auffällig gestaltet erscheint auch die Figur des Präsident Wilson, des politisch ambitioniertesten Vertreters der Siegermächte: halb von Clemenceau abgewandt und von seiner Zeitungslektüre aufblickend, wirkt er, als ob ihn der Vorgang, der sich vor seinen Augen abspielt, kaum etwas angehe und daher auch nur beiläufige Aufmerksamkeit verdiene. Andere Figuren wiederum blicken, wie aus einem Porträt heraus, auf den Betrachter, nicht aber auf den dargestellten weltpolitischen Vorgang. In Verbindung mit der „leeren“ Selbstreferentialität der Spiegelreflexe im formalen Bildzentrum evoziert diese Darstellungsweise den Eindruck, dass „Abwesenheit von etwas“ ein integraler Teil der „Historia“ sei, die Orpen hier gestaltet. Auch die aus „Onlooker in France“ zitierten Kommentare weisen in diese Richtung: W. Orpen kritisiert dort weder das Gebaren der Sieger gegenüber der „Verlierernation“ noch die Fragilität des neu geschaffenen Friedenswerks; er triumphiert auch nicht über die Niederlage des Deutschen Reiches. Vielmehr beklagt und kritisiert der Künstler, der immerhin viele Monate als Kriegsmaler an der Westfront gewesen war und, im Unterschied zu den Diplomaten, Politikern und Bürokraten in Versailles, das Grauen der Schlachtfelder unmittelbar erfahren hatte, dass die – toten, verwundeten, verstümmelten oder auch „nur“ seelisch zerrütteten – Soldaten, unabhängig von ihrer nationalen Zugehörigkeit, in der Welt der Friedensverhandlungen, in der Verteilungskämpfe und Schuldzuweisungen die Hauptrolle spielten, längst vergessen wären. Nimmt man schließlich das dritte Auftragsbild für das Imperial War Museum hinzu, das der Künstler – im Widerstand gegen seine Auftraggeber – dem „Unknown British Soldier in France“ widmete,¹⁹ anstatt, wie gefordert, die militärischen Helden triumphal zu inszenieren, dann erscheint es durchaus plausibel, dieses Konferenzbild in den Zusammenhang beziehungsweise die Anfangsphase des Kultes um den „Unbekannten Soldaten“ einzuordnen, der sich 1920 von Großbritannien und Frankreich ausgehend in Europa und den Vereinigten Staaten verbreitete und schließlich ein globales Phänomen wurde,²⁰ wobei – anders als noch in W. Orpens

¹⁹ Vgl. „To the Unknown British Soldier in France“ (Öl auf Leinwand, Imperial War Museum, 129,2 x 154,2 cm, 1921-1928); vgl. hierzu Imperial War Museum (Hrsg.): William Orpen (Anm. 5), S. 143 u. 157 sowie Popp: William N. M. Orpen (Anm. 6), S. 125f.

²⁰ Vgl. Inglis, Kenneth S.: Entombing Unknown Soldiers. From London and Paris to Baghdad, in: History and Memory 5 (1993), S. 7-31. Vgl. auch Hettling, Manfred: Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung, München 2013.

Text²¹ – das Gedenken zumeist national interpretiert wurde. Diese neue Ausprägung des Totenkults korrespondierte mit der Industrialisierung des Krieges und spiegelte zum einen die Demokratisierung des Totengedenkens und zum anderen aber die Tatsache wider, dass die Materialschlachten des Westens Hunderttausende von Soldaten bis zur Unkenntlichkeit zerfetzt und verstümmelt hatten.²²

W. Orpen lenkt den Blick des Betrachters durch die Saalfenster nach „draußen“ – nicht nur im räumlichen Sinn der Schlachtfelder, die irgendwo in einiger Entfernung lagen, sondern auch im Sinne der Exklusion der auf den Schlachtfeldern getöteten, verwundeten und traumatisierten Soldaten aus der Memoria der Friedensverhandlungen: „Die Armee war vergessen.“²³ Das „leere“ Bildzentrum aber holt die „Abwesenden“ in das dargestellte Geschehen herein und rückt sie als „Abwesende“ in den Mittelpunkt. Sich selbst verortet der Künstler im dargestellten Geschehen als Schattenfigur im Spiegel und damit in einem „dritten Raum“, einem Übergangsraum zwischen „drinnen“ und „draußen“, zwischen Vergangenheit und Gegenwart – als Zeuge sowohl der Friedensverhandlungen als auch des Grauens der Schlachtfelder und vor allem als Träger jener Memoria, die, in W. Orpens Augen wenigstens, in der dargestellten Welt keinen Platz mehr findet.

2.5 Diskussion des Quellenwerts des Historienbildes

Untersucht man das Verhältnis der ikonischen Aussagen zur „primären Realität“ auf der Ebene des historischen Ereignisses, wie sie aus anderen Quellen rekonstruiert werden kann, ist festzustellen, dass W. Orpen das Geschehen in einigen Aspekten, zum Beispiel bei den Porträts, durchaus sehr realitätsnah wiedergibt. In toto aber zielt die „dokumentarische“ Darstellungsstrategie auf die Suggestion von Authentizität, um damit die Glaubwürdigkeit und Gültigkeit der Darstellung zu postulieren. Wie hoch der Grad der geleisteten Stilisierung ist und was diese für die Konstruktion eines „hochbedeutsamen historischen Geschehens“ leistet, wird unmittelbar augenfällig, sobald man die vorhandenen fotografischen und filmischen Dokumente zum Vergleich heranzieht. Auch wenn dies, partiell zumindest, den damals beschränkten technischen und gestalterischen Möglichkeiten geschuldet war – die Fotografien und Filmaufnahmen leisten keine auch nur annähernd vergleichbare Aufladung des Dargestellten mit der „historischen Bedeutung“ eines „großen Ereignisses“, sondern führen unübersichtliche Menschenmassen vor Augen, in denen der „historische Akt“ nahezu völlig untergeht.²⁴ Damit fungiert W. Orpens Gemälde als ein Dokument der

²¹ Diese übernationale Ausrichtung findet man übrigens auch in §§ 225f. des Versailler Vertrags, indem sich alle Unterzeichneten verpflichten, den Gefallenen auf ihrem Territorium ohne Ansehen der Nation ein ehrendes Gedenken zu bewahren und die Grabstätten zu pflegen. Vgl. hierzu Mick, Christoph: Der Kult um den Unbekannten Soldaten im Polen der Zwischenkriegszeit, in: Schulze-Wessel, Martin: Nationalisierung der Religion und Sakralisierung der Nation im östlichen Europa, Stuttgart 2006, S. 181-200, hier S. 181f.

²² Vgl. zur Rezeption des Kultes des Unbekannten Soldaten in Deutschland: Werth, German: Verdun. Die Schlacht und der Mythos, Bergisch Gladbach 1979, S. 390-394.

²³ Vgl. Orpen: Onlooker (Anm. 7), S. 188.

²⁴ Vgl. z.B. Anm. 15.

„Visual Culture“ und der „Visual History“, das Aufschluss über die Rolle der Malerei als Mittel der staatlichen Selbst-Repräsentation in Zeiten der Fotografie und zugleich über Bedingungen der „Bild-Karrieren“ in der öffentlichen Geschichtskultur geben kann: Keine der „unübersichtlichen“ Saal-Fotografien ist beispielsweise in europäischen Schulbüchern vertreten. Bevor W. Orpens Werk dort Einzug hielt, zog man Gruppen-Fotografien der „Großen Vier“ vor.

Mit Blick auf das historische Geschehen im Versailler Spiegelsaal verweist das Werk unter anderem auf die weltumspannende Dimension des Ersten Weltkrieges und des Versailler Vertrages, besonders in den Kolonien. Damit unterstreicht die Darstellung einen globalgeschichtlichen Aspekt, der im deutschen Geschichtsunterricht, wo der Versailler Vertrag vor allem im Zusammenhang mit dem späteren Scheitern der Weimarer Republik in den Blick nimmt, zumeist noch nicht die gebührende Beachtung findet.

Insgesamt aber ist die Bildquelle vor allem als britische Interpretation der deutschen Vertragsunterzeichnung und des Versailler Vertrages zu bewerten. Das Werk wurde in die Dauerausstellung des British Imperial War Museum aufgenommen und damit prominent an jenem während des Krieges geschaffenen nationalen „lieu de mémoire“ präsentiert, der Opfer und Leiden der britischen Bevölkerung und auch des Empire erinnern und würdigen sollte. Damit kann das Gemälde als mentalitätsgeschichtliche Quelle für die offizielle britische Erinnerungspolitik angesprochen werden. In diesem Kontext zeigt sich, dass die auffällig marginalisierende Darstellung der deutschen Delegierten Rezeptionsspielräume öffnet, die für sehr unterschiedliche Erwartungen auf Seiten der Museumsbesucher gleichermaßen anschlussfähig waren: In der dargestellten Unterzeichnungsszene fanden sich jene wieder, die – geprägt von anti-„germanischen“ Gefühlen, welche die britische Kriegspropaganda stark gefördert hatte – ein Deutsches Reich in Versailles zu sehen verlangten, das in krasser Manier als „Verlierernation“, als „Schuldiger“ und als Objekt „kollektiver Bestrafung“ vorgeführt wurde. Zugleich konnte diese Szene aber auch jene ansprechen, die – analog zur Haltung der britischen Delegation und partiell auch von W. Orpen – die harte französische Politik kritisierten und das extreme politische Ungleichgewicht während der Vertragsverhandlungen sowie dessen Niederschlag in den deutschen Vertragsbestimmungen als ungünstige Ausgangsbasis für den Frieden betrachteten, zumal sich das Deutsche Reich zur parlamentarisch-demokratischen Republik gewandelt hatte.

Nicht zuletzt kann das Werk auch als Bildquelle für den entstehenden Kult des „Unbekannten Soldaten“ gelten. Ob es in diesem Sinne vom Publikum rezipiert wurde, wissen wir nicht, doch dass der Künstler in diesen Kategorien dachte, belegt nicht nur die einschlägige Textquelle, sondern auch das zeitnah entstandene Werk „To the Unknown British Soldier in France“.

Schließlich erweist sich „The Signing of the Peace in the Hall of Mirrors“ auch im Hinblick auf die „Visual Culture“ der Gegenwart als aufschlussreich. Denn es liefert ein Beispiel dafür, dass der Wandel der europäischen Geschichtsbücher, insbesondere aufgrund des seit den 1970er Jahren stark ansteigenden Bedarfs an Bildmaterial, durchaus einen ernst zu nehmenden Einflussfaktor bei der geschichtskulturellen Verbreitung von „Bildern aus der Geschichte“ und beim Wandel der „Visual Culture“

darstellt. Die „Karriere“ unseres Historienbildes, das heute nicht nur in den sehr vielen europäischen Schulbüchern, sondern auch – als Illustration entsprechender Sachtexte – beispielsweise im Internet häufig vertreten ist und dabei nicht selten als Referenzbild, als „Ikone“, für den Versailler Vertrag eingesetzt wird, ging am Ende des 20. Jahrhunderts von britischen Schulbüchern aus, die dieses ansonsten weithin vergessene Werk regelmäßig verwendet hatten. Indem es zuerst von französischen Schulbüchern aufgegriffen wurde, verbreitete es sich in Europa und besonders auch in die nach 1989 grundlegend neu zu erstellenden Geschichtsbücher der Staaten im ehemaligen sowjetischen Einflussbereich. Dabei trat es zunächst neben die bis dahin vorherrschenden Schwarz-Weiß-Pressefotografien, die die „Großen Vier“ zeigten, bis es diese fallweise auch ersetzte.

Für die überlegene Attraktivität dieses Historienbildes im Vergleich zu jenen Fotografien sind vor allem drei Gründe zu nennen, die wiederum Einblicke in die „Visual Culture“ der Gegenwart und ihren Umgang mit Bilddokumenten aus der Vergangenheit eröffnen. Zunächst: Das Bild kann farbig wiedergegeben werden, was einen kaum zu überschätzenden Faktor der aktuellen Schulbuchgestaltung darstellt. Dies zeigte sich beispielsweise auch darin, dass die deutschen Schulbücher schrittweise die „Schlossfassung“ der „Proklamation des Deutschen Kaiserreiches“ (Anton von Werner), die nur als Reproduktion einer Schwarz-Weiß-Fotografie wiederzugeben war, durch die als Farbbild verfügbare „Friedrichsruher Fassung“ ersetzten.²⁵ Zum anderen besitzen weder die Pressefotografien der „Großen Vier“ noch die Film- und Fotodokumente der Vertragsunterzeichnung im Saal eine auch nur annähernd vergleichbare Kraft der Stilisierung, die dem dargestellten Vorgang die Aura eines „großen Ereignisses“ verleiht – und damit dem Werk zugleich einen hohen Wiedererkennungswert sichert. Drittens aber konnte das Gemälde mit seinen naturgetreuen Porträts durchaus die Funktion der Fotografien der „Großen Vier“ übernehmen. Gerade die Schulbuchgestalter haben diesen Aspekt im Blick und geben das Gemälde oftmals nicht vollständig, sondern auf jenen Ausschnitt reduziert wieder, der die Porträts der Vertreter der Siegermächte zeigt. Die „mensenleeren“ Spiegelwände und Architekturelemente werden hier, so scheint es, tatsächlich als „bedeutungsleer“ wahrgenommen.

Dieses Beispiel des Bildgebrauchs steht zugleich für die Rolle des Gemäldes in der „Visual Culture“ der Gegenwart und besonders im Bereich der historischen Bildung: Mag W. Orpens „The Signing of Peace“ heute mehr zirkulieren und geschichtskulturell präsenter sein als je zuvor, so wird es dabei jedoch auf seine „auratische Oberfläche“ und den Wiedererkennungswert des Bildes, vor allem der Porträts, reduziert. Die Fragen nach dem Bildquellenwert und der Geschichte des Bilddokuments, aber auch nach der Rolle, die dieses Bild im geschichtlichen Prozess spielte und noch immer spielt, wurden bislang wenig beachtet.

²⁵ Vgl. hierzu auch Bühl-Gramer, Charlotte: Anton von Werner: Die Proklamation des Deutschen Kaiserreiches 1871, in: Wobring/Popp: Der europäische Bildersaal (Anm. 6), S. 86-97.

3. Schlussbemerkung

Der Beitrag versuchte zu zeigen, dass die traditionelle geschichtsdidaktische Bildquellen-Arbeit durchaus an Fragestellungen der „Visual History“ anschlussfähig ist, wenn sie den zeitgenössischen und späteren Bildgebrauch einbezieht, während umgekehrt der Schritt zur „Visual History“ im Unterricht kaum ohne bildkundliche und quellenkritische Auseinandersetzung mit exemplarischen Dokumenten zu leisten ist.

Abschließend ist jedoch festzuhalten, dass die exemplarisch verfahrenende Bildquellen-Arbeit als solche den Herausforderungen der „Visual History“ nicht genügen kann. Vielmehr muss es ein geschichtsdidaktisches Ziel sein, dass die Grundzüge der „Visual Culture“ der jeweiligen Epochen und Gesellschaften ein selbstverständlicher Bestandteil des Geschichtsunterrichts werden. Denn das Wissen vom Wandel der visuellen Kulturen und der Quantität und Qualität der „Bildumgebungen“, in denen Menschen in verschiedenen Zeiten lebten, gehört fraglos zur Grundausrüstung der historischen Bildung im so genannten „visuellen Zeitalter“ – und würde nicht zuletzt auch der Bildquellen-Arbeit sehr zugute kommen.