

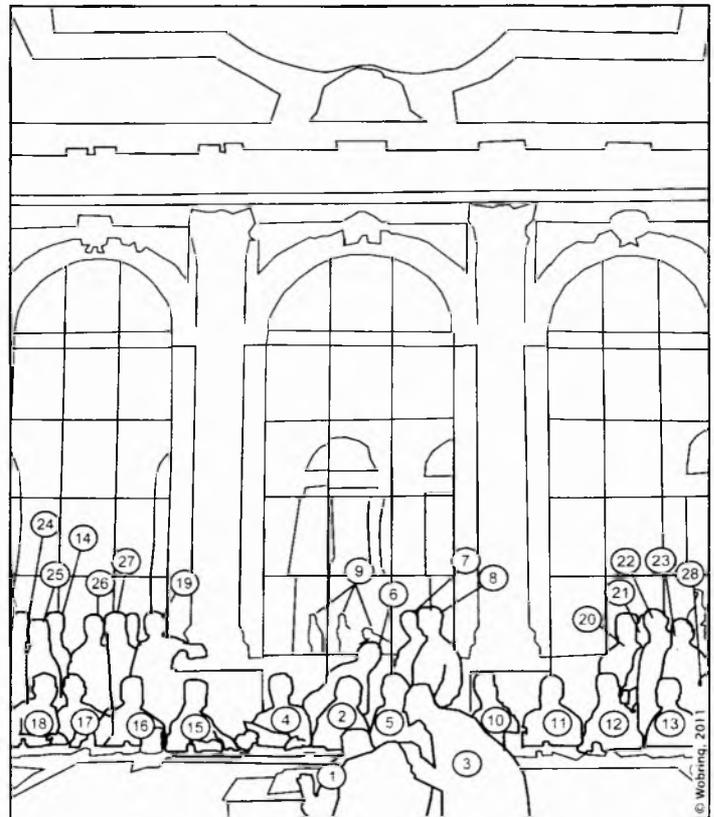
# William N. M. Orpen: Die Unterzeichnung des Friedensvertrages von Versailles am 28. Juni 1919

Susanne Popp

Das bekannteste Historien Gemälde des irisch-britischen Künstlers William N. M. Orpen (1878-1931) „The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, Versailles, 28<sup>th</sup> of June 1919“ stellt die Unterzeichnung des Versailler Vertrages durch die beiden diplomatischen Vertreter des Deutschen Reiches dar, dem die Siegermächte die Hauptverantwortung für die Eskalation der Julikrise von 1914 zum Ersten Weltkrieg zuschrieben. Die Rezeption dieses noch im Jahre 1919 vollendeten Werkes beschränkte sich für lange Zeit weitgehend auf den britischen Kontext, bevor es im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts aufgrund seiner zunehmenden Präsenz in europäischen Schulbüchern breitere internationale Bekanntheit erlangte. Heute zählt es zu den prominentesten Werken des Künstlers, der zu seinen Lebzeiten sehr erfolgreich, nach seinem Tod jedoch viele Jahrzehnte lang vergessen war.

In seinen Funktionen als offizieller Konferenzmaler und Mitglied der britischen Delegation war William Orpen Augenzeuge des Geschehens im Versailler Spiegelsaal, das er auftragsgemäß in einem repräsentativen Werk darstellen sollte. Allen Beteiligten war damals bewusst, dass der politisch heftig umkämpfte Friedensvertrag mit dem Deutschen Reich, in den die Satzung des Volkerbundes als Instrument einer neuartigen supranationalen Friedenswahrung integriert war, in der einen oder anderen Weise „Geschichte machen“ und sich zu einem Referenzpunkt des kollektiven Gedächtnisses entwickeln wurde. Dies war schon deshalb zu erwarten, weil der muhevoll erungene Kompromiss keine Partei hinreichend zufrieden stellte und allzu viele Erwartungen und Hoffnungen enttäuscht wurden, die das Friedensprogramm der „14 Punkte“ des US-Präsidenten Woodrow Wilson mit seinem Versprechen des nationalen Selbstbestimmungsrechtes der Völker weltweit geweckt hatte. Die Friedensordnung ließ nicht nur zahlreiche

alte Konflikte ungelöst, sondern erzeugte auch neue, akute Spannungsfelder, was vielerorts in ideologischen Widerstreit, revanchistische Bestrebungen und auch militärische Auseinandersetzungen mündete. Die ideellen und ordnungspolitischen Schwächen der Kompromisslösung begünstigten in den Folgejahren den Erfolg autoritärer Regierungen und Diktaturen alten Stils und trugen zum Aufstieg neuartiger totalitärer Systeme bei. Nur 20 Jahre nach der Unterzeichnung des Versailler Vertrages löste das nationalsozialistische Deutschland den Zweiten Weltkrieg aus, der sehr viel mehr Menschenleben forderte als der vorangegangene und in der Unmenschlichkeit des Holocaust gipfelte.

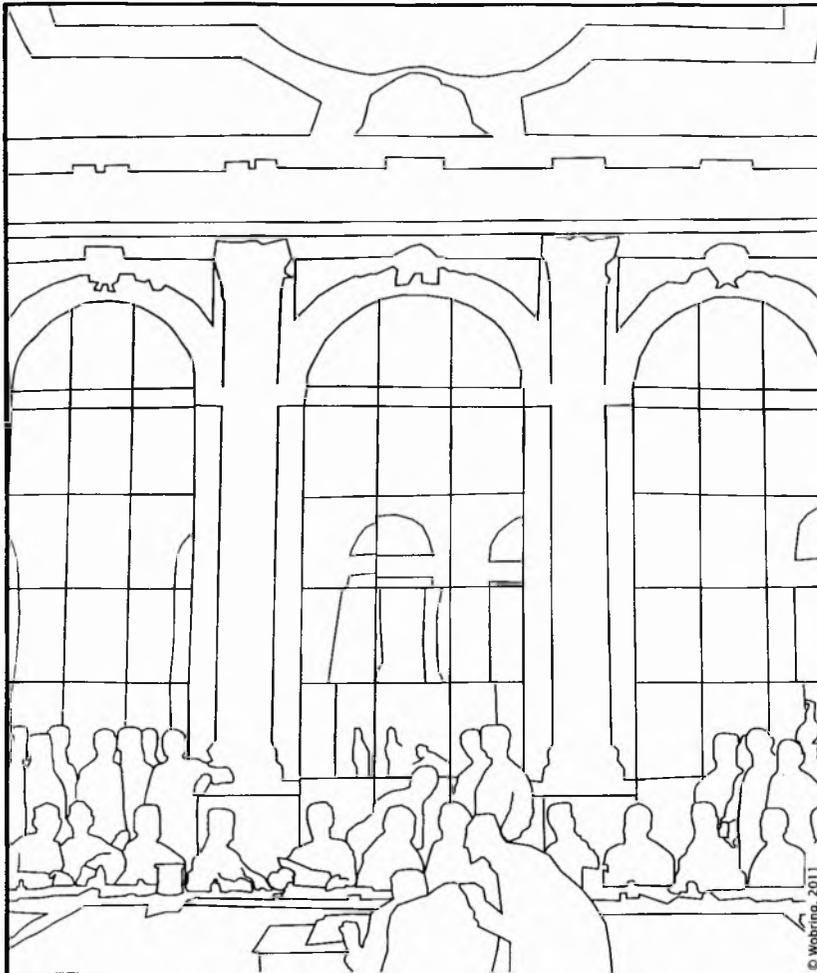


Skizze 1

- 1 Hermann Müller (Deutsches Reich)
- 2 Georges Clemenceau (Frankreich)
- 3 Johannes Bell (Deutsches Reich)
- 4 Woodrow Wilson (USA)
- 5 David Lloyd George (Großbritannien)
- 6 Maurice Hankey (Großbritannien)
- 7 Edwin S. Montagu (Großbritannien)
- 8 Ganga Singh (Indien)
- 9 William Orpen
- 10 Bonar Law (Großbritannien)
- 11 Arthur J. Balfour (Großbritannien)
- 12 Viscount Milner (Großbritannien)
- 13 Georges N. Barnes (Großbritannien)
- 14 George Riddle (britische Presse)
- 15 Robert Lansing (USA)
- 16 Henry White (USA)
- 17 Edward M. House (USA)
- 18 Tasker H. Bliss (USA)
- 19 Stéphane Pichon (Frankreich)
- 20 Vittorio Emanuele Orlando (Italien)
- 21 Paul Hymans (Belgien)
- 22 Luis Botha (Süd-Afrika)
- 23 William M. Hughes (Australien)
- 24 Eleftherios Venizelos (Griechenland)
- 25 Alfonso A. da Costa (Portugal)
- 26 George E. Foster (Kanada)
- 27 Nikola Pašić (Serbien)
- 28 Kimmochi Sajonji (Japan)

Abbildungen aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

William N. M. Orpen  
Die Unterzeichnung des Friedensvertrages im Spiegelsaal von Versailles am 28. Juni 1919  
[The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, Versailles, 28<sup>th</sup> of June 1919]  
1919, Öl auf Leinwand, 127 x 154,2cm  
London, Imperial War Museum  
Foto: akg-images (9-1919-6-28-A1).



Der harmonische Eindruck, den Orpens Darstellung auf den ersten Blick erweckt, erweist sich bei genauerem Hinsehen als brüchig. Das Werk reflektiert nicht nur den Zwiespalt der Sieger, sondern evokiert darüber hinaus die Präsenz von etwas „Abwesendem“, das die Sieger im Streit um Vorteile und Gewinne offenbar längst vergessen hatten: gemeint sind all jene Soldaten, die in den apokalyptisch anmutenden Materialschlachten des Ersten Weltkrieges ihr Leben und ihre Gesundheit verloren hatten, ganz gleich auf welcher Seite sie kämpften.

#### Werk und Urheber im Überblick

Das Historienbild „The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, Versailles, 28<sup>th</sup> of June 1919“ (Öl auf Leinwand, 1919, 127 x 154,2cm) ist seit 1920 im Besitz des Imperial War Museum in Lon-

don und wird an jenem Ort gezeigt, für den es von Beginn an bestimmt war. Bei der Bestellung zum künstlerischen Mitglied der britischen Delegation bei der Pariser Friedenskonferenz (18.1.1919 bis 21.1.1920) erhielt William Newenham Montague Orpen den Auftrag, drei Gemälde für das 1917 gegründete „Imperial War Museum“ zu schaffen. Dieser nationale „lieu de mémoire“ wollte den Anstrengungen, Opfern und Leiden der Soldaten und der Zivilbevölkerung des Empire in jenem Krieg eine bleibende Erinnerung bewahren,<sup>2</sup> der – so ein britisches und amerikanisches Propaganda-Schlagwort – den Krieg an sich für immer beenden sollte.

Nach dem Waffenstillstand am 11. November 1918 begab sich William Orpen von der alliierten Front in Frankreich, wo er bis dahin als britischer Kriegsmaler

gewirkt hatte, nach Paris. Nicht anders als Isabey in Wien (vgl. den Beitrag von M. Bernhardt zum „Wiener Kongress“) oder Anton von Werner in Versailles (vgl. den Beitrag von C. Bühl-Gramer zur „Proklamation des Deutschen Kaiserreichs“) fertigte er zunächst Porträts von mehr oder weniger prominenten Mitgliedern der anwesenden Delegationen und Skizzen der Räumlichkeiten an, die er als Bausteine für die Gemälde verwenden konnte. Noch vor Ende des Jahres 1919 stellte Orpen zwei der drei vereinbarten Werke fertig, darunter auch „The Signing of Peace in the Hall of Mirrors“.

Daneben arbeitete er an einem autobiographischen Text, den er im Jahre 1921 unter dem Titel „Onlooker in France“ publizierte.<sup>3</sup> Darin beschreibt Orpen nicht nur seine Fronterfahrungen, sondern gibt abschließend auch seine Eindrücke von den Pariser Friedensverhandlungen und dem Akt der Vertragsunterzeichnung wieder.<sup>4</sup>

Das zweite Auftragswerk, das Orpen im Jahre 1919 vollendete, trägt den Titel „A Peace Conference at the Quai d’Orsay“ (Öl auf Leinwand, Imperial War Museum, 101,9 x 124,4cm). Es gleicht dem weit aus berühmteren Opus „The Signing of the Peace“ in vielen kompositorischen und stilistischen Elementen, hat jedoch ein kleineres Format. Dargestellt ist eine Arbeitssitzung im Salon d’Horloge im Quai d’Orsay, d.h. im Außenministerium der französischen Republik. In diesem

William N. M. Orpen  
A Peace Conference at the Quai d'Orsay  
1919, Öl auf Leinwand, 101,9 x 124,4cm  
London, Imperial War Museum  
Foto: ASA ImageSales (2855).

Gebäude wurde die Friedenskonferenz am 18. Januar 1919, dem Jahrestag der deutschen Kaiserproklamation im Jahre 1871 in Versailles, eröffnet, die in Frankreich als tiefe nationale Demütigung durch das Deutsche Reich immer noch sehr präsent war. Anders als bei den Konferenzbildern etwa von Isabey (Wiener Kongress) oder Anton von Werner (vgl. den Beitrag von T. Wolff zum „Berliner Kongress“) stehen nicht die Delegierten im Bildzentrum, sondern es „herrscht“ eine „La France“-Statue über eine Versammlung von 19 Personen, die in der unteren Bildhälfte dargestellt und mit wenigen Ausnahmen<sup>5</sup> auch auf dem Gemälde zur Vertragsunterzeichnung zu sehen sind.

Das dritte Auftragsgemälde (Öl auf Leinwand, Imperial War Museum, 129,2 x 154,2cm, 1921-1928) weist dasselbe Format wie „The Signing of Peace“ auf und verdient im Hinblick darauf besondere Beachtung. Der Titel „To the Unknown British Soldier in France“<sup>6</sup> verweist auf die intensive Auseinandersetzung Orpens mit seinen Fronterfahrungen. Vor einem von einem Rundbogen überwölbten dunklen Zugang zur Spiegelgalerie wird der „Salon de la Paix“ („Salon des Friedens“) gezeigt, der – vom Betrachter der „Vertragsunterzeichnung“ aus gesehen – rechts von den deutschen Delegierten liegt. Dort hielten sich am 28. Juni 1919 zahlreiche militärische und zivile Personen auf. Eine Skizze aus

dem Jahr 1921<sup>7</sup> belegt, dass in diesem dritten Konferenzgemälde ursprünglich prominente Vertreter der siegreichen Militärs und somit „Kriegshelden“ zur Darstellung kommen sollten, die in den beiden anderen Gemälden keine Beachtung gefunden hatten. Die Skizze nennt beispielsweise General Douglas Haig (1861-1928), den britischen Oberbefehlshaber an der Westfront von 1915 bis 1918, den französischen Generalstabschef Ferdinand Foch (1851-1929), Marschall Philippe Pétain (1856-1951), den Oberbefehlshaber der französischen Armee und „Held von Verdun“, den britischen Feldmarschall Herbert Plumer (1857-1932), den britischen Admiral David Beatty (1871-1936) oder den legendären britischen Kampfpiloten Arthur Rhys-Davids (1897-1917).

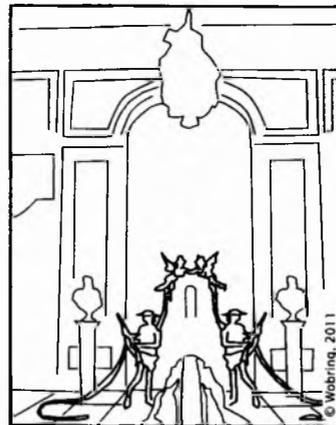
Dieses Vorhaben aber vermochte Orpen nicht umzusetzen. Später erklärte er gegenüber der Londoner Tageszeitung „Evening Standard“: „Es schien alles so unwichtig neben der Realität, die ich gesehen und erlebt hatte, als ich inmitten der Armee arbeitete. Anstatt an jene herausragenden Männer dachte ich immerzu an die Soldaten, die für immer in Frankreich geblieben waren.“<sup>8</sup> Bereits im Kontext der Friedensverhandlungen hatte der Künstler wiederholt erklärt, dass er kein anderes greifbares Ergebnis dieses Krieges erkennen könne als den „zerlumpten arbeitslosen Soldaten und die Toten“<sup>9</sup>.

Das Werk, das Orpen schuf und das nur als Schwarz-Weiß-Lichtbild überliefert ist,<sup>10</sup> präsentierte statt der „Kriegshelden“ den einfachen, „unbekannten“ gefallenen Soldaten.<sup>11</sup> Es zeigt einen Katafalk (siehe Skizze 3), der mit dem Union Jack und einem Stahlhelm bedeckt war, wie ihn die Soldaten des britischen Empire trugen. Darüber schweben zwei Putti mit einer Girlande in den Händen, die auf den Boden hinab reicht. Im Lichtstrahl am Ende des dunklen Gangs erscheint kein Siegeszeichen, sondern das Kruzifix als Sinnbild des Opfers Christi. Am auffälligsten aber sind die beiden gespenstisch anmutenden, bleichen, ausgemergelten, nur mit einem Leinentuch verhüllten Gestalten rechts und links des Katafalks, die mit angsterfullten Gesichtern das Gewehr präsentieren, – Leichen von sehr jungen Soldaten, die im Krieg gefallen waren. Dieses Motiv findet sich bereits im Werk, das Orpen an der Front geschaffen hat. So zeigt das Aquarellblatt „Blown up“<sup>12</sup> eine leichenhafte Gestalt mit klaffender Bauchwunde, die eine Haltung einnimmt, die einerseits an Donatellos (1386-1466) Statue „David“ (1432) erinnert, andererseits aber mit dem Hinweis auf die christliche Auferstehungsszene das semantische Potential von „greater love“<sup>13</sup> (im Sinne von Johannes 15,13) evoziert: „Es gibt keine größere Liebe, als wenn einer sein Leben für seine Freunde hingibt.“

William N. M. Orpen  
To the Unknown British Soldier in France  
1921-1928, Öl auf Leinwand, 129,2 x 154,2cm  
London, Imperial War Museum  
Foto: ASA ImageSales (4438).

Das Gemälde löste bei seiner Enthüllung im Jahre 1923 sehr gegensätzliche Reaktionen aus. Auf der einen Seite kürte die britische Öffentlichkeit das Werk zum „Bild des Jahres 1923“. Dies dokumentiert nicht nur die fortdauernde Traumatisierung des öffentlichen Bewusstseins<sup>14</sup> durch die hohen britischen Verlustziffern (rund 700.000 Gefallene und 1,7 Millionen Verwundete), sondern auch die damalige Popularität des Motivs des „unknown soldier“. Anlässlich des Jahrestags des Waffenstillstandes von Compiègne hatte es bereits im Jahre 1919 einen feierlichen Staatsakt zur Beisetzung der sterblichen Überreste eines unbekanntes Soldaten in Westminster Abbey gegeben. Das Grabmal wurde so im Eingangsbereich der Kathedrale platziert, dass noch heute alle Besucher es passieren müssen. Auf der anderen Seite aber lehnte das Imperial War Museum dieses Werk strikt ab. Dass es, wie die offizielle Argumentation lautete, nicht die vereinbarten Porträts bedeutender Persönlichkeiten aufwies, war wohl nur ein Vorwand. Entscheidend dürfte vielmehr die irritierend unkonventionelle Bearbeitung des Themas gewesen sein. Obgleich Orpen den Museumsverantwortlichen wiederholt versicherte, er habe nicht den Krieg als solchen und auch nicht den propagandistischen Kult der „Kriegshelden“ kritisieren, sondern nur tiefe Trauer um die gefallenen Soldaten kundtun wollen, gab er schließlich nach und übermalte das Bild, allerdings

in sehr nachlässiger Weise. Die „bereinigte“ Fassung, die er dem Museum überließ, zeigt allein den Katafalk, den Stahlhelm sowie das Kreuzifix und hat die verstörende Kraft der früheren Darstellung gänzlich eingebüßt.



Skizze 3

William Orpen, geboren am 27. November 1878 in Dublin, entstammte einer angesehenen protestantischen Anwaltsfamilie, die seine künstlerische Begabung frühzeitig förderte. Als Zwölfjähriger besuchte er die Metropolitan School of Art in Dublin und wechselte im Jahre 1900 nach London. Nach Abschluss seiner Studien an der Slade School of Fine Art konnte er sich dort rasch als renommierter und finanziell sehr erfolgreicher

Porträtist der eleganten Londoner Gesellschaft etablieren. Schon im Alter von 32 Jahren wurde er erstmals in die Royal Academy of Arts gewählt. Zu jener Zeit reiste er noch häufig zwischen London und Dublin hin und her, lehrte an der dortigen Kunsthochschule und trug mit seinen impressionistischen und symbolistischen Stilentzungen zur so genannten „Irish Renaissance“ bei. Die avantgardistischen Kunstströmungen seiner Zeit hingegen oder auch theoretische Auseinandersetzungen mit ästhetischen Fragen blieben Orpen stets fremd.

Von Kriegsbeginn an unterstützte der Künstler die britische Regierung mit patriotischen Aktivitäten. 1916 erklärte er sich bereit, als „offizieller Kriegsmaler“ mit der „British Expeditionary Force“<sup>15</sup> an die Westfront zu gehen. Auch für einen protestantischen Iren war dies nicht unbedingt eine Selbstverständlichkeit, waren doch, wie am Schicksal der überwiegend protestantisch-irischen Ulster-Division in der Schlacht an der Somme (1.7.-18.11.1916) abzulesen ist, die Verluste an irischen Soldaten in den britischen Reihen überdurchschnittlich hoch.<sup>16</sup> Aber Orpen verstand sich längst als irischstämmiger Brite. Als solcher verurteilte er auch den Dubliner Osteraufstand von 1916 so heftig, dass er daraufhin nie mehr nach Irland zurückkehrte.

Die Erfahrungen an der Westfront - im April 1917 erreichte der Künstler

## Chronologie

28.06.1914	Attentat in Sarajewo; Ermordung des österreichischen Erzherzogs und österreichisch-ungarischen Thronfolgers Franz Ferdinand (1863-1914)
06.07.1914	„Blankoscheck“: Zusicherung der Unterstützung des Deutschen Reiches an Österreich-Ungarn bei dessen Vorgehen gegen Serbien
28.07.1914	Österreich-Ungarns Kriegserklärung an Serbien
01.-04.08.1914	Kriegserklärungen des Deutschen Reichs an Russland (1.8.), Frankreich (3.8.), Belgien (4.8.); Kriegserklärung Großbritanniens an das Deutsche Reich (4.8.)
1917	Kriegseintritt der USA; Februar- und Oktoberrevolution in Russland
08.01.1918	Friedensprogramm des US-Präsidenten Wilson („14 Punkte“)
03.03.1918	Friedensvertrag von Brest-Litowsk zwischen dem Deutschen Reich und Sowjet-Russland
Ab September 1918	„Spanische Grippe“ in Europa (50 Millionen Opfer)
26./29.09.1918	Waffenstillstandsabkommen mit Bulgarien
18./20.10.1918	Waffenstillstandsabkommen mit dem Osmanischen Reich
27.10./04.11.1918	Waffenstillstandsabkommen mit Österreich-Ungarn
11.11.1918	Waffenstillstandsabkommen mit dem Deutschen Reich bei Compiègne
01.1919-01.1920	Pariser Friedenskonferenz zur Beendigung des Ersten Weltkriegs
28.04.1919	Annahme der Völkerbundakte durch die Pariser Konferenz
23.05.1919	Zustimmung der deutschen Nationalversammlung zur Unterzeichnung des Versailler Vertrages unter dem militärischen Druck der Entente-Mächte
28.06.1919	Im Bild dargestelltes Ereignis: Unterzeichnung des Vertrages von Versailles zwischen den Konferenzmächten und dem Deutschen Reich
10.09.1919	Vertrag von Saint-Germain-en-Laye (Deutschösterreich)
27.11.1919	Vertrag von Neuilly-sur-Seine (Zarentum Bulgarien)
10.01.1920	Inkrafttreten des Versailler Vertrages
04.06.1920	Vertrag von Trianon (Königreich Ungarn)
10.08.1920	Vertrag von Sèvres (Osmanisches Reich; nicht ratifiziert)

Amiens, die Hauptstadt des Département Somme – bedeuteten einen irreversiblen Einschnitt in Orpens Biographie. Er sollte das Schicksal vieler Künstlerkollegen und vor allem auch zahlloser Soldaten teilen, die körperlich zwar unversehrt, seelisch aber zerrüttet von der Front zurückkehrten und in der Zivilgesellschaft keinen Platz mehr für sich finden konnten – auch wenn sie, wie Orpen, nicht von Armut, Arbeitslosigkeit und sozialer Deklassierung bedroht waren. Nach außen hin erreichte Orpens Karriere in der Nachkriegszeit weitere Höhepunkte: Für das Werk, das er an der Westfront geschaffen hatte, wurde er noch im Jahre 1918 mit dem Orden eines „Knight Commander“ ausgezeichnet, was eine Erhebung in den persönlichen Adelsstand einschloss. 1919 folgte erneut die Mitgliedschaft in der Londoner „Royal Academy of Arts“. Prominente Politiker wie David Lloyd George (1863-1945; britischer Premierminister von 1916 bis 1922), Winston Churchill (1874-1965; britischer Premierminister

von 1940 bis 1945 und von 1951 bis 1955) oder Woodrow Wilson (1865-1924; Präsident der USA von 1913 bis 1921) ließen sich von ihm porträtieren. Doch Orpens Syphilis-Erkrankung, seine Alkoholsucht und eine tiefe Verzweiflung verdunkelten mehr und mehr die Jahre bis zu seinem Ableben am 29. September 1931.

Nach dem Tod des Künstlers geriet das Werk, das inzwischen mit dem Odium einer unzeitgemäßen „akademischen Malerei“ belegt worden war, rasch in Vergessenheit. Eine Wende bahnte sich erst mit der Werk-Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstags des Künstlers im Jahre 1978 an.<sup>17</sup> Die 1983 erschienene Monographie von Bruce Arnolds,<sup>18</sup> die bis heute als Referenzwerk gilt, vermochte das neu erwachte Interesse nachhaltig zu sichern und zu fördern. Schließlich wurde die Orpen-Ausstellung des Jahres 2005, die man unter dem reißerischen Titel „William Orpen. Politics, Sex & Death“<sup>19</sup> in London und Dublin zeigte, ein sehr großer Publikumserfolg.

## Das dargestellte Ereignis im historischen Kontext

Während an einigen Schauplätzen noch militärische Auseinandersetzungen im Gange waren, wurde am 18. Januar 1919 in Paris die Friedenskonferenz eröffnet, die mit 32 alliierten und assoziierten Mächten die bis dahin größte Konferenz dieser Art darstellte.<sup>20</sup> Sie hatte zum einen die Aufgabe, den Weltkrieg zu beenden, von dem aufgrund der globalen Dimension des europäischen Staatensystems und des Kriegseintritts der Vereinigten Staaten alle Kontinente betroffen waren. Zum anderen stand sie vor der Herausforderung, Grundlagen für eine europäische und weltumfassende Ordnung zu schaffen, die auf neuen Prinzipien wie dem Selbstbestimmungsrecht der Völker beruhen und den Frieden für die Zukunft sichern sollte. Das Vertragswerk, das am 28. Juni 1919 in Versailles unterzeichnet wurde, stellt mit 440 Artikel in 15 Teilen und verschiedenen Ergänzungen bis heute den umfangreichsten Friedensvertrag der Geschichte dar.<sup>21</sup>

Dem Versailler Vertrag folgten vier weitere Pariser Vorortverträge: der Vertrag von Saint-Germain-en-Laye mit Deutschösterreich (10. September 1919), der Vertrag von Neuilly-sur-Seine mit Bulgarien (27. November 1919), der Vertrag von Trianon mit Ungarn (4. Juni 1920) sowie der Vertrag von Sèvres mit dem Osmanischen Reich (10. August 1920). Sie enthielten alle sowohl die Satzung des Völkerbundes als auch eine so genannte „Schuld Klausel“, die die Reparationsforderungen legitimieren sollte. Denn der Anspruch auf Wiedergutmachung wurde aus der Erklärung der jeweiligen besiegten Nation abgeleitet, dass sie Verantwortung für den Krieg und die daraus resultierenden Schäden und Verluste trage. Dies entsprach – unabhängig von der Frage, ob die Rechtsnorm tatsächlich anzuwenden war – dem Artikel 3 der Haager Landkriegsordnung, die von allen Mittelmächten vor Kriegsbeginn unterzeichnet worden war.<sup>22</sup>

Während der Friedensverhandlungen lagen die Entscheidungen in wichtigen Fragen allein bei den Großmächten USA, Großbritannien, Frankreich, Italien und partiell Japan, insbesondere aber beim

### Zur britischen Sichtweise auf die deutsche Situation in einem Memorandum von Premierminister Lloyd George vom März 1919

Man mag Deutschland seiner Kolonien berauben, seine Rüstung auf eine bloße Polizeitruppe und seine Flotte auf die Stärke einer Macht fünften Ranges herabdrücken. Dennoch wird Deutschland zuletzt, wenn es das Gefühl hat, dass es im Frieden von 1919 ungerecht behandelt worden ist, Mittel finden, um seine Überwinder zur Rückerstattung zu zwingen. [...] Um Vergütung zu erreichen, mögen unsere Bedingungen streng, sie mögen hart und sogar rücksichtslos sein, aber zugleich können sie so gerecht sein, dass das Land, dem wir sie auferlegen, in seinem Innern fühlt, es habe kein Recht sich zu beklagen. Aber Unge-

rechtigkeit und Anmaßung, in der Stunde des Triumphs zur Schau getragen, werden niemals vergessen noch vergeben werden. [...] Ich kann mir keinen stärkeren Grund für einen künftigen Krieg denken, als dass das deutsche Volk, das sich sicherlich als einer der kraftvollsten und mächtigsten Stämme der Welt erwiesen hat, von einer Zahl kleinerer Staaten umgeben wäre, von denen manche niemals vorher eine standfeste Regierung für sich aufzurichten fähig war, von denen aber jeder große Mengen von Deutschen enthielte, die nach Wiedervereinigung mit ihrem Heimatland begeherten.

Zitiert nach: Schwabe, Klaus (Hrsg.): Quellen zum Friedensschluß von Versailles, Darmstadt 1997, S. 176f.

„Rat der Vier“ (USA, GB, F, I). Die besiegten Mittelmächte hingegen – das Deutsche Reich, Deutschösterreich, Ungarn, Bulgarien und das Osmanische Reich – waren nicht zu den Verhandlungen zugelassen und auf schriftliche Einlassungen verwiesen.

Die Ziele und Interessen der Großmächte unterschieden sich beträchtlich. Für Woodrow Wilson sollte die neue Friedensordnung das traditionelle Konzept des Gleichgewichts der Mächte („balance of power“) mit einer neuen Form der kooperativen Friedenssicherung in Form eines Völkerbundes überwinden und allen Völkern Demokratie, Frieden und Selbstbestimmung bringen. Die Alliierten waren skeptisch, ob der Völkerbund tatsächlich ausreichend Sicherheit vor einem wieder erstarkenden Deutschland bieten konnte, zumal Wilson Frankreich und Großbritannien keinen konventionellen Vertrag zur gegenseitigen Unterstützung im Angriffsfall anbieten konnte und wollte. Damit blieb vor allem das Sicherheitsbedürfnis unbefriedigt, das auf französischer Seite im Vordergrund stand. Frankreich strebte zum einen eine dauerhafte Schwächung des Deutschen Reiches an, dessen Territorium, von der Ostfront einmal abgesehen, von Kriegshandlungen und entsprechenden Schäden verschont geblieben war. Zum anderen sollten umfangreiche Reparationen die französischen Kriegsschäden kompensieren und den raschen Wiederaufbau ermöglichen. Die am konventionellen Prinzip des europäischen Gleichgewichts ausgerichtete britische Position sah hingegen, nicht zuletzt mit Blick auf die Bolschewisierung Russlands, in einer

dauerhaften Schwächung Deutschlands weder eine erstrebenswerte noch eine realistische Option.

Man drängte jedoch darauf, den deutschen Einfluss in Übersee zu minimieren, und schloss sich – vor allem mit Rücksicht auf die britische Öffentlichkeit – in der Reparationsfrage der harten französischen Linie an. Dabei sah der Premierminister und Verhandlungsführer David Lloyd George sehr klar, dass die entscheidende Voraussetzung für die Verfügbarkeit von Reparationsleistungen in der schrittweisen Konsolidierung der deutschen Wirtschaft bestand.

Die Unterzeichnung des Vertrages durch die diplomatischen Vertreter der deutschen Reichsregierung erfolgte am 28. Juni 1919 unter starkem Protest. Nachdem die deutsche Reichsregierung den Vertragsentwurf vom 7. Mai 1919 als inakzeptabel zurückgewiesen und mit zahlreichen Memoranden um Verbesserungen gekämpft hatte, sah sie sich im Juni vor ein Ultimatum von fünf Tagen gestellt, das für den Fall der Nicht-Unterzeichnung mit der alliierten Besetzung Deutschlands drohte. Angesichts dieser Nötigung stimmte die Nationalversammlung für die Annahme des Vertrags, wobei Philipp Scheidemann (1865-1939) als Reichsministerpräsident zurücktrat.

Für das Deutsche Reich unterzeichneten schließlich in Versailles das SPD-Mitglied Hermann Müller (1876-1931) und das Zentrumsmitglied Johannes Bell (1868-1949) den Vertrag, jener Außenminister und dieser Verkehrs- und Kolonialminister im Kabinett Gustav Bauer (SPD; 1870-1944; Reichsministerpräsident vom 21.6.1919 bis zum 20.3.1920).

Für das Deutsche Reich bedeuteten die vertraglichen Regelungen unter anderem die Annullierung der Friedensschlüsse von Brest-Litowsk und Bukarest, Gebietsabtretungen an Frankreich (Elsass-Lothringen), Litauen, Polen und die ČSR sowie Volksabstimmungen in anderen Gebieten, den Verlust sämtlicher Kolonien sowie die Abschaffung der allgemeinen Wehrpflicht, die Begrenzung der Armee auf ein 100.000-Mann-Berufsheer sowie das Verbot von schweren Waffen und Kriegsflugzeugen. Hinzu kamen Reparationsverpflichtungen in noch unbestimmter Höhe sowie Sachlieferungen. Als „Faustpfand“ für die Einhaltung der Vertragsbestimmungen wurde das Saargebiet provisorisch der Völkerbundverwaltung unterstellt und alliierte Truppen besetzten das linke Rheinufer sowie rechtsrheinische Brückenköpfe.

Die Bestimmungen des Versailler Vertragswerks bedeuteten zweifellos eine starke Belastung für die Weimarer Republik. Abgesehen von den drückenden Reparationsforderungen wurde vor allem der so genannte „Kriegsschuld-Artikel“ (Art. 231 VV) als höchst ungerecht empfunden, weil die Entente-Mächte und ihre Verbündeten damit alle Verantwortung für die Eskalation der Julikrise allein auf die Mittelmächte abwälzten. Dem Spektrum der deutschen Republikfeinde kam dieses sehr entgegen: Sie münzten die Kritik an „Versailles“ auf die Weimarer Republik und deren Vertreter insgesamt und instrumentalisierten den angeblichen „Schand-“ oder „Diktatfrieden“ umfassend für den propagandistischen Kampf gegen die parlamentarisch-demokratische Staats- und Gesellschafts-

Nach dem Rücktritt von Reichskanzler Scheidemann am 20. Juni 1919 wurde am folgenden Tag Gustav Bauer zum Reichsministerpräsident gewählt. Angesichts der Drohung einer alliierten Besetzung Deutschlands plädierte er am Montag, dem 23. Juni 1919, in der Weimarer Nationalversammlung für die Unterzeichnung des Versailler Vertrages.

Meine Damen und Herren! Keinen Protest heute mehr, keinen Sturm der Empörung! Alles müßte den grauenerregenden Eindruck abschwächen, der sich heute der Welt bietet: sie starrt teils in verhöhlenem, teils aber auch in unverhohlenem Entsetzen auf diese Folterszene. Unterschreiben wir! Das ist der Vorschlag, den ich Ihnen im Namen des gesamten Kabinetts machen muß. Bedingungslos unterzeichnen! Ich will nichts beschönigen.

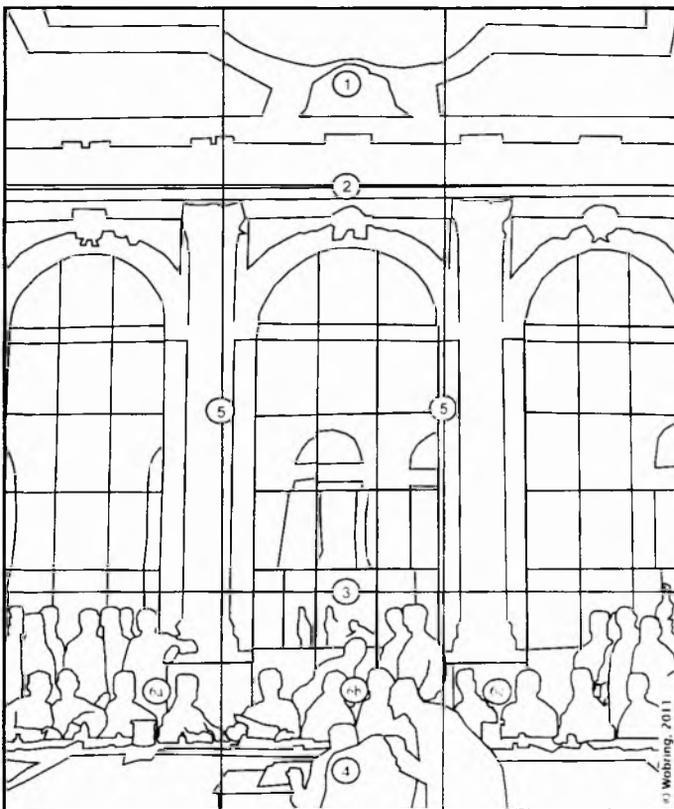
Die Gründe, die uns zu diesem Vorschlag zwingen, sind dieselben wie gestern. Nur trennt uns jetzt eine Frist von knappen vier Stunden von der Wiederaufnahme der Feindseligkeiten. Einen neuen Krieg könnten wir nicht verantworten, selbst wenn wir Waffen hätten. Wir sind wehrlos. Wehrlos ist aber nicht ehrlos! (Bravo!)

Zitiert nach: Protokoll der 41. Sitzung der Weimarer Nationalversammlung vom 23. Juni 1919, in: Verhandlungen der verfassungsgebenden deutschen Nationalversammlung. Stenographische Berichte, Bd. 327, Berlin 1920, S. 1140.

ordnung.<sup>23</sup> Überhaupt schlug es im öffentlichen Bewusstsein kaum zu Buche, dass Deutschland trotz der Niederlage noch immer eine europäische Großmacht darstellte. Auch schien die Härte der Friedensbedingungen in den Verträgen von Frankfurt (10. Mai 1871) oder

Brest-Litowsk (3. März 1918) vergessen, bei denen das kaiserliche Deutsche Reich als Sieger agiert hatte. Anders verhielt es sich in Paris: Georges Clemenceau (1841-1929; Ministerpräsident von 1917 bis 1920) sprach während der Friedensverhandlungen - in Anspielung auf den Vor-

vertrag von Versailles vom 26. Februar 1871 - häufig vom „zweiten Versailles“<sup>24</sup> und erinnerte damit an die immensen Reparationslasten, die das Deutsche Reich vor einem halben Jahrhundert der jungen französischen Republik auferlegt hatte.<sup>25</sup> Deutlich näher lag für die verhandelnden Mächte jedoch der Friedensvertrag von Brest-Litowsk, der vorzuführen schien, wie das Deutsche Reich als Sieger mit seinen unterlegenen Gegnern verfahren würde: Immerhin musste Russland ein Drittel seines europäischen Territoriums abtreten.



Skizze 2

- |                    |                                   |
|--------------------|-----------------------------------|
| 1 Kartusche        | 4 zentrales Geschehen             |
| 2 obere Querachse  | 5 senkrechte Achsen               |
| 3 untere Querachse | 6a-c dreiteilige Figurenformation |

#### Das dargestellte Ereignis im Bild

Der Ausschnitt, den Orpen für seine hochformatige, zentralperspektivisch angelegte und symmetrisch gestaltete Komposition wählte, zeigt - von einem leicht erhöhten impliziten Betrachterstandpunkt aus - einen hohen Innenraum mit drei Spiegelarkaden. Diese bestimmen in sehr auffälliger Weise das Bildzentrum, das sich über die gesamte Bildbreite und eine halbe Höhe erstreckt. Dort, wo in traditionellen Historienbildern die Darstellung des Hauptgeschehens erfolgt, erblickt man hier nichts weiter als eine „menschenleere“ Fläche mit Pilastern und Spiegelarkaden, in denen sich - in typischer Verzerrung - die gegenüberliegenden Saalfenster mit einem schemenhaften Ausblick auf eine Balustrade und den Garten sowie des Weiteren drei Figuren reflektieren. Oberhalb und unterhalb der „Leerstelle“ befinden sich zwei Bildelemente (siehe Skizze 1, Ziffer 2 u. 3), die jeweils ein Viertel der Gesamthöhe umfassen. Im

Georg Scott  
Erster Weltkrieg - Versailler Vertrag  
eröffnet am 28. Juni 1919 im Schloss  
von Versailles die Sitzung zur  
Unterzeichnung des Friedensvertrags  
1919, Zeichnung, Maße unbekannt  
Verbleib unbekannt  
Foto: picture-alliance (6533914).

oberen Bereich gibt Orpen detailgetreu die prunkvolle Wandgestaltung am Übergang zur Saaldecke und eine Inschrift wieder, die in der Bildmitte platziert ist: „Le Roy gouverne lui même“ („Der König regiert aus eigener Machtvollkommenheit“) (Ziffer 1 u. 2).

Im unteren Bildviertel dominiert ein Gruppenbild (Ziffer 3 u. 6a-c), 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 zahllosen Papieren und Tintengläsern bedeckten Arbeitstisch und blicken mit ernsten, mitunter auch skeptischen Mienen auf das zentrale Geschehen, das sich (Ziffer 4) unmittelbar vor ihnen an einem kleinen Tisch abspielt. Diese Figurenformation ist dreiteilig angelegt: Zwei nahezu gleich große Teileinheiten schließen sich rechts und links außen an die beiden Pilaster (Ziffer 5) an, die die Spiegelwand unterteilen und eine dritte Gruppe einrahmen, die Orpen auf der senkrechten Mittelachse des Bildes positioniert hat. Diese verbindet die Deckeninschrift mit der Szene am kleinen Tisch, an dem ein von der Rückenlehne des Sesselstuhls weitgehend verdeckter Mann sitzt, der seine linke Hand auf einem Dokument ruhen lässt, während ein weiterer Mann, über dessen Schulter gebeugt, konzentriert auf jenes Dokument zu blicken scheint (Skizze 2, Ziffer 1 u. 3).

Diese am äußersten unteren Bildrand dargestellte Szene - der Kopf des Sitzenden erreicht kaum die Höhe des Arbeitstisches der anderen - aber ist es, auf die der Titel des Bildes verweist: Die Vertreter der deutschen Reichsregierung unterzeichnen den Versailler Vertrag. Der deutsche Außenminister Hermann Müller (Ziffer 1), direkt unterhalb der Figur des fast achtzigjährigen Georges Clemenceau (Ziffer 2) platziert, unterschreibt sitzend, Johannes Bell (Ziffer 3) steht neben ihm. Sehr anschaulich unterstreicht diese Darstellung, dass es keine Verhandlungen auf „Augenhöhe“ waren, die zum Akt der Vertragsunterzeichnung geführt haben. Wollte man den sozialen Kode der akademischen Historienmalerei zur Anwendung bringen, demzufolge die ranghöchste Person im Bild am wenigsten verdeckt und am meisten von vorne gezeigt zu werden pflegt, dann kann die Darstellung insbesondere von Hermann Müller beim Unterzeichnen des Vertrags als superlativisch gesteigerter Ausdruck von Inferiorität gelten: Obgleich er doch den für die „Historie“ des Ereignisbildes maßgeblichen Akt vollzieht, wird er doch ganz von hinten und nahezu vollkommen verdeckt ins Bild gesetzt.

Oberhalb dieser Szene befindet sich, angeordnet um den greisen französischen Ministerpräsidenten, die zentrale Gruppe der alliierten Verhandlungsführer. Vom Betrachter aus gesehen, sitzen links von

ihm Woodrow Wilson (Ziffer 4), rechts der britische Premier David Lloyd George (Ziffer 5). Hinter diesem befinden sich Colonel Maurice Hankey (1877-1963; Ziffer 6), Sekretär im britischen Kriegskabinett, sowie - am Pilaster nebeneinander stehend - der Staatssekretär für Indien Edwin S. Montagu (1879-1924; Ziffer 7) und General Sir Ganga Singh, Maharaja von Bikaner<sup>26</sup> (1880-1943; Ziffer 8). In einer der beiden stehenden Schattenfiguren, die sich per Spiegelreflex in unmittelbarer Nähe zur zentralen Gruppe befinden, soll sich der Künstler selbst als Augenzeuge des Vorgangs dargestellt haben.

Da Orpen das Bild in britischem Auftrag anfertigte, überrascht es kaum, dass Mitglieder der britischen Delegation deutlich überrepräsentiert sind. Neben den bereits genannten Personen - Lloyd George, Hankey, Montagu - werden dargestellt: Finanzminister Bonar Law (1858-1923; Skizze 1, Ziffer 10), Außenminister Arthur J. Balfour (1848-1930; Ziffer 11), Kolonialminister Viscount Milner (1854-1925; Ziffer 12) sowie der Minister ohne Portefeuille George N. Barnes (1859-1940; Ziffer 13). Sie sitzen in einer Reihe rechts vom britischen Premier. Entfernt davon steht der Pressevertreter Sir George Riddel (1865-1934; Ziffer 14). Bezieht man das Empire ein, dann erhöht sich die Stärke der britischen

William Orpen hielt seine Eindrücke zum Akt der Unterzeichnung des Friedensvertrages durch die deutsche Delegation wie folgt fest:

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 Averkauf 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. [...].

Zitiert nach: Orpen, William: *An Onlooker in France 1917-1919*, London 1921 [ND 1996], S. 186-190 passim; übersetzt von S. Popp.<sup>1</sup>

Gruppe weiter: Britisch-Indien (General Sir Ganga Singh), Australien (Premierminister William M. Hughes; 1862-1952; Ziffer 23), Kanada (Sir George Foster; 1857-1931; Ziffer 26) und Südafrika (Luis Botha; 1862-1919; Premierminister der Südafrikanischen Union von 1910 bis 1919; Ziffer 22) sind mit je einem Repräsentanten im Bild vertreten und unterstreichen die weltumspannende Dimension nicht nur des „Großen Krieges“, sondern auch des Versailler Vertrages.

Die zweitgrößte Gruppe bildet die Delegation der Vereinigten Staaten mit insgesamt fünf der dargestellten Figuren. In einer Reihe sitzen links von Präsident Wilson: Außenminister Robert Lansing (1864-1928; Ziffer 15), der Diplomat Henry White (1850-1927; Ziffer 16), Colonel Edward M. House (1858-1938; Ziffer 17) sowie links außen General Tasker H. Bliss (1853-1930; Ziffer 18).

Im Vergleich mit der Anzahl der britischen und amerikanischen Konferenzteilnehmer fällt auf, dass französische und italienische Delegierte stark unterrepräsentiert sind. Neben Clemenceau, der allerdings einen zentralen Platz in der Figurenkomposition einnimmt, erscheint nur ein einziger weiterer Vertreter Frankreichs im Bild: Außenminister Stéphane Pichon (1857-1933; Ziffer 19). Italien hingegen ist nur mit einer einzi-

gen Figur präsent, Vittorio Emanuele Orlando (1860-1952; italienischer Ministerpräsident von 1917 bis 1919; Ziffer 20) der auch noch deutlich von der Gruppe Wilson, Clemenceau und Lloyd George abgerückt steht. Dies mag sowohl mit der schwachen politischen Rolle Italiens im „Rat der Vier“ als auch damit zusammenhängen, dass Orlando eine Woche vor dem 28.6.1919 von seinem Amt als Ministerpräsident zurückgetreten war und folglich auch den Vertrag nicht unterzeichnete. Vermutlich hatte Orpen ein vorab gefertigtes Porträt von Orlando parat und fügte es wegen der Popularität des „Rates der Vier“ in die Komposition ein. Jedenfalls ist Italien, obgleich es Mitglied der „Großen Vier“ war, nicht stärker im Bild vertreten als die folgenden Teilnehmerstaaten: Japan als Mitglied des „Rates der Zehn“ (Delegationsleiter Prinz Kimmochi Sajonji; 1849-1940; Ziffer 28), Serbien (Premierminister des Königreiches der Serben, Kroaten und Slowenen Nikola Pašić; 1845-1926; Ziffer 27) – vielleicht ein Hinweis auf das Attentat von Sarajewo als Ausgangssituation für den Krieg, Belgien (Außenminister Paul Hymans; 1865-1941; Ziffer 21) – möglicherweise als Anspielung auf den deutschen Einmarsch ins neutrale Belgien und den damit verbundenen Bruch des Völkerrechts, der offiziell den britischen Kriegseintritt veranlasste, Griechenland (Premierminister Eleftherios Venizelos;

1864-1936; Ziffer 24) – wahrscheinlich zur Erinnerung daran, dass Venizelos gegen die politische Position des griechischen Königs die griechische Neutralität beendete und den Kriegseintritt auf Seiten der Alliierten durchsetzte, sowie schließlich Portugal (Verhandlungsführer Afonso Augusto da Costa; 1871-1937; Ziffer 26) – mutmaßlich wegen da Costas Rolle als demokratischer Regierungspräsident, der gegen heftigen innenpolitischen Widerstand den Eintritt Portugals auf Seiten der Entente durchsetzte, indem er im Februar 1916 deutsche Handelsschiffe in portugiesischen Häfen beschlagnahmte ließ.

Bei der Inschrift in der Mitte des oberen Bildviertels (Skizze 2, Ziffer 1) handelt es sich um eine Kartusche, die unterhalb des Deckengemäldes von Charles Lebrun (1619-1690) angebracht ist, das den thronenden Ludwig XIV. (1638-1715; französischer König seit 1643) zeigt.<sup>27</sup> Aus diesem Hinweis ergibt sich, dass die dargestellte Szene, vom Betrachter aus gesehen, rechts von der Mitte der rund 70 Meter langen und 10 Meter hohen Spiegelwand mit ihren insgesamt 17 Arkaden stattfindet. Fotografische und gezeichnete Dokumente der Vertragsunterzeichnung<sup>28</sup> belegen, dass Orpen in diesem Punkt die realen Verhältnisse wiedergibt. Zugleich blendet seine Komposition völlig aus, dass sich rund 1.000 Personen, Delegierte, Diplomaten, Pressevertreter und Ordnungskräfte,<sup>29</sup> im Saal drängten, als die 69 Signatarmächte – das Deutsche Reich folgte zuletzt – das Vertragswerk unterzeichneten. Auf der einen Seite handelt es sich bei diesem Werk um ein „Ereignisbild“ im traditionellen Sinne, d.h. ein Historienbild, das ein zeitgenössisches Geschehen, eine „Historie“, wiedergibt<sup>30</sup> – wie beispielsweise Davids „Ballhauschwur“ (vgl. den Beitrag von E. Erdmann zum „Ballhauschwur“) oder Anton von Werners Werk zum „Berliner Kongress“. Nicht anders als etwa Eugène Delacroix (vgl. den Beitrag von B. Kuhn zur „Liberté“) bei den Barrikadenkämpfen in Paris (1830) oder Anton von Werner im Spiegelsaal von Versailles (1871) war auch Orpen Augenzeuge des Geschehens. Zudem kannte er, wie „Onlooker in France“<sup>31</sup> belegt, zumindest eine Fassung der „Kaiserproklamation“.

Es ist anzunehmen, dass Orpen mit der Betonung des räumlichen Ambiente in seinem Bild nicht nur auf das politische Ereignis der Proklamation des Kaiserreichs im Jahre 1871 am selben Ort, sondern auch auf das Historienbild seines preußischen Kollegen hinweisen wollte, das im Sinne des so genannten „Uniformknopf-Realismus“ der detailgenauen Wiedergabe von Räumlichkeiten, Mobiliar und Uniformen sowie naturgetreuen Porträts verpflichtet war. Umso erstaunlicher erscheint es, dass Orpen die hochgradig stilisierte Darstellung der „Proklamation des Kaiserreichs“ naiv mit der vergangenen Realität gleichsetzen konnte. Bei seiner Kritik an der Würdelosigkeit, in der sich der Akt der deutschen Vertragsunterzeichnung vollzogen habe, wies Orpen auf den Staatsakt am 18. Januar 1871 hin, der – so schloss er aus von Werners Bild Darstellung – weit angemessener gestaltet worden sei. Dies traf jedoch nicht zu: In den publizierten Erinnerungen beklagte Anton von Werner seinerseits den geschäftsmäßigen und wenig feierlichen Ablauf der Proklamation des Deutschen Kaiserreichs.<sup>32</sup>

Zieht man eine beliebige Version der „Proklamierung des Kaiserreichs“ zum Vergleich heran, erkennt man deutlich, wie stark Orpens Komposition von der konventionellen akademischen Historienmalerei abweicht, indem sie die „Historie“ nicht ins Bildzentrum, sondern ins untere Bildviertel und an den untersten Bildrand setzt. Statt des denkwürdigen historischen Geschehens zeigt die Bildmitte dominant die menschenleere Selbstreferentialität von Spiegelreflexen. Zudem ist der Hauptakteur, der den Vertrag gerade unterzeichnet, kaum sichtbar, während Präsident Wilson, der ambitionierteste Vertreter der Siegermächte, halb von Clemenceau abgewandt von seiner Zeitungslektüre aufblickend so dargestellt wird, als ob ihn der Vorgang, der sich vor seinen Augen abspielt, kaum mehr etwas angehe und daher auch nur beiläufige Aufmerksamkeit verdiene. Die starke kompositorische Achse, die Orpen zwischen dem absolutistischen

Motto der Deckeninschrift und dem auffällig marginalisierten Hauptgeschehen aufbaut, vertieft den Eindruck, dass das Vertragswerk nicht als Maßnahme der „Befriedung“, sondern als Straffaktion dargestellt wird, mit der die Sieger dem Unterlegenen ihren Willen aufzwingen. Diese Sichtweise könnte tendenziell der politischen Haltung der britischen Delegation entsprechen, die die harte französische Haltung gegen Deutschland keineswegs teilte. Auch könnte man mit Blick auf den starken Kontrast zwischen der Größe und Pracht der dargestellten Räumlichkeiten einerseits und der kompositorischen „Inferiorität“ der Unterzeichnungsszene fragen, ob dies als Ausdruck einer kritischen Haltung gegenüber dem diplomatischen Prozedere und den Verhandlungsergebnissen zu verstehen sei. Schließlich ist auch zu fragen, ob das „menschenleere“ Bildzentrum auf das ethisch-moralische Vakuum verweist, das mit dem Zusammenbruch der Werte des „alten“ Europa im Ersten Weltkrieg entstanden war.

Orpens Kommentare zur Unterzeichnung des Friedensvertrages in „Onlooker in France“ dokumentieren in der Tat eine sehr kritische Haltung zum dargestellten Geschehen. Aus der Sicht des Künstlers, der immerhin viele Monate als Kriegsmaler an der Westfront tätig gewesen war und im Unterschied zu den Diplomaten, Politikern und Bürokraten in Versailles das Grauen der Schlachtfelder unmittelbar erfahren hatte, waren die verwundeten, verstümmelten, seelisch zerrütteten oder toten Soldaten, unabhängig von ihrer nationalen Zugehörigkeit, die eigentlichen Opfer jenes Krieges (siehe den Textauszug aus Orpens „Onlooker in France“). Sie schienen jedoch, in Orpens Augen, in der Welt der Friedensverhandlungen mit ihren Schuldzuweisungen und Verteilungskämpfen längst vergessen, weshalb aus seiner Sicht auch die „Straffaktion“ gegen das Deutsche Reich am Kernproblem vorbeiging. Vor dem Hintergrund der Aussagen in „Onlooker in France“ und mit Blick auf das dritte Auftragsbild für das Imperial War Museum, das der Künstler

schließlich dem „unbekannten gefallenen Soldaten“ widmen sollte, erscheint die vielfach gebrochene „Leere“ im Bildzentrum als Ausdruck der „Präsenz eines Abwesenden“ – der Abwesenheit der Hauptpersonen der „historia“, wie Orpen sie sah: die „unbekannten gefallenen Soldaten“, die „draußen“ geblieben sind – nicht nur im räumlichen Sinn der Schlachtfelder, sondern auch im Bewusstsein derjenigen, die die Friedensvereinbarungen aushandelten. Indem die Spiegel den Blick des Betrachters durch die gegenüber liegenden Fenster hinaus ins Freie lenken, wo in einiger Entfernung die Schlachtfelder liegen, nähert sich „The Signing of Peace“ auf indirekte Weise einem Mahn- und Erinnerungsbild für den „unbekannten gefallenen Soldaten“. In „Onlooker in France“ kommentierte Orpen die Vertragsunterzeichnung in folgender Weise: „Die Armee war vergessen. Einige tot und vergessen, andere verstümmelt und vergessen, wieder andere lebendig und unverseht – doch ebenso vergessen. Dabei schien die Sonne außerhalb meines Fensters und die Springbrunnen plätscherten, [...]“<sup>33</sup> Sich selbst hat der Künstler im Bild vermutlich als Schattenfigur im Spiegel im vermittelnden Zwischenbereich zwischen „drinnen“ und „draußen“ verortet.

#### Das Bild als geschichtliche Quelle

Auch wenn Orpens Historien Gemälde in einigen Aspekten realitätsnah gestaltet ist, bildet es das vergangene Geschehen nicht ab, sondern deutet es. Dies gilt zunächst in dem Sinne, dass die Vertragsunterzeichnung nicht für sich, sondern als pars pro toto für weltpolitische Zusammenhänge am Ende des Ersten Weltkrieges steht, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen umfassen. Des Weiteren aber dient die „dokumentarische“ Anmutung des Gemäldes, die mittels naturgetreuen Porträts und detailgenau wiedergegebenem Ambiente scheinbar Authentizität verbürgt und auf diese Weise das dargestellte Geschehen als „historisch real“ etikettiert, keineswegs der „objektiven“

Wiedergabe. Vielmehr ist dies Teil einer Strategie, Bedeutung mit künstlerischen Mitteln zu erzeugen. Das Ausmaß der kompositorischen und ästhetischen Stilisierung der Szene erschließt sich in aller Deutlichkeit, wenn man das Gemälde mit Beschreibungen der Szene in entsprechenden Textquellen und vor allem mit fotografischen und filmischen Dokumenten vergleicht, die die Vertragsunterzeichnung festgehalten haben. Während Orpens Gemälde die politische und historische „Bedeutung“ dieser Vertragsunterzeichnung in konzentriertem Blick auf die Kernszene konstruiert, zeigen die fotografischen und filmischen Dokumente – gemäß den Gegebenheiten vor Ort und den medialen Möglichkeiten – vor allem die im Saal versammelte Menschenmasse, in deren Unübersichtlichkeit der Akt der deutschen Vertragsunterzeichnung zumeist kaum auszumachen ist.

Als Bildquelle betrachtet, dokumentiert das Werk – um es auf einen unstrittigen Nenner zu bringen – eine Interpretation der deutschen Vertragsunterzeichnung und des Versailler Vertrages, die dem Erwartungshorizont des Auftraggebers gerecht wurde: Das British Imperial War Museum akzeptierte das Opus und integrierte es in die Dauerausstellung an jenem nationalen „lieu de mémoire“, der das Leiden und die Opfer der Bevölkerung Großbritanniens und des Empires im „Großen Krieg“ würdigen sollte. Daher kann das Gemälde im britischen Kontext als mentalitätsgeschichtliche Bildquelle für offizielle erinnerungspolitische Positionen angesprochen werden. Dies gilt auch für den Umstand, dass die britische Regierung für die Versailler Verhandlungen Gemälde bei einem sehr renommierten Künstler in Auftrag gegeben hat. Der geforderten patriotischen Intention kam Orpen mit der Auswahl der dargestellten Personen entgegen, die überproportional viele Vertreter des Vereinigten Königreichs und des britischen Weltreichs zeigt. Mit der auffälligen Darstellung der deutschen Delegierten eröffnete das Werk zudem weite Interpretationsspielräume, die sehr un-

terschiedlichen Erwartungen auf Seiten potentieller Museumsbesucher gerecht zu werden vermochten: In der Unterzeichnungsszene konnten sich einerseits jene wiederfinden, die – geprägt von anti-„germanischen“ Gefühlen, die die britische Feindpropaganda während des Krieges stark befördert hatte – ein Deutsches Reich in Versailles zu sehen verlangten, das in krasser Manier als „Verlierernation“, als „Schuldiger“ und als Objekt „kollektiver Bestrafung“ vorgeführt wurde. Ihnen präsentiert Orpen ein Deutsches Reich, das im Zusammenbruch seine militärische Stärke völlig eingebüßt hat und – am äußersten unteren Bildrand platziert – nur noch die Rolle einer „Fußnote der Geschichte“ spielen würde. Andererseits konnte diese Szene auch jene ansprechen, die – analog zur Haltung der britischen Delegation und partiell auch von Orpen – die harte französische Politik ablehnten und das extreme politische Ungleichgewicht während der Vertragsverhandlungen sowie dessen Niederschlag in den deutschen Vertragsbestimmungen keineswegs als günstige Ausgangsbasis für den Frieden betrachteten, zumal sich das Deutsche Reich zur parlamentarisch-demokratischen Republik gewandelt hatte. Diese Lesart wird von der Bildmittelachse gestützt: Hoch über der Zentralfigur Clemenceau und dem kaum sichtbaren deutschen Vertragsunterzeichner darunter scheint jenes Motto auf, das mit dem politischen Programm des französischen Absolutismus verbunden wurde.

Die bereits 1921 öffentlich zugänglichen Aufzeichnungen des Künstlers und die beschriebene Transformation des dritten Auftragswerkes legen es schließlich nahe, das Werk auch als Bildquelle für die zeitgenössisch überaus populäre Kultur des Gedenkens an den „unbekannten gefallenen Soldaten“ anzusprechen. Ob es in diesem Sinne vom Publikum rezipiert wurde, wissen wir nicht. Doch ist gut belegt, dass der Künstler in diesen Kategorien dachte, als er an dem Werk arbeitete, wobei er nicht nur die Opfer in den eigenen, den britischen Reihen

erschloss, sondern die Gefallenen aller beteiligten Nationen. Er kritisierte nicht einzelne politische Positionen, die in den Versailler Verhandlungen vertreten wurden, sondern die vermeintliche „Abwesenheit“ der „unbekannten Gefallenen“ in der Erinnerung jener Politiker und Diplomaten, die in Versailles eine neue Friedensordnung gestalteten.

#### **Weg zur geschichtskulturellen Präsenz**

Wäre allein die kunsthistorische Rezeption für Orpens Werk „The Signing of the Peace in the Hall of Mirrors“ ausschlaggebend, so würde dieses Gemälde heute wohl weithin vergessen sein. In diesem Fall ist jedoch ein Beispiel gegeben, dass der Wandel europäischer Geschichtsbücher, insbesondere deren stark gestiegener Bedarf an Bildmaterial, durchaus eine bedeutende Rolle in der geschichtskulturellen Rezeptionsgeschichte von Historienbildern und historischen Fotografien spielen kann. Dass Orpens Werk heute auch außerhalb des britischen Kontextes einer breiteren Öffentlichkeit – zumindest von Geschichtslehrerinnen und -lehrern sowie von Schülerinnen und Schülern der europäischen Staaten – bekannt ist, verdankt sich einer von britischen Lehrwerken ausgehenden europaweiten Verbreitung dieses Historienbildes, die an der Wende zum 21. Jahrhundert eingesetzt hat. Neben dem insgesamt wachsenden Anteil von Bildmaterialien in Geschichtslehrwerken trug auch das Ende des Kalten Krieges insofern erheblich zur Verbreitung des Bildes bei, als im Zuge der erforderlichen Neugestaltung der Geschichtslehrwerke in den Staaten des ehemaligen sowjetischen Machtbereichs viele Schulbuchgestalter auf Bildwerke zurückgriffen, die sie in „westlichen“ Lehrwerken fanden – vorzugsweise in englischen und französischen.

Seit vielen Jahrzehnten statteten „westliche“ Lehrwerke die Schulbuchkapitel zum Versailler Vertrag wegen dessen geschichtlicher Bedeutung mit einem Bilddokument aus. Bevorzugt fanden Schwarz-Weiß-Pressefotografien Verwen-

derung, die die „Großen Vier“ zeigten. Die Schülerinnen und Schüler sollten mit den Namen einen Eindruck vom Aussehen der vier Hauptakteure verbinden können, was bedeutet, dass nicht die Bildquellenfunktion, sondern die Illustrationsfunktion im Vordergrund stand. Das in englischen Schulbüchern traditionell häufiger vertretene Orpen-Gemälde erwies sich langfristig aus drei Gründen als überlegene Alternative. Zum einen war es farbig,<sup>33</sup> zum anderen aber weist keine fotografische oder filmische Dokumentation des Ereignisses eine vergleichbare Kraft der Stilisierung auf, die dem Vorgang die Aura eines hochrangigen geschichtlichen Geschehens verleiht, und drittens konnte das Bild aufgrund der Naturtreue der Porträts auch die Funktion der Fotografien übernehmen. Oft zeigen Lehrwerke auch nur jenen Ausschnitt des Gemäldes, auf dem die Gruppe der Vertreter der Siegermächte zu sehen ist. Die Erschließung des Gesamtgemäldes als historische Bildquelle, d.h. in seinem Verhältnis zum dargestellten Ereignis, bleibt hingegen durchweg unberücksichtigt, was auch daran liegt, dass Informationen, die über die dargestellten Personen hinausreichen, relativ schwer zugänglich sind. Somit kann man abschließend konstatieren, dass Orpens „The Signing of Peace“ heute geschichtskulturell präsenter ist als je zuvor, dabei jedoch zumeist auf seine ästhetische „Oberfläche“ reduziert wird, vor allem die Porträts, während die historische Frage nach diesem populären Bild als Teil des geschichtlichen Prozesses unbeachtet bleibt.

#### Anmerkungen

- 1 Die Fachliteratur macht unterschiedliche Angaben zu den Formaten der hier angesprochenen Orpen-Werke. Dieser Beitrag verwendet die Angaben im Ausstellungskatalog des Imperial War Museum, vgl. Imperial War Museum (Hrsg.): William Orpen. Politics, Sex & Death, London 2005, S. 156f.
- 2 Die ersten Ausstellungen dieses Museums thematisierten unter anderem die Arbeit des Roten Kreuzes oder die Frauenarbeit während des Krieges. Von Anfang an war das Museum ein großer Erfolg und wurde von vielen Besuchern für den Austausch von persönlichen Kriegserlebnissen genutzt.
- 3 Vgl. Orpen, William: An Onlooker in France 1917-1919, London 1921 [ND 1996].
- 4 Vgl. die Online-Version in: <http://www.gutenberg.org/ebooks/20215> (10.6.2011). Vgl. auch die kritische Edition: Orpen, William: An Onlooker in France. A Critical Edition of the Artist's War Memoirs, hrsg. und komm. von Robert Upstone und Angela Weight, London 2009.
- 5 Es handelt sich um den Leiter der arabischen Gesandtschaft Emir Faisal I. (1883-1933; König von Syrien 1920, König des Irak von 1921 bis 1933), den japanischen Konferenzbevollmächtigten Makino Nobuaki (1861-1949) sowie den kanadischen Premierminister Robert Laird Borden (1854-1937).
- 6 Vgl. Imperial War Museum (Hrsg.): William Orpen, S. 143 sowie 157.
- 7 Vgl. Imperial War Museum (Hrsg.): William Orpen, S. 48. – Die Skizze befindet sich in einem Brief des Künstlers.
- 8 Deutsche Übersetzung (von S. Popp) des englischen Zitats in Jeffery, Keith: Ireland and the Great War, Cambridge 2000, S. 86. Originalzitat bei Jeffery: „And then, you know, I couldn't go on. It all seemed so unimportant somehow beside the reality I had seen it and felt it when I was working with the armies. In spite of all these eminent men, I kept thinking of the soldiers who remained in France forever.“
- 9 Vgl. das Orpen-Zitat „[...] the only tangible result ist he ragged unemployed soldier and the dead.“ Zitiert nach Jeffery: Ireland and the Great War, S. 88 (übersetzt von S. Popp).

- 10 Vgl. die Wiedergabe der Schwarz-Weiß-Fotografie in Jeffery: *Ireland and the Great War*, S. 87. Vgl. zu diesem Werk auch: <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/trame/097text2.html> (10.6.2011).
- 11 Vgl. z. B. Hanson, Neil: *The Unknown Soldier. The Story of the Missing of the Great War*, London 2007.
- 12 Vgl. „Blown up“ (pencil and watercolor on paper, Imperial War Museum, 43,1 x 58,4cm, 1917) in: *Imperial War Museum* (Hrsg.): *William Orpen*, 2005, Nr. 99, S. 132.
- 13 Vgl. Jeffery: *Ireland and the Great War*, S. 87f. – Vgl. ferner das Kapitel „The Greater Love“ in Arnold Bruce: *William Orpen. Mirror to an Age*, London 1983, S. 376-382.
- 14 Vgl. Wittek, Thomas: *Auf ewig Feind? Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien nach dem Ersten Weltkrieg*, München 2005, S. 234-265.
- 15 So lautete der offizielle Name der britischen Armee in Frankreich und Flandern während des Ersten Weltkrieges. Abgesehen von seiner Prominenz und probritischen Haltung eignete sich Orpen auch wegen seines nicht-abstrakten, konventionellen „akademischen“ Stils als Kriegsmaler. Avantgardistische Kunst war hier nicht gefragt. Bis zum Kriegsende schufen rund 400 „Kriegskünstler“ über 6.000 Werke, die das Imperial War Museum nach Kriegsende im Vereinigten Königreich sowie in den Staaten des Empire ausstellte.
- 16 Vgl. hierzu z.B.: [http://www.bbc.co.uk/history/british/britain\\_wwone/ireland\\_wwone\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/british/britain_wwone/ireland_wwone_01.shtml) (11.2.2011).
- 17 Vgl. den Ausstellungskatalog: *National Gallery of Ireland* (Hrsg.): *William Orpen 1878-1931. A Centenary Exhibition*, Dublin 1978.
- 18 Vgl. Arnold: *William Orpen*, 1983.
- 19 Vgl. *Imperial War Museum* (Hrsg.): *William Orpen*, 2005.
- 20 Vgl. zum Versailler Vertrag: Kolb, Eberhard: *Der Frieden von Versailles*, München 2005; Krumeich, Gerd (Hrsg.): *Versailles 1919. Ziele – Wirkung – Wahrnehmung*, Essen 2001.
- 21 Vgl. den vollständigen Vertragstext in <http://www.documentarchiv.de/wr/vv.html> (22.11.2010).
- 22 Vgl. Art. 3 der Haager Landkriegsordnung (HLKO) 1907: „Die Kriegspartei, welche die Bestimmungen der bezeichneten Ordnung verletzen sollte, ist gegebenen Falles zum Schadenersatz verpflichtet. Sie ist für alle Handlungen verantwortlich, die von den zu ihrer bewaffneten Macht gehörenden Personen begangen werden.“ <http://www.admin.ch/ch/d/sr/15/0.515.112.de.pdf> (11.2.2011).
- 23 Vgl. das Kapitel „Versailles‘ und die Deutschen“, in: Kolb: *Der Friede von Versailles*, S. 91-110.
- 24 Vgl. zu Versailles als Erinnerungsort: Schulze Hagen: *Versailles*, in: François, Etienne/Schulze, Hagen (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, S. 407-421.
- 25 Clemenceau hatte 1871 als profiliertester Vertreter der sozialistischen Linken in der französischen Nationalversammlung gegen den Friedensvertrag mit dem Deutschen Reich gestimmt.
- 26 Der Maharaja von Bikaner war der erste indische General in der British Indian Army. Britisch-Indien hatte mit über einer Million Soldaten im Ersten Weltkrieg auf britischer Seite gekämpft und wurde Gründungsmitglied im Völkerbund.
- 27 Diese Inschrift wurde erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt.
- 28 Vgl. z.B. die Fotografie in: [http://als.wikipedia.org/wiki/Versailler\\_Vertrag](http://als.wikipedia.org/wiki/Versailler_Vertrag) (19.3.2011).
- 29 Vgl. die beiden Kürassiere am äußersten rechten Bildrand.
- 30 Die akademische Kunstgattung der „Historienmalerei“ ist in der Renaissance entstanden; der damit verbundene Begriff der „Historie“, ursprünglich nur: weltliches, geistliches oder mythisches Geschehen, hat eine entsprechend weite Bedeutung.
- 31 Vgl. den englischen Originaltext: „The meetings of the delegates at the ‚Quai d’Orsay‘, the handing over of the Peace Terms to our late enemies, were all rather rough-and-tumble affairs, and, in the end, the great signing of the Treaty had not as much dignity as sale at Christie’s. How different must the performance have been in 1870 [1871: S. Popp]! [...] In the end I got to the centre window. [...] There I found all the French and American artists huddled together. [...] Then, amidst a mass of secretaries from the French Foreign Office, the two Germans, Hermann Müller and Doctor Bell, came nervously forward, signed and were led back to their places. [...] People talked and cracked jokes to each other across the tables. [...] It was all over. [...] The Army was forgotten. Some dead and forgotten, others maimed and forgotten, others alive and well – but equally forgotten. Yet the sun shone outside my window and the fountains played, and the German Army – what was left of it – was a long, long way from Paris. [...]“
- 32 Vgl. Werner, Anton von: *Erlebnisse und Eindrücke. 1870-1890*, Berlin 1913, S. 31-34. Die entsprechende Textstelle ist im Beitrag von C. Buhl-Gramer zur „Kaiserproklamation“ wiedergegeben.
- 33 Vgl. den Originaltext in Orpen 1921 [ND 1996], S. 188 in Fußnote 31.
- 34 Die Möglichkeit einer Farbproduktion ist auch der wesentliche Grund dafür, dass die modernen Lehrwerke Anton von Werners „Friedrichsruher Fassung“ der Proklamation des Kaiserreichs (vgl. den Beitrag von C. Buhl-Gramer) der früheren „Schlossfassung“ vorziehen, die nur noch in einer Schwarz-Weiß-Fotografie überliefert ist.

#### Literaturhinweise

- Arnold, Bruce: *William Orpen. Mirror to an Age*, London 1983.
- Imperial War Museum* (Hrsg.): *William Orpen. Politics, Sex & Death*. London 2005 [Ausstellungskatalog].
- Kolb, Eberhard: *Der Frieden von Versailles*. München 2005.
- Krumeich, Gerd (Hrsg.): *Versailles 1919. Ziele – Wirkung – Wahrnehmung*. Essen 2001.
- Orpen, William: *An Onlooker in France. A Critical Edition of the Artist’s War Memoirs*. hrsg. u. komm. von Robert Upstone Angela Weight, London 2009.
- Schulze, Hagen: *Versailles*. in: François, Etienne/Schulze, Hagen (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2009, S. 407-421.