Hans-Martin Kaulbach Friedensvisionen

Der ortlose Friede

Zu Beginn der Neuzeit ist der Friede in Europa ortlos. Die Klage über den Zustand der Welt, in der die Tugenden und der Friede von ihrer Wirkungsstätte ausgeschlossen sind, gilt allgemein, so wie Erasmus von Rotterdam in seiner vielfach gedruckten und übersetzten Schrift „Querela Pacis“ von 1517 die Friedenspersonifikation klagen lässt, dass sie „überall verworfen und niedergeschlagen wurde“. Erasmus verfasste die Schrift im Auftrag des burgundischen Hofes für einen in Cambrai 1517 geplanten Friedenskongress, musste jedoch bald erfahren, dass er die Fürsten überschätzt hatte.

Der Nürnberger Dichter Hans Sachs popularisierte die Kritik des Erasmus an der friedlosen Gesellschaft in seiner 1534 gedruckten Schrift in Versen: „Des verjagtn Frids klagred uber alle stendt der Welt“. Er schildert, wie der Dichter den vor einer Ruine sitzenden Frieden trauernd und klagend antrifft, ein „weiblich Bild“, „Fraw Pax“, die im Gespräch erzählt, wie sie, von allen Menschen verjagt, schließlich in die Einöde geflohen ist. Der Titelholzschnitt (Abb. 1) zeigt Pax allerdings nicht ohne jeglichen Ortsbezug: Sie sitzt, den mit einem

Abbildung 1: Anonym, Titelholzschnitt zu Hans Sachs, Nürnberg 1534. Bayerische Staatsbibliothek München (Res/4 P.o.germ. 176 h#Beibd.24).

Kranz von Ölbaumblättern geschmückten Kopf melancholisch in die Hand gestützt, vor einer Ruine, einem schon seit dem Altertum zerstörten „alt Haydnisch schlos“. Sachs spielt damit an auf den „Friedenstempel“ in Rom, der auf dem Höhepunkt der Verehrung von Pax unter Kaiser Vespasian 75 n. Chr. errichtet worden, bereits in der Antike einstürzte, doch aus literarischen Quellen bekannt war.

Die Erinnerung an diesen Friedenstempel – der nach christlicher Sage bei der Geburt Christi einstürzte – bot in der Frühen Neuzeit einen Bezug für die Vorstellung des universalen Friedens, wie er nach dem Ende der Bürgerkriege im Imperium Romanum seit Kaiser Augustus realisiert schien. Der Wunsch nach einer Wiederkehr des Friedens ließ sich an dieser Ruine verorten. Während des Dreißigjährigen Krieges erschien ein Flugblatt mit einer Kopie des Holzschnitts und aktualisiertem Text.

Visionen des Friedens

Welche Visionen boten nun die Vorstellung von der Überwindung der Friedlosigkeit?

Es ist bezeichnend für die frühe Neuzeit, dass alle Bilder dafür dem Alten Testament entstammen oder andere antike Quellen haben. Im griechischen Schöpfungsmythos, dem *Versepos „Theogonie“* des Dichters Hesiod, ist die Friedensgöttin Eirene eine der drei Horen: „Zweite Gemahlin des Zeus war Themis, die Mutter der Horen, / Sie gebar Eunomia und Dike, die zarte Eirene, / Die da sorgend die Werke der sterblichen Menschen betreuen“.

Im Mythos der Zeitalterfolge – vom Goldenen bis zum gegenwärtig Eisernen – verlässt Dike, die Gerechtigkeit, als letzte der Götter die Erde, und kommt wieder, wenn das „Goldene Zeitalter“ zurückkehrt. Die meistzitierte Quelle für die Vorstellung von der „Rückkehr des Goldenen Zeitalters“ war die 4. Ekloge des römischen Dichters Vergil. Nach einer Prophezeiung der Sibylle von Cumae erneuert sich die Ordnung der Zeitalter, Saturns Herrschaft kommt wieder. Mit der Geburt eines Knaben endet das Eisernen Zeitalter, und eine neue goldene Menschheit entsteht. Innerhalb seiner Lebenszeit und Ämterkarriere wird die Welt befriedet, auch durch Kriege gegen die Völker, die der neuen Ordnung noch nicht angehören. Alle Vorstellungen des Goldenen Zeitalters realisieren sich: Die Feindschaft zwischen Menschen und Tieren hört auf; Schifffahrt, Handel und Landarbeit sind nicht mehr notwendig, weil die Natur wieder von sich aus Überfluss gewährt.

Dieses berühmte Gedicht bestimmte für alle späteren Jahrhunderte den Mythos der Wiederkehr des Goldenen Zeitalters in einem Weltreich. In der „Aeneis“ benannte Vergil dann Kaiser Augustus als den prophezeiten Weltherrscher (Aeneis VI, 791–795). In der Renaissance schien sich das Goldene Zeitalter geradezu ständig zu erneuern; es war ein in ganz Europa geläufiger Topos der Verherrlichung zum Regierungsantritt eines Herrschers, einer Fürstenhochzeit oder einem Friedensschluss. Der Mythos der Zeitenwende, die Erfüllung der Verheißungen von der Überwindung des Krieges, der Rückkehr von Gerechtigkeit und Frieden und der Versöhnung von Mensch und Natur war also von Anfang an verbunden mit dem Mythos von Friedenherrscher und Weltreich, und das mit Auswirkungen auf imperiale Ideologien bis in die Gegenwart.

Auch Pax, die weibliche Personifikation des Friedens, geht auf Münzbilder der frühen römischen Kaiserzeit zurück: eine junge Frau mit den Attributen Ölweig, Füllhorn und Ährenkranz für den Wohlstand als Folge des Friedens, oder dem Merkurstab Caduceus, der befriedend wirkt und als Symbol der Diplomatie dient. Als Handlung kann Pax Waffen verbrennen; ursprünglich Zeichen der *pax romana* für den Sieg über die Feinde und deren Unterwerfung unter die römische Ordnung, in der Neuzeit dann verstanden als Vernich-

tung der Waffen des Krieges selbst, als Zeichen für die allgemeine Abrüstung und damit den Beginn eines dauerhaften Friedens, in dem Krieg nicht mehr möglich ist. Die Fackel, „die den Haufen Waffen verbrennt, bedeutet die universelle und gegenseitige Liebe zwischen den Völkern“, die alle Rückstände des Hasses beseitigt, schrieb Cesare Ripa in seiner „Iconologia“ (1603), dem meistbenutzten Handbuch für Begriffspersonifikationen.

Zu den vielzitierten Topoi gehörten ebenfalls zwei Prophezeiungen aus dem Alten Testament:

Erstens der „Tierfriede“ als Vision vom Ende der Feindschaft: „Da werden die Wölfe bei den Lämmern wohnen und die Panther bei den Böcken lagern. Ein kleiner Knabe wird Kälber und junge Löwen und Mastvieh miteinander treiben. Kühe und Bären werden zusammen weiden, daß ihre Jungen beieinander liegen, und Löwen werden Stroh fressen wie die Rinder. Und ein Säugling wird spielen am Loch der Otter, und ein entwöhntes Kind wird seine Hand stecken in die Höhle der Natter“ (Jesaja 11, 6–8; vgl. 65, 17–25).

Zweitens das Umschmieden der Waffen in Ackergerät, „Schwerter zur Pflugscharen“: „Da werden sie ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen. Denn es wird kein Volk wider das andere das Schwert erheben, und sie werden hinfort nicht mehr lernen, Krieg zu führen“ (Jesaja 2, 4; Micha 4, 3–4).

Pax und Justitia – Friede im Bild der Guten Regierung

Solche Quellen wurden auch in den Friedensentwürfen und -trakten der Frühen Neuzeit zitiert. Doch bestimmender für das Bild des Friedens waren die Personifikationen der Tugenden, vor allem nach Psalm 85, 11: „Gnade und Wahrheit sind sich begegnet / Gerechtigkeit und Friede küssen sich“. Darstellungen des Kusses von Justitia, der Personifikation der Gerechtigkeit, und Pax waren seit dem Mittelalter verbreitet und galten in der Frühen Neuzeit als Allegorie auf den besten Zustand des Gemeinwesens und das höchste Ziel jeder Regierung. „Fac iustitiam et habebis pacem“ (Schaffe Gerechtigkeit, und du wirst Frieden haben), konstatierte der Kirchenvater Augustinus in seinen Erläuterungen zu diesem Psalm. Damit benannte er auch die grundlegende Voraussetzung für den Frieden.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden Gemälde, auf denen Pax und Justitia in geradezu erotischer Annäherung zu sehen sind (Abb. 2). Pax schmiegt sich verführerisch an, hat bereits erreicht, dass Justitia ihr Schwert aus der Hand gelassen und dafür den Ölweig genommen hat; der Kuss scheint unmittelbar bevorzustehen. Ein Engelchen hält einen Lorbeerkranz darüber, und die Taube erscheint als Zeichen der göttlichen Sendung. Im Ausblick in die Landschaft ist rechts eine antike Ruine zu sehen – wiederum Erinnerung an den „Friedenstempel“ als Hoffnung auf die Wiederkehr universellen Friedens. Solche Bilder voll sinnlichem Reiz und exquisitem Kolorit wurden für adlige oder reiche Auftraggeber gemalt; in den als Kupferstiche für die Öffentlichkeit gedruckten Versionen sind die Figuren dezent.

Der Text aus dem 85. Psalm steht auch auf der Allegorie der Res Publica (Abb. 3), Teil einer Folge heilsgeschichtlicher, religionspolitischer, Gerechtigkeits- und Tugend-Allegorien und Darstellungen der weltlichen Obrigkeit in der Großen Ratsstube im Rathaus von Lüneburg. Der Maler Daniel Frese, der auch als Kartograph tätig war, gehört nicht zu den führenden Künstlern seiner Epoche, doch stellte er unter Verwendung druckgraphischer Vorlagen ein anspruchsvolles Bildprogramm zusammen.

Im Zentrum thront Res Publica, die Verkörperung des Gemeinwesens, und hält die mit dem Ölweig in der Hand friedlich schlummernde Pax in ihrem Schoß. Der Friede ruht im

Zentrum der Ordnung: hierarchisch vertikal unter Gottvater und der Taube des Heiligen Geistes, die oben aus den Wolken erscheinen. Daneben blasen Engelchen das Stadtmotto Lüneburgs aus, das damals auch stündlich von einem Glockenspiel im Rathausurm erklang: das mittelalterliche Kirchenlied „Da pacem Domine in diebus nostris“, in Luthers Übertragung noch heute im evangelischen Kirchengesangbuch: „Verleih uns Frieden gnädiglich, Herr Gott, zu unsern Zeiten“. In der horizontalen, irdischen Ordnung stehen zu den Seiten der thronenden Res Publica links Justitia, in einem prächtigen zeitgenössischen Gewand, ein Krönchen auf dem Haupt als Zeichen, dass sie die höchste der Regierungstugenden ist, mit ihren Attributen Schwert und Waage in den Händen. Ihr Wirken hat einen aktuellen Ort: links hinter ihr findet eine Gerichtsverhandlung statt in der Gerichtslaube des Lüneburger Rathauses, in der das Wandbild des Jüngsten Gerichts heute noch vorhanden ist. Eine Stadtansicht Lüneburgs bildet den Abschluss der Szenerie. Rechts sitzt Concordia, im für allegorische Figuren üblichen antikischen Gewand. Sie stützt den Arm auf einen Bienenkorb, Symbol für die süßen Früchte einträchtiger Arbeit in einem geordneten Gemeinwesen. In der anderen Hand hält sie ein Schüttelsieb als Zeichen, dass die Erträge der Arbeit gleichmäßig verteilt werden sollen. Hinter ihr realisiert sich kommunale Eintracht als „Burgsprake“, der jährlichen Verlesung von Ratsverordnungen aus dem Rathauskerker. Kompositorisch ausge-

Abbildung 2: Anonym, *Der Kuss von Friede und Gerechtigkeit*, um 1560–um 1580, Öl auf Holz, 96,5 × 112,4 cm, 2004 im Kunsthandel. Colnaghi, London.

wogen, abstrahierbar sogar in die Form einer Waage, vermittelt das Gemälde das Bild einer Ordnung im Gleichgewicht mit dem Frieden im Zentrum. Es entspricht damit dem bekannten Diktum des Augustinus: „pax est [...] tranquillitas ordinis“. (So besteht denn [...] der Friede aller Dinge in der Ruhe der Ordnung.)

Hierin zeigt sich der eine wesentliche Kontext der Friedensvorstellung in der Frühen Neuzeit: das kommunale Ideal eines gerecht geordneten Gemeinwesens, dargestellt als Zusammenwirken der Tugendpersonifikationen in einer Allegorie der Guten Regierung. In seinem „Regentenbuch“ von 1559, dem meistverbreiteten deutschen Regierungshandbuch des 16. Jahrhunderts, schrieb Georg Lauterbeck:

„Denn wo Fried ist / da wird die Religion gefördert / Gottes wort gepredigt / die Schulen auffgericht / gute Gesetze und Policey gemacht / die edlen Künste sampt allen guten Sitten und Tugenden / werden gepflanzt / Zucht unnd Erbarkeit geht im schwang / die frommen und Unterthanen werden geschützt / und die Bösen umb jrer laster willen gestraffet / Gemeiner nutz / sampt Land und Leuten nemen zu / und gehen alle ding zwischen der Oberkeit und den Unterthanen / fein in jrer ordnung / darzu auch jederman frölich und guter ding ist“.

Die Bilder in den Rathäusern folgen der mittelalterlichen Auffassung des „gelobten“ oder „verschworenen Friedens“, der *pax iurata* als einer korporativen Einigung, die auf Konsens und *pactum* (Vertrag) über gemeinsame Normen und interne Konfliktregelung basierte. Sie stehen damit im Gegensatz zur *pax ordinata*, dem „gebotenen oder herrschaftlich von oben angeordneten Frieden“.

Abbildung 3: Daniel Frese (1540?–1611), „Res Publica“ (Allegorie des Guten Rates), 1578. Öl auf Leinwand, 170 × 233 cm. Lüneburg, Rathaus, Große Ratsstube. Archiv des Autors.

Herrscher als Friedensstifter

Das andere, „imperiale“ Konzept dagegen steht in der Tradition der Vorstellung des universellen Friedens, der durch die Taten eines Herrschers nach dem Vorbild des Imperium Romanum entstehen kann. So schrieb Hartmann Schedel in seiner „Weltchronik“ von 1493, dass alle Länder dem römischen (deutschen) Kaisertum untertan sein sollen, denn „von Anbeginn der Welt bis heute gab es nie einen allgemeinen Frieden, außer zu der Zeit, da der ganze Erdkreis dem einen Kaiser Augustus“ unterstand. Dass dies der richtige Weg zum Frieden sei, habe Gott gezeigt, indem Christus der Erlöser genau damals menschliche Gestalt angenommen hat.

Seit dem Mittelalter beruhte dieses Konzept auf der allgemein verbreiteten Vorstellung einer *res publica christiana*, einer Einheit der Christen, in der die universellen Instanzen, Kaiser und Papst, als Richter über die Völker für die Einhaltung des Friedens zuständig sind und ihn durch Schiedsspruch wiederherstellen. Doch die Rolle des Friedensstifters und die Entscheidung über Krieg und Frieden waren schon im 16. Jahrhundert nicht auf Papst und Kaiser begrenzt; eigentlich jeder Souverän konnte in Lobgedicht und Bild ein „neuer Augustus“ sein, der den Janustempel schließt und das Goldene Zeitalter zurückbringt. Auch nachdem sich mit dem Westfälischen Frieden die Auffassung durchgesetzt hatte, dass der Friede nicht mehr von einer obersten Instanz gestiftet, sondern zwischen gleichberechtigten Staaten ausgehandelt werden muss, konkurrierten die Monarchien weiterhin um das Bild des einzigen Friedensstifters. Seit dem 17. Jahrhundert wurde in Hauptwerken der barocken Deckenmalerei der Friede in die Apotheose eines Herrschers oder einer Dynastie eingepasst, etwa im Palazzo Barberini in Rom, dem Palazzo Pitti in Florenz, dem Salon de la Paix im Schloss von Versailles oder im Thronsaal des Königlichen Schlosses zu Madrid.

Ein Beispiel für diese Zuordnung des erhofften Friedens zu einer Monarchie bietet das große allegorische Gemälde von Paolo de Matteis (Abb. 4), entstanden im Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714). Die gekrönte Personifikation des Königreichs Neapel, die Sirene Parthenope mit dem Fischschwanz aus der antiken Mythologie, kniet in leidvoll-dulden-der Haltung und blickt hilfeschend nach oben. Über den Wolken erscheint der Göttervater Jupiter, flankiert links von dem Kriegsgott Mars mit gezücktem Schwert, der Jupiters Aufmerksamkeit oder Zustimmung sucht, rechts von Themis, Göttin der Gerechtigkeit. Auf deren Seite stützt Jupiter sein Szepter auf einen Globus, der mit goldenen Bourbonenlilien geschmückt ist, so identifiziert mit dem französischen König Ludwig XIV. Sein Entschluss ist eindeutig: gegen Krieg, für den Frieden. Pax fliegt herbei, um Neapel den Ölzweig zu bringen, während ein Putto mit Jupiters Donnerkeilen Neid und Zwietracht zu Boden wirft. Nur die Kriegspersonifikation Bellona versucht noch, Pax aufzuhalten. Während das irdische Geschehen noch nicht ganz entschieden scheint, bläst oben Fama, der Ruhm, mit ihrer Trompete schon den Erfolg aus. Zwei junge Frauen mit Musikinstrumenten am rechten Bild blicken gespannt nach Neapel, Motiv der Hoffnung, dass im Frieden die Künste wieder aufleben, übertragen auch: Harmonie herrschen wird.

Das Gemälde entstand in den ersten Jahren des Spanischen Erbfolgekrieges um die Nachfolge des letzten spanischen Königs aus dem Haus Habsburg. Frankreich erhob Anspruch auf die spanische Krone; gegen dessen drohende Hegemonie in Europa kämpfte eine Allianz der österreichischen Habsburger, Englands und Hollands. Der Krieg fand in vielen Teilen Europas und seiner Kolonien statt. Neapel war seit 1503 unter spanischer Herrschaft und wurde von einem spanischen Vizekönig regiert. 1701 wurde eine Erhebung von Teilen des neapolitanischen Adels gegen den spanischen Vizekönig niedergeschlagen, 1702 zog der neue spanische (bourbonische) König Philipp V. in Neapel ein. 1707 eroberten österreichische

Truppen Neapel, das in den Friedensschlüssen von Utrecht 1713 und Rastatt 1714 dann Österreich zugesprochen wurde.

Die Friedensvision, die in diesem Gemälde der Personifikation Neapels am Himmel vorgeführt wird, zeigt deutlich das absolutistische Konzept: nur ein oberster, gottgleicher Herrscher kann den Frieden senden. Sie propagiert den Anschluss eines umkämpften, innerlich uneinigen, leidenden Landes an diejenige Monarchie, die für sich in Anspruch nimmt, allein den Frieden bewirken zu können.

Das Gemälde hat für die Geschichte Europas bezeichnende Stationen durchlaufen. Auftraggeber war vermutlich der französische Vizeadmiral in Neapel, dem es der Maler Paolo de Matteis nach Frankreich brachte. Nach der Französischen Revolution wurde es aus dem Besitz eines 1794 hingerichteten Adligen beschlagnahmt. Unter dem Ersten Konsul Bonaparte beschloss die Republik 1801, außer dem Musée Central in Paris auch in Provinzstädten Museen aus den Beständen beschlagnahmter und erbeuteter Kunstwerke einzurichten, zur allgemeinen Bildung und natürlich auch als repräsentatives Schaufenster. Die damals französische Departement-Hauptstadt Mainz erhielt 1803 und 1805 eine Schenkung von 36 Gemälden, darunter auch dieses; sie bilden den Grundstock des heutigen Landesmuseums Mainz. Die hundert Jahre zuvor gemalte Botschaft, Friede durch Anschluss an Frankreich, erhielt gewissermaßen eine aktuelle Bedeutung, wenn auch nicht mehr im Zeichen der Bourbonenlilie.

Abbildung 4: Paolo de Matteis (1662–1728), *Allegorie auf ein Bündnis zwischen Frankreich und Neapel*, 1701/1702, Öl auf Leinwand, 258,5 cm × 365 cm, Landesmuseum Mainz. Foto: Landesmuseum Mainz, Ursula Rudischer.

Friedensschlüsse: Medien und Orte der Erinnerung

Seit den Friedensschlüssen von 1648 – dem „Friede von Münster“ zwischen Spanien und der Republik der (nördlichen) Niederlande, der den Achtzigjährigen Krieg beendete, und dem Westfälischen Frieden von Münster und Osnabrück, der den Dreißigjährigen Krieg beendete – setzte sich in der Öffentlichkeit das Bedürfnis nach Bildberichten von den diplomatischen Ereignissen durch. Es genügte nicht mehr, die Friedenspersonifikation und die beteiligten Herrscher und Politiker in allegorische Kompositionen eingebunden zu sehen, sondern die Friedensdiplomaten in ihrem realen Handeln kamen in den Blick, auch als Nachweis für die Realität und Dauerhaftigkeit des Friedens. Damit entsteht ein neues Bild für den Friedensschluss: er ist nicht mehr von einer Instanz gestiftet, sondern diplomatisch ausgehandelt. Akteure sind nicht mehr nur die Souveräne, sondern die Diplomaten.

Der Nürnberger Friedens-Exekutions-Tag von 1649 bis 1650 diente der Klärung von Fragen, die im Westfälischen Frieden offen geblieben waren, etwa dem Finanzausgleich und der Demobilisierung. Erst durch ihn wurde der Friede gewissermaßen real. Über den Verlauf

Abbildung 5: Caspar Merian (zugeschrieben), Unterzeichnung des Nürnberger Exekutionsrezesses zum Westfälischen Frieden 1650, Radierung 1652. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

und die Ergebnisse wurde in Text und Bild ausführlich berichtet, sowohl in aktuellen Flugblättern als auch in ereignisnah erscheinenden Chroniken wie dem „Theatrum Europaeum“ von 1652. Die Radierung, die noch in Johann Ludwig Gottfrieds „Historischer Chronik“ von 1775 nachgedruckt wurde, schildert die Kollation, also den Abgleich der bereits fertig ausgehandelten Vertragstexte des schwedisch-kaiserlichen Hauptrezesses am 16./26. Juni 1650 in der Nürnberger Burg (Abb. 5). Sie bietet geradezu die Möglichkeit, den Diplomaten bei der Kontrolle der erfolgreichen „Übersetzungsleistung“ zuzusehen. Sie haben die Urkundentexte vor sich: links an der Schmalseite des Tisches sitzen der kaiserliche Legationssekretär Erasmus Constantin Sattler, der den Text laut vorliest; neben ihm der schwedische Legationssekretär Bartholomäus von Wolfsberg. An der Längsseite (zum Fenster hin) sitzen die kaiserlichen Gesandten Isaak Volmar und Johann Krane, ihnen gegenüber, vom Rücken zu sehen, die schwedischen Alexander Erskine und Benedict Oxenstierna; auf Bänken und Stühlen an den Seiten die Vertreter der Reichsstände. Die beiden Stühle rechts am Tisch sind frei für die beiden Bevollmächtigten Octavio Piccolomini und Pfalzgraf Karl Gustav. Sie nahmen an der Verlesung nicht teil, erhielten die Verträge in ihre Quartiere gebracht und unterzeichneten dort. Anschließend wurden sie zur Burg zurückgebracht, wo abschließend die Vertreter der Stände unterschrieben.

Zum Zeremoniell eines Friedensschlusses gehörten auch öffentliche Veranstaltungen, über die im Text berichtet wird: Nach dem Salve-Schießen wurde von einem mit Teppichen geschmückten Gerüst vor dem Rathaus, von Trompeten-Musik eingerahmt, durch einen Nürnberger Kanzleimitarbeiter die Proklamation des Friedens vor Tausenden von Menschen verlesen; die Rathaus- und Kirchenglocken läuteten eine Stunde lang; die Proklamation wurde an 15 verschiedenen Plätzen der Stadt wiederholt, vor großen Menschenmengen, „deren viel vor Freuden geweinet“. Abends um acht Uhr gab es Dankpredigten und -gebete in den Kirchen; Freudenfeuer brannten die ganze Nacht. Gegenstand der Berichterstattung in Text und Bild waren nicht nur die diplomatischen Vorgänge im modernen Sinn, sondern ebenso aufwendige, repräsentative Feste und Bankette, besonders die spektakulären Feuerwerksinszenierungen, die von den Gesandtschaften in Nürnberg ausgerichtet wurden.

Medien der Dokumentation von Friedensschlüssen waren im Wesentlichen Druckwerke, außer den Chroniken auch umfangreiche Publikationen der Akten. Johann Gottfried von Meiern gab ab 1736 in sechs Teilen die „Acta pacis Westphalicae publica oder Westphälische Friedens-Handlungen und Geschichte“ heraus, denen er dann noch die „Acta pacis executionis publica oder Nürnbergische Friedens-Executionshandlungen“ in zwei Bänden folgen ließ. Die bedeutendste Publikation über die Friedensdiplomaten ist das große Porträtstichwerk von Anselm van Hulle, Hofmaler des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, der ab 1646 während des Friedenskongresses in Münster und Osnabrück Hunderte von Gesandtenporträts malte und danach auch 1649 in Nürnberg tätig war. Nach seinen Gemälden fertigten prominente Kupferstecher in Antwerpen die gedruckten Porträts. Die erste Ausgabe mit dem Titel „Pacis antesignani sive icones legatorum plena potestate instructorum“ (Vorboden des Friedens) erschien bereits vor Abschluss des Westfälischen Friedens. Hulle erweiterte es danach um die Porträts von Gesandten späterer Kongresse, die zur Ausführung des Westfälischen Friedens beitrugen. Das Werk, das schließlich auf 132 Blatt anwuchs und ab 1696 den Titel „Pacificatores Orbis Christiani“ (Die Friedensstifter der christlichen Welt) trug, erlebte bis 1717 insgesamt acht Auflagen.

Die gastgebenden Städte der langjährigen Verhandlungen des Westfälischen Friedens, Münster und Osnabrück, entschieden sich schon 1648, „zu einem stets währenden Gedächtnis“ ihre Ratssäle mit Porträts der am Frieden beteiligten Herrscher, Vermittler und Gesandten auszustatten, die sie bei Mitarbeitern van Hulses bestellten (Abb. 6). Diese Bildergalerien blieben seither die wichtigsten Monumente des Westfälischen Friedens; sie erinnern bis heu-

te an den Friedensschluss und erfüllen damit die Aufgabe, die ihre Urheber ihnen zugedacht haben. Diese „Friedenssäle“ sind die einzigen „Erinnerungsorte“ des Friedens im eigentlichen Sinn – und gehören zugleich zu den größten touristischen Attraktionen der beiden Städte (Abb. 7). Die zahlreichen Gedenkveranstaltungen zum 350-jährigen Jubiläum des Westfälischen Friedens 1998, darunter die große Europarats-Ausstellung „1648 – Krieg und Frieden in Europa“ in beiden Städten, haben die Erinnerungskultur verstärkt.

Abbildung 6: Der Friedenssaal im Rathaus zu Münster mit der Galerie der Gesandtenporträts. Presseamt Münster/Münster View.

Abbildung 7: Hinweistafel an der Bundesautobahn. Autobahnmeisterei Osnabrück.

Der Friedenstempel: imaginärer Ort des institutionalisierten Friedens

Als wesentliche Folgen des Westfälischen Friedens gelten die Durchsetzung der Prinzipien staatlicher Souveränität, die Abkehr von Ansprüchen auf Universalherrschaft und der Wandel zu einem Europa gleichberechtigter Staaten und damit auch die Verlagerung des Friedensbegriffs vom Staatsfrieden, der *pax civilis*, auf das Verhältnis zwischen den Staaten. Sichtbar wurde diese Zwischenstaatlichkeit vor allem in den Flugblättern und Bildberichten zu Friedensschlüssen; geradezu bewusst vermieden wurde sie hingegen, wo die Repräsentation der Herrscher Aufgabe der Bildprogramme war. Zwar brachte der Westfälische Frieden keine dauerhafte Friedensordnung, doch er warf die Frage nach ihrer Institutionalisierbarkeit auf, die dann im 18. Jahrhundert in den Diskussionen über das Völkerrecht und den Weltfriedenstraktaten der Aufklärung erörtert wurde, bis zum Höhepunkt mit Immanuel Kants Schrift „Zum ewigen Frieden“ von 1795.

Vor allem in der Zeit zwischen dem Frieden von Utrecht 1713/14 und der Französischen Revolution war in der Druckgraphik zu den auf europäischen Kongressen ausgehandelten Friedensschlüssen die Szene verbreitet, in der sich die Landespersonifikationen vor dem offenen Friedenstempel oder dem geschlossenen Janustempel zusammenfinden, um in diesem imaginären Ort ihre Pflicht zum Frieden zu erfüllen. Hierbei nahm auch die Friedenspersonifikation Pax eine neue Position ein: Der Friede tritt nicht mehr auf in Folge des politischen Handelns anderer Instanzen, sondern wird selbst zur übergeordneten Instanz, auf die diese ihr Handeln auszurichten haben. Der Friedenstempel bot das Bild eines institutionalisierten Friedens, der seit dem Westfälischen Frieden theoretisch möglich, aber politisch nicht realisierbar war.

Abbildung 8: Anonym, *Temple de la Paix*, 1783, Radierung. Paris, Bibliothèque nationale.

Besonders aufwendig inszeniert eine Radierung zum Frieden von Versailles von 1783 diese Szene (Abb. 8). Die am 3. September 1783 in Versailles unterzeichneten Verträge beendeten formal den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zwischen dem Vereinigten Königreich und den 13 Kolonien, die sich 1776 unabhängig erklärt hatten. Separate Friedensverträge unterzeichnete Großbritannien mit Frankreich und Spanien. Am Tag zuvor hatte Großbritannien einen Vorfrieden mit der Republik der Vereinigten Niederlande geschlossen.

Das Bild stellt den Tempel des Friedens als weiten, prächtigen offenen Rundbau in einer Parkszenerie dar. Im Vordergrund vollziehen die Landespersonifikationen den Friedensschluss, indem sie auf dem Altar des Friedens die Hände ineinander legen. Sie sind kenntlich an den Wappenschilden; die Personifikationen der Monarchien tragen Kronen: Vorne links Frankreich, daneben Amerika mit einer Federkrone, traditionelles Kennzeichen dieses Erdteils, und dem Freiheitshut auf der Stange; hinter dem Altar Holland, als Republik mit einer Mauerkrone, vorne rechts das Königreich Großbritannien. Über ihnen schwebt Pax auf Wolken herab, in der einen Hand den Ölzweig, in der anderen den Merkurstab, Zeichen der Diplomatie. Weitere Staaten, die noch beiseite stehen, werden aufgefordert, diesem Friedensbund beizutreten: von links kommt Spanien hinzu, während ganz rechts das Deutsche Reich noch etwas zögerlich scheint. Eingefasst ist die Szenerie seitlich von Mauern mit Brunnenbecken; hinter dem Geländer stehen weitere Figuren mit den Attributen der Künste und Wissenschaften. Über allem strahlt die Sonne, und am Himmel verkündet Fama mit ihren Trompeten den Frieden.

Dieser Kult des Friedens mit dem Tempel als Ort, an dem sich die Staaten im Friedensschluss vereinen, blieb in verschiedenen Varianten durch das ganze 18. Jahrhundert aktuell. Etwa seit dem Frieden von Belgrad 1739 konnte auch das Osmanische Reich in dieses Bild einbezogen werden. Erst damit löste sich der säkularisierte Mächte-Frieden vollständig von den traditionellen Grenzen der *pax christiana*. Zum Frieden von Amiens 1802 wurden solche Szenen wieder aufgenommen, allerdings modifiziert: in die Rolle des zentralen Friedensvermittlers ist Napoleon gerückt. Mit der Rückbindung an die Figur eines *Pacificators* ging jedoch verloren, was die Besonderheit der Friedensstempel ausgemacht hatte: ein Ort, an dem im Sinn der Aufklärung allgemeine Prinzipien und das Völkerrecht wirksam werden.

Die Friedensvision als Alptraum

Die Französische Revolution, so folgenreich sie für Europa war, brachte keine neuen Modelle für die Darstellung des Friedens hervor. Zwar war ihre Devise „Liberté, Egalité, Fraternité“ universell gemeint. Doch veränderte sie die Zuordnungen des Friedensbegriffs, der nun als Folge der Befreiung aufgefasst und mit den Menschenrechten verknüpft wurde, oder radikaler sozial definiert: „Friede den Hütten – Krieg den Palästen“ oder „Krieg den Tyrannen – Friede den Völkern“.

James Gillray, der größte Meister der Karikatur dieser Epoche, schilderte die Perspektive auf den Frieden von Amiens zwischen Großbritannien und Frankreich als Horror: Friedensvisionen als politischen Alptraum (Abb. 9). William Windham, der im Kabinett Pitt Secretary of War gewesen war, war der schärfste Widersacher gegen die Bemühungen des Premierministers Henry Addington um einen Frieden mit Frankreich. Am 1. Oktober 1801 hatte England seine moderaten Friedensbedingungen genannt, zu denen der Verzicht auf Besitzungen in Übersee gehörte. Am 27. März 1802 wurde schließlich der Friede von Amiens geschlossen.

Zwischen der Bekanntgabe der Friedensbedingungen und dem Friedensschluss veröffentlichte Gillray diese Karikatur. Windham hat im Bett die Traumvision, welche Folgen der Friede für England hätte: der Außenminister Lord Hawkesbury (Robert Jenkinson), dem der ehemalige Premierminister William Pitt die Hand führt, unterschreibt den Friedensvertrag, der sich allerdings als „Death Warrant“ (Hinrichtungsbefehl) entrollt. Napoleon führt die gefesselte Britannia zur Guillotine; die Zeichen ihrer Herrschaft, Dreizack und Wappenschild, sind zerbrochen. Dahinter brennt St. Paul's Cathedral; ganz links weht die Trikolore auf dem Tower von London. Eine französische Invasionsflotte nähert sich im Hintergrund.

Am einen Fußende des Bettes steht der als kleiner schwarzer Teufel dargestellte Charles James Fox als Befürworter der Französischen Revolution (und Führer der Opposition), der zur Laute das französische Revolutionslied „Ça ira“ singt, zu dem auch der Vers „Les aristocrates à la lanterne!“ gehört. Am anderen Ende sitzt auf dem Nachttopf trauernd zusammengesunken Justitia, das zerbrochene Schwert vor sich liegend. Gegenüber dem Bett schreitet auf Stelzen riesengroß das rote Totengerippe mit der Freiheitsmütze und blau-weiß-roter Kokarde und zertritt dabei Symbole des britischen Selbstbewusstseins: Szepter der Monarchie, Mitra der anglikanischen Kirche, Roastbeef und Bier. Weitere Politiker machen sich als Ratten über Teller und Geldtruhe („Treasury“) her. Hinter dem Kopfende stehen zahlreiche enthauptete Würdenträger. Als satirisch verkehrte „Friedenstaube“ fliegt ein Geier direkt über dem Kopfende, der einen Hasen geschlagen hat, einen Zweig in den Klauen hält und „Peace!“ krächzt. Statt Fama schwebt hier ein geflügelter Teufel mit der Doppeltrompete über allem.

Zwar bezog sich Gillrays Karikatur in erster Linie auf die politische Situation in Großbritannien, doch zeigt sie die tiefer liegende Schicht von Ängsten, die infolge der radikalen

Abbildung 9: James Gillray, Politische Träumereien! Friedensvisionen! Weitere Schrecken!, 9. November 1801. Kolorierte Radierung. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

Abbildung 10: Wilhelm Widemann (1856–1915), Tor mit Bronzemedallions, 1812, Den Haag, Vredespaleis. Archiv des Verfassers.

Aufspaltung des Friedensbegriffs durch die Französische Revolution ausgelöst wurden. In seiner differenziert kolorierten Radierung sind alle bisher positiv besetzten Symbole und Motive geradezu sorgfältig satirisch verkehrt. Wenn die Friedensvisionen mit der Perspektive des Revolutionsimports, der Zerstörung bisheriger gesellschaftlicher Ordnung und staatlicher Macht einhergeht, ist keine allgemein verbindliche Vorstellung des Friedens mehr möglich.

Institutionen als Bilder des Friedens?

Die offizielle Auftragskunst – Denkmäler, Bildprogramme in Regierungsgebäuden – war im 19. Jahrhundert nicht mehr geeignet, verbindliche, allgemein verständliche Bilder der Friedens als einer positiven gesellschaftlichen und internationalen Perspektive zu vermitteln. Die traditionellen Komponenten wie die Friedenspersonifikation Pax und die Friedenstaube mit dem Ölzweig wurden weiterhin verwendet, besonders in der Pressekarikatur – dort allerdings nicht mehr zur Feier von gelungenen Friedensschlüssen, sondern im Gegenteil zum Problemhinweis auf politische Situationen, die Frieden verhindern.

Die Organisationen der Friedensbewegung, die sich im 19. Jahrhundert bildeten und seit 1843 internationale Friedenskongresse veranstalteten, forderten Institutionen der Friedenswahrung, vor allem ein internationales Schiedsgericht zur Vermeidung von Kriegen. Karikaturen formulierten das Spannungsverhältnis von Erwartung, dass der Friede gewahrt und international abgerüstet werde, und der tatsächlichen Politik der Staaten. Seit der Ersten

Abbildung 11: Hans Gabriel Jentzsch (1862–1830), Karikatur in „Der wahre Jacob“, 1912. Archiv des Verfassers.

Haager Friedenskonferenz 1899 sind solche Ereignisse stets Anlass einer immensen Karikaturproduktion.

Ein erster Ort des Friedens, auf den sich die öffentlichen Erwartungen richteten, war der Friedenspalast in Den Haag, Sitz des auf der Haager Konferenz beschlossenen Ständigen Schiedshofs. Das Gebäude wurde mit einer Spende des amerikanischen Millionärs Andrew Carnegie zwischen 1907 und 1913 errichtet und mit Kunstwerken als Geschenken der beteiligten Staaten ausgestattet. Seit 1922 ist es Sitz des Internationalen Gerichtshofs. Das Motto des Gebäudes lautet „Friede durch Recht“, doch zog es auch andere Motive aus der Bildtradition des Friedens an. Das Deutsche Reich etwa stiftete 1912 ein schmiedeeisernes Tor mit Bronzemedallions (Abb. 10). Eines stellt in historisierendem, an der Renaissance orientiertem Stil die waffenverbrennende Pax dar; sie bildet zusammen mit den drei anderen Personifikationen – Freundschaft, Gerechtigkeit und Eintracht – eine Allegorie der internationalen Beziehungen in der Tradition der Bildprogramme von Regierungsgebäuden. Es handelt sich dabei um eine der letzten Verwendungen dieses Typus der Friedenspersonifikation, geradezu ein Beleg dafür, dass mit dem Scheitern einer Friedens- und Abrüstungskonzeption auch die entsprechende Bildformel abstirbt.

Die Karikatur aus der sozialdemokratischen Satirezeitschrift „Der Wahre Jacob“ von 1912 (Abb. 11) spielt die Doppelfunktion dieses Tores aus. Als Träger einer Bild-Botschaft zeigt das Tor einen durch Embleme für Militarismus und Rüstung satirisch ergänzten Wappenadler des Deutschen Reichs. Für die Reichsregierung – rechts Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg – dient es als Tor dazu, den Frieden von seiner Wirkungsstätte auszuschließen, Abrüstung nicht zuzulassen. Zur Kritik an der Rüstungspolitik des Reichs gehört

Abbildung 12: Jewgeni Wutschetitsch (1908–1974), „We shall beat our swords into plowshares“, 1958, Bronze, ca. 274 cm × 64 × cm 205 cm, New York, UNO, North Rose Garden. J. Baal-Teshuva, *Art Treasures of the United Nations*, 1964.

auch die Skepsis über die Möglichkeiten der Institution, die zwar den Namen des Friedens trägt, ihn aber noch nicht beherbergt. Der Friedensengel selbst, ein lächerliches Figürchen im Nachthemd, nutzt seine Flügel nicht und hält auch die Friedenstaube brav im Käfig. Die Friedens*idee* erscheint so schwach, so wenig ‚beflügelnd‘, dass sie sich ihren Bewegungsraum von dem einschränken lassen muss, was die Mitgliedsstaaten in die neue Institution mitbringen.

Seit Ende des Zweiten Weltkriegs sind die Vereinten Nationen mit Sitz in New York die weltweite Instanz, zu deren Programm die Menschenrechte, Ernährung, Entwicklung und Friedenssicherung gehören. In ihr scheint die jahrhundertealte Vision einer überstaatlichen Institution Wirklichkeit geworden zu sein. Ihr Hauptsitz, unter Beteiligung internationaler Architekten 1952 fertiggestellt, ist mit Kunstwerken ausgestattet, die von den Mitgliedsländern gestiftet wurden. Auf einer Granitmauer am Platz vor dem Gebäude steht die programmatische Inschrift aus den Friedensprophezeiungen des Alten Testaments: „They shall beat their swords into plowshares, and their spears into pruning hooks. Nation shall not lift up sword against Nation, neither shall they learn war any more“. (Sie werden ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen. Kein Volk wird wider das anderer das Schwert erheben, und sie werden hinfort nicht mehr lernen, Krieg zu führen.)

Die Weltorganisation macht mit der Inschrift nach außen hin sichtbar, dass die Verwirklichung dieser historischen Prophezeiung zu ihrem Programm gehört. 1959 schenkte die

Abbildung 13: Anonym, „Schwerter zu Pflugscharen, Micha 4“, um 1981; Aufnäher/Aufkleber. Archiv des Verfassers.

UdSSR ein Kunstwerk, das dieses Motto der UNO aufnimmt: eine etwas überlebensgroße Bronzeplastik des Bildhauers Jewgeni Wuschetitsch (Abb. 12). Sie zeigt einen muskulösen Mann, der durch wuchtige Schläge mit einem schweren Hammer ein großes Schwert zu Pflugscharen umtreibt. Die Nacktheit erhebt ihn zur Ideal-Figur, die einen allgemeinen Wert verkörpern soll. In der Haltung zeigen sich höchste Kraftanspannung und Konzentration; die weite Schrittstellung auf der leicht ansteigenden Bodenplatte gibt der Figur zugleich ein vorwärtstreibendes Moment. Dies wird noch unterstrichen durch den – im Vergleich zur genannten Inschrift – aktiver, in der ersten Person Plural und mit größerer Gewissheit formulierten Titel, der auf dem Sockel steht: „We shall beat our swords into plowshares“.

Zur wohl weltweit bekanntesten Darstellung des Mottos „Schwerter zu Pflugscharen“ wurde die Plastik jedoch nicht primär, weil sie die Ziele der UNO überzeugend sinnfällig machte. Auch die Doktrin des Sozialistischen Realismus mit ihrem heroischen Menschenbild wird international seit Jahrzehnten kaum mehr akzeptiert. Die Bekanntheit entstand durch das Emblem der Friedensbewegung der 1980er Jahre in der DDR (Abb. 13), das als Aufnäher verbreitet war und sofort auch in der Bundesrepublik rezipiert wurde. In roter Rahmung an ein Verkehrsschild oder auch an den Button erinnernd, gibt es die Plastik in vereinfachender Schematisierung wieder, umgeben von dem Motto und der Zitatangabe „Micha 4“. Der Verweis auf die mit Jesaja 2, 4 gleichlautende Stelle in Micha 4, 3 bindet die Allegorie sozialistischer Zukunftsgestaltung an ihre alttestamentarische Herkunft zurück. Bekanntermaßen schätzte die SED-Regierung in der DDR die Friedensbewegung als staatsgefährdend ein. Die Schärfe, mit der die Behörden die Verwendung des Aufnähers unterdrückten, resultierte gerade daraus, dass er den Widerspruch zwischen der Ideologie einer dynamischen Abrüstungspolitik und der Doktrin der militärischen Sicherung des Friedens und des Sozialismus, die keinen Einbruch in der Militarisierung der Gesellschaft zulassen konnte, zum Ausdruck brachte.

Das Kunstwerk, das Rüstungskonversion als Voraussetzung des Friedens darstellen soll, greift auf ein überliefertes Friedensideal zurück. Als öffentliches Denkmal entsteht es in staatlichem Auftrag und wird aufgestellt bei der Institution, die für Friedenswahrung und Ab-

Abbildung 14: Per Krogh (1889–1965): Wandbild im Sitzungssaal des UNO-Sicherheitsrats, 1952. Öl auf Leinwand. United Nations, New York.

rüstung zuständig ist. Es soll deren Programm nach außen verdeutlichen; seine Aufstellung jedoch sagt noch nichts über die tatsächliche Realisierung von Rüstungskonversion. Die dissidente Bewegung, die eben diese Realisierung einforderte, berief sich auf dasselbe Ideal, sogar auf dasselbe Kunstwerk, und stand damit im scharfen Widerspruch zur staatlichen Politik. Sie verwendete das Kunstwerk in Form eines transportablen Bildmediums, das beliebige Vervielfältigung zulässt.

Abbildung 15: „Straße des Friedens“:
Karte des Verlaufs, 2007. Verein Straße
des Friedens – Straße der Skulpturen in
Europa, St. Wendel.

Wenn in Krisensituationen in den Fernsehnachrichten der Sitzungssaal des Weltsicherheitsrates im UNO-Hauptgebäude gezeigt wird, so ist im Hintergrund auch stets ein großes Wandbild zu sehen, ein Geschenk Norwegens von 1952 (Abb. 14). Der Maler Per Krogh versuchte, den Wiederaufbau nach dem Krieg und den Weg der Menschheit aus Elend und Unterdrückung zu Frieden, Freiheit, produktiver Arbeit und Lebensfreude darzustellen. Doch als Programmbild, an dem sich die aktuellen Maßnahmen der UNO zu messen hätten, wird es nicht verstanden. Das Bildbedürfnis nach Erhalt oder Wiederherstellung des Friedens richtet sich auf die Verhandlungen des Weltsicherheitsrats selbst, auf die vor dem Gemälde sitzenden und verhandelnden Diplomaten. An die Stelle bildlicher Friedensvorstellungen sind Standardszenen der Diplomatie getreten. Unverzichtbar sind stets die Bilder, in denen die Staatsmänner sich begrüßen, am Verhandlungstisch sitzen, Verträge unterschreiben und sich zum Schluss die Hände drücken – die ganze Bildlichkeit der Diplomatie, wie sie sich seit dem Westfälischen Frieden etabliert hat, auch wenn sie nicht mehr in Kupfer gestochen, sondern per Satellit übertragen wird und im Internet abrufbar ist. Diese Szenen der Diplomatie werden für die Medien inszeniert; die politischen Akteure bedienen sich einer öffentlichen Bilderwartung nach symbolischer Politik, oft genug auch, um sie real nicht erfüllen zu müssen.

Vom Bild zur „Straße des Friedens“

Seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts versuchen Künstlerinnen und Künstler, die Vorstellung des Friedens von der Bindung an ein Bild zu lösen. An die Stelle von menschlichen Figuren und Symbolen, die Frieden kaum mehr überzeugend darstellen können, treten Projekte, die den Begriff nicht mehr durch Abbildung, sondern als Prozess erfassen. Ein groß angelegtes Projekt ist die „Straße des Friedens“, die Skulpturen in der Landschaft und in Städten verbindet und sich quer durch Europa von Frankreich bis nach Moskau erstrecken soll (Abb. 15). Das Projekt „Straße der Skulpturen“, eine Initiative der Bildhauers Leo Kornbrust und der Dichterin Felicitas Frischmuth, begann 1978, als Felsblöcke entlang des Saarland-Rundwanderwegs aufgestellt werden konnten, die seither von Bildhauern und Bildhauerinnen aus verschiedenen Ländern jeweils am Ort bearbeitet wurden, bei freier Wahl von Form und Thema. Einbezogen wurden die Skulpturen, die seit 1971 bei Bildhauersymposien in St. Wendel entstanden waren.

Leo Kornbrust verband dieses Projekt mit einem programmatischen Anspruch: die „Straße der Skulpturen“ soll an einen utopischen Entwurf des Malers und Bildhauers Otto Freundlich erinnern, der von den Nazis als „entartet“ diffamiert worden war und 1943 im KZ Majdanek ermordet wurde. Otto Freundlich hatte 1936 in Paris in seiner Schrift „Sculptures-Montagnes“ (Skulpturen-Hügel) das Projekt monumentaler, 20 bis 30 Meter hoher, begehbaren Skulpturen entworfen, moderne Menhire, die auf dem Land errichtet

Abbildung 16: Broschüre „Straße des Friedens“, 2001 (mit dem Modell „Leuchtturm der sieben Künste“ von Otto Freundlich). Leo KORNBRUST (Hrsg.), Straße des Friedens, 2001.

sein sollten und mit nächtlichen Leuchtfeuern den Flugzeugen zur Orientierung dienen könnten. Veröffentlicht wurde die Schrift aus dem Nachlass 1959, mit der Erläuterung seiner Frau, Jeanne Kosnick-Kloss, dass diese Skulpturen zwei Achsen bilden sollten: einen „Weg der menschlichen Brüderlichkeit“ von Holland nach Aix-en-Provence, und einen „Weg der menschlichen Solidarität in Erinnerung an die Befreiung“ von Belgien, Frankreich durch Deutschland und Polen nach Russland. Am Kreuzungspunkt in Auvers-sur-Oise (wo Vincent van Gogh begraben liegt) sollte sich der „Leuchtturm der sieben Künste“ erheben.

Zur „Straße des Friedens“ in Europa ausgeweitet wurde das Projekt 2001, seither getragen von einem Verein. Neue Teilstrecken sind etwa die „Steine an der Grenze“ bei Merzig im Saarland, Skulpturen in der Landschaft entlang der deutsch-französischen Grenze, der „Skulpturenweg Salzgitter-Bad“, Skulpturengärten in Luxemburg, das Weltfriedenszentrum von Verdun, in Polen das Geburtshaus von Otto Freundlich in Słupsk (Stolp) und die Gedenkstätte des ehemaligen Konzentrationslagers in Lublin-Majdanek, wo ebenfalls Skulpturen entstanden. Der Umschlag der viersprachigen Broschüre für das Projekt zeigt das Modell des „Leuchtturms des Friedens durch die sieben Künste“ nach Otto Freundlich (Abb. 16). Doch nicht in dieser Plastik, und auch nicht in den einzelnen Werken an der „Straße des Friedens“, sondern im unvollendeten Projekt selbst wird die utopische Dimension seiner künstlerischen Vision wieder sichtbar.

Literaturhinweise

Wolfgang AUGUSTYN (Hrsg.), PAX. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens. München 2003.

Klaus BUSSMANN/Heinz SCHILLING (Hrsg.), 1648 – Krieg und Frieden in Europa. 26. Europaratsausstellung, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche, 3 Bde. Osnabrück 1998/99.

Norbert GÖTZ (Hrsg.), Friedensengel. Bausteine zum Verständnis eines Denkmals der Prinzregentenzeit. Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum 1999/2000. Wolfratshausen 1999.

Heinz DUCHHARDT/Gerd DETHLEFS u. a. (Hrsg.), „... zu einem stets währenden Gedächtnis“. Die Friedenssäle in Münster und Osnabrück und ihre Gesandtenporträts. Bramsche 1996.