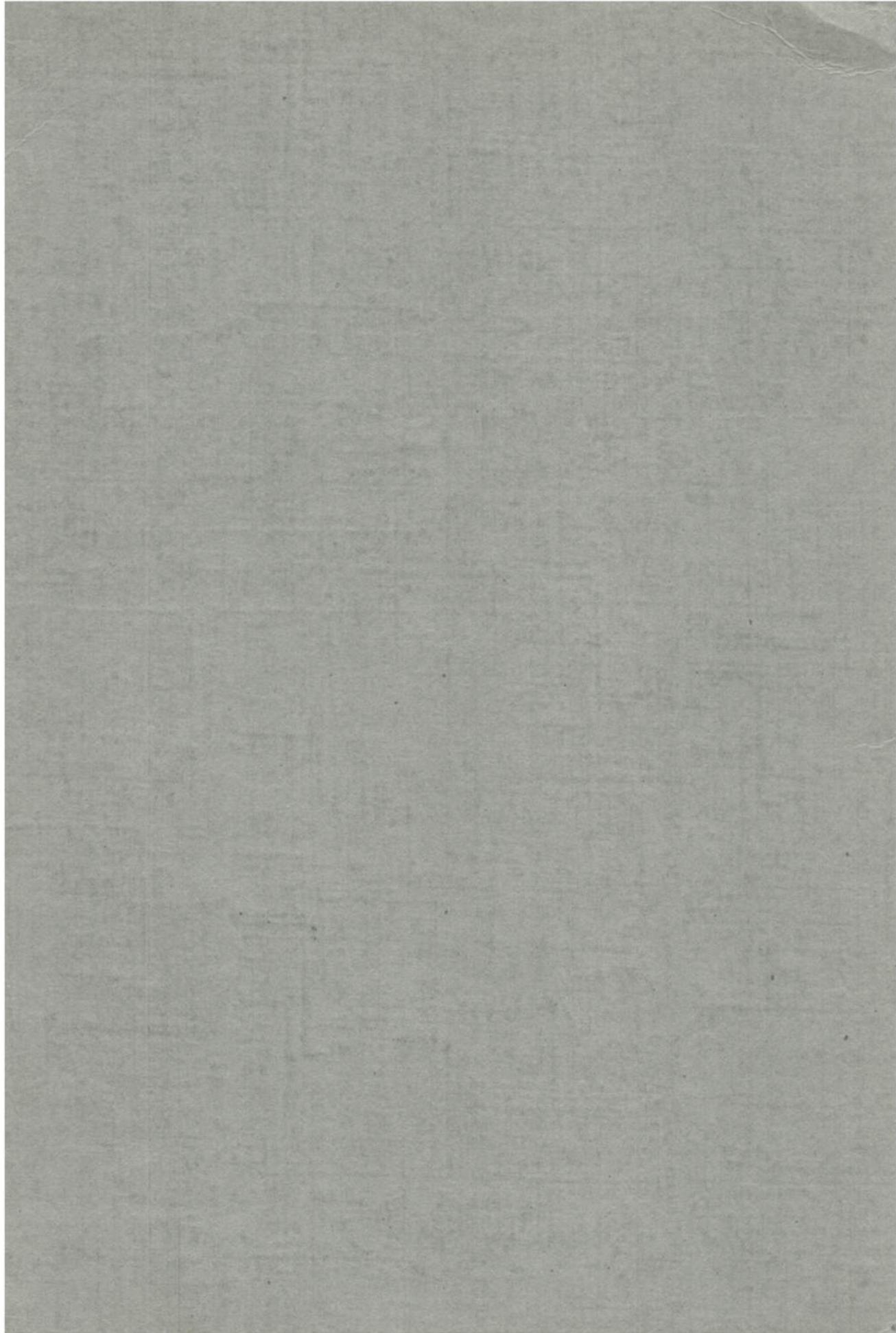
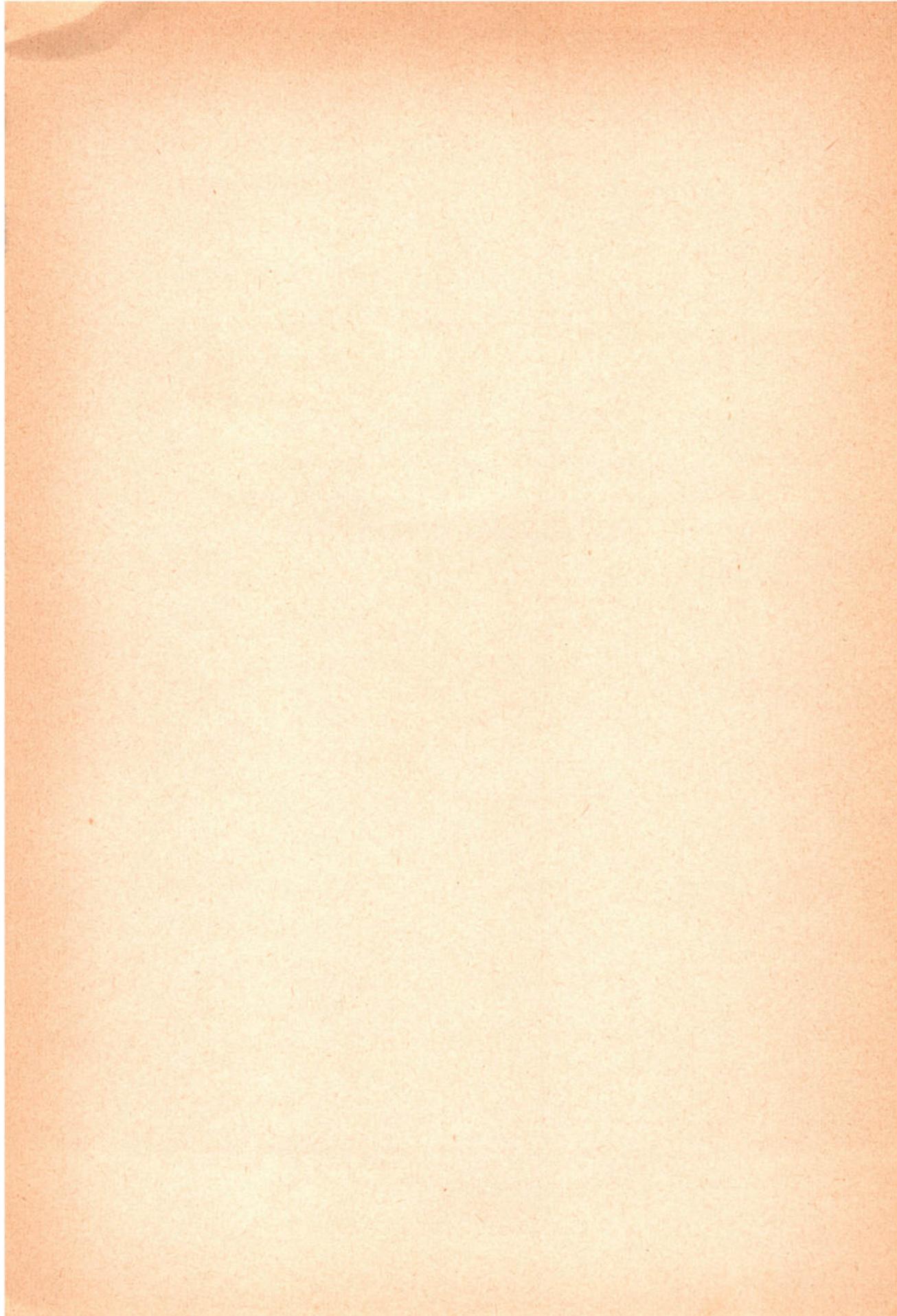


SAARBRÜCKER

HEFTE

HEFT **20** SAARBRÜCKEN 1964





*Die Herausgabe der
vorliegenden Jubiläumsnummer
ist wesentlich gefördert worden
durch eine finanzielle Zuwendung der
Stadtparkasse Saarbrücken*

Die „Saarbrücker Hefte“ erscheinen halbjährlich / Schriftleiter: Dieter Heinz, Saarbrücken 1, Spichererbergstraße 73 / Stellvertreter: Friedrich Margardt, Saarbrücken / Herausgeber: Kulturamt der Stadt Saarbrücken / Nachdruck ohne vorherige Zustimmung der Schriftleitung nicht gestattet; alle Übersetzungsrechte bleiben vorbehalten; für unverlangte Einsendungen haftet die Schriftleitung nicht. Preis des Einzelheftes: 3.— DM / Führen in Lesezirkeln nur mit Genehmigung / Druck: Buchdruckerei und Verlag Karl Funk, Saarbrücken.

SAARBRÜCKER HEFTE

HERAUSGEGEBEN VOM
KULTURAMT
DER STADT SAARBRÜCKEN

HEFT 20 1964



MINERVA-VERLAG SAARBRÜCKEN



Erich Heckel: Der Mann (1913). Saarland-Museum

INHALTSVERZEICHNIS

6	DIETER HEINZ Gesamtinhaltsverzeichnis der Saarbrücker Hefte 1.–10. Jahrgang
25	FRIEDRICH MARGARDT Begegnung mit Hermann Pies
27	HERMANN PIES „Vorwort“ zu einem neuen Kaspar-Hauser-Buch
43	HERMANN SAUTER Unterhaltungsliteratur und Leserschaft
57	REINHARD LEHNERT Geometrische Bilder
113	GERHARD FREESE Bauserien und Schulbau
123	CARL BÜCH Die Gersweiler Steingutfabrik bei Saarbrücken
141	ROBERT HAHN Saarbrücker Konzertchronik 1. Halbjahr 1964
145	WALTER SCHMEER Ausstellungen des Saarland-Museums
159	RUDOLF SAAM Beitrag zur Geschichte der Stengelkirche in Harskirchen
167	HERMANN KEUTH Erinnerungen an Pillon, 10. August 1914
176	DIETER HEINZ Vor 20 Jahren: 5. Oktober 1944 – Untergang des alten Saarbrücken

Für die nächsten Hefte sind u. a. folgende Beiträge vorgesehen:

Carl Büch: *Die Gersweiler Glashütten* / G. Hard: *Mundartforschung und Mundart-
„Geographie“* / Wilhelm Keiling: *Stigmatisierte Landschaft* / Joseph Koenen: *Himme-
rod und St. Paulin* / Heinrich Kuhn: *Schloß Frescaty bei Metz* / Waldemar Lichten-
berger: *Eine westdeutsche Grenzfamilie* / Hans Bernhard Schiff: *Lyriker im Saarland* /
Heinz Werner Trumm: *Die Trennung von Kirche und Staat in Frankreich (1905) im
Urteil der deutschen Parteipresse.*

Mit der Herausgabe des vorliegenden 20. Heftes beschließen die SAARBRÜCKER HEFTE ihr erstes Jahrzehnt.

Dem ursprünglichen Vorhaben folgend, im Bereich der Kultur „repräsentative Zeitschrift für das Saarland und seine Nachbarräume“ zu sein, haben die SAARBRÜCKER HEFTE seither nicht nur einheimische Autoren schlechthin zu Wort kommen lassen, sondern auch eine Vielzahl von Themen überörtlicher Bedeutung angeschlagen.

Das folgende Gesamtinhaltsverzeichnis aller bisher erschienenen SAARBRÜCKER HEFTE gibt in chronologischer, alphabetischer und sachlicher Folge einen Überblick über die bisher behandelten Themen und ihre Autoren. Zugleich soll mit dieser Form des Gesamtinhaltsverzeichnisses die früher übliche Form des alle sechs Hefte als loses Einlegeblatt erscheinenden, lediglich nach Sachgebieten geordneten Teilverzeichnisses abgelöst werden. Aus satztechnischen und auch ästhetischen Gründen wurde im alphabetischen Abschnitt von der sonst allgemein gebräuchlichen Umstellung der Autorennamen abgesehen. Vor- und Zunamen blieben also in der natürlichen Reihenfolge.

Dieter Heinz

GESAMTINHALTSVERZEICHNIS DER SAARBRÜCKER HEFTE

1. bis 10. Jahrgang / 1955—1964

I. chronologisch

- 1/1955 PETER ZIMMER: Zum Geleit
1/1955 MARGARDT/ZENNER/SCHWINGEL: Was wir wollen
1/1955 WILLI FEIEN: Der Wiederaufbau der Stadt Saarbrücken / Eine städtebauliche Plauderei
1/1955 GÜNTHER STARK: Vom Sinn des Theaters
1/1955 REINHOLD SCHNEIDER: Im Saarland
1/1955 EMIL BETZLER: Kunsterziehung heute und morgen
1/1955 HANS EICHLER: Mittelalterliche Plastik im Trierer Raum
1/1955 HANS HAUG: Hans Baldungs wilde Pferde
1/1955 KARL LOHMEYER: Die Heer oder Höer / eine in drei Jahrhunderten im Saarland und den übrerrheinischen nassauischen Gebieten tätige Künstlerfamilie
1/1955 RUDOLF BORNSCHEIN: Bergmannsfiguren von Johann Simon Feylner
1/1955 JOSEF KELLER: Das keltische Fürstengrab von Reinheim
1/1955 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Vorbericht über die Grabungen an der Ruine des Zisterzienserklosters Wörschweiler
- 2/1955 HEINRICH WEINSTOCK: Der Oidipus des Sophokles und die Entscheidungsstunde Europas
2/1955 PETER PAUL SEEBERGER: Saarbrücker Schulen
2/1955 WILHELM PESSLER: Volkskunst in Europa
2/1955 MATTHIAS ZENDER: Eigenart und Entwicklung des Brauchtums an Saar und Mosel
2/1955 ERNST CHRISTMANN: „Müsse“ / Ein seltener Flurname zwischen Kusel und St. Wendel
2/1955 ERNST CHRISTMANN: Wilde Pferde in Elsaß, Pfalz und Saarland
2/1955 KARL SCHWINGEL: Vom alten zum neuen saarländischen Bauernhaus
2/1955 KURT HOPPSTÄDTER: Die mutmaßliche Heimat des Minnesängers Heinrich von Tettingen
2/1955 JOSEF MÜLLER-BLATTAU: Alt-Saarbrücker Hausmusik zur Goethezeit
2/1955 HENRI HIEGEL: Heinrich Lempfrid / ein Geschichtsforscher des Saargemünder Landes
2/1955 KURT SEIDEL: Zu den Gedenkfeiern im Schillerjahr 1955
2/1955 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
2/1955 ERICH BOURFEIND: Theaterfragen der Gegenwart
- 3/1956 JOSEPH-FRANÇOIS ANGELLOZ: Unveröffentlichte Briefe Peter Wusts an Charles Du Bos
3/1956 PETER VOLKELT: Die Barockaltäre von Kleinblittersdorf
3/1956 HEINRICH BÜTTNER: Die Widonen
3/1956 EUGEN MEYER: Christliche Kirchen an der mittleren Saar im frühen Mittelalter / Auszug aus einem Referat
3/1956 HANS-WALTER HERRMANN: Die Stellung Oberlothringens in der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papsttum
3/1956 PAULUS VOLK: Der Einfluß der Klosterreform im 10. und 15. Jahrhundert auf Mettlach
3/1956 ALFONS KOLLING: Ein Bauernhaus aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg

- 3/1956 RUDOLF BORNSCHEIN: Der Holzhändler Thomas Koehl / Ein Gemälde von Johann Friedrich Dryander
- 3/1956 RUDOLF BORNSCHEIN: Der Wiederaufbau des Saarland-Museums seit 1951
- 3/1956 ERICH BOURFEIND: Halbzeit der Schauspielsaison 1955/56
- 3/1956 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
- 4/1956 GÜNTHER STARK: Theater und Jugend
- 4/1956 KARL LOHMEYER: Neue Hinweise auf römische Beziehungen Goethes zu den Malern Schmidt-Fornaro und Pitz
- 4/1956 HERMANN KEUTH: Das Arbeitsverzeichnis des Saarbrücker Malers J. F. Dryander
- 4/1956 JACQUES MOREAU: Die Wasserorgel auf dem römischen Mosaik von Nennig an der Mosel
- 4/1956 KARL SCHWINGEL: Rudolf Drumm zum Gedächtnis
- 4/1956 VICTOR BEYER: Eine Straßburger Glasmaler-Werkstätte des 13. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu den Rheinlanden
- 4/1956 KURT HOPPSTÄDTER: Die Entwicklung des Saarländischen Eisenbahnnetzes als Voraussetzung für die Bildung des Wirtschaftsraumes an der Saar
- 4/1956 WILHELM DILLINGER: Bemerkungen zu einer saarländischen Bibliographie
- 4/1956 EUGEN WAGNER: Der Sport an der Saar und in Saarbrücken
- 4/1956 WALTER SCHMEER: Bericht über die Ausstellungen des Saarland-Museums
-
- 5/1957 HEINRICH WEINSTOCK: Erziehung ohne Leitbild
- 5/1957 WALTER DIECK: Saarländische Bildnisse des Malers Louis Krevel
- 5/1957 ALFONS KOLLING: Römerzeitliches Brandgrab in Püttlingen
- 5/1957 HANS WERLE: Die Machtstellung des Saarbrücker Hauses am Mittel- und Oberrhein im 12. Jahrhundert
- 5/1957 GERD BAUER: Zur Geschichte der Stadt Saarbrücken im Spiegel der Flurnamen
- 5/1957 ERNST CHRISTMANN: Beiträge zur Ortsnamen-Forschung im Saar-Nahe-Raum
- 5/1957 ALBERT HOCK: Die Landwirtschaft des Saarlandes
- 5/1957 GÜNTER WIEGELMANN: Zur Frage der „Sozialbrache“ im Saarland
- 5/1957 DORIS SECK: 30 Jahre Volkshochschule Saarbrücken
- 5/1957 ERICH BOURFEIND: Wandlungstendenzen des deutschen Theaters
- 5/1957 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
- 5/1957 WALTER SCHMEER: Schülerarbeiten im Saarland-Museum
-
- 6/1957 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: In Memoriam Karl Lohmeyer
- 6/1957 HEINRICH GREMELS: Die Wiederbelebung des Bürgerschaftsgedankens als eigentliches Ziel kommunaler Kulturarbeit
- 6/1957 HANS HAUG: Das Straßburger Frauenhaus-Museum
- 6/1957 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Das Fragment einer St. Bernhard-Statue aus dem Kloster Wörschweiler
- 6/1957 WALTER DIECK: Die Trierer Porzellan-Manufaktur St. Martin
- 6/1957 HENRI HIEGEL: Die Glashütten der Deutschen Ballei von 1600—1632
- 6/1957 ANTON JACOB: Die Deutsche Ballei im alten Lothringen
- 6/1957 KURT BAUMANN: Herzog Karl August II. von Pfalz-Zweibrücken
- 6/1957 HANS RIED: Die Wandlungen in der Kulturlandschaft des Lothringischen Kohlenreviers seit Ende des Krieges
- 6/1957 ERHARD DEHNKE: Münze und Museum
- 6/1957 ERICH BOURFEIND: Saarländischer Kunstbesitz auf Reisen
- 6/1957 WALTER SCHMEER: Rolf Müller-Landau
- 6/1957 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
-
- 7/1958 JOACHIM KOPPER: Kurt Seidel zum Gedenken
- 7/1958 H GOMBERT: Das Augustiner-Museum in Freiburg i. Br.
- 7/1958 PETER VOLKELT: Peter Hentz, gen. der „Stangenpeter“. Ein saarländischer Kunsthandwerker des Nachbarock
- 7/1958 JOSEPH VALENTINY: Die Kunstdenkmäleraufnahme im Großherzogtum Luxemburg

- 7/1958 ALFONS KOLLING: Frühgeschichtliche Eisenschmelze bei Neunkirchen
7/1958 HANS GÜNTHER BINKLE: Das Eisen ist unser Schicksalsmetall geworden
7/1958 RICHARD LAUFNER: Probleme der Moselkanalisierung gestern und heute
7/1958 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschen-
bild im zeitgenössischen Drama I
7/1958 ALFRED PETTO: Das Mädchen Annina. Eine Funkerzählung
7/1958 ALFRED PETTO: Notizen zur Funkerzählung
7/1958 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
7/1958 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
- 8/1958 ERHARD GÖPEL: Die „Messingstadt“ von Max Beckmann. Eine Neuerwerbung des
Saarland-Museums
8/1958 WALTER DIECK: Das Museum der Stadt Trier im Simeonstift
8/1958 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschen-
bild im zeitgenössischen Drama II
8/1958 ANTON BETZNER: Geschöpf aus Gottes Hand. Erzählung
8/1958 ERICH BOURFEIND: Das Unbehagen an moderner Dramatik
8/1958 HANS-KURT BOEHLKE: Ehrt eure Toten — Die Lebenden mahnt! Gedächtnis- und
Mahnmale. Ein Anliegen unserer Zeit
8/1958 KARL LOCHNER: Die Stadt Ludwigshafen am Rhein, ihre Entstehung, Zerstörung
und ihr Wiederaufbau
8/1958 DIETER HEINZ: Der Ludwigsplatz Friedrich Joachim Stengels
8/1958 OSWALD SAUER: Die Stadtlandschaft Saarbrückens
8/1958 MARTIN KLEWITZ: Die romanischen Türsturzsteine von Fechingen, Merzig und
Pachten
8/1958 GÜNTHER VOLZ: Saarbrücken im Generalgouvernement des Mittelrheins
8/1958 KURT HOPPSTÄDTER: Die Burgen Berg und Bübingen bei Nennig. Zur Ein-
weihung des Schullandheims Schloß Berg
- 9/1959 HANS-WALTER HERRMANN: Gedanken zum Aufstieg Saarbrückens / Zum
50jährigen Bestehen der Großstadt Saarbrücken
9/1959 JOACHIM KOPPER: Peter Wust — Zu seinem 75. Geburtstag
9/1959 SIEGFRIED MELCHINGER: Nationaltheater und Welttheater
9/1959 GUSTAV REGLER: Auch wenn die Erde sich dreht
9/1959 MARTIN KLEWITZ: Zur Wiedereröffnung des Museums für Vor- und Früh-
geschichte in Saarbrücken
9/1959 ALFONS KOLLING: Museum für Vor- und Frühgeschichte und archäologische
Forschung im Saarland
9/1959 ANTON JAKOB: Über lothringisches Volkstum
9/1959 GUSTAV BRAUN VON STUMM: Metzzer Münzstätten an der Mittleren Saar / mit
Doppelbildtafel
9/1959 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
9/1959 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum
- 10/1959 HERMANN KEUTH: Der Dorfkirchhof im Saarland
10/1959 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschen-
bild im zeitgenössischen Drama III
10/1959 ALFRED PETTO: Wiedersehen mit Bice
10/1959 JOSEPH KOENEN: Die geplante Barockkirche der Benediktiner-Abtei Mettlach und
die verwandten Kirchenbauten
10/1959 WALTER DIECK: Ein Bild des Trierer Malers Anton Dräger
10/1959 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Rodins „Bürger von Calais“
und ihr Kompositionsproblem
10/1959 ERHARD DEHNKE: Schöne alte Taler
10/1959 HENRI DUBLED: „Pagus“ und „Comitatus“ in den elsässischen Texten des Mittel-
alters

- 10/1959 HELMUT KIEFER: Über die altsaarbrücker Familie Dern
 10/1959 HANS FRIEDRICH WERKMEISTER: Der Landespflegeplan der Stadt Homburg
 10/1959 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum — Zweite Folge
- 11/1960 BELA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Mensch im Atomzeitalter
 11/1960 JAQUES MOREAU: Die Kelten im Saarland
 11/1960 HEINRICH KUHN: 1000 Jahre Malstatt / Die Kaiserurkunden von 960, 977 und 993 für die Abtei St. Peter in Metz
 11/1960 HANS ERICH KUBACH: Der Dom zu Speyer / Neue Ergebnisse der Bauforschung
 11/1960 PETER VOLKELT: Die Fotosammlung Haseloff / Graf Erbach-Fürstenau an der Universitätsbibliothek des Saarlandes, ein Bildarchiv zur mittelalterlichen Buchmalerei
 11/1960 WALTER SCHMEER: Kunstaussstellungen im Saarland-Museum
 11/1960 ERNST CHRISTMANN: Wege, Ziele und Bedeutung der Flurnamenforschung
 11/1960 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum — Dritte Folge
- 12/1960 WALDEMAR LICHTENBERGER: Gedanken über eine epochal bestimmte Erziehungswissenschaft
 12/1960 BENNO VON WIESE: Friedrich Schiller — Legende und Wirklichkeit
 12/1960 RUDOLF SAAM: Johann Fischart — Ein Kapitel Kulturgeschichte des Westrichs
 12/1960 GÜNTHER VOLZ: Der Ludweiler Pfarrer Johann Jakob Spreng
 12/1960 HANS KLAUS SCHMITT: Nicola Marschall aus St. Wendel (1829 — 1917) / Ein Maler in den USA
 12/1960 KARL LOHMEYER †: Heidelberger Anekdoten / Leseprobe aus den „Erinnerungen“
 12/1960 CARL RATHJENS: Zur landschaftsräumlichen Gliederung des Saarlandes
 12/1960 JOSEF MERGEN: Umfang und Gründe der Amerika-Auswanderung aus dem Saarland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1800 — 1852)
 12/1960 THERESIA ZIMMER: Ein Deportationsurteil des Jahres 1798 für einen Mönch in Blieskastel
- 13/1961 WALDEMAR LICHTENBERGER: Soziologische Erkenntnisse im Erziehungsbereich
 13/1961 ERNST GERMER: Kunsterziehung — gestern und heute
 13/1961 ALFRED PETTO: Der Schatten (Aus einem Roman-Manuskript)
 13/1961 MATTHIAS SCHRECKLINGER: Albert Weisgerber
 13/1961 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
 13/1961 EO PLUNIEN: Plastik als Emblem und Ornament / Gedanken über den Brunnen von Max Mertz in Saarbrücken
 13/1961 HENRI HIEGEL: Die Eisenindustrie in der deutschen Ballei Lothringens von 1600 bis 1632
 13/1961 ERHARD DEHNKE: Pfalz-Zweibrücker Medaillen in antiker Tradition
 13/1961 KURT HOPPSTÄDTER: Graf Josef Anton von Öttingen-Sötern, ein unbekannter saarländischer Barockfürst
 13/1961 HANS RIED: Flurformen im Saarland
- 14/1961 WALTER SCHMITTHENNER: Jacques Moreau †
 14/1961 REINHARD SCHINDLER: Forschungsproblem Pachten
 14/1961 ALFONS KOLLING: Neuer Fund germanischer Gräber in Güdingen
 14/1961 DIETER HEINZ: Blickpunkte im barocken Saarbrücken
 14/1961 PETER VOLKELT: Exoten oder Kontinente / Zu den Schloßgartenfiguren vom Nußberger Hof in Saarbrücken
 14/1961 JOSEPH MEYERS: Geschichte und Kunst des Luxemburger Landesmuseums
 14/1961 GEORG POENSGEN: Die Ausstellung „Universität Heidelberg — Geschichte und Gegenwart“ (1386 — 1961) im Ottheinrichsbau
 14/1961 DIETER HEINZ: Die Problematik einer Stadtschnellstraße
 14/1961 ALOIS SELZER: St. Wendelin, ein Heiliger aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian

- 14/1961 GUSTAV BRAUN VON STUMM: Die ältesten Siegel der Grafen von Saarbrücken
 14/1961 HENRI DUBLED: Die grundherrliche Gerichtsbarkeit im Elsaß vom 11. bis 15. Jahrhundert
 14/1961 GERD BAUER: Deutsch und Japanisch / Ein Beitrag zur Erkenntnis des Wesensunterschiedes zweier Völker
- 15/1962 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Dialektische Materialismus (I)
 15/1962 MARIE-LUISE HAUCK: Die spätmittelalterlichen Glasmalereien in Settingen/Lothringen
 15/1962 JOSEPH KOENEN: Die Heilig-Kreuz-Kapelle in Merzig. Eine Studie über kurtrierische Ciboriumkapellen
 15/1962 KARL SCHULTZ: Historisches Museum der Pfalz in Speyer
 15/1962 KURT BAUMANN: Die Lebensgeschichte der Luise Dorothea Hoffmann aus Saarbrücken (1700 — 1745)
 15/1962 HANS KRAJEWSKI: Stolz auf Saarbrücken
 15/1962 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
- 16/1962 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Dialektische Materialismus (II)
 16/1962 JENŐ KURUCZ: Über die soziologische Anwendbarkeit des Begriffes „Gemeinschaft“
 16/1962 ANTON JAKOB: Unser Bauertum im Umbruch der Zeit
 16/1962 G KIESEL: Die Springprozession des heiligen Willibrord in geschichtlicher und volkskundlicher Sicht
 16/1962 ALOIS SELZER: Heilige Wendeline (Gibt es mehrere heilige Wendeline?)
 16/1962 WILHELM REUSCH: Eine kaiserliche Sommerresidenz des 4. Jahrhunderts in Konz an der Saar
 16/1962 GEORG POENSGEN: Das Kurpfälzische Museum in Heidelberg
 16/1962 ALFONS KOLLING: Zwei pseudorömische Götterfigürchen
 16/1962 WILHELM WEBER: Ergänzungen zum Oeuvre-Verzeichnis der Gemälde von Albert Weisgerber
 16/1962 HANS-WALTER HERRMANN: Zehn Jahre Kommission für Saarländische Landesgeschichte
 16/1962 ROBERT HAHN: Die Saarbrücker „Eintracht“
 16/1962 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
 16/1962 REINHARD LEHNERT: Geometrische Sterne
- 17/1963 WALDEMAR LICHTENBERGER: Autorität und Erziehung
 17/1963 REINHARD SCHINDLER: Neue Ausgrabungsergebnisse am Halbergkastell
 17/1963 ALFONS KOLLING: Beiträge zur Baugeschichte von Schloß und Burg Saarbrücken
 17/1963 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Eine unbeachtete alte Darstellung der Stadt Zweibrücken in Göttingen / Ein Beitrag zur Baugeschichte der Residenzstadt im 16. Jahrhundert
 17/1963 PETER VOLKELT: Die vier Weltteile / Bestimmung und Restaurierung einer Figurengruppe aus dem Saarbrücker Schloßgarten
 17/1963 DIETER HEINZ: Die Straßburger Pläne zur Saarbrücker Ludwigskirche
 17/1963 BAUDEZERNAT DER STADT SAARBRÜCKEN: Die Erneuerung des Ratskellers in Saarbrücken
 17/1963 HENRI HIEGEL: Der wirtschaftliche Niedergang Deutschlothringens im Dreißigjährigen Krieg
 17/1963 ERNST CHRISTMANN: Vom „Wolfsgalgen“ bis zum „Gehemm“ / Beiträge zur saarländischen Rechtsgeschichte und Volkskunde
- 18/1963 FRIEDRICH MARGARDT: In Memoriam Karl Schwingel
 18/1963 KARL SCHWINGEL †: Gedicht „Der Himmel ist so voll von Licht“
 18/1963 HENRI DUBLED: Grundherrschaft und Landgemeinde im mittelalterlichen Elsaß
 18/1963 GERHARD HARD: Die Mennoniten und die Agrarrevolution / Die Rolle der Wiedertäufer in der Agrargeschichte des Westrichs
 18/1963 THEODOR BERGMANN: Die Landwirtschaft im Gemeinsamen Markt

- 18/1963 HERMANN SAUTER: Der Kitsch in der Literatur — Sein Wesen und seine Problematik
- 18/1963 WILHELM WEBER: Der Figureschmuck des Zweibrücker Schlosses / Ein Beitrag zum Wiederaufbau der ehemaligen Residenz
- 18/1963 HANS-WALTER HERRMANN: Zum Tode von Gustaf Braun von Stumm
-
- 19/1964 ROBERT HAHN: Eduard Bornschein, sein Leben und Schaffen
- 19/1964 JOACHIM KRAUSE: Gestalten und Zahlen im „Et incarnatus est“ der h-moll-Messe Bachs
- 19/1964 HEINRICH KUHN: Chanoine Emile Morhain in memoriam
- 19/1964 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Die hochgotische lothringische Madonna aus dem Schleswiger Museum, eine Neuerwerbung des Saarland-Museums
- 19/1964 HELGA DOROTHEA HOFMANN: Eine Madonnenstatuette des frühen 15. Jahrhunderts, ein Hauptwerk der Vignory-Werkstatt
- 19/1964 ERICH NOLTE: Ein römisches Heiligtum am Eschberg bei Saarbrücken
- 19/1964 ERHARD DEHNKE: Ein mittelalterliches Pilgerzeichen aus der Heidenkapelle auf dem Halberg
- 19/1964 CARL BÜCH: Die Gersweiler Kohlengruben im 18. und 19. Jahrhundert
- 19/1964 HORST ALTPETER: Verkehrszählungen
- 19/1964 FRIEDRICH MARGARDT: Ein Nachtrag
-
- 20/1964 DIETER HEINZ: Gesamtinhaltsverzeichnis der Saarbrücker Hefte 1.—10. Jahrgang Jahrgang 1955—1964
- 20/1964 FRIEDRICH MARGARDT: Begegnung mit Hermann Pies
- 20/1964 HERMANN PIES: „Vorwort“ zu einem neuen Kaspar-Hauser-Buch
- 20/1964 HERMANN SAUTER: Unterhaltungsliteratur und Leserschaft
- 20/1964 REINHARD LEHNERT: Geometrische Bilder
- 20/1964 GERHRD FREESE: Bauserien und Schulbau
- 20/1964 CARL BÜCH: Die Gersweiler Steingutfabrik bei Saarbrücken
- 20/1964 ROBERT HAHN: Saarbrücker Konzertchronik 1. Halbjahr 1964
- 20/1964 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
- 20/1964 RUDOLF SAAM: Beitrag zur Geschichte der Stengelkirche in Harskirchen
- 20/1964 HERMANN KEUTH: Erinnerungen an Pillon, 10. August 1914
- 20/1964 DIETER HEINZ: Vor 20 Jahren: 5. Oktober 1955 — Untergang des alten Saarbrücken

GESAMTINHALTSVERZEICHNIS DER SAARBRÜCKER HEFTE

1. bis 10. Jahrgang / 1955—1964

II. alphabetisch

- 19/1964 HORST ALTPETER: Verkehrszählungen
3/1956 JOSEPH-FRANÇOIS ANGELLOZ: Unveröffentlichte Briefe Peter Wusts an Charles Du Bos
- 17/1963 BAUDEZERNAT DER STADT SAARBRÜCKEN: Die Erneuerung des Ratskellers in Saarbrücken
5/1957 GERD BAUER: Zur Geschichte der Stadt Saarbrücken im Spiegel der Flurnamen
14/1961 GERD BAUER: Deutsch und Japanisch / Ein Beitrag zur Erkenntnis des Wesensunterschiedes zweier Völker
6/1957 KURT BAUMANN: Herzog Karl August II. von Pfalz-Zweibrücken
15/1962 KURT BAUMANN: Die Lebensgeschichte der Luise Dorothea Hoffmann aus Saarbrücken (1700 — 1745)
- 18/1963 THEODOR BERGMANN: Die Landwirtschaft im Gemeinsamen Markt
1/1955 EMIL BETZLER: Kunsterziehung heute und morgen
8/1958 ANTON BETZNER: Geschöpf aus Gottes Hand. Erzählung
4/1956 VICTOR BEYER: Eine Straßburger Glasmaler-Werkstätte des 13. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu den Rheinlanden
7/1958 HANS GÜNTHER BINKLE: Das Eisen ist unser Schicksalsmetall geworden
8/1958 HANS-KURT BOEHLKE: Ehrt eure Toten — Die Lebenden mahnt! Gedächtnis- und Mahnmale. Ein Anliegen unserer Zeit
1/1955 RUDOLF BORNSCHEIN: Bergmannsfiguren von Johann Simon Feylner
3/1956 RUDOLF BORNSCHEIN: Der Holzhändler Thomas Koehl / Ein Gemälde von Johann Friedrich Dryander
3/1956 RUDOLF BORNSCHEIN: Der Wiederaufbau des Saarland-Museums seit 1951
2/1955 ERICH BOURFEIND: Theaterfragen der Gegenwart
3/1956 ERICH BOURFEIND: Halbzeit der Schauspielsaison 1955/56
5/1957 ERICH BOURFEIND: Wandlungstendenzen des deutschen Theaters
6/1957 ERICH BOURFEIND: Saarländischer Kunstbesitz auf Reisen
8/1958 ERICH BOURFEIND: Das Unbehagen an moderner Dramatik
11/1960 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Mensch im Atomzeitalter
15/1962 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Dialektische Materialismus (I)
16/1962 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Dialektische Materialismus (II)
19/1964 CARL BÜCH: Die Gersweiler Kohlengruben im 18. und 19. Jahrhundert
20/1964 CARL BÜCH: Die Gersweiler Steingutfabrik bei Saarbrücken
3/1956 HEINRICH BÜTTNER: Die Widonen
- 2/1955 ERNST CHRISTMANN: „Müsse“ / Ein seltener Flurname zwischen Kusel und St. Wendel
2/1955 ERNST CHRISTMANN: Wilde Pferde in Elsaß, Pfalz und Saarland
5/1957 ERNST CHRISTMANN: Beiträge zur Ortsnamen-Forschung im Saar-Nahe-Raum
11/1960 ERNST CHRISTMANN: Wege, Ziele und Bedeutung der Flurnamenforschung
17/1963 ERNST CHRISTMANN: Vom „Wolfsgalgen“ bis zum „Gehemm“ / Beiträge zur saarländischen Rechtsgeschichte und Volkskunde
- 6/1957 ERHARD DEHNKE: Münze und Museum
10/1959 ERHARD DEHNKE: Schöne alte Taler
13/1961 ERHARD DEHNKE: Pfalz-Zweibrücker Medaillen in antiker Tradition
19/1964 ERHARD DEHNKE: Ein mittelalterliches Pilgerzeichen aus der Heidenkapelle auf dem Halberg

- 5/1957 WALTER DIECK: Saarländische Bildnisse des Malers Louis Krevel
6/1957 WALTER DIECK: Die Trierer Porzellan-Manufaktur St. Martin
8/1958 WALTER DIECK: Das Museum der Stadt Trier im Simeonstift
10/1959 WALTER DIECK: Ein Bild des Trierer Malers Anton Dräger
4/1956 WILHELM DILLINGER: Bemerkungen zu einer saarländischen Bibliographie
10/1959 HENRI DUBLED: „Pagus“ und „Comitatus“ in den elsässischen Texten des Mittelalters
14/1961 HENRI DUBLED: Die grundherrliche Gerichtsbarkeit im Elsaß vom 11. bis 15. Jahrhundert
18/1963 HENRI DUBLED: Grundherrschaft und Landgemeinde im mittelalterlichen Elsaß
- 1/1955 HANS EICHLER: Mittelalterliche Plastik im Trierer Raum
- 1/1955 WILLI FEIEN: Der Wiederaufbau der Stadt Saarbrücken / Eine städtebauliche Plauderei
20/1964 GERHRD FREESE: Bauserien und Schulbau
- 13/1961 ERNST GERMER: Kunsterziehung — gestern und heute
8/1958 ERHARD GÖPEL: Die „Messingstadt“ von Max Beckmann. Eine Neuerwerbung des Saarland-Museums
7/1958 H GOMBERT: Das Augustiner-Museum in Freiburg i. Br.
6/1957 HEINRICH GREMELS: Die Wiederbelebung des Bürgerschaftsgedankens als eigentliches Ziel kommunaler Kulturarbeit
- 16/1962 ROBERT HAHN: Die Saarbrücker „Eintracht“
19/1964 ROBERT HAHN: Eduard Bornschein, sein Leben und Schaffen
20/1964 ROBERT HAHN: Saarbrücker Konzertchronik 1. Halbjahr 1964
18/1963 GERHARD HARD: Die Mennoniten und die Agrarrevolution / Die Rolle der Wiedertäufer in der Agrargeschichte des Westrichs
15/1962 MARIE-LUISE HAUCK: Die spätmittelalterlichen Glasmalereien in Settingen/Lothringen
1/1955 HANS HAUG: Hans Baldungs wilde Pferde
6/1957 HANS HAUG: Das Straßburger Frauenhaus-Museum
8/1958 DIETER HEINZ: Der Ludwigsplatz Friedrich Joachim Stengels
14/1961 DIETER HEINZ: Blickpunkte im barocken Saarbrücken
14/1961 DIETER HEINZ: Die Problematik einer Stadtschnellstraße
17/1963 DIETER HEINZ: Die Straßburger Pläne zur Saarbrücker Ludwigskirche
20/1964 DIETER HEINZ: Gesamtinhaltsverzeichnis der Saarbrücker Hefte 1.—10. Jahrgang 1955—1964
20/1964 DIETER HEINZ: Vor 20 Jahren: 5. Oktober 1955 — Untergang des alten Saarbrücken
3/1956 HANS-WALTER HERRMANN: Die Stellung Oberlothringens in der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papsttum
9/1959 HANS-WALTER HERRMANN: Gedanken zum Aufstieg Saarbrückens / Zum 50jährigen Bestehen der Großstadt Saarbrücken
16/1962 HANS-WALTER HERRMANN: Zehn Jahre Kommission für Saarländische Landesgeschichte
18/1963 HANS-WALTER HERRMANN: Zum Tode von Gustaf Braun von Stumm
2/1955 HENRI HIEGEL: Heinrich Lempfrid / ein Geschichtsforscher des Saargemünder Landes
6/1957 HENRI HIEGEL: Die Glashütten der Deutschen Ballei von 1600—1632
13/1961 HENRI HIEGEL: Die Eisenindustrie in der deutschen Ballei Lothringens von 1600 bis 1632
17/1963 HENRI HIEGEL: Der wirtschaftliche Niedergang Deutschlothringens im Dreißigjährigen Krieg
5/1957 ALBERT HOCK: Die Landwirtschaft des Saarlandes

- 19/1964 HELGA DOROTHEA HOFMANN: Eine Madonnenstatuette des frühen 15. Jahrhunderts, ein Hauptwerk der Vignory-Werkstatt
 2/1955 KURT HOPPSTÄDTER: Die mutmaßliche Heimat des Minnesängers Heinrich von Tettingen
 4/1956 KURT HOPPSTÄDTER: Die Entwicklung des Saarländischen Eisenbahnnetzes als Voraussetzung für die Bildung des Wirtschaftsraumes an der Saar
 8/1958 KURT HOPPSTÄDTER: Die Burgen Berg und Bübingen bei Nennig. Zur Einweihung des Schullandheims Schloß Berg
 13/1961 KURT HOPPSTÄDTER: Graf Josef Anton von Öttingen-Sötern, ein unbekannter saarländischer Barockfürst

- 6/1957 ANTON JACOB: Die Deutsche Ballei im alten Lothringen
 9/1959 ANTON JAKOB: Über lothringisches Volkstum
 16/1962 ANTON JAKOB: Unser Bauerntum im Umbruch der Zeit

- 1/1955 JOSEF KELLER: Das keltische Fürstengrab von Reinheim
 4/1956 HERMANN KEUTH: Das Arbeitsverzeichnis des Saarbrücker Malers J. F. Dryander
 10/1959 HERMANN KEUTH: Der Dorfkirchhof im Saarland
 20/1964 HERMANN KEUTH: Erinnerungen an Pillon, 10. August 1914
 10/1959 HELMUT KIEFER: Über die altsaarbrücker Familie Dern
 16/1962 G KIESEL: Die Springprozession des heiligen Willibrord in geschichtlicher und volkskundlicher Sicht
 8/1958 MARTIN KLEWITZ: Die romanischen Türsturzsteine von Fechingen, Merzig und Pachten
 9/1959 MARTIN KLEWITZ: Zur Wiedereröffnung des Museums für Vor- und Frühgeschichte in Saarbrücken
 10/1959 JOSEPH KOENEN: Die geplante Barockkirche der Benediktiner-Abtei Mettlach und die verwandten Kirchenbauten
 15/1962 JOSEPH KOENEN: Die Heilig-Kreuz-Kapelle in Merzig. Eine Studie über kurtrierische Ciboriumkapellen
 3/1956 ALFONS KOLLING: Ein Bauernhaus aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg
 5/1957 ALFONS KOLLING: Römerzeitliches Brandgrab in Püttlingen
 7/1958 ALFONS KOLLING: Frühgeschichtliche Eisenschmelze bei Neunkirchen
 9/1959 ALFONS KOLLING: Museum für Vor- und Frühgeschichte und archäologische Forschung im Saarland
 14/1961 ALFONS KOLLING: Neuer Fund germanischer Gräber in Güdigen
 16/1962 ALFONS KOLLING: Zwei pseudorömische Götterfigürchen
 17/1963 ALFONS KOLLING: Beiträge zur Baugeschichte von Schloß und Burg Saarbrücken
 7/1958 JOACHIM KOPPER: Kurt Seidel zum Gedenken
 9/1959 JOACHIM KOPPER: Peter Wust — Zu seinem 75. Geburtstag
 15/1962 HANS KRAJEWSKI: Stolz auf Saarbrücken
 19/1964 JOACHIM KRAUSE: Gestalten und Zahlen im „Et incarnatus est“ der h-moll-Messe Bachs
 11/1960 HANS ERICH KUBACH: Der Dom zu Speyer / Neue Ergebnisse der Bauforschung
 11/1960 HEINRICH KUHN: 1000 Jahre Malstatt / Die Kaiserurkunden von 960, 977 und 993 für die Abtei St. Peter in Metz
 19/1964 HEINRICH KUHN: Chanoine Emile Morhain in memoriam
 16/1962 JENŐ KURUCZ: Über die soziologische Anwendbarkeit des Begriffes „Gemeinschaft“

- 7/1958 RICHARD LAUFNER: Probleme der Moselkanalisierung gestern und heute
 9/1959 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum
 10/1959 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum — Zweite Folge
 11/1960 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum — Dritte Folge
 16/1962 REINHARD LEHNERT: Geometrische Sterne
 20/1964 REINHARD LEHNERT: Geometrische Bilder
 12/1960 WALDEMAR LICHTENBERGER: Gedanken über eine epochal bestimmte Erziehungswissenschaft

- 13/1961 WALDEMAR LICHTENBERGER: Soziologische Erkenntnisse im Erziehungsbereich
 17/1963 WALDEMAR LICHTENBERGER: Autorität und Erziehung
 8/1958 KARL LOCHNER: Die Stadt Ludwigshafen am Rhein, ihre Entstehung, Zerstörung und ihr Wiederaufbau
 1/1955 KARL LOHMEYER: Die Heer oder Höer / eine in drei Jahrhunderten im Saarland und den übrerrheinischen nassauischen Gebieten tätige Künstlerfamilie
 4/1956 KARL LOHMEYER: Neue Hinweise auf römische Beziehungen Goethes zu den Malern Schmidt-Fornaro und Pitz
 12/1960 KARL LOHMEYER †: Heidelberger Anekdoten / Leseprobe aus den „Erinnerungen“
- 1/1955 MARGARDT/ZENNER/SCHWINGEL: Was wir wollen
 18/1963 FRIEDRICH MARGARDT: In Memoriam Karl Schwingel
 19/1964 FRIEDRICH MARGARDT: Ein Nachtrag
 20/1964 FRIEDRICH MARGARDT: Begegnung mit Hermann Pies
 9/1959 SIEGFRIED MELCHINGER: Nationaltheater und Welttheater
 12/1960 JOSEF MERGEN: Umfang und Gründe der Amerika-Auswanderung aus dem Saarland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1800 — 1852)
 3/1956 EUGEN MEYER: Christliche Kirchen an der mittleren Saar im frühen Mittelalter / Auszug aus einem Referat
 14/1961 JOSEPH MEYERS: Geschichte und Kunst des Luxemburger Landesmuseums
 4/1956 JACQUES MOREAU: Die Wasserorgel auf dem römischen Mosaik von Nennig an der Mosel
 11/1960 JAQUES MOREAU: Die Kelten im Saarland
 2/1955 JOSEF MÜLLER-BLATTAU: Alt-Saarbrücker Hausmusik zur Goethezeit
- 19/1964 ERICH NOLTE: Ein römisches Heiligtum am Eschberg bei Saarbrücken
- 2/1955 WILHELM PESSLER: Volkskunst in Europa
 7/1958 ALFRED PETTO: Das Mädchen Annina. Eine Funkerzählung
 7/1958 ALFRED PETTO: Notizen zur Funkerzählung
 10/1959 ALFRED PETTO: Wiedersehen mit Bice
 13/1961 ALFRED PETTO: Der Schatten (Aus einem Roman-Manuskript)
 20/1964 HERMANN PIES: „Vorwort“ zu einem neuen Kaspar-Hauser-Buch
 13/1961 EO PLUNIEN: Plastik als Emblem und Ornament / Gedanken über den Brunnen von Max Mertz in Saarbrücken
 14/1961 GEORG POENSGEN: Die Ausstellung „Universität Heidelberg — Geschichte und Gegenwart“ (1386 — 1961) im Ottheinrichsbau
 16/1962 GEORG POENSGEN: Das Kurpfälzische Museum in Heidelberg
- 12/1960 CARL RATHJENS: Zur landschaftsräumlichen Gliederung des Saarlandes
 7/1958 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama I
 8/1958 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama II
 10/1959 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama III
 9/1959 GUSTAV REGLER: Auch wenn die Erde sich dreht
 16/1962 WILHELM REUSCH: Eine kaiserliche Sommerresidenz des 4. Jahrhunderts in Konz an der Saar
 6/1957 HANS RIED: Die Wandlungen in der Kulturlandschaft des Lothringischen Kohlenreviers seit Ende des Krieges
 13/1961 HANS RIED: Flurformen im Saarland
- 12/1960 RUDOLF SAAM: Johann Fischart — Ein Kapitel Kulturgeschichte des Westrichs
 20/1964 RUDOLF SAAM: Beitrag zur Geschichte der Stengelkirche in Harskirchen
 8/1958 OSWALD SAUER: Die Stadtlandschaft Saarbrückens
 18/1963 HERMANN SAUTER: Der Kitsch in der Literatur — Sein Wesen und seine Problematik

- 20/1964 HERMANN SAUTER: Unterhaltungsliteratur und Leserschaft
14/1961 REINHARD SCHINDLER: Forschungsproblem Pachten
17/1963 REINHARD SCHINDLER: Neue Ausgrabungsergebnisse am Halbergkastell
4/1956 WALTER SCHMEER: Bericht über die Ausstellungen des Saarland-Museums
5/1957 WALTER SCHMEER: Schülerarbeiten im Saarland-Museum
6/1957 WALTER SCHMEER: Rolf Müller-Landau
6/1957 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
7/1958 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
9/1959 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
11/1960 WALTER SCHMEER: Kunstausstellungen im Saarland-Museum
13/1961 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
15/1962 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
16/1962 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
20/1964 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
12/1960 HANS KLAUS SCHMITT: Nicola Marschall aus St. Wendel (1829 — 1917) / Ein Maler in den USA
14/1961 WALTER SCHMITTHENNER: Jacques Moreau †
1/1955 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Vorbericht über die Grabungen an der Ruine des Zisterzienserklosters Wörschweiler
6/1957 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: In Memoriam Karl Lohmeyer
6/1957 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Das Fragment eine St. Bernhard-Statue aus dem Kloster Wörschweiler
10/1959 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Rodins „Bürger von Calais“ und ihr Kompositionsproblem
17/1963 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Eine unbeachtete alte Darstellung der Stadt Zweibrücken in Göttingen / Ein Beitrag zur Baugeschichte der Residenzstadt im 16. Jahrhundert
19/1964 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Die hochgotische lothringische Madonna aus dem Schleswiger Museum, eine Neuerwerbung des Saarland-Museums
1/1955 REINHOLD SCHNEIDER: Im Saarland
13/1961 MATTHIAS SCHRECKLINGER: Albert Weisgerber
15/1962 KARL SCHULTZ: Historisches Museum der Pfalz in Speyer
2/1955 KARL SCHWINGEL: Vom alten zum neuen saarländischen Bauernhaus
4/1956 KARL SCHWINGEL: Rudolf Drumm zum Gedächtnis
18/1963 KARL SCHWINGEL †: Gedicht „Der Himmel ist so voll von Licht“
5/1957 DORIS SECK: 30 Jahre Volkshochschule Saarbrücken
2/1955 PETER PAUL SEEBERGER: Saarbrücker Schulen
2/1955 KURT SEIDEL: Zu den Gedenkfeiern im Schillerjahr 1955
14/1961 ALOIS SELZER: St. Wendelin, ein Heiliger aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian
16/1962 ALOIS SELZER: Heilige Wendeline (Gibt es mehrere heilige Wendeline?)
1/1955 GÜNTHER STARK: Vom Sinn des Theaters
4/1956 GÜNTHER STARK: Theater und Jugend
2/1955 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
3/1956 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
5/1957 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
7/1958 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
9/1959 GUSTAV BRAUN VON STUMM: Metzger Münzstätten an der Mittleren Saar / mit Doppelbildtafel
14/1961 GUSTAV BRAUN VON STUMM: Die ältesten Siegel der Grafen von Saarbrücken
3/1956 PAULUS VOLK: Der Einfluß der Klosterreform im 10. und 15. Jahrhundert auf Mettlach
3/1956 PETER VOLKELT: Die Barockaltäre von Kleinblittersdorf
7/1958 PETER VOLKELT: Peter Hentz, gen. der „Stangenpeter“. Ein saarländischer Kunsthandwerker des Nachbarock
11/1960 PETER VOLKELT: Die Fotosammlung Haseloff / Graf Erbach-Fürstenau an der Universitätsbibliothek des Saarlandes, ein Bildarchiv zur mittelalterlichen Buchmalerei

- 14/1961 PETER VOLKELT: Exoten oder Kontinente / Zu den Schloßgartenfiguren vom Nußberger Hof in Saarbrücken
- 17/1963 PETER VOLKELT: Die vier Weltteile / Bestimmung und Restaurierung einer Figurengruppe aus dem Saarbrücker Schloßgarten
- 8/1958 GÜNTHER VOLZ: Saarbrücken im Generalgouvernement des Mittelrheins
- 12/1960 GÜNTHER VOLZ: Der Ludweiler Pfarrer Johann Jakob Spreng
-
- 4/1956 EUGEN WAGNER: Der Sport an der Saar und in Saarbrücken
- 7/1958 JOSEPH VALENTINY: Die Kunstdenkmäleraufnahme im Großherzogtum Luxemburg
- 16/1962 WILHELM WEBER: Ergänzungen zum Oeuvre-Verzeichnis der Gemälde von Albert Weisgerber
- 18/1963 WILHELM WEBER: Der Figureschmuck des Zweibrücker Schlosses / Ein Beitrag zum Wiederaufbau der ehemaligen Residenz
- 2/1955 HEINRICH WEINSTOCK: Der Oidipus des Sophokles und die Entscheidungsstunde Europas
- 5/1957 HEINRICH WEINSTOCK: Erziehung ohne Leitbild
- 10/1959 HANS FRIEDRICH WERKMEISTER: Der Landespflegeplan der Stadt Homburg
- 5/1957 HANS WERLE: Die Machtstellung des Saarbrücker Hauses am Mittel- und Oberrhein im 12. Jahrhundert
- 5/1957 GÜNTER WIEGELMANN: Zur Frage der „Sozialbrache“ im Saarland
- 12/1960 BENNO VON WIESE: Friedrich Schiller – Legende und Wirklichkeit
-
- 2/1955 MATTHIAS ZENDER: Eigenart und Entwicklung des Brauchtums an Saar und Mosel
- 1/1955 PETER ZIMMER: Zum Geleit
- 12/1960 THERESIA ZIMMER: Ein Deportationsurteil des Jahres 1798 für einen Mönch in Blieskastel

GESAMTINHALTSVERZEICHNIS DER SAARBRÜCKER HEFTE

1. bis 10. Jahrgang / 1955—1964

III. sachlich

Archäologie

- 1/1955 JOSEF KELLER: Das keltische Fürstengrab von Reinheim
- 5/1957 ALFONS KOLLING: Römerzeitliches Brandgrab in Püttlingen
- 7/1958 ALFONS KOLLING: Frühgeschichtliche Eisenschmelze bei Neunkirchen
- 14/1961 ALFONS KOLLING: Neuer Fund germanischer Gräber in Güdingen
- 19/1964 ERHARD DEHNKE: Ein mittelalterliches Pilgerzeichen aus der Heidenkapelle auf dem Halberg

Archive, Museen und Ausstellungen

- 3/1956 RUDOLF BORNSCHEIN: Der Wiederaufbau des Saarland-Museums seit 1951
- 4/1956 WALTER SCHMEER: Bericht über die Ausstellungen des Saarland-Museums
- 5/1957 WALTER SCHMEER: Schülerarbeiten im Saarland-Museum
- 6/1957 HANS HAUG: Das Straßburger Frauenhaus-Museum
- 6/1957 ERICH BOURFEIND: Saarländischer Kunstbesitz auf Reisen
- 6/1957 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
- 7/1958 H GOMBERT: Das Augustiner-Museum in Freiburg i. Br.
- 7/1958 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
- 8/1958 WALTER DIECK: Das Museum der Stadt Trier im Simeonstift
- 9/1959 MARTIN KLEWITZ: Zur Wiedereröffnung des Museums für Vor- und Frühgeschichte in Saarbrücken
- 9/1959 ALFONS KOLLING: Museum für Vor- und Frühgeschichte und archäologische Forschung im Saarland
- 9/1959 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
- 11/1960 PETER VOLKELT: Die Fotosammlung Haseloff / Graf Erbach-Fürstenau an der Universitätsbibliothek des Saarlandes, ein Bildarchiv zur mittelalterlichen Buchmalerei
- 11/1960 WALTER SCHMEER: Kunstausstellungen im Saarland-Museum
- 13/1961 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
- 14/1961 JOSEPH MEYERS: Geschichte und Kunst des Luxemburger Landesmuseums
- 14/1961 GEORG POENSGEN: Die Ausstellung „Universität Heidelberg — Geschichte und Gegenwart“ (1386 — 1961) im Ottheinrichsbau
- 15/1962 KARL SCHULTZ: Historisches Museum der Pfalz in Speyer
- 15/1962 WALTER SCHMEER: Ausstellungen im Saarland-Museum
- 16/1962 GEORG POENSGEN: Das Kurpfälzische Museum in Heidelberg
- 16/1962 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums
- 20/1964 WALTER SCHMEER: Ausstellungen des Saarland-Museums

Baugeschichte

- 1/1955 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Vorbericht über die Grabungen an der Ruine des Zisterzienserklosters Wörschweiler
- 2/1955 KARL SCHWINGEL: Vom alten zum neuen saarländischen Bauernhaus
- 3/1956 PETER VOLKELT: Die Barockaltäre von Kleinblittersdorf
- 3/1956 EUGEN MEYER: Christliche Kirchen an der mittleren Saar im frühen Mittelalter / Auszug aus einem Referat
- 3/1956 ALFONS KOLLING: Ein Bauernhaus aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg
- 8/1958 DIETER HEINZ: Der Ludwigsplatz Friedrich Joachim Stengels
- 8/1958 MARTIN KLEWITZ: Die romanischen Türsturzsteine von Fechingen, Merzig und Pachten

- 8/1958 KURT HOPPSTÄDTER: Die Burgen Berg und Bübingen bei Nennig. Zur Einweihung des Schullandheims Schloß Berg
- 10/1959 JOSEPH KOENEN: Die geplante Barockkirche der Benediktiner-Abtei Mettlach und die verwandten Kirchenbauten
- 11/1960 HANS ERICH KUBACH: Der Dom zu Speyer / Neue Ergebnisse der Bauforschung
- 14/1961 REINHARD SCHINDLER: Forschungsproblem Pachten
- 14/1961 DIETER HEINZ: Blickpunkte im barocken Saarbrücken
- 15/1962 JOSEPH KOENEN: Die Heilig-Kreuz-Kapelle in Merzig. Eine Studie über kurtrierische Ciboriumkapellen
- 16/1962 WILHELM REUSCH: Eine kaiserliche Sommerresidenz des 4. Jahrhunderts in Konz an der Saar
- 17/1963 REINHARD SCHINDLER: Neue Ausgrabungsergebnisse am Halbergkastell
- 17/1963 ALFONS KOLLING: Beiträge zur Baugeschichte von Schloß und Burg Saarbrücken
- 17/1963 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Eine unbeachtete alte Darstellung der Stadt Zweibrücken in Göttingen / Ein Beitrag zur Baugeschichte der Residenzstadt im 16. Jahrhundert
- 17/1963 DIETER HEINZ: Die Straßburger Pläne zur Saarbrücker Ludwigskirche
- 19/1964 ERICH NOLTE: Ein römisches Heiligtum am Eschberg bei Saarbrücken
- 20/1964 RUDOLF SAAM: Beitrag zur Geschichte der Stengelkirche in Harskirchen

Biographie

- 1/1955 KARL LOHMEYER: Die Heer oder Höer / eine in drei Jahrhunderten im Saarland und den übrerrheinischen nassauischen Gebieten tätige Künstlerfamilie
- 2/1955 KURT HOPPSTÄDTER: Die mutmaßliche Heimat des Minnesängers Heinrich von Tettingen
- 2/1955 HENRI HIEGEL: Heinrich Lempfrid / ein Geschichtsforscher des Saargemünder Landes
- 4/1956 KARL LOHMEYER: Neue Hinweise auf römische Beziehungen Goethes zu den Malern Schmidt-Fornaro und Pitz
- 4/1956 KARL SCHWINGEL: Rudolf Drumm zum Gedächtnis
- 6/1957 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: In Memoriam Karl Lohmeyer
- 6/1957 KURT BAUMANN: Herzog Karl August II. von Pfalz-Zweibrücken
- 6/1957 WALTER SCHMEER: Rolf Müller-Landau
- 7/1958 JOACHIM KOPPER: Kurt Seidel zum Gedenken
- 7/1958 PETER VOLKELT: Peter Hentz, gen. der „Stangenpeter“. Ein saarländischer Kunsthandwerker des Nachbarock
- 9/1959 JOACHIM KOPPER: Peter Wust — Zu seinem 75. Geburtstag
- 10/1959 HELMUT KIEFER: Über die altsaarbrücker Familie Dern
- 12/1960 BENNO VON WIESE: Friedrich Schiller — Legende und Wirklichkeit
- 12/1960 RUDOLF SAAM: Johann Fischart — Ein Kapitel Kulturgeschichte des Westrichs
- 12/1960 GÜNTHER VOLZ: Der Ludweiler Pfarrer Johann Jakob Spreng
- 12/1960 HANS KLAUS SCHMITT: Nicola Marschall aus St. Wendel (1829 — 1917) / Ein Maler in den USA
- 12/1960 KARL LOHMEYER †: Heidelberger Anekdoten / Leseprobe aus den „Erinnerungen“
- 13/1961 MATTHIAS SCHRECKLINGER: Albert Weisgerber
- 13/1961 KURT HOPPSTÄDTER: Graf Josef Anton von Öttingen-Sötern, ein unbekannter saarländischer Barockfürst
- 14/1961 WALTER SCHMITTHENNER: Jacques Moreau †
- 14/1961 ALOIS SELZER: St. Wendelin, ein Heiliger aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian
- 15/1962 KURT BAUMANN: Die Lebensgeschichte der Luise Dorothea Hoffmann aus Saarbrücken (1700 — 1745)
- 16/1962 ALOIS SELZER: Heilige Wendeline (Gibt es mehrere heilige Wendeline?)
- 18/1963 FRIEDRICH MARGARDT: In Memoriam Karl Schwingel
- 18/1963 HANS-WALTER HERRMANN: Zum Tode von Gustaf Braun von Stumm
- 19/1964 HEINRICH KUHN: Chanoine Emile Morhain in memoriam
- 19/1964 FRIEDRICH MARGARDT: Ein Nachtrag
- 20/1964 FRIEDRICH MARGARDT: Begegnung mit Hermann Pies
- 20/1964 HERMANN PIES: „Vorwort“ zu einem neuen Kaspar-Hauser-Buch

Literatur

- 1/1955 REINHOLD SCHNEIDER: Im Saarland
2/1955 KURT SEIDEL: Zu den Gedenkfeiern im Schillerjahr 1955
4/1956 WILHELM DILLINGER: Bemerkungen zu einer saarländischen Bibliographie
7/1958 ALFRED PETTO: Das Mädchen Annina. Eine Funkerzählung
7/1958 ALFRED PETTO: Notizen zur Funkerzählung
8/1958 ANTON BETZNER: Geschöpf aus Gottes Hand. Erzählung
9/1959 GUSTAV REGLER: Auch wenn die Erde sich dreht
10/1959 ALFRED PETTO: Wiedersehen mit Bice
13/1961 ALFRED PETTO: Der Schatten (Aus einem Roman-Manuskript)
18/1963 KARL SCHWINGEL †: Gedicht „Der Himmel ist so voll von Licht“
18/1963 HERMANN SAUTER: Der Kitsch in der Literatur — Sein Wesen und seine Problematik
20/1964 HERMANN SAUTER: Unterhaltungsliteratur und Leserschaft

Malerei

- 1/1955 HANS HAUG: Hans Baldungs wilde Pferde
3/1956 RUDOLF BORNSCHEIN: Der Holzhändler Thomas Koehl / Ein Gemälde von Johann Friedrich Dryander
4/1956 HERMANN KEUTH: Das Arbeitsverzeichnis des Saarbrücker Malers J. F. Dryander
4/1956 VICTOR BEYER: Eine Straßburger Glasmaler-Werkstätte des 13. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu den Rheinlanden
5/1957 WALTER DIECK: Saarländische Bildnisse des Malers Louis Krevel
8/1958 ERHARD GÖPEL: Die „Messingstadt“ von Max Beckmann. Eine Neuerwerbung des Saarland-Museums
10/1959 WALTER DIECK: Ein Bild des Trierer Malers Anton Dräger
15/1962 MARIE-LUISE HAUCK: Die spätmittelalterlichen Glasmalereien in Settingen/Lothringen
16/1962 WILHELM WEBER: Ergänzungen zum Oeuvre-Verzeichnis der Gemälde von Albert Weisgerber
16/1962 REINHARD LEHNERT: Geometrische Sterne
20/1964 REINHARD LEHNERT: Geometrische Bilder

Musik

- 2/1955 JOSEF MÜLLER-BLATTAU: Alt-Saarbrücker Hausmusik zur Goethezeit
2/1955 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
3/1956 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
4/1956 JACQUES MOREAU: Die Wasserorgel auf dem römischen Mosaik von Nennig an der Mosel
5/1957 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
7/1958 ERNST STILZ: Saarbrücker Musikbrief
16/1962 ROBERT HAHN: Die Saarbrücker „Eintracht“
19/1964 ROBERT HAHN: Eduard Bornschein, sein Leben und Schaffen
19/1964 JOACHIM KRAUSE: Gestalten und Zahlen im „Et incarnatus est“ der h-moll-Messe Bachs
20/1964 ROBERT HAHN: Saarbrücker Konzertchronik 1. Halbjahr 1964

Numismatik

- 6/1957 ERHARD DEHNKE: Münze und Museum
9/1959 GUSTAV BRAUN VON STUMM: Metzger Münzstätten an der Mittleren Saar / mit Doppelbildtafel
10/1959 ERHARD DEHNKE: Schöne alte Taler
13/1961 ERHARD DEHNKE: Pfalz-Zweibrücker Medaillen in antiker Tradition
14/1961 GUSTAV BRAUN VON STUMM: Die ältesten Siegel der Grafen von Saarbrücken

Orts- und Landesgeschichte

- 2/1955 ERNST CHRISTMANN: Wilde Pferde in Elsaß, Pfalz und Saarland
3/1956 HEINRICH BÜTTNER: Die Widonen
3/1956 HANS-WALTER HERRMANN: Die Stellung Oberlothringens in der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papsttum
3/1956 PAULUS VOLK: Der Einfluß der Klosterreform im 10. und 15. Jahrhundert auf Mettlach
4/1956 KURT HOPPSTÄDTER: Die Entwicklung des Saarländischen Eisenbahnnetzes als Voraussetzung für die Bildung des Wirtschaftsraumes an der Saar
5/1957 HANS WERLE: Die Machtstellung des Saarbrücker Hauses am Mittel- und Oberrhein im 12. Jahrhundert
5/1957 GERD BAUER: Zur Geschichte der Stadt Saarbrücken im Spiegel der Flurnamen
5/1957 ERNST CHRISTMANN: Beiträge zur Ortsnamen-Forschung im Saar-Nahe-Raum
6/1957 HENRI HIEGEL: Die Glashütten der Deutschen Ballei von 1600—1632
6/1957 ANTON JACOB: Die Deutsche Ballei im alten Lothringen
7/1958 HANS GÜNTHER BINKLE: Das Eisen ist unser Schicksalsmetall geworden
8/1958 GÜNTHER VOLZ: Saarbrücken im Generalgouvernement des Mittelrheins
9/1959 HANS-WALTER HERRMANN: Gedanken zum Aufstieg Saarbrückens / Zum 50jährigen Bestehen der Großstadt Saarbrücken
9/1959 ANTON JAKOB: Über lothringisches Volkstum
10/1959 HENRI DUBLED: „Pagus“ und „Comitatus“ in den elsässischen Texten des Mittelalters
11/1960 JAQUES MOREAU: Die Kelten im Saarland
11/1960 HEINRICH KUHN: 1000 Jahre Malstatt / Die Kaiserurkunden von 960, 977 und 993 für die Abtei St. Peter in Metz
11/1960 ERNST CHRISTMANN: Wege, Ziele und Bedeutung der Flurnamenforschung
12/1960 JOSEF MERGEN: Umfang und Gründe der Amerika-Auswanderung aus dem Saarland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1800—1852)
12/1960 THERESIA ZIMMER: Ein Deportationsurteil des Jahres 1798 für einen Mönch in Blieskastel
13/1961 HENRI HIEGEL: Die Eisenindustrie in der deutschen Ballei Lothringens von 1600 bis 1632
13/1961 HANS RIED: Flurformen im Saarland
14/1961 HENRI DUBLED: Die grundherrliche Gerichtsbarkeit im Elsaß vom 11. bis 15. Jahrhundert
16/1962 HANS-WALTER HERRMANN: Zehn Jahre Kommission für Saarländische Landesgeschichte
17/1963 HENRI HIEGEL: Der wirtschaftliche Niedergang Deutschlothringens im Dreißigjährigen Krieg
18/1963 HENRI DUBLED: Grundherrschaft und Landgemeinde im mittelalterlichen Elsaß
18/1963 GERHARD HARD: Die Mennoniten und die Agrarrevolution / Die Rolle der Wiedertäufer in der Agrargeschichte des Westrichs
19/1964 CARL BÜCH: Die Gersweiler Kohlengruben im 18. und 19. Jahrhundert
20/1964 CARL BÜCH: Die Gersweiler Steingutfabrik bei Saarbrücken
20/1964 HERMANN KEUTH: Erinnerungen an Pillon, 10. August 1914
20/1964 DIETER HEINZ: Vor 20 Jahren: 5. Oktober 1955 — Untergang des alten Saarbrücken

Pädagogik

- 1/1955 EMIL BETZLER: Kunsterziehung heute und morgen
5/1957 HEINRICH WEINSTOCK: Erziehung ohne Leitbild
5/1957 DORIS SECK: 30 Jahre Volkshochschule Saarbrücken
12/1960 WALDEMAR LICHTENBERGER: Gedanken über eine epochal bestimmte Erziehungswissenschaft
13/1961 WALDEMAR LICHTENBERGER: Soziologische Erkenntnisse im Erziehungsbereich
13/1961 ERNST GERMER: Kunsterziehung — gestern und heute
17/1963 WALDEMAR LICHTENBERGER: Autorität und Erziehung

Philosophie

- 3/1956 JOSEPH-FRANÇOIS ANGELLOZ: Unveröffentlichte Briefe Peter Wusts an Charles Du Bos
9/1959 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum
10/1959 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum — Zweite Folge
11/1960 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Mensch im Atomzeitalter
11/1960 REINHARD LEHNERT: Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum — Dritte Folge
15/1962 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Dialektische Materialismus (I)
16/1962 BÉLA FREIHERR VON BRANDENSTEIN: Der Dialektische Materialismus (II)
16/1962 JENŐ KURUCZ: Über die soziologische Anwendbarkeit des Begriffes „Gemeinschaft“

Plastik

- 1/1955 HANS EICHLER: Mittelalterliche Plastik im Trierer Raum
1/1955 RUDOLF BORNSCHEIN: Bergmannsfiguren von Johann Simon Feylner
6/1957 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Das Fragment eine St. Bernhard-Statue aus dem Kloster Wörschweiler
6/1957 WALTER DIECK: Die Trierer Porzellan-Manufaktur St. Martin
8/1958 HANS-KURT BOEHLKE: Ehrt eure Toten — Die Lebenden mahnt! Gedächtnis- und Mahnmale, Ein Anliegen unserer Zeit
10/1959 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Rodins „Bürger von Calais“ und ihr Kompositionsproblem
13/1961 EO PLUNIEN: Plastik als Emblem und Ornament / Gedanken über den Brunnen von Max Mertz in Saarbrücken
14/1961 PETER VOLKELT: Exoten oder Kontinente / Zu den Schloßgartenfiguren vom Nußberger Hof in Saarbrücken
16/1962 ALFONS KOLLING: Zwei pseudorömische Götterfigürchen
17/1963 PETER VOLKELT: Die vier Weltteile / Bestimmung und Restaurierung einer Figurengruppe aus dem Saarbrücker Schloßgarten
18/1963 WILHELM WEBER: Der Figurenschmuck des Zweibrücker Schlosses / Ein Beitrag zum Wiederaufbau der ehemaligen Residenz
19/1964 JOSEF ADOLF SCHMOLL GENANNT EISENWERTH: Die hochgotische lothringische Madonna aus dem Schleswiger Museum, eine Neuerwerbung des Saarland-Museums
19/1964 HELGA DOROTHEA HOFMANN: Eine Madonnenstatuette des frühen 15. Jahrhunderts, ein Hauptwerk der Vignory-Werkstatt

Redaktionelles

- 1/1955 PETER ZIMMER: Zum Geleit
1/1955 MARGARDT/ZENNER/SCHWINGEL: Was wir wollen
20/1964 DIETER HEINZ: Gesamtinhaltsverzeichnis der Saarbrücker Hefte 1.—10. Jahrgang Jahrgang 1955—1964

Stadt- und Landesplanung

- 1/1955 WILLI FEIEN: Der Wiederaufbau der Stadt Saarbrücken / Eine städtebauliche Plauderei
2/1955 PETER PAUL SEEBERGER: Saarbrücker Schulen
4/1956 EUGEN WAGNER: Der Sport an der Saar und in Saarbrücken
5/1957 ALBERT HOCK: Die Landwirtschaft des Saarlandes
5/1957 GÜNTER WIEGELMANN: Zur Frage der „Sozialbrache“ im Saarland
6/1957 HEINRICH GREMMELS: Die Wiederbelebung des Bürgerschaftsgedankens als eigentliches Ziel kommunaler Kulturarbeit
6/1957 HANS RIED: Die Wandlungen in der Kulturlandschaft des Lothringischen Kohlenreviers seit Ende des Krieges

- 7/1958 JOSEPH WALENTINY: Die Kunstdenkmäleraufnahme im Großherzogtum Luxemburg
 7/1958 RICHARD LAUFNER: Probleme der Moselkanalisierung gestern und heute
 8/1958 KARL LOCHNER: Die Stadt Ludwigshafen am Rhein, ihre Entstehung, Zerstörung und ihr Wiederaufbau
 8/1958 OSWALD SAUER: Die Stadtlandschaft Saarbrückens
 10/1959 HANS FRIEDRICH WERKMEISTER: Der Landespflegeplan der Stadt Homburg
 12/1960 CARL RATHJENS: Zur landschaftsräumlichen Gliederung des Saarlandes
 14/1961 DIETER HEINZ: Die Problematik einer Stadtschnellstraße
 15/1962 HANS KRAJEWSKI: Stolz auf Saarbrücken
 17/1963 BAUDEZERNAT DER STADT SAARBRÜCKEN: Die Erneuerung des Ratskellers in Saarbrücken
 18/1963 THEODOR BERGMANN: Die Landwirtschaft im Gemeinsamen Markt
 19/1964 HORST ALTPETER: Verkehrszählungen
 20/1964 GERHRD FREESE: Bauserien und Schulbau

Theater

- 1/1955 GÜNTHER STARK: Vom Sinn des Theaters
 2/1955 HEINRICH WEINSTOCK: Der Oidipus des Sophokles und die Entscheidungsstunde Europas
 2/1955 ERICH BOURFEIND: Theaterfragen der Gegenwart
 3/1956 ERICH BOURFEIND: Halbzeit der Schauspielsaison 1955/56
 4/1956 GÜNTHER STARK: Theater und Jugend
 5/1957 ERICH BOURFEIND: Wandlungstendenzen des deutschen Theaters
 7/1958 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama I
 8/1958 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama II
 8/1958 ERICH BOURFEIND: Das Unbehagen an moderner Dramatik
 9/1959 SIEGFRIED MELCHINGER: Nationaltheater und Welttheater
 10/1959 WILHELM HEINRICH RECKTENWALD: Maske und Gesicht. Über das Menschenbild im zeitgenössischen Drama III

Volkskunde

- 2/1955 WILHELM PESSLER: Volkskunst in Europa
 2/1955 MATTHIAS ZENDER: Eigenart und Entwicklung des Brauchtums an Saar und Mosel
 2/1955 ERNST CHRISTMANN: „Müsse“ / Ein seltener Flurname zwischen Kusel und St. Wendel
 10/1959 HERMANN KEUTH: Der Dorfkirchhof im Saarland
 14/1961 GERD BAUER: Deutsch und Japanisch / Ein Beitrag zur Erkenntnis des Wesensunterschiedes zweier Völker
 16/1962 ANTON JAKOB: Unser Bauertum im Umbruch der Zeit
 16/1962 G KIESEL: Die Springprozession des heiligen Willibrord in geschichtlicher und volkskundlicher Sicht
 17/1963 ERNST CHRISTMANN: Vom „Wolfsgalgen“ bis zum „Gehemm“ / Beiträge zur saarländischen Rechtsgeschichte und Volkskunde

BEGEGNUNG MIT HERMANN PIES

Es war in den „goldenen“ zwanziger Jahren, als ich Dr. Hermann Pies im Hause des damals bekannten Dichters und Literaturkritikers Arthur Friedrich Binz zum ersten Mal traf.

Gesprächsthema war die Affaire des rätselhaften Findlings Kaspar Hauser, der Pfingsten 1828 in Nürnberg auftauchte und nach einer Reihe von mysteriösen Geschehnissen um Weihnachten 1834 im Ansbacher Hofgarten ermordet wurde.

Im Mittelpunkt des damaligen Gesprächs stand der 1907 erstmalig erschienene Roman von Jakob Wassermann „Kaspar Hauser oder die Trägheit des Herzens“. Hermann Pies sprach über seine in der Lutzschen Memoirenbibliothek erschienenen Forschungsergebnisse. Ich weiß noch gut, wie Binz den vor der Größe der Aufgabe gehemmt wirkenden Pies damals ermutigte, nur ja mit seinen Forschungen nicht aufzuhören: „Was sollte es Großartigeres geben als die Suche nach der Wahrheit?“

1933 traf ich in der Redaktion der nicht „gleichgeschalteten“ Saarbrücker „Volksstimme“ auf einen Juristen, der gerade aus dem damaligen Hitler-Deutschland emigriert war. Er erzählte mir, daß sein verehrter Lehrer, der frühere preußische Justizminister Prof. Radbruch, dem er beim Abschied von Magdeburg als nächstes Reiseziel Saarbrücken genannt, ihm gesagt habe: „O dann kommen Sie ja in die Stadt des Hauser-Forschers Hermann Pies! Grüßen Sie ihn herzlich von mir!“

1945 fanden in der Aula der Oberrealschule Saarbrücken die noch von der Regierung in Neustadt organisierten „Umschulungskonferenzen“ für die Lehrer und Lehrerinnen aller Schulgattungen statt. Mir wurde das nicht gerade leichte Amt des Konferenz- und Diskussionsleiters übertragen. Am Tage nach der ersten Konferenz erschien Hermann Pies im Standesamt des Saarbrücker Rathauses, wo ich damals das Amt des Stadtschulrats für alle Schulgattungen beider Konfessionen ausübte und gleichzeitig Standesamt und Stadtbücherei leitete. Mein Versuch, Dr. Hermann Pies als Mitarbeiter an der damals in ihren Anfängen stehenden Volkshochschule zu gewinnen, schlug fehl. „Ich bin kein Redner“, sagte mir Pies, „aber wenn Sie eines Tages meine Feder brauchen sollten, stehe ich zur Verfügung.“

Von da ab tauchte Hermann Pies sporadisch bei mir im Kulturdezernat des Rathauses auf, und eines Tages um 1952/53 kam er mit einem umfangreichen Manuskript: „Die Wahrheit über Kaspar Hausers Auftauchen und erste Nürnberger Zeit“. Pies suchte einen Verleger.

Weil ich das Werk für unbedingt förderungswürdig hielt, wandte ich mich an das Kultusministerium mit der Bitte um einen Druckkostenzuschuß. Was das damalige Kultusministerium veranlaßte, meiner Bitte zu entsprechen, kann ich mit Bestimmtheit nicht sagen. Ich nehme an, daß man damit die Forschung eines Saarbrücker Gelehrten unterstützen wollte. Jedenfalls konnte das 367 Seiten starke Werk „Die Wahrheit über Kaspar Hausers Auftauchen und erste Nürnberger Zeit“ im Jahre 1956 im Minerva-Verlag Saarbrücken erscheinen.

und dehnte sie unter anderem auch auf die Frage nach Kaspar Hausers Badischem Prinzentum aus. Es liegt jetzt ein umfangreiches Manuskript vor, welches nunmehr das gesamte Material enthält, was zur Klärung der Hauserfrage zusammengebracht worden ist.

Die Redaktion der SAARBRÜCKER HEFTE ist dankbar, daß der Autor des kriminalhistorisch bedeutenden Werkes die Genehmigung zum Vorabdruck des Vorwortes gegeben hat.

„VORWORT“ ZU EINEM NEUEN KASPAR-HAUSER-BUCH:

Kurzer Überblick über den Kaspar-Hauser-Fall und seinen Niederschlag in der Fachliteratur und Besprechung des soeben im Verlag Hoffmann & Campe, Hamburg, herausgegebenen Kaspar-Hauser-Buches von Hans Scholz.

Um den Sinn des vorliegenden noch nicht veröffentlichten Buches zu verstehen, ist es nötig, einen kurzen Überblick über den Kaspar-Hauser-Fall und seinen Niederschlag in der diesbezüglichen Literatur zu geben.

Als der Findling Pflingsten 1828 in Nürnberg auftauchte, wurde er, als legitimationsloser Landstreicher, der städtischen Polizei übergeben und lebte acht Wochen lang in ihrem Gewahrsam im Turm auf der Veste. Damals wurde amtsärztlich festgestellt, daß Hauser weder Betrüger noch blödsinnig, jedoch von jeder menschlichen Ausbildung ferngehalten worden war. Von diesem Tatbestand überzeugten sich viele hundert Besucher aller Stände, die sich dazu drängten, den „raren Vogel“ zu besichtigen.

Den durch diesen Ansturm krank gewordenen nahm der mitleidige Nürnberger Gymnasial-Junglehrer Georg Friedrich Daumer unentgeltlich in Schutz, Pflege und Lehre. Nach 1^{1/2}jährigem Aufenthalt in Daumers Familie wurde Hauser das Opfer eines rätselhaften Attentats, und seine keineswegs tödliche Verwundung erregte in Verbindung mit den nun erst recht aktuell gewordenen Nachrichten über sein geheimnisvolles Auftauchen und seine dabei festgestellten körperlichen und geistigen Anomalien weltweites Aufsehen.

Damals trat auch der erste literarische Zweifler, der Berliner Polizeirat Johann Friedrich Karl Merker, auf, der in seiner polizeilich-kriminalistischen Zeitschrift „Beiträge zur Erleichterung des Gelingens der praktischen Polizei“, ohne das Objekt seiner negativen Kritik je gesehen, noch viel weniger beobachtet zu haben, die Theorie entwickelte: „Sollte Kaspar Hauser nicht ein Betrüger sein?“

Empörter Widerspruch der Nürnberger Augenzeugen wurde in zahlreichen Zeitungsartikeln und Broschüren laut, vor allem den mit dem merkwürdigen Fall befaßten Behörden paßte es nicht, als Opfer eines gerissenen Betrügers verdächtigt zu werden. In rastlosem Recherchieren wurden Akten auf Akten gehäuft, große Belohnungen wurden ausgesetzt, alles völlig erfolglos. Am 13. September 1831 wurde die gerichtliche Untersuchung in Nürnberg vorläufig eingestellt.

Nach dem Attentat vom Oktober 1829 wird Hauser für ein halbes Jahr in die Familie des Nürnberger Ratsherrn und Kaufmanns Johann Christian Biberbach versetzt, darnach nimmt ihn, für weitere 1^{1/2} Jahre, sein damaliger Vormund in Nürnberg, Gottlieb Freiherr von Tucher, auf.

Inzwischen war die literarische Fehde zwischen Merker und den Gönnern Hausers rastlos fortgesetzt worden. Auf eine Anzeige v. Tuchers bei dem zuständigen Nürnberger Gericht wurde Merker in Berlin vernommen; er berief sich auf die in seiner Zeitschrift dargelegten Zweifel an Hausers Geschichte, Zweifel, deren Grundlosigkeit niemand beweisen, deren Möglichkeit natürlich, bei der Seltsamkeit des Falles, niemand abstreiten konnte.

Damals (1831) veröffentlichte der Berliner Kriminaldirektor Julius Eduard Hitzig „Einige wichtige Aktenstücke, den unglücklichen Findling Kaspar Hauser betreffend, zur Berichtigung des Publikums über denselben (so!) mitgeteilt von Herrn Staatsrat und Appellationsgerichtspräsident von Feuer-

bach in Ansbach für Hitzigs Annalen der deutschen und ausländischen Kriminalrechtspflege“. Es waren dies die beiden großen amtsärztlichen Gutachten von 1830, sowie zwei weitere Berichte, von Hausers Pflegevater Daumer über das Nürnberger Attentat von 1829 und ein Bericht und Gutachten von Hausers Vormund v. Tucher über seine Erfahrungen mit Hauser; dies waren die einzigen Stücke aus der bis dahin angefallenen Aktenmasse, die dem damaligen Publikum bekannt wurden.

Da tritt, drei Jahre nach Hausers Auftauchen, ein auf dem Kontinent umherreisender Engländer, Lord Philipp Heinrich Stanhope, auf und läßt sich unter Anwendung nicht durchaus einwandfreier Mittel gerichtlich als Pflegevater des „Kinde von Europa“ einsetzen. In enger Zusammenarbeit mit Feuerbach, von Tucher und dem Polizeioffizier Joseph Hickel wurden ausgedehnte Erkundungsreisen zur Aufdeckung des Kaspar-Hauser-Rätsels unternommen, wiederum große Belohnungen ausgesetzt, alles ohne Erfolg.

Ende 1831 versetzt Stanhope seinen Schützling von Nürnberg nach Ansbach, wo dieser zunächst einige Wochen in der Familie Feuerbach verlebte und dann dem dortigen Lehrer Johann Georg Meyer in Kost und Unterricht anvertraut wurde. Inzwischen fuhr Merker, nicht überzeugt durch die von Hitzig herausgebrachten, für Hauser sprechenden, amtlichen Gutachten mit seinen gegen den Findling gerichteten Verdächtigungen fort. Dem gegenüber veröffentlichten Anfang 1832 die beiden prominentesten Hauserfreunde und Augenzeugen der Hauser'schen Geschehnisse, Feuerbach als Appellationsgerichtspräsident genauer Kenner der Nürnberger Akten, und Daumer, ihre ausführlichen Arbeiten: „Anselm Ritter von Feuerbach: Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen“ und „Mitteilungen über Kaspar Hauser, von Georg Friedrich Daumer, Gymnasialprofessor, Hausers ehemaligem Pflegevater“ (2 Hefte).

Bei Lehrer Meyer lebte Hauser fast zwei Jahre lang unter keineswegs glücklichen Umständen; vor allem verschlechterten sich seine Verhältnisse nach dem Tode seines einflußreichsten Gönners Feuerbach Ende Mai 1833.

Im Dezember dieses Jahres wurde im Ansbacher Hofgarten das tödliche Attentat auf Hauser verübt. Diese Verwundung des in seine Obhut gegebenen Zöglings war natürlich ein harter Schlag für den Lehrer Meyer. In der letzten Zeit vor allem hatte er sich keineswegs gut mit seinem Schüler gestanden, und nun tröstete er sich über den überaus peinlichen Vorfall mit der von ihm überall kolportierten Behauptung, der Lügner Kaspar Hauser habe sich selbst verwundet, um sich wieder einmal wichtig zu machen.

Diese Meyer'sche Verdächtigung war vorerst möglich, weil die Verwundung Hausers nach außen hin nur wenig auffällig war. Sogar das Ansbacher Gericht unterlag zunächst dem Skeptizismus Meyers, so daß die sofortige Suche nach einem doch immerhin möglichen Attentäter nicht gründlich genug vorgenommen wurde. Als dann der Verwundete drei Tage später seiner, wie die Obduktion ergab, vierfach tödlichen Wunde erlegen war, da waren alle Bemühungen, den Mörder zu fassen, zu spät; man konnte nur noch die zahlreichen Zeugen vernehmen, die den von Hauser beschriebenen Täter gesehen hatten.

Als nun auch noch einige Tage nach Hausers Tod Lord Stanhope plötzlich mit der Behauptung auftrat, sein vorher so „innigst geliebter Pflegesohn“ sei ein Betrüger und Selbstmörder gewesen, eine Behauptung, die natürlich von Merker in seiner Zeitschrift mit Genugtuung verbreitet wurde, da war es

nicht verwunderlich, daß auch das Ansbacher Gericht, nachdem alle Recherchen nach dem Mörder erfolglos gewesen waren, sich diese Hypothese, um das Gesicht zu wahren, in seinem letzten Bericht an das Appellationsgericht zu eigen machte. Und dies, obschon von den vier ärztlichen Gutachtern nur einer, und der nur mit Vorbehalten, für diese, nach dem Obduktionsbefund und dem bekannt furchtsamen Charakter Hausers unhaltbare Ansicht zu gewinnen war.

Bis Ende 1834 verlief die gerichtliche Untersuchung völlig ergebnislos. Daher wäre der Fall Kaspar Hauser sicher endgültig ad acta gelegt und längst vergessen, wenn nicht die sensationelle Behauptung aufgetaucht wäre, das „Kind von Europa“ sei der 1812 geborene Thronfolger von Baden, den man in der Wiege gegen einen Sterblichling ausgetauscht habe, um die regierende Linie zum Aussterben zu bringen.

Diese in der Zeit der damaligen politischen Unruhen für die herrschenden dynastischen Kreise überaus peinliche Hypothese war natürlich am einfachsten und durchschlagendsten zu widerlegen, wenn dargetan werden könnte, daß der Nürnberger Findling ein Betrüger gewesen, der seine seltsame Lebensgeschichte zusammengeschwindelt und schließlich durch eine gewollt oder ungewollt tödliche Selbstverletzung sein auf Lug und Trug gegründetes Dasein geendigt hätte.

Schon gleich nach Hausers Tod trat in Ansbach Heinrich Ritter von Lang, der sogenannte Hammelburger Reisende, der alles, was mit Feuerbach zusammenhing, lächerlich zu machen suchte, mit der Behauptung von Hausers Betrügerei auf. Zurückgewiesen wurden diese für die damaligen Augenzeugen klar zu Tage liegenden Lang'schen Absurditäten vor allem von dem Polizeioffizier Hickel, unter dessen Aufsicht Hauser in Ansbach gestanden, und von dem Ansbacher Amtsarzt Dr. Albert, der die Obduktion des Hauser'schen Leichnams vorgenommen hatte, durch eine offizielle Zeitungsanzeige.

Gefährlicher waren die Machenschaften, mit denen Stanhope gegen Hauser auftrat. In seinen 1835 veröffentlichten „Briefen“ beruft sich der Lord u. a. auf gegen Hauser sprechende Äußerungen Feuerbachs, der diese sonst nirgendwo bezeugten und der ganzen Haltung des Präsidenten widersprechenden Angaben nicht dementieren konnte, da er ja schon seit 2 Jahren unter dem Rasen lag.

Eben dort in seinen „Materialien“ trägt der Lord eine Reihe von Aussagen jener Handwerker und Polizisten zusammen, die den Hauser in seinen ersten Nürnberger Tagen gesehen hatten. Diese Bekundungen aus dem Jahre 1834 stimmen jedoch keineswegs überein mit den beschworenen Nürnberger Protokollen der betreffenden Zeugen von 1828/29, was jedoch der Ansbacher Richter im Interesse seiner Theorie von Hausers Betrügerei nicht nur ungerügt durchgehen ließ, sondern sogar für seine Deduktionen benutzte! Leider war am Appellationsgericht kein Feuerbach mehr, der ein solches Tun hätte genügend brandmarken und zurechtweisen können. Dem Publikum waren die Protokolle im tiefsten Amtsgeheimnis entzogen, so daß die Stanhopeschen Machenschaften und Fälschungen für lange Zeit den Hauser-Fall in einem rätselhaften Zwielficht zu halten vermochten, trotz der gehaltvollen Gegenschriften eines Klüber, Mittermaier u. a.

1852 veröffentlichte der Philosoph Ludwig Feuerbach seines Vaters hinterlassene Papiere, darunter das „Memoire“ über Hausers badisches Prinzen-

tum, das der Präsident 1832 der Königin Caroline von Bayern, die sich für Hausers Tante hielt, übersandt hatte.

Von Eduard Vehse in seiner vielbändigen „Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation“ im folgenden Jahr wieder abgedruckt, erregte die Feuerbachsche Denkschrift das größte Aufsehen und es ist nicht verwunderlich, daß Luise, Tochter des späteren Kaisers Wilhelm I., die 1856 den Großherzog Friedrich von Baden heiratete, ihren ganzen Einfluß aufbot, um alle Spuren, die auf die Beziehungen des Hauser-Falles zu Baden hinwiesen, soweit möglich zu beseitigen.

Natürlich wurde vor allem die Theorie von Hausers Betrügerei wieder hervorgezogen. Der „ehemalige Predigtamtskandidat“, später „Polizeispürer“ des preußischen Ministers von Manteuffel, zuletzt als preußischer Generalkonsul in Kopenhagen „versorgt“, übersetzte 1857 „vier populäre Vorlesungen über Kaspar Hauser“ von Dr. Daniel Friedrich Eschricht, Königl. Dänischem Etatsrath und Professor der Physiologie an der Universität in Kopenhagen, unter dem Titel „Unverstand und schlechte Erziehung“, die, „sehr glänzend gedruckt“, im Verlag der Kgl. geheimen Oberhofbuchdruckerei (R. Decker) in Berlin“ herauskamen.

Hierin behauptet Eschricht: „Von dem (so!) arzneiwissenschaftlichen Standpunkt betrachtet, war also Kaspar Hauser bei seinem Auftreten in Nürnberg ein einfacher Idiot – ein 16- bis 17jähriger Bursch, der in Beziehung auf geistige Fähigkeiten und die Herrschaft über seine Gliedmaßen noch nicht über die Stufe der Entwicklung herausgekommen war, auf der sich sonst Kinder im allgemeinen in ihrem fünften Jahre zu befinden pflegen, und außerdem ein Idiot, der wohl eine gewisse Erziehung bekommen, die ihm die Anfangsgründe des Lesens und Schreibens beibrachte, aber der doch sonst unter so dürftigen Verhältnissen gelebt hatte, daß er nach der Mutterbrust wohl nie eine andere Nahrung als Brot und Wasser erhielt“, und weiter: „Als Hauser diesem Professor (nämlich Daumer) anvertraut wurde, da war er noch ein armes, sehr beschränktes, aber unschuldiges Kind. Unter seiner (Daumers) Leitung wurde er nach und nach ein eitler Narr, ein Gaukler, ein Lügner. Da er sein (Daumers) Haus verließ, war er ein so vollendeter Betrüger, wie es eine idiotisch-einfältige Person überhaupt zu werden vermag.“

Daumer bemerkt zu diesen „arzneiwissenschaftlichen“ Ansichten des Physiologie-Professors, der sich vor allem um die Erforschung des Lebens der Wale verdient gemacht hat: „Nicht doch! Er (Hauser) war, wenn er betrog, ein so vollendeter Betrüger, wie es nur ein mit den besten Organen und Verstandeskräften versehenes Menschenwesen zu werden vermag, oder wie es vielmehr nur ein mit übermenschlichen Kräften ausgerüstetes Individuum zu werden vermöchte. Und da hätte ich in moralischer Beziehung in der Tat sehr übel auf diesen jungen Menschen und anfänglichen Idioten eingewirkt; aber ich hätte an ihm doch in intellektueller Hinsicht ein Meisterstück der Heilung und Erziehung gemacht, wie noch keines vorgekommen. Ich hätte den infolge einer mangelhaften Gehirnorganisation an angeborener und unheilbarer Stumpfheit und Geistesschwäche Leidenden dennoch vollständig kuriert und in einen großen, die Welt in unbegreiflicher Weise zu düpierten befähigten Schlaukopf verwandelt. Das mache mir einmal einer nach!“

Als dann schließlich 1859 die erste Kolb'sche Kaspar-Hauser-Broschüre unter dem Pseudonym F. K. Broch in Zürich herauskam, — Kolb war in der berühmtesten Restaurationszeit in die Schweiz emigriert —, da war die Theorie von

Hausers Betrugertum wieder einmal zurückgewiesen und die Geschichte von des Findlings Zähringer Abkunft erst recht ins Gespräch gekommen, jedoch die zahlreichen „Kaspar-Hauser-Rätsel“ keineswegs restlos geklärt. Um das Jahr 1870 veröffentlichte Kolb zahlreiche Aufsätze in der Frankfurter Zeitung über Kaspar Hauser und sein badisches Prinzentum. Kein Wunder, daß nach der unter Beihilfe seines badischen Schwiegersohns in Versailles stattgefundenen Kaiserkrönung Wilhelms I. ein neuer Großangriff gegen den Nürnberger Findling gestartet wurde: Es erschien 1872 das Buch „Authentische Mitteilungen über Caspar Hauser. Mit Genehmigung der Kgl. Bayerr. Staatsministerien der Justiz und des Innern zum erstenmale aus den Gerichts- und Administrativ-Acten zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Julius Meyer, Kgl. bayer. Bezirksgerichts-Assessor, Ansbach, Fr. Seyboldt.“

Julius Meyer war ein Sohn des Ansbacher Lehrers, bei dem Kaspar Hauser sein Leben beschlossen hatte, jedoch war er zur Hauser-Zeit noch nicht auf der Welt. Julius Meyer verspricht, „bei Wiedergabe der Aktenstücke die strengste Parteilosigkeit zum Gesetz“ sich zu machen und „nur in den angefügten Anmerkungen sowie im Schlußwort“ seine „subjektive Anschauung hervortreten“ zu lassen. Demgegenüber habe ich jedoch, erstmalig 1926, nachgewiesen, durch Vergleich der Meyer'schen Abdrucke mit den damals im Münchener Hauptstaatsarchiv lagernden und ein halbes hundert Bände zählenden Originalakten, daß Meyer zahlreiche wichtige Dokumente verschwiegen und andere, in seiner Publikation wiedergegebene, um relevante Stellen gekürzt hat. Außerdem hat er, wie ich ebenfalls 1926 erstmalig bewiesen habe, eine ebenso grobe wie dreiste Fälschung herausgebracht, einen auf die Kaspar-Hauser-Sache bezüglichen angeblichen Augenzeugenbericht zuerst in Auszügen in seinem Buch von 1872, dann 1881 in Buchform unter dem Titel „Hinterlassenes Manuskript von Joseph Hickel, Kgl. bayer. Gendarmeriemajor, Mitglied der Hauser'schen Untersuchungskommission und gerichtlich bestelltem Vormund desselben“.

Der Inhalt dieser sogenannten „Briefe“ steht in krassem Gegensatz zu den Taten und Meinungen des historischen Hickel. Diese kennen wir vor allem aus den beeidigten Vernehmungsprotokollen des wirklichen Hickel vor dem Ansbacher Gericht aus der Jahreswende 1833/34. Julius Meyer hat sich gehütet, diese Hickel'schen Protokolle in seiner so wenig „authentischen“ Aktensammlung zu veröffentlichen, andernfalls hätte er ja selbst sein pseudohickel'sches „hinterlassenes Manuskript“ ad absurdum geführt! Die von Meyer so firmierte „Hauser'sche Untersuchungskommission“ gab es gar nicht! Die hier infrage kommenden Untersuchungsbehörden waren zuerst die Nürnberger Polizei, dann das Nürnberger, und zum Schluß das Ansbacher Gericht. Der historische Hickel war gelegentlich für kurze Zeit von seiner Dienststelle dem Nürnberger Gericht für bestimmte Recherchen zugewiesen und wurde später von Stanhope auf dessen Kosten für weitere Nachforschungen benutzt. Vor allem aber war Hickel kein „Vormund“ Hausers; als solche waren amtlich verpflichtet zuerst von Tucher, nach dessen Verzicht der Nürnberger Bürgermeister Binder.

Dem historischen Hickel waren um die Jahreswende 1831/32 von Stanhope „einige Geschäfte in Bezug auf Hauser“ übertragen worden, er sollte dem Hauser bei seinen Ausgängen seinen Bedienten mitgeben, was auch bis Oktober 1832 geschah, darnach nicht mehr auf Hausers Ersuchen, im Ein-

verständnis mit Feuerbach und Lehrer Meyer, schließlich auch Hickels. Auch war Hickel „die Rechnungsführung“ der Hauser'schen Ausgaben von Stanhope übertragen worden.

Beim Erscheinen des Meyer'schen Buches lebten noch zwei der wichtigsten Augenzeugen der Hauser'schen Geschehnisse, Daumer und von Tucher. Natürlich gaben sie ihrem verdachtvollen Unmut über die Meyer'sche Geschichtsklitterung, zunächst in Zeitungsartikeln, heftigsten Ausdruck. 1873 erschien dann Daumers Gegenschrift von fast 500 Seiten: „Kaspar Hauser. Sein Wesen, seine Unschuld und sein Ursprung in neuer gründlicher Erörterung und Nachweisung. Mit einer Anzahl bisher noch unveröffentlichter Aufsätze, Nachrichten und Erklärungen gewichtvoller Beobachter, Zeugen und Sachkenner, namentlich zur Ergänzung des teils an sich mangelhaften, teils noch ungenügend und mit Weglassung relevanter Bestandteile mitgeteilten Aktenmaterials“ usw. Die Daumer'sche Schrift hat ihren besonderen Wert durch die Wiedergabe zahlreicher Berichte, die von prominenten Zeugen der geistigen und körperlichen Entwicklung Hausers 1828 ff. beobachtet und aufgezeichnet worden waren, ferner durch die Veröffentlichung bedeutungsvoller, auf den Hauser-Fall sich beziehender Dokumente und Briefe. Offenbar falsch ist jedoch Daumers als seine Meinung gekennzeichnete Annahme von der Abstammung seines früheren Zöglings.

Julius Meyer wußte wohl, weshalb er gegen die vor allem in dem Daumer'schen Buch gegen ihn erhobenen Vorwürfe nicht gerichtlich mit einer Injurienklage voring. Dies tat er jedoch nach dem Tod letztgenannter beider Augenzeugen in einer langen Verhandlung vor einem Schöffengericht(!) in Regensburg „wegen Vergehens der fortgesetzten Beleidigung eines Verstorbenen“, nämlich des Lehrers Meyer, gegen den Verleger einer 1882 herausgekommenen anonymen Schrift: „Kaspar Hauser. Seine Lebensgeschichte und der Nachweis seiner fürstlichen Herkunft“ usw., deren vielfach anfechtbarer Inhalt Angriffsflächen in großer Menge bot. Aufgrund eines gerichtlichen Vergleichs wurde der Druck dieser Schrift, von der hintereinander drei Auflagen herausgekommen waren, damals eingestellt, jedoch erschienen 1892 ff. vier weitere Auflagen in einem Schweizer Verlag.

Da der Regensburger Vergleich von interessierter Seite in Zeitungsberichten als „Urteil gegen Kaspar Hauser“ aufgemacht worden war, brachte 1883 Kolb sein letztes Hauser-Buch heraus: „Kaspar Hauser, Ältere und neuere Beiträge zur Aufhellung der Geschichte des Unglücklichen“, wodurch u. a. zahlreiche Meyer'sche Falschmeldungen richtiggestellt wurden. Da aber damals niemand sich die Mühe machte, die Meyer'sche Aktenpublikation mit den Originalen zu konfrontieren und so die Fälschungen und Unterschlagungen dieses Autors anzuprangern, blieb in Sachen Kaspar Hauser alles weiterhin in der Schwebe.

In seiner Arbeit von 1883 polemisiert Kolb heftig gegen das Buch des Hamburger Juristen Dr. Otto Mittelstädt, das den Beweis hatte erbringen sollen, Kaspar Hauser könne keineswegs der vertauschte badische Kronprinz sein. Durch die Veröffentlichungen von Kolb, Meyer, Daumer, von Tucher usw. nämlich war die Kaspar-Hauser-Sache wieder einmal stark aktuell geworden. Da glaubte man im Sommer 1875 durch die Bekanntgabe dreier Aktenstücke, durch die gewissermaßen standesamtlich dokumentiert wurde, daß ein sterbender Säugling notgetauft, der Leichnam seziiert und begraben worden war, wenigstens die Behauptung von Hausers badischem Prinzentum

dementieren zu können. Als dann Kolb in Artikeln der Frankfurter Zeitung dartat, daß höchstens das Aktenstück über die Nottaufe irgendwelche Bedeutung habe, — daß man den Leichnam seziiert und begraben habe, sei ja selbstverständlich —, daß aber dieses Aktenstück über die Nottaufe keineswegs ein Identitätsbeweis irgendwelcher Art sei, da trat Mittelstädt auf den Plan. In seinem Buch: „Kaspar Hauser und sein badisches Prinzentum, Heidelberg, Fr. Bassermann 1876“ sucht er, oft in gröbster Tonart und unter Anwendung rabulistischer advokatischer Verdrehungskünste zu beweisen: „Niemals ist in seiner (Hausers) Person und der erkennbaren Geschichte seines Lebens ein Moment vorhanden gewesen, das irgendwie im weitesten Sinne des Wortes als Beweisstück für seine Abkunft aus dem Fürstenhause Zähringen bezeichnet werden könnte.“ Anschließend droht Mittelstädt allen Andersdenkenden gegebenenfalls mit gerichtlicher Verfolgung.

Im Drei-Kaiser-Jahr 1888 entstand wieder ein großer literarischer Tumult rund um die für gewisse Kreise politisch immer noch brennend peinliche Kaspar-Hauser-Affaire. Jahrs zuvor hatte der Bibliothekar Dr. Antonius von der Linde, dessen Beziehungen zum preußischen Kultusministerium und zur Hauser-Frage noch zu erforschen sind, ein zweibändiges Pamphlet herausgebracht: „Kaspar Hauser, eine neugeschichtliche Legende, Wiesbaden, Verlag von Chr. Limbarth, 1887“.

Groß seinem Umfang nach von zweimal 400 Seiten, noch größer als Schimpf-lexikon, worin jeder Andersdenkende mit den größten Injurien bedacht wird. Was von der Linde zur eigentlichen Geschichte des Findlings zu sagen weiß, ist durchgehends entstellt, sogar wissentlich gefälscht, wie aus den Akten, die er, wie Meyer, gekannt hat, ohne weiteres beweisbar ist. Darüber hinaus hat er u. a. alle möglichen Skandalgeschichten zusammengetragen, die bei den umfangreichen Recherchen nach Hausers Herkunft aktenmäßig geworden sind, die jedoch mit der Person und der eigentlichen Geschichte des Findlings gar nichts zu tun haben. Zwar plump und jedes psychologischen Feingefühls ermangelnd, aber marktschreierisch gerissen, zieht er diese oft tragikomischen Geschichten auf, um den Findling in den Augen seiner Leser lächerlich zu machen. v. d. Lindes Buch ist ein treffendes Beispiel für das gerade heutzutage so häufige und ärgerliche »news management«, wodurch dem Publikum die geschichtliche Wahrheit verfälscht und vorenthalten wird.

Natürlich stimmte der ganze Chor der dynastisch gesinnten Zeitungen und Zeitschriften ein Loblied auf die v. d. Linde'sche Geschichtsklitterung an mit dem Refrain: „Kaspar Hauser und sein Ende“, was unser Autor in seinem Privatdruck: „Zum Kaspar-Hauser-Schwindel, die gewonnene Schlacht“ II. Heft 1889 sorgfältig verbuchte.

In der Folgezeit, vor 1914, war die Beschäftigung mit dem Hauser-Fall den Historikern offenbar verleidet. Hingewiesen sei jedoch auf den Roman Jakob Wassermanns: „Caspar Hauser, oder die Trägheit des Herzens“, der immer wieder in dichterischer Freiheit, in Dutzenden von Auflagen, die Geschichte des Nürnberger Findlings seinen Lesern nahe brachte.

Mit der von Klara Hofer behaupteten Entdeckung von Hausers Verließ im Schloß von Pilsach, 1924, ergoß sich eine neue Flut von Kaspar-Hauser-Büchern, Zeitschriften- und Zeitungsartikeln auf den literarischen Markt. Natürlich wurden auch all' die alten Mären der Antihouserianer wieder auf-

getischt und allzu oft als funkelneue Entdeckungen in die Welt posaunt. Mich selbst hatte seit meiner Lektüre des Wassermann'schen Romans die rätselhafte Nürnberger Tragödie stark beschäftigt, und als nun in den 1920er Jahren, wie oben berichtet, „so viele unsinnige und widersprechende Gerüchte über Kaspar Hauser die Luft durchschwirrten“, kam ich auf den Gedanken, durch Herausgabe der echten Quellen und den Nachweis ihrer Verfälschung von interessierter Seite zur Grundlegung einer erspriesslichen Kaspar-Hauser-Forschung das meinige beizutragen.

1925 erschien in der Lutz'schen Memoirenbibliothek meine Arbeit: „Kaspar Hauser, Augenzeugenberichte und Selbstzeugnisse“, zwei Bände, die die zur Hauserzeit herausgekommenen Hauserschriften der prominenten Augenzeugen, Feuerbach, Daumer, Dr. Preu, Lehrer Meyer, Pfarrer Fuhrmann und Dr. Heidenreich, sowie die mit Hauser selbst verhandelten Gerichtsprotokolle enthielten, mit meinen ausführlichen Kommentaren und Anmerkungen, angeschlossen eine Kritik der 1925 erschienenen Kaspar-Hauser-Bücher und weitere Ausführungen über die Kaspar-Hauser-Literatur.

Diese beiden Bände sind in vorliegender Arbeit als (I) und (II) zitiert. Mit (III) bis (VI) sind bezeichnet Zitate aus meinen darauffolgenden Arbeiten:

„Fälschungen und Tendenzberichte einer »offiziellen« Kaspar-Hauser-Literatur. Aktenmäßige Feststellungen“ (III).

„Die amtlichen Aktenstücke über Kaspar Hausers Verwundung und Tod“ (IV).

„In memoriam Adolf Bartning. Altes und Neues zur Kaspar-Hauser-Frage“ (V).

„Die Wahrheit über Kaspar Hausers Auftauchen und erste Nürnberger Zeit“ (VI).

(Die Schriften (I) bis (V) sind im Buchhandel vergriffen; Reste von (VI) noch erhältlich beim Minerva-Verlag, Saarbrücken.)

In der nunmehr fertiggestellten, noch nicht gedruckten Arbeit, deren „Vorwort“ hier als Vorabdruck gebracht ist, sind die Ergebnisse meiner bereits über ein halbes Jahrhundert dauernden Beschäftigung mit diesem Kriminalfall in 12 Kapiteln zusammengefaßt unter dem Titel (vorläufiger Arbeitstitel):

„Das Buch vom Kaspar Hauser. Des Findlings Schicksale in Nürnberg und Ansbach. Seine Ermordung im Hofgarten. Sein Badisches Prinzentum und die Schaffung des Großherzogtums Baden durch Kaiser Napoleon I. und seine Konsolidierung durch den Kaiser Alexander von Rußland. — Zum ersten Mal aus den echten Dokumenten und Zeugenberichten zusammengestellt, kommentiert und herausgegeben.“

Erstes bis achttes Kapitel: Die Hauserereignisse in Nürnberg und Ansbach. Neuntes und zehntes Kapitel: Behördenarbeit in Nürnberg und Ansbach. Elftes Kapitel: Die Hausergegner Merker, Stanhope, Pseudo-Hickel, Julius Meyer, von der Linde, und ihre Falschmeldungen. Zwölftes Kapitel: Hausers Badisches Prinzentum und die Errichtung und Konsolidierung des Badischen Großherzogtums.

In den Arbeiten (I) bis (VI) habe ich mich bewußt jeder Beschäftigung mit der Theorie von Hausers Badischem Prinzentum enthalten, in dem Gedanken, daß erst einmal die Behauptung von Hausers „Betrügertum“ ad absurdum geführt werden müßte. Erst nach vollständiger Beibringung des zu

diesem Zweck vorgelegten Beweismaterials schien mir eine Beschäftigung mit der dynastischen Seite des Hauserproblems von Wert. Nunmehr glaube ich jedoch, im obengenannten zwölften Kapitel einen so handfesten Indizienbeweis für Hausers Badisches Prinzentum erbracht zu haben, wie man ihn wohl kaum schlüssiger für gelungene dynastische Verbrechen zu erbringen vermag.

*

Das Manuskript vorliegender Arbeit war noch nicht in der Druckerei abgesetzt, als ich das soeben herausgekommene Buch „Hans Scholz, Der Prinz Kaspar Hauser, Protokoll einer modernen Sage, Verlag Hoffmann & Campe“ erhielt. Daher konnte ich die Gelegenheit benutzen, einige Bemerkungen über das Scholz'sche Buch als „Nachwort“ meinem „Vorwort“ anzuhängen. In seinem Buch (S. 120) schreibt Scholz: „Nur vier bedeutende Hauserianer gibt es von Nüchternheit und wissenschaftlicher Exaktheit: . . . Bartning . . . Wäglar . . . Klee . . . und, noch auf dieser Erde weilend, . . . Pies.“ Da fühle ich mich zu den folgenden Bemerkungen aufgerufen.

Zunächst einmal: Der Titel des Scholz'schen Buchs hat mich stutzig gemacht. Was ist das: Protokoll einer Sage? Nach unsrem heutigem Sprachgebrauch versteht man doch unter Sage eine Erzählung von geringem historischem Wahrheitsgehalt; bei dem Wort Protokoll dagegen denkt man an Niederschriften von unerschütterlicher Beweiskraft. Sollte mit dem Scholz'schen Buch wieder ein Neuaufguß der von der Lindeschen zweibändigen Schmähschrift „Kaspar Hauser, eine neugeschichtliche Legende“ dem Leser vorgesetzt werden, wie das, fast ein halbes Jahrhundert nach v. d. Linde, Eduard Engel (1931), der durch diese Entgleisung seinem schriftstellerischen Namen heftig schadete, getan hat? (Näheres darüber in m. Arb. VI S. 350 ff.)

Nein! Scholz ist keineswegs ein v. d. Linde- bzw. Engel-Redivivus. Einen kleinen Einblick in den Sinn seines Buchs gewinnt man, wenn man (S. 87) liest:

„Der Fall Hauser war ein Kriminalfall. Als solcher bot er von selbst die Register, die immer sich auf einer zugkräftigen Moritatenorgel ziehen lassen sollen. Alle mit Ausnahme nebenbei des Registers der irdischen Liebe. Da fehlte es merklich. Doch Berufsmoralisten und das Frauenzimmer fühlen sich dadurch gerade angezogen. Die Verhimmelung sexueller Enthaltsamkeit entquillt neurotischen Bedürfnissen. Ein Beitrag zum Thema Hitler notabene.

Sage hat zweierlei zur Voraussetzung: Durchsichtigkeit bis ins Mythologische, Transparenz und andererseits moritatenreife Handlungsvorgänge für die infantil-barbarischen Schichten unsrer Seelengeologie. Der Weckruf für den Oheim aus Neandertal. Sage entsteht, wo Mythos und Moritat den raren Bund eingehen und chymische Hochzeit halten. Was ohne den Hefezuschuß von unten bleibt, wird Göttersage und hohes Gleichnis bleiben, was zu wenig Moritatenzuschuß empfängt, Märchen. Und die Wahrheit? Märchen mögen sich ihrer zauberisch entheben. An Sage hingegen wird Anspruch auf eine Wahrheit gestellt. Sagenwahrheit ist nicht sachlicher Natur, sondern schöpferische Wahrscheinlichmachung, die mit den Dingen zu schalten die Freiheit hat, wie sie hätten sein sollen! Berichtigende Wunschwahrheit, die zusammenfügt, was die faktischen Vorgänge zu fügen schuldig blieben. Sie hat nicht wenig von der anekdotischen Wahrheit, die nicht richtig sagt, wie es war, sondern richtiger. In den niederen Schlüften der

Moritaten indessen werden Lug und Trug und Versicherungen auf Ehr und Gewissen erst gar nicht auseinandergehalten.“

Wirklich: Scholzens Kaspar-Hauser-Story ist die Zusammenschau einerseits des Kriminalfalls, der sich manifestiert durch seine, von mir unter Zurückweisung früherer Aktenfälschungen erstmalig authentisch veröffentlichten Protokolle, andererseits der „Mythen“ und „Moritaten“, die, wie bei allen absonderlichen Geschehnissen, als „blühendes Fleisch“ dem Knochengestüt der faktischen Wahrheit aufliegen. Ein solches Quodlibet, solch „chymische Hochzeit“ haben ihre Reize, und ich muß sagen, daß mich die Lektüre des Scholzschens Buchs sehr gefesselt hat.

Geärgert jedoch hat mich die Art und Weise, wie Scholz mit den unendlich vielen Zitaten verfährt, die er fast auf jeder Seite seines Buchs aufmarschieren läßt und an die er dann seine mehr oder weniger richtigen oder falschen Theorien bzw. feuilletonistischen Bemerkungen anhängt.

Zu Zitaten gehört doch eine Quellenangabe, schon damit der ernsthafte Leser die Grundlagen, Hintergründe usw. kennenlernt, auf denen der Autor seine Hypothesen aufbaut; kann man doch erst dann den Wert bzw. Unwert des betr. Zitats in vollem Umfang ermessen.

Ich habe mir die Arbeit gemacht, zu jedem Scholzschens Zitat, das sich auf die Kaspar-Hauser-Affaire bezieht, die Quelle festzustellen. Das war mir keine allzulästige Mühe, denn, wie der Volksmund sagt, man freut sich ja, wenn man einen alten Bekannten wieder sieht. So habe ich festgestellt, daß Scholz weit über hundert Zitate aus meinen K.-H.-Büchern (Aktensammlungen usw.) ohne Quellenangabe darbietet. Nun kann man natürlich sagen, die Scholzschens Zitate sind doch (meist) Aktenstellen, Auszüge aus Protokollen, als solche ohne weiteres erkennbar, zum Teil schon über hundert Jahre veröffentlicht und dadurch zum Allgemeingut der Wissenschaft geworden. Jedoch der Fall liegt nicht so einfach! Die Originalakten sind heute nicht mehr greifbar; ausgerechnet sie sollen im Münchner Hauptstaatsarchiv Opfer des letzten Weltkriegs geworden sein; aus ihnen kann daher heute niemand mehr zitieren. Was aus genannten K.-H.-Akten von Julius Meyer und v. d. Linde veröffentlicht wurde, ist, wie ich verschiedentlich nachgewiesen habe, vielfach tendenziös gekürzt und verfälscht worden. Somit sind die von mir erarbeiteten Aktenpublikationen heute die einzige legitime Quelle der auf den K.-H.-Fall bezgl. Aktenprodukte. Auf der Titelseite meines Buchs IV, „Die aml. Aktenstücke über K. H.s Verwundung und Tod“, habe ich zudem ausdrücklich vermerkt: „Betr. aller erstmalig mitgeteilten Stellen . . . alle Rechte vorbehalten.“ Abgesehen davon, wie weit dieser Vorbehalt juristisch stichhaltig ist, wäre es jedenfalls eine einfache Anstandspflicht für Scholz gewesen, die Quelle seiner Aktenzitate eindeutig herauszustellen. Diese Anstandspflicht wird nicht dadurch hinfällig, daß Scholz mich außer an der bereits zitierten Stelle noch an vier weiteren nennt. S. 106 gefällt ihm ein Ausspruch von mir betr. der „Bekanntmachung“ des Nürnberger Bürgermeisters, den er unter Nennung der Quelle zitiert; S. 416 u. 419 zitiert er gleich dreimal unter Nennung meines Namens meine Anprangerungen von Jul. Meyerschen Fälschungen; bei diesen drei Erwähnungen hat man den Eindruck, hier sucht Scholz gewissermaßen Schützenhilfe. In Verbindung mit seinen Aktenzitaten nennt er mich als Quelle nur einmal, und hier möchte ich etwas ausführlicher werden und die Scholzschens Ausführungen mit dem betr. von mir erstmalig publizierten Akt konfrontieren.

Scholz S. 391 f.:

„Gerichtsschreiber-Volontär Hauser, nachdem er das Stichwort zum zweiten Male erhalten hatte, erklimm die Stiege vom Tennen herauf zur Kanzlei verzögerten Schrittes. Ein Druck hatte sich ihm auf Seele oder Magen gelegt und ließ die Freude nicht aufkommen, die ihn hatte ergreifen wollen. Im finsternen Flur oben roch es nach Holzrauch, nassem Wollzeug wartender Klienten und nach Buchbinderkleister. Hauser grüßte die älteren Kollegen, die ihn unbeachtet zu lassen zum Grundsatz erhoben hatten und sich auf solch pädagogisches Feingefühl nicht wenig zu gute hielten. Auch waren sie, die Gänsekiele hinter den Ohren, mit der Lektüre des Intelligenzblattes beschäftigt, da sie Brotzeit hielten. Es hatte neun geschlagen.

Hauser nahm seinen Schemel am Tisch des Kanzleiinspektors ein und verwendete lange Zeit darauf, eine Feder zu spitzen, bis er, Messerchen und Feder in den sinkenden Händen, vergaß, was er hatte tun wollen. Dann hörte er, wie der Herr Inspektor mahnend mit der Streusandbüchse auf die Tischplatte klopfte, und spürte des Beamten Blick auf sich gerichtet. Er setzte sich aufrecht, spaltete den Kiel säuberlich auf, hielt ihn gegen das spärliche Tageslicht, nahm ein Linienblatt, tauchte die Feder ins Tintenfaß und schrieb, um etwas zu schreiben: »Diesen Zeilen geweiht aufs Sehrgutsschreiben Kaspar Hauser geschrieben, den 14. Dez. 1833...« (Das Zitat bei Scholz in Kursivschrift.)

Nachdem die Brauchbarkeit des Kiels also erwiesen war, griff er ein Aktenbündel und setzte an, einen Bogen zu kopieren. Der Inspektor aber, der dem faulpelzigen Arbeitsbeginn wortlos zugesehen, zog die Brauen hoch, rückte die Brille zurecht und wandte sich den eigenen Aufgaben zu. So »eifrig als sonst« ist er nicht mehr, resonnierte der Kanzlist murmelnd, »seit dem Tode des Herrn Präsidenten von Feuerbach« ... Teufel, Teufel, armer Teufel ... nun ja ...

Die Antihäuserianer, um dies vorwegzunehmen, sollten unter Lehrer Meyers Führung selbigen Tages noch Gelegenheit bekommen, die Selbstmordtheorie aufzustellen. Aber sie sind immer miserable Psychologen gewesen und haben sich um Tatsachen entweder nicht gekümmert oder – schlimmer noch – unterdrückt, was ins Konzept nicht paßte. Diese allerletzte schriftliche Äußerung unsres armen Helden ist wenig bekannt. Gewiß hätten ihrerseits die Häuserianer nachdrücklichen Gebrauch von ihr gemacht, doch lag sie in Akten verborgen, die außer den zuständigen Richtern später nur Dr. Julius Meyer, des Lehrers würdiger Sproß, und mein Feind Antonius van (so!) der Linde haben einsehen dürfen. Erst Dr. Pies, der große Lichtbringer zu Häusers Gunsten, hat 1924 (muß heißen 1928. P.) mit seinen Aktenveröffentlichungen auch diese unscheinbare Hinterlassenschaft des unglückseligen Schreibers publiziert.

Gedankenloses Geschreibsel, wie jedermann es macht, der sein Schreibzeug auf Tauglichkeit prüft oder sonst ins Kritzeln gerät. Aber das unfreiwillige Selbstzeugnis eines, der sich binnen der nächsten Stunden zu entleiben gedenkt, auf gar keinen Fall. Nicht entfernt hat Kaspar an Selbstmord gedacht und sich ebensowenig von der Verabredung im Hofgarten einer Gefahr versehen. Das beweist diese Schriftprobe unzweideutig. Das muß man fühlen. Deshalb haben Dr. Meyer und van der Linde auch klüglich vermieden, sie bekannt zu machen. Dumm waren sie nicht. An dieser Eindeutigkeit schränkt auch die Fortsetzung der Zeile nichts ein, die lautet: »...

Kaspar Hauser geschrieben, den 1. Dez. 1833.«

Über eine eigene Schublade gebot der Schreiber nicht, geschweige denn einen eigenen Schreibtisch. So hat sich aus seiner Hand auch sonst kein schriftlicher Nachlaß weiter im Appellgericht gefunden außer einem zweiten Linienblatt, auf dem zu lesen war: »Aller Anfang ist schwer, durch Übung bringt mans zur Fertigkeit.«

Das von Scholz benutzte Aktenstück (m. Arb. IV S. 24 f. u. 275) lautet: „Protokoll in der Generaluntersuchung wegen des an K. H. verübten Mords, abgehalten Ansbach den 18. Dez. 1833 im k. Appellationsgerichtslokal, vorm. 11 Uhr.

In Gegenwart des k. Kreis- u. Stadtgerichtsrats Waltenmair, des k. Kreis- und Stadtgerichtsschreibers Traumüller.

Nachdem gestern Abend um 10 Uhr K. H. gestorben war und ein Erbe desselben nicht bekannt ist, so tritt schon nach dem Zivilgesetze die Obsignation seines Nachlasses ein, welche auch noch gestern unmittelbar nach seinem Tode in seiner Wohnung vorgenommen wurde; da indessen derselbe auch in der Kanzlei des k. Appellationsgerichts dahier geschrieben hat, so war gesetzlicher Grund vorhanden, auch jene Papiere, welche sich allenfalls in seinem Schreibtische auf dem Appellationsgerichtsbureau befinden möchten, mit gerichtlichem Beschlag zu belegen. Zu diesem Ende hat man den Herrn Schullehrer Meyer als Pflegevater des K. H. vorgeladen und sich nach vorher eingeholter Bewilligung des k. Appellationsgerichtspräsidiums in die Kanzlei dieses Gerichtshofes begeben. Man traf dortselbst den Herrn Kanzleiinspektor Meyer, welcher mit dem Zwecke der Anwesenheit der Kommission bekannt gemacht erklärte:

K. H. hat keinen besonderen Schreibtisch und auch nicht einmal eine Schublade gehabt. Er hat an meinem Arbeitstische gearbeitet und seine Papiere, wenn welche vorhanden sind, müssen sich in den vorliegenden Packpapierbögen befinden.

Man hat sofort die Packpapierbögen genau durchsucht und darin nur gefunden:

a) Drei Kopfbögen zu Appellationsgerichtsentschlüssen, und auf einem derselben ein vollständig evidentes Dekret vom 27. Sept. 1833. Dann auf den beiden andern zwei mit wenigen Worten angefangene Dekrete. b) zwei Linienblätter, wovon das eine unbeschrieben, auf dem andern aber die Worte standen: »Aller Anfang ist schwer, durch Übung bringt mans zur Fertigkeit.« Dann: »Diesen Zeilen geweiht aufs Sehrgutschreiben K. H. geschrieben, den 14. Dez. 1833. K. H. geschrieben, den 1. Dez. 1833.«

Die Packpapierbögen waren gänzlich leer und unbeschrieben, die drei bezeichneten Kopfbögen und zwei Linienblätter hat man zu Gerichtshänden genommen.

Am Schluß bemerkte Herr Kanzleiinspektor Meyer: K. H. war seit dem Tode des Herrn Präsidenten v. Feuerbach nicht mehr so eifrig als sonst, er suchte sich weit mehr dem Geschäfte zu entziehen, und, kaum gekommen, wollte er öfters schon wieder fort. Montags, dienstags, donnerstags und freitags ging er jedesmal schon um 11 Uhr fort mit der Äußerung, daß er eine Stunde habe. Mittwochs und samstags kam er um 9 Uhr und blieb bis 12 Uhr.

Herr Schullehrer Meyer bemerkte hierbei, daß H. am Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag keine Stunden hatte, d. h. um 11 Uhr, wenn er sich vom Appellationsgericht entfernte . . .“

Ein Vergleich dieser beiden Texte zeigt: einmal die Art und Weise, wie

Scholz die ihm passenden Protokollstellen auswertet, zum anderen sieht man hier auch den Grund, weshalb Scholz mich an dieser Stelle nennt (nach meinem Gefühl mit etwas falschem Zungenschlag), im Gegensatz zu seinem sonstigen Verschweigen der Quelle.

Gelegentlich unterlaufen Scholz auch Zitatfehler, um einige zu nennen: Zeile 6 von oben S. 50: „mit Hastigkeit“ statt „mit Heftigkeit“; Zeile 14 S. 67: „einige leinene Lumpen“, nicht „kleine“; S. 91 Anm.: K. Theod. Welcker ist keineswegs für Hauser öffentlich aufgetreten; Z. 15 S. 210: Der „obduzierende Arzt“ war Dr. Albert, nicht Dr. Heidenreich.

Am Schluß einiger (wenigen) Protokollzitate gibt Scholz Bandzahl und Folio des betr. Akts an, aus meiner Aktensammlung übernommen; weshalb nicht einfach Seitenzahl meines Buchs?

Der Waschlappen des Buchschlags nennt Scholzens Arbeit „zweifelloso die wichtigste zusammenfassende Darstellung seit Jakob Wassermann“. Darüber möchte ich nicht streiten. Jedoch ruft der Hinweis auf den Verfasser des verbreitetsten K.-H.-Romans die Erinnerung an folgende Arbeit wach: „Marianne Thalmann, Wassermanns K. H. und seine Quellen“, veröffentlicht in der „Monatsschrift für das deutsche Geistesleben“ von Wilhelm Stapel, 1929/3. In diesem Aufsatz konfrontiert die Verfasserin Wassermanns Roman mit den in meinen Arbeiten I/II ausgegrabenen Quellschriften der Augenzeugen der K.-H.-Geschehnisse. Thalmann stellt (S. 209) folgende Frage: „In welchem Verhältnis stehen Vorlage und Roman an sich, wo grenzen sich in den Einzelheiten Aktenmaterial und Erfindung gegen einander ab und wo liegt das Eigengesetzliche der Gestaltung, wodurch der Künstler Eigentümer eines geschichtlichen Stoffes wird?“ Und weiter (S. 216): „Wo liegt die Grenze des Erlaubten in der Benutzung der Quellen? Wo beginnt der Anspruch eines Vorgängers, genannt zu werden? Wo die Pflicht eines Autors, Vorlagen zu nennen?“ Die Autorin meint zum Schluß ihres Aufsatzes u. a.: „Das Buch“ (näml. Wassermanns) „würde erst dann einer gewissen Zweideutigkeit der Abfassung entbehren, wenn es auf seiner ersten Seite den ausdrücklichen Vermerk einer Aktenbearbeitung trüge . . . die Kritik wird immerhin aus Gründen der Reinlichkeit im geistigen deutschen Leben die anonyme Reproduktion ablehnen müssen, so weit wenigstens, daß sie sich nicht scheut, sie festzunageln.“ (S. 217 f.)

Nun handelt es sich bei Wassermanns Buch um einen Roman; da ist das Finden des Stoffes oft wichtiger als das Erfinden, da kommt es ja wohl in erster Linie auf die Gestaltung des gefundenen Materials an. Dies bedacht, ist Wassermanns Buch m. E. bewundernswert, und es hätte gewiß seiner Größe nichts geschadet, wenn der Autor nach Thalmann'schem Rezept seine Quellen: Feuerbach, Daumer, Fuhrmann, Meyer u. a. in der nötigen Breite angegeben hätte.

Ein Beispiel solcher Fairness bietet Karl Röttgers Buch: „K. H.s letzte Tage oder das kurze Leben eines ganz Armen; ein dokumentarischer Roman“; 1933, Paul Zsolnay Verlag. Auf einer seiner Arbeit vorangestellten Buchseite führt Röttger u. a. aus, daß er mir wegen meiner „grundlegenden Hauserbücher . . . zu größtem Dank verpflichtet sei“.

Ein Schweizer Schriftsteller, Edwin Wieser, „Das Geheimnis um K. H.“, Volksverlag Elgg, will mir durch umfangreichen Abdruck aus m. Arb. III ein Denkmal setzen (S. 166), offenbar hält er mich für längst „verdorben und gestorben“.

Zu rühmen ist die Korrektheit des „Doppeldoktors“ (so apostrophiert ihn

Scholz S. 136) Karl Heyer, der sorgfältig zu jedem Zitat seine Quelle beischreibt, man mag von Heyers Anthroposophenglauben denken, wie man will!

Nicht zu vergessen, daß auch die von Scholz gerühmten (S. 120) „Hauserianer“ Bartning, Wagler und Klee stets aufs korrekteste ihrer Pflicht der Quellenangabe nachkommen.

Eine zweite Hauptquelle des Scholz'schen Buchs ist das schon genannte K.-H.-Werk von der Lindes, den Scholz gelegentlich van der L. und seinen „teuren Feind“ nennt (S. 217, a. a. O.). Ich habe fast ein halbes Hundert Zitate festgestellt, die auf v. d. Linde zurückgehen. Nur bei wenigen ist die v. d. L.-Quelle bezeichnet, kaschiert ist sie z. B. bei folgender Stelle (S. 170). Hier schreibt Scholz: „... ich zitiere des Barons v. Tucher Angaben vor Gericht.“ In Wirklichkeit zitiert aber Scholz die von v. d. Linde gefälschte Fassung dieses v.T.-Protokolls, was aus folgendem hervorgeht:

Das fragliche Protokoll befand sich im Aktenband 2106, fol 118–123. Hieraus stammt die von Julius Meyer 1872 S. 555 ff. mit geringen Schreib- bzw. Lesefehlern publizierte Abschrift. Aus Meyer hat weiterhin v. d. Linde diese Akte übernommen, mit Meyers kleinen Fehlern, aber seinerseits von ihm gefälscht durch Auslassung eines wichtigen Abschnitts und Herausschneiden eines anderen, den er dann an anderer Stelle einflickt (v. d. L. I, 69 ff.). Den von v. d. L. so manipulierten Text hat nun Scholz übernommen. S. 279 heißt es bei Scholz: „Als 30. Schrift über H. waren im Mai Daumers „Mitteilungen...“ erschienen. Als 31. Schrift erschien des Dr. Preu „Der Findling C. H. ...“ Hier zitiert Scholz (a. a. O.) Nummern aus dem Literaturverzeichnis des v. d. Linde, die heute nicht mehr stimmen. Bei Peitler und Ley: „K. H., über 1000 bibliogr. Nachweise“ hat v. d. L.s Nummer 30 die Nummer 51, und auch das stimmt nicht mehr, da ich Ley viele Dutzend in seiner Aufzählung fehlende Stücke nachgeliefert habe.

Bemerken möchte ich noch, daß Scholz an einigen Stellen v. d. L.schen Fälschungen aufgesessen ist; auf nähere Einzelheiten hier einzugehen, fehlt mir die Zeit.

Des weiteren hat Scholz die Arbeiten von Klee, Wagler und Bartning ausgiebig benutzt; hier hat er mehr Quellenangaben. M. E. hätte er aber deren Verdienste um die Hauserforschung nachhaltiger herausstellen können: Bartning hat u. a. darauf hingewirkt, daß die Methoden der modernen Graphologie auf die K.-H.-Dokumente angewandt wurden (vgl. Brunner, in Zschr. f. Menschenkunde 6/1930 und meine Arb. V S. 143 ff.). Dadurch wurde eindeutig festgestellt, daß K. H. weder der Hersteller der bei seinem Auftauchen mitgeführten Skripturen noch des sagenumwobenen Spiegelschriftzettels war.

Waglers Bemühungen verdanken wir vor allem die elegante Enträtselung der Unterschrift der sog. Flaschenpost: „Sein Sohn Kaspar“.

Klee, von Scholz (S. 149) „der unverdrossene Stöberer“ genannt – mit einem Gran Ichweißnichtwas – hat u. a. eine der wichtigsten Entdeckungen in der Geschichte der K.-H.-Affaire gemacht: Er hat dokumentarisch den Säugling festgestellt, von dem man annehmen kann, daß mit ihm die Vertauschung des Badischen Kronprinzen vorgenommen wurde. Damit ist der Einwand Mittelstädts (K. H. und sein Badisches Prinzentum, 1876 S. 76) ausgeräumt: „Sind denn ... ‚todkranke‘ oder ‚sterbende‘ Kinder eine marktgängige Ware?“

Zum Schluß noch einiges über den Inhalt des Scholz'schen Buchs, bei dem

die ausführliche „Inhaltsangabe der Kapitel“ (S. 443 ff.) sehr zu loben ist. Zunächst hören wir allerlei Interessantes aus der Geschichte der Zähringer, wobei Scholz allerdings ein Büchlein vergessen hat: „Critische Prüfung der Geschichte von Ausrottung des Zähringischen Stamms durch Vergiftung zweier Söhne (so!) Berchtolds V, von Gottlieb Walther, Bern, gedruckt bei Wittib Wagner, 1765.“ Darin wird, vor 200 Jahren, eine Mordgeschichte dementiert, die sich 500 Jahre vorher zugetragen haben soll. Alles schon dagewesen, sagt Ben Akiba.

Weiterhin erzählt Scholz unter ausgiebiger Benutzung meiner Arb. VI, ohne sie zu nennen, die Geschichte vom Auftauchen unsres Findlings und seiner ersten Nürnberger Zeit. Dazu wäre natürlich viel zu sagen! Interessant Scholzens Hypothese von der posthypnotischen Sperre, die verhindert habe, daß Hauser präzisere Angaben über seine Geschichte vor seinem Auftauchen habe machen können. Beachtenswert, wenn auch nicht neu, Scholzens Hinweise auf Kerners Seherin von Prevorst und Jean Pauls Roman. Keinerlei Ähnlichkeit haben die von Scholz beigebrachten Bilder von Adam und Hitz mit dem authentischen Kreulischen Hauserportrait, das Feuerbach 1831 von seinem Schützling herstellen ließ. Weder das Adamsche noch das Hitzsche Konterfei hätte man den 1831er Nürnbergern als Bildnis des Findlings aufbinden können! Über den „Moritaten“-Charakter des 3. von Scholz beigebrachten Bildes waren sich die Zeitgenossen einig. Es war als Titelblatt beigegeben der „Skizze der bis jetzt bekannten Lebensmomente des merkwürdigen Findlings Caspar Hauser in Nürnberg. Mit der naturgetreuen Abbildung desselben, auf Stein gezeichnet von Fr. Hanfstengel, Zeichnungslehrer in München. Kempten. Druck und Verlag bei Dannheimer. 1830“. (Von Johann Georg Laminit ist mir nichts bekannt.)

Ausgiebig beschäftigt sich Scholz mit der von Klara Hofer erstmalig publizierte These, der auch Klee zugestimmt hat, von Hausers Gewahrsam im Pilsacher Verließ. Damit erhebt sich die Notwendigkeit, als Hintermänner der Hausergeschichte eine „Pilsacher Offiziersklüppe“ einzuführen, von deren Tätigkeit man aber nichts Genaues weiß. Scholz wundert sich mit Recht (S. 155 f.) über den „absonderlichen Leichtsinn“ dieser „Dunkelpartei“, dieser Leute, die „nach ihres Opfers Entlassung nicht alle Spuren restlos beseitigen. Da muß eine höhere Hand angenommen werden, die . . . weisungs- und befehlsberechtigt war: das bayrische Königshaus“. Scholz selbst ist es nicht ganz geheuer bei dieser gewagten Supposition, und er meint: „Nehmen Sie es vorderhand als kombinatorisches Spiel, innerhalb dessen vorstehenden Gedanken nicht ausgewichen werden kann.“

Mittelstädt (1876) hat damit begonnen, den Bayernkönig Ludwig I. in die Hauseraffaire hineinzuziehen (Anm. S. 62 u. 110). Mit Recht macht Kolb (1883 S. 123) sich darüber lustig. v. d. Linde spielt diese Ablenkungsmanöver wieder hoch, und so lesen wir bei Scholz (S. 159) den Unsinn: „Auf ein Königswort Ludwigs hin hatte in ebendem Jahre 1831 auch Feuerbach sein ‚Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben‘ erscheinen und der Königinwitwe Karoline vorlegen lassen.“ Der wahre Sachverhalt ist folgender: Unterm 27. 1. 1832 übersendet Feuerbach „an die verwittwete (so!) Königin Caroline von Bayern“ sein K.-H.-Büchlein in berechtigter Autoreneitelkeit und in der Überzeugung, daß die Königin als Tante Hausers seine Zusendung interessieren würde. Unterm 7. 2. bedankt sich der ev. Hofprediger v. Schmidt im Namen der Königin und bittet um genauere Auskunft. Daraufhin schreibt Feuerbach „im Vertrauen auf heiliges Königswort“, streng

vertraulich, daß innerhalb 14 Tagen der Gendarmerieleutnant Hicel auf einer Dienstreise nach München käme und der Königin das Memoire überbringen werde. König Ludwig hat zunächst nur soviel Interesse an dem K.-H.-Fall gezeigt, wie es ihm als Landesherr an der Spitze der bayrischen Polizei anstand. Erst nach Hausers Tod ist er zu der Überzeugung, die er in seinen Tagebüchern aussprach, gekommen, daß Hauser der beiseite geschaffte badische Kronprinz gewesen sei. (Darüber an anderer Stelle mehr!) Scholz beginnt (S. 188 ff.) seine Erzählung vom Nürnberger Attentat vom Oktober 1829 mit einer vom Lehrer Meyer kolportierten Klatschgeschichte (vgl. m. Arb. II S. 41 f.), die in Widerspruch steht mit den tatsächlichen Geschehnissen, die wir aus den beeideten Verhörprotokollen der Familie Daumer kennen, die zudem von Daumer selbst ausdrücklich dementiert worden ist (1873 S. 311 Anm.). Da, nach Scholz, der Vorfall von Unwahrscheinlichkeiten strotzt, kann man es ihm nicht verübeln, daß er sich „in Konstruktion und Rückvermutung“ ergeht. (Näheres über dieses Attentat im 4. Kap. meines noch unveröffentlichten Buchs unter authentischer Mitteilung der Gerichtsprotokolle.)

Dutzende von Denunziationen solcher, die meinten, über Hausers Herkunft etwas zu wissen, füllten zahlreiche Aktenbände der betroffenen Behörden. Mit der eigentlichen K.-H.-Geschichte hat der Tratsch und Klatsch dieser völlig ergebnislosen Recherchen gar nichts zu tun; jedoch füllt v. d. Linde, in der Absicht, die ganze Hauseraffaire damit lächerlich zu machen, mit dem Abdruck solcher Akten zahlreiche Abschnitte seines Pamphlets. Zwei dieser makabren Geschichten, die des Denunzianten Johann Samuel Müller aus Preßburg, und die Affaire Eberhardt-Königsheim (v. d. Linde I 193 ff. u. 260 ff.) sollten nicht mehr aus der Hauserstory verschwinden, besonders als Sittenberger (K. H., der Findling von Nürnberg, 1925) seine Entdeckung von Parallelakten zu den Nürnberger Gerichtsprotokollen im Wiener Staatsarchiv veröffentlichte. Auch Scholz spricht davon.

Was wäre noch alles zu sagen zu den vielen weiteren auch von Scholz erzählten K.-H.-Rätseln: Von der merkwürdigen Flaschenpost-Geschichte; von dem Auftreten des geheimnisumwitterten Lords Stanhope, der, ein deus ex machina, sich zuerst als liebevoller Pflegevater des Findlings rühmen läßt, nach dessen Tod aber als ärgster Feind des Ermordeten in der Öffentlichkeit und vor Gericht auftritt; von Hausers letztem Gang in den Ansbacher Hofgarten, wo ihn der Dolch des Banditen traf, vierfach tödlich; von der Melancholie seines mehrtägigen Sterbelagers, die durch die triste Niederschrift der Ansbacher Gerichtsprotokolle hindurchtönt.

Was wäre noch alles zu sagen über die Vorfälle im Ansbacher Hofgarten und ihre Hintergründe, was überhaupt über Hausers Badisches Prinzentum? Meine Hypothesen weichen weit ab von Scholzens Darlegungen; doch darüber mehr in meiner noch unveröffentlichten Arbeit, von der an dieser Stelle das „Vorwort“ gebracht wurde.

Es ist zu hoffen, daß in Kürze das Gesamtwerk vorgelegt werden kann.

UNTERHALTUNGSLITERATUR UND LESERSCHAFT

Was unter „Leserschaft“ zu verstehen ist, braucht nicht näher definiert zu werden. Wir alle, die wir lesen, sind Leser und bilden das Leserpublikum. Aber das Wort „Unterhaltungsliteratur“ ist nicht eindeutig, wir müssen es genauer abgrenzen.

Das „Sachwörterbuch der Literatur“ von Gero v. Wilpert gibt folgende Erläuterung: „Unterhaltungsliteratur, meist abschätzig Bezeichnung für stoffreich erzählendes Schrifttum als künstlerisch geformte Unterhaltung für die literarischen Bedürfnisse eines anspruchslosen Publikums.“ Die Abschätzigkeit, die wir bei dem Wort „Unterhaltungsliteratur“ empfinden, kommt wohl daher, daß im allgemeinen für den literarisch Gebildeten die eigentliche Literatur erst dort beginnt, wo ein literarisches Werk künstlerischen Maßstäben genügt, wo es die Qualitäten aufweist, die den Reiz- und Wertbedürfnissen des künstlerisch anspruchsvollen und kritischen Lesers entsprechen. Alle Bücher, die diese Reize und Werte nicht bieten, liegen für den Kreis dieser Beurteiler unterhalb der Grenze, die ihr trainierter Geschmack und ihre Bildung zwischen Dichtung und Nichtdichtung ziehen; sie werden herablassend lediglich als Stoff zur Unterhaltung anerkannt.

Was aber ist und bedeutet Unterhaltung?

Ein Gespräch z. B. kann Unterhaltung sein; in dem alten, jetzt hinsterbenden Fremdwort „Konversation“, in den Ausdrücken „Konversationsgrammatik“ oder „Konversation treiben“ steckt der Grundgedanke der Geselligkeit und des unverbindlich unterhaltenden Gesprächs. Die Menschen sprechen aber nicht nur miteinander, sondern auch übereinander, sie klatschen, und der Klatsch bestreitet gewiß einen nicht geringen Teil der zwischenmenschlichen Unterhaltung. Auch das Betrachten, das Zuschauen kann Unterhaltung sein: Ein Schaufensterbummel, das Zuschauen bei Pferde-, Auto- und Motorradrennen, beim Fußballspiel, ja bei öffentlichen Spielen überhaupt, bei denen andere sich zur Unterhaltung des Publikums abplagen. Und ebenso gehören in den Bereich der Unterhaltung alle Spiele, bei denen man selber mitspielt: die Kartenspiele, das Schach- oder andere Brettspiele, die Würfel- oder sonstige Glücksspiele vom einfachen Knobeln um die nächste Lage beim Stammtisch bis zum Roulette im Spielkasino, wo das Spiel um Reichtum und Macht oder Armut und Elend geht.

Denken wir einmal einen Augenblick darüber nach, warum wir spielen. Wir wollen dabei von dem Spiel des Kindes absehen; denn das kindliche Spiel hat seinen tiefen Sinn: es ist erstes Mittel der Ergreifung und Bewältigung der Umwelt. Wenn wir als Erwachsene spielen, tun wir es, um uns zu unterhalten, um während dieser Zeit keine Leere zu spüren, keine Längeweile aufkommen zu lassen. Bei höheren oder raffinierteren Formen der Spiele wirken aber noch andere Impulse mit: Der Reiz des Abenteuers, die Lust am Wagnis, die Lockung der Gefahr, die Chance des Gewinns und des Sieges, mag dieser nun nur dem Prestige im bürgerlichen Umkreise dienen oder zu Geld und Macht führen.

Zu den Beschäftigungen, die der Unterhaltung dienen, gehört nun aber auch das Lesen. Es unterscheidet sich von den Unterhaltungen und Spielen, die wir gerade nannten, dadurch, daß dabei keine Siege erfochten und keine Gewinne eingestrichen werden können. Der Lesende unternimmt kein Wagnis, wenn er ein Buch öffnet; er setzt nichts aufs Spiel, weder Ehre noch

Vermögen. Dafür aber sucht er nun jene Lockungen und Reize, denen er sich so gerne ausliefert, im Buche selbst, während der Lektüre. Er sucht darin das Abenteuer und die Gefahr, die vibrierende Spannung, die prikelnde Sensation; und die Bücher, die ihm diese Reize liefern, sind ihm gleichwertiger Ersatz für gefahrenschwängere Spiele. Es könnte eingewendet werden, dies gelte aber nur für den Durchschnittsleser; der kritische, der gebildete Leser stehe außerhalb des Wirkungsfeldes solcher Reizversuchungen. Gewiß, solche einfachen Reize, die der Bekämpfung der reinen Langeweile dienen, gleiten an der Ölhaut seines Bildungskostüms ab. Aber ist das, was der künstlerisch anspruchsvolle Leser im Buch sucht, nicht auch Reiz? In einem gedankenreichen Aufsatz von Fritz Alexander Kauffmann „Mitteilung und Gestaltung“ (Merkur 1959, H. 3, S. 234.) heißt es: „Qualitätserlebnisse sind Lustgefühle.“ Nun, Lustgefühle werden durch Reize wacherufen. Und Reize gibt es in den mannigfachsten Bereichen und auf verschiedenen Ranghöhen. Die Lust des Feinschmeckers wird durch die Reize aparter und exotischer Speisen, die des Weinkenners durch den Gaumen- und Zungenreiz ausgesuchter Lagen und Jahrgänge gelockt und befriedigt. Der kultivierte und anspruchsvolle Leser sucht in seiner Lektüre die Reize sprachkünstlerischer Gestaltung. Nur dort, wo er diese antrifft, findet er die Form der geistigen Befriedigung, die er braucht, um auf seine differenzierte Weise unterhalten zu werden.

Es gibt also sehr verschiedene Arten und Stufen des Unterhaltungstriebes und der Mittel und Wege, ihn zu befriedigen; und es gibt ebenso die mannigfachsten Arten und Ranghöhen der Literatur, um – im Bereiche des Lesens – dem Unterhaltungsbedürfnis zu dienen: die hohe Dichtung – die eigentliche Unterhaltungsliteratur – den Kitsch und den Schund.

Wenn wir vom Schund absehen, dessen Wesen vom Inhalt her bestimmt ist, lassen sich die Unterscheidungen zwischen Kitsch, Unterhaltungsliteratur und Dichtung nur vom Formalen her gewinnen. Für den Kitsch habe ich einmal nachzuweisen versucht (s. Saarbrücker Hefte, H. 18, 1963, S. 53–68), an welchen sprachlichen Merkmalen ein kitschig geschriebenes Buch im allgemeinen zu erkennen ist. Aber nirgendwo habe ich bisher eine Arbeit entdecken können, die es unternommen hätte, eine sprachlich-stilistische Untersuchung durchzuführen an Werken, die nicht Kitsch und nicht Dichtung sind, sondern die der unübersehbar großen Masse der Literatur im Raume zwischen Kitsch und Dichtung, der Unterhaltungsliteratur im engeren und eigentlichen Sinne angehören.

Die Unterhaltungsliteratur ist, wie jeder weiß, der sich in ihre Probleme vertieft, ein von der Wissenschaft bis vor wenigen Jahren stark vernachlässigtes Gebiet. Die Literaturgeschichten sind meist nur Gipfelbetrachtungen. Die Täler und die kleinen flachen Hügel der Literatur werden von den Fernrohren der literaturwissenschaftlichen Forschung kaum anvisiert. So kommt es, daß wir über das, was unsere Vorfahren, ja vielfach auch unsere Zeitgenossen wirklich lasen bzw. lesen, nur ganz dürftig unterrichtet sind. Die Anthologie von Horst Kunze „Lieblingsdichter von dazumal“ (1938 bei Heimeran erschienen) war der erste (mir bekannt gewordene) „Versuch zu einer Geschichte des Lesergeschmacks.“ Dieses bahnbrechende, bald vergriffene Buch erschien 1959 in einer völligen Neubearbeitung durch denselben Autor in dem Ostberliner Verlag Rütten & Löning unter dem Titel „Gelesen und geliebt. Aus erfolgreichen Büchern 1750 bis 1850.“ Wer sich bemüht, die Werke jener Zeit, die darin erwähnt oder aus denen sehr an-

schauliche Proben abgedruckt sind, und dazu andere Unterhaltungsliteratur aus jenem Jahrhundert in Bibliotheken aufzuspüren, wird bald die bittere Erfahrung machen, daß vieles gar nicht mehr greifbar ist. Eine Untersuchung der Wirkung der Literatur aller Grade, nicht nur der hohen Dichtung, sondern auch der Lektüre des kleinen Mannes, ja eine gründliche Erforschung des tatsächlichen Lesestoffes in allen Schichten in den verschiedenen Jahrhunderten ist aber ein wichtiges Anliegen der Kulturgeschichte, der Soziologie und der Geistesgeschichte. Erfreulicherweise hat sich die Wissenschaft in den jüngsten Jahren diesem Themenbereich lebhafter zugewandt. In England z. B. sind umfangreiche, von Literatursoziologen verfaßte Bücher erschienen, die den Lesestoff des einfachen Leserpublikums in Großbritannien im 18. und 19. Jahrhundert gründlich darstellen. (Genannt seien: Margaret Dalziel: *Popular Fiction 100 Years Ago*, London 1957; Robert D. Mayo: *The English Novel in the Magazines 1740–1815. With a Catalogue of 1375 Magazine Novels and Novelettes*, London 1962.) Auch an deutschen Universitäten sind einige Dissertationen erschienen, die sich der Untersuchung der Lektüre der breiten Massen widmen; allerdings behandeln diese mehr das 19. und 20. Jahrhundert und beschränken sich auf die seichte Unterhaltungsliteratur, auf das, was man neuerdings gern „Trivilliteratur“ nennt, eine Bezeichnung, die jetzt mit Vorliebe für das gewählt wird, was man vorher in ungenauer Bildhaftigkeit Kitschliteratur nannte (z. B. Gertrud Willenborg: *Autoritäre Persönlichkeitsstrukturen in Courths-Mahler-Romanen*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 14 (1962), 706–733; Dorothee Bayer: *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert*, Diss. Tübingen 1963; vgl. auch Hermann Bausinger: *Schwierigkeiten bei der Untersuchung von Trivilliteratur*, in: *Wirkendes Wort*, 13 (1963), S. 204 ff.; zuletzt Wolfgang Langenbacher: *Der aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zu Geschichte und Theorie der massenhaft verbreiteten Literatur* (Diss. München), Bonn, Bouvier, 1964, in: *Bonner Beiträge z. Bibliotheks- u. Bücherkunde*, Bd. 9. *Mit der Entstehung und Geschichte der Unterhaltungsliteratur* befassen sich: Tibor Kneif: *Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 1963, H. 1 (Febr.), S. 22–44; Martin Greiner: *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur. Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts*, Rowohlts deutsche enzyklopädie, 207, 1964; Marion Beaujean: *Der Trivialroman in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Urprünge des modernen Unterhaltungsromans*, Bonn 1964, in: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 22).

Studien über Stil- und Sprachform der nichtkitschigen Unterhaltungsliteratur aber fehlen immer noch. So müssen wir versuchen, uns auf andere Weise zu helfen, um vielleicht doch noch zu einigen Feststellungen über Bau- und Sprachform des Unterhaltungsromans, im Gegensatz zum modernen künstlerisch gestalteten Roman, zu gelangen. Wir kehren die Fragestellung um und fragen: Welche Formelemente des zeitgenössischen dichterischen Romans finden wir im Unterhaltungsroman nicht? Und warum sind sie dort nicht zu finden?

Mit der Frage nach den Formelementen des gegenwärtigen künstlerischen Romans rühren wir an ein umfassendes Thema. Zur Vereinfachung meiner Aufgabe darf ich mich auf einen Aufsatz stützen, den ein bekannter Kritiker, Horst Krüger, in der Zeitschrift „Eckart“ (Jg. 28 (1959), 131 ff.) unter

dem Titel „Dichtung im technischen Zeitalter“ veröffentlichte. Krüger geht in seiner Studie so vor, daß er die Wesenszüge unserer von der Technik bestimmten Epoche herausseziert und ihnen die ihnen jeweils entsprechenden Formelemente unserer modernen Dichtung gegenüberstellt. Er zeigt fünf Strukturfaktoren unserer Zeit auf:

1. Die Erkenntnis, daß die Dinge unserer Welt machbar sind;
2. Den kollektiven Charakter unserer Zeit, die das Individuum in seinem Rang absetzt und im Kollektiven untergehen läßt;
3. Den globalen Zug;
4. Spezialisierung und Sachbezug;
5. Rationalität.

Diesen epochalen Charakterzügen entsprechen in der Dichtung folgende Elemente:

1. Dem Erlebnis der Machbarkeit entspricht das Experimentelle in der Literatur. Man „setzt“ ein lyrisches Gedicht „künstlich an, so wie man einen Versuch ansetzt“, in „gewollter Bruchstückhaftigkeit.“ Auch in der Prosa wird die dichterische Welt „experimentell entwickelt.“ Nicht die vorhandene Welt oder Gesellschaft wird geschildert, sondern durch den „inneren Monolog“ wird eine „Traumwelt“ aus unbewußten Tiefen hervorgeholt.
2. Dem Kollektivcharakter der Technik entspricht das Schwinden des Ichs im modernen Roman, das keine psychologische Beachtung mehr findet. Es ist nur noch „abstraktes Subjekt“ ohne Persönlichkeitswert. Da die Psychologie fehlt, fehlt auch die seeliche Entwicklung und eine zeitliche Aufeinanderfolge ist nicht mehr nötig. Eine kontinuierliche Handlung entfällt.
3. Dem globalen „Trend“ der Technik entspricht eine beginnende „Internationalität der Poesie“; poetische Schöpfungen aus allen Nationen und Kontinenten drängen heran und wollen bewältigt und verarbeitet werden.
4. Dem Sachbezug und der Spezialisierung der technischen Welt korrespondiert in der modernen Dichtung die Neigung zum kleinen Winkel, zum begrenzten, präzisen Bild, zum Ausschnitt, zum Detail.
5. Wie in der gemachten Welt der Technik herrscht in der modernen Literatur das rationale, das intellektuelle Moment. Der Dichter von heute ist ein poeta doctus, der an seinen Dichtungen, die raffinierte Konstruktionen aufweisen, mit allen ausgeklügelten Montagekniffen arbeitet.

Außerdem — dies zur Ergänzung der Feststellungen Krügers —: Sprachform und Stil haben sich gegenüber früher gewandelt. An die Stelle langer, kunstvoll gebauter Perioden sind kurze Sätze getreten. Das Adjektiv, das im bürgerlich-psychologischen Roman seine Blüte- und Wucherungszeit erlebte, verschwindet immer mehr.

Diese der Darstellung Krügers folgende Charakterisierung unserer jüngsten dichterischen Literatur läßt uns wichtige Wesenszüge und Strukturen unserer heutigen Kunstdichtung erkennen und öffnet uns zugleich die Augen für die völlige Andersartigkeit der Literatur, um die es uns hier geht, nämlich der Unterhaltungsliteratur.

Aus der Liste der erfolgreichsten deutschen Bücher der Jahre 1950—1958, die Hans Ferdinand Schulz in der 2. Auflage seines verdienstvollen Werkes „Das Schicksal der Bücher und des Buchhandels“ (1960) zusammengestellt

hat, habe ich mir die Romane herausnotiert, die in mehr als hunderttausend Exemplaren, manche darunter in mehreren Hunderttausend, erschienen sind. Es ist kein einziges Buch darunter, das die von Krüger herausgearbeiteten Strukturelemente aufwiese. Diese Erfolgsbücher sind lauter Romane, die die Form des „klassischen“ Romans mit seiner kontinuierlichen Handlung und seiner epischen Breite weiterführen. In ihnen ist nichts zu spüren von dem, was ein anderer bedeutender Literaturkritiker unserer Tage, der Jesuitenpater Hubert Becher, die „Formzerschlagung“, den „Formzerfall“ im modernen Roman nennt (in: „Stimmen der Zeit“, Bd. 165, 1959/60, S. 161-175). Der einfache Leser würde, geriete er an einen solchen modernen Roman experimentellen Charakters, diesen gleich wieder beiseite legen. Er könnte nichts mit ihm anfangen; das Buch wäre zu schwierig, ja kaum verständlich für ihn. Er will und genießt den Roman alten Stils, der zudem fast immer eine harmlose, unbedrohte, heile Welt widerspiegelt.

Wolfgang Kayser hat in seiner Studie über „Das literarische Leben der Gegenwart“, in dem Sammelbändchen „Deutsche Literatur in unserer Zeit“ (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 73/74), schon darauf verwiesen, wie groß unter den von den heutigen Buchgemeinschaften angebotenen Büchern der Anteil derjenigen Unterhaltungsliteratur ist, die schon vor Jahrzehnten erschienen ist. Er zitiert als Beispiele: Ganghofers „Schloß Hubertus“ und „Martinsklause“, die jetzt über 65 Jahre alt sind, und Gulbranssens „Und ewig singen die Wälder“, die vor rund 30 Jahren auf den Markt kamen. Aus der von Hans Ferd. Schulz erarbeiteten Liste der „erfolgreichsten Bücher der Jahre 1950–58“ ließe sich noch manches andere Beispiel entnehmen. Schulz hat in seiner Liste auch das Alter dieser Bücher, vom Erscheinungsjahr bis 1958 gerechnet, verzeichnet; das Ergebnis dieser Lebensalterstatistik ist folgendes:

- 11 dieser Erfolgsbücher waren 1958 zwischen 81 und 90 Jahren alt,
- 12 zwischen 61 und 80,
- 47, also die stärkste Gruppe, zwischen 31 und 60 Jahren.

Also: von 114 Bestsellerbüchern haben 70, also fast genau zwei Drittel, schon vor über 30 Jahren zum ersten Mal das Licht des Büchermarkts erblickt.

Aber, ist dieser Tatbestand, daß der einfache Leser vielfach und mit Vorliebe Bücher liest, deren Geburtstage um Jahrzehnte zurückliegen, ein Sachverhalt, der eine Problematik enthält? Ich kann darin kein Problem, geschweige etwas Beunruhigendes sehen, sondern nur die erneute Bestätigung einer allgemein und längst bekannten Tatsache: daß nämlich der einfache Mensch weder befähigt noch geneigt ist, an den künstlerischen Auseinandersetzungen der unmittelbaren Gegenwart teilzunehmen. Die Erzeugnisse des künstlerischen Schaffens kommen meist erst nach Jahren, oft erst nach Jahrzehnten zu ihm und werden auch dann nur insoweit aufgenommen, als sie seinen Anlagen und Bedürfnissen entsprechen, wobei unter Bedürfnissen sowohl diejenigen seelisch-geistiger Art wie auch die nicht gering zu veranschlagenden Prestigebedürfnisse zu verstehen sind.

Haben wir vorhin darüber geklagt, daß die Wissenschaft die Unterhaltungsliteratur vernachlässigt hat, so wollen und müssen wir auch erwähnen, daß es einen ganzen Berufsstand gibt, der sich seit Jahrzehnten mit der Problematik dieser Literatur sehr intensiv beschäftigt. Ich meine die Bibliothekare in den öffentlichen Büchereien und denke vor allem an einige Aufsatzreihen,

die in den Jahrgängen 1952 und 1954 der volksbibliothekarischen Fachzeitschrift „Bücherei und Bildung“ abgedruckt sind, geschrieben von führenden Fachleuten des Büchereiwesens. Der Wert dieser Untersuchungen liegt vor allem darin, daß sie sich auf praktische Erfahrungen gründen, nämlich auf den ständigen Umgang der Bibliothekare mit Tausenden von Lesern, die mit ihren Wünschen in die öffentlichen Büchereien kommen und dort die Befriedigung ihrer Lesebedürfnisse erwarten. Der Bibliothekar kann nicht einfach allen diesen Wünschen nachgeben. Er muß versuchen, einen Kompromiß zu schließen zwischen dem eindeutigen und nicht aufgebaren Bildungsauftrag der öffentlichen Bücherei und dem, was da aus einer nicht-literarischen Leserschaft an Wünschen zu ihm heranbrandet. Aus dieser Kompromißsituation spitzt sich für ihn die Problematik der Unterhaltungsliteratur vor allem auf die Frage zu: Wo ist die Grenze zwischen der Unterhaltungsliteratur, die wir in unseren Büchereien noch aufnehmen, noch dulden können, und derjenigen, die wir ablehnen müssen? Wo setzen wir diese Grenze, die wir nicht unterschreiten wollen, die „untere Grenze“ also, wie die Volksbibliothekare sagen. Diese „untere Grenze“ dürfte, da sie auf Grund persönlich getroffener Entscheidungen gezogen wird, in den verschiedenen Büchereien recht verschieden verlaufen, je nachdem ob Bildungsehrgeiz oder nüchterner Tatsachensinn und daraus resultierende Kompromißbereitschaft im Herzen des Bibliothekars vorherrschen.

Wie nun auch in den einzelnen Büchereien diese „untere Grenze“ gezogen wird, immer wird es ein den Bibliothekar, den Erzieher und Kulturkritiker lockendes Anliegen sein, den Typ des Lesers in diesem „Niemandland“ der „unteren Grenze“ näher kennen zu lernen. Zwei Hauptwege der Annäherung an diesen Leser bieten sich an: einmal der Weg der Herausarbeitung der geistigen Züge dieses Lesers, zum anderen der Versuch, durch Befragungen der verschiedensten Art ihn soziologisch einzuordnen, das heißt zu erfassen, zu welcher Bevölkerungsschicht er auf Grund seines Berufs und seines Lebenskreises gehört.

Geben wir einige Beispiele für diese beiden Methoden. Der Bibliothekar Werner Dietrich (Bücherei und Bildung, Jg. 4 (1954), S. 502–509) versucht den geistigen Typ des Lesers im Raum dieser „unteren Grenze“ dadurch näher zu fassen, daß er dessen „Leseantriebe“ feststellt; er findet bei ihm fünf „vordergründige Lesemotive“, nämlich

1. Das Bedürfnis der Identifikation: der Leser will und kann sich „mit dem heroischen oder sentimentalischen Helden“ und auch mit anderen, ihm zusagenden Figuren des Buches „identifizieren“ und diese Identifikation macht, daß er sich „selbstvergessen“ dem Buch hingibt;
2. Das Bedürfnis nach Beachtung und die Erhöhung des Selbstwertgefühls;
3. Die Suche nach einem Ersatz für erspürten Mangel an Gefühlswärme;
4. Die Möglichkeit einer „Flucht aus dem Leben, weil es zu schwer oder weil es zu leer ist“;
5. Die Suche nach Abwechslung, nach Spannungsreizen und Erregungen, deren ein in die monotonen Verrichtungen während der Arbeitszeit eingespannter Mensch als Ausgleich bedarf.

„Der Durchschnittsleser reagiert Büchern gegenüber amüsant und präliterarisch“, schrieb ein anderer Bibliothekar, Gustav Sichelschmidt („Von der Mündigkeit des Lesers“ in: Kulturarbeit, Nov. 1960); er will vergnüglich unterhalten werden. „Das Publikum will gekitzelt werden, nicht gekniffen“, ließ Wolfgang Borchert in seinem Hörspiel „Draußen vor der Tür“ den

Kabarettedirektor sagen; und das soll wohl nichts anderes heißen als: das Publikum will sein Vergnügen haben und nicht zu Kunst oder Bildung gegängelt werden.

Die andere Möglichkeit, Näheres über den Leser von heute zu erfahren, bieten Befragungen. Solche sind im letzten Jahrzehnt von verschiedenen Stellen und Instituten durchgeführt worden, teils als Querschnittbefragungen, die alle Altersstufen erfassen wollten, teils in solchen, die nur gewisse Jahrgänge oder Altersgruppen ansprachen oder sich auf gewisse Orte oder Regionen beschränkten. Eine Aufzählung wäre sinnlos. Wenigstens eine dieser Befragungen erscheint in unserem Zusammenhang jedoch interessant. Das bekannte Allensbacher Institut für Demoskopie stellte schon vor zehn Jahren eine Untersuchung über den heutigen Leser an, deren Ergebnisse für Verleger von Zeitungen und Zeitschriften und für die gesamte werbende Wirtschaft von Bedeutung gewesen sind. (Vgl. Erich-Peter Neumann: *Moderne Leserforschung*, in: *Der neue Vertrieb*, 20. 7. 1955, S. 401 ff.). Eines der bemerkenswerten Resultate dieser statistisch-repräsentativen Befragung war, daß „82 % der erwachsenen deutschen Bevölkerung nur eine Volksschule besucht“ haben. Weitere beachtenswerte Ziffern waren, daß 80 % der Gesamtbevölkerung von Zeitschriften und ebensoviele von einer Zeitung überhaupt erreicht werden, wobei nur 60 % sie regelmäßig lesen, ferner daß 1954 die deutsche Zeitschrift mit der höchsten Druckauflage, nämlich mit damals über 2 Millionen Stück, die Rundfunk-Illustrierte „Hör zu“ war, die 23 % der erwachsenen Gesamtbevölkerung erfaßte und damit den „Stern“ noch um 1 % an Reichweite übertraf. Diese Ziffern von 1954 sind heute natürlich überholt. „Hör zu“ – in der kulturpolitischen Zeitschrift „Der Monat“ (Oktober 1960, S. 52 ff.) als die „Gartenlaube“ der Bundesrepublik verhöhnt – hatte schon 1959 3,6 Millionen Käufer und dürfte jetzt die 4-Millionen-Grenze überschritten haben.

Noch einige weitere Daten (aus W. Stamm: *Leitfaden für Presse und Werbung*, 1962 und 1963) solcher Massenblätter: die Illustrierten „Stern“, „Revue“ und „Quick“ wurden in 1 532 000 bzw. 1 346 000 bzw. 1 380 000 Exemplaren gedruckt, und die „Bunte Illustrierte“, kombiniert mit „Bild und Funk“, brachte es auf 2 012 000 Stück! Wenn wir zu diesen Mammutziffern noch die Millionenauflagen der Romanheftchen – von den Billy Jenkins- und Tom Proxheften bis zu den Lore-Romanen und ihresgleichen – hinzunehmen, dann ersteht vor uns das Bild einer gewaltigen, ineinander verzahnten Apparatur von Rotationspressen und Vertriebsmechanismen, beliefert und bedient von einem Heer von Schreibenden, Druckenden und Vertreibenden, eine Apparatur, die tagaus tagein eine riesige, von Jahr zu Jahr stärker anschwellende Lawine von Lesefutter in Heftform hinaus schleudert und die Aufmerksamkeit des unbekanntenen Lesers zu gewinnen sucht. Und in die offenen Räume, in denen der mit Illustrierten überfütterte Leser haust, ist vor einigen Jahren in einer umwälzenden Aktion, an der Spitze der zum Teil schon seit Jahrzehnten tätigen Buchgemeinschaften, plötzlich der Lesering des Bertelsmann-Verlages auf breiter Front eingedrungen und hat sich in diesem Neuland mit Büchern angesiedelt.

Einige Ziffern sollen beleuchten, um welche Leserzahlen es sich bei den Buchgemeinschaften im allgemeinen und beim Bertelsmann-Lesering im besonderen handelt. Die Ziffern stammen von Dr. Wolfgang Strauß, einem prominenten Mitarbeiter der Firma Bertelsmann, und zwar aus einem Referat, das er im Februar 1960 in Göttingen, im Germanistischen Seminar der

Universität hielt. (Dieselben Ziffern – mindestens annähernd – gibt auch Reinhold Neven Du Mont in seiner Freiburger Dissertation von 1961: „Die Kollektivierung des literarischen Konsums in der modernen Gesellschaft durch die Arbeit der Buchgemeinschaften“, Köln 1961, S. 66.) Zunächst die Mitgliederzahlen von 8 namentlich genannten Buchgemeinschaften:

Deutsche Buchgemeinschaft, Darmstadt	386 000
Deutscher Bücherbund, Stuttgart	400 000
Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M.	300 000
Europäischer Buchklub	150 000
(dieser wurde unlängst von der Firma Bertelsmann erworben)	
Deutsche Hausbücherei, Hamburg	86 000
Welt im Buch (Desch Verlag), München	80 000
Herder Buchgemeinde, Freiburg	100 000
Volksverband der Bücherfreunde, Berlin	40 000

Zählen wir vier weitere, nicht einzeln genannte Buchgemeinschaften mit zusammen 190 000 Mitgliedern hinzu, so ergibt sich für diese insgesamt 12 Buchgemeinschaften die Summe von 1 732 000 Mitgliedern. Der Bertelsmann Lesering vereinigt, nach den Zahlenangaben vom Februar 1960, auf sich allein 2 561 000 Mitglieder-Leser.

Der Verleger Josef Witsch hat von der Leistung der Buchgemeinschaften in einem ansprechenden Bild gesagt, sie hätten „neue Schneisen in das Dickicht der Apathie geschlagen“. Nun, wenn ich die Leistung des Leserings im besonderen zu würdigen hätte, dann würde ich lieber zu einem anderen Bilde greifen und sagen: der Bertelsmann-Lesering hat in das dürre Brachfeld der buchungewohnten Leserschaft erstmalig ein lockeres Netzwerk von Bewässerungsgräben gezogen und hat dazu, wenn ich auch die in rund 2,8 Millionen Stück erscheinende „Bertelsmann-Lesering-Illustrierte“ mit hinzunehme, gleichzeitig die dazugehörige Berieselungsanlage geschaffen, die alle drei Monate automatisch funktioniert und in Wort und Bild für ein Produktionsangebot von rund 750 Titeln wirbt.

Wolfgang Kayser hat an der Lesering-Illustrierten die Sprachform und den Wortschatz der darin enthaltenen Mitteilungen über die angebotenen Bücher bemängelt. Er hat die Texte zu 68 Romanen in einer Nummer der Illustrierten auf die Häufigkeit der darin verwendeten Wörter untersuchen lassen und dabei ergab sich folgendes: „... an der Spitze stand das Wort Liebe mit seinen nächsten Anverwandten, dann folgten die Wörter: Schicksal, Abenteurer, spannend, dramatisch, faszinierend, leidenschaftlich.“

In dieser Wortwahl und in der stilistischen Form der Anpreisungen findet Kayser, und damit hat er sicher recht, eine nahe Verwandtschaft mit der Sprache der „Anzeigen des Filmtheaters“. Aber ist dies so tadelnswert? Diese Buch- und die Filmanzeigen wenden sich doch an das gleiche Massenpublikum, an ein Publikum, das daran gewöhnt ist, daß seine Konsumfreudigkeit geweckt und wachgehalten wird, und dies in einer Sprache, die leicht eingängig ist und sich deshalb eines lockenden, glitzernden, verheißungsvollen Wortschatzes bedient. Die Sprache der Werbung muß sich, wenn sie verstanden werden will, nach der geistigen Artung und Aufnahmefähigkeit derjenigen richten, die sie gewinnen will. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob man die kleine Schicht der literarischen Kenner anspricht oder ob man die breiten Massen erreichen will, die Lektüre zur Unterhaltung

suchen. Wir alle wissen, daß es heute nur noch wenige von den Verlagen alten Stils gibt, wie sie in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts das Gesicht des deutschen Büchermarkts bestimmten: Verlage mit einem „deutlichen Profil“ ihrer Produktion, die bestimmte Interessengruppen fast wie Gemeinden um sich sammelten. Heute sind die Gesichtszüge der meisten Verlage verschwommen. Die Interessen der Leserschaft, so sagt man, seien fluktuierenden Moden unterworfen, und man führt diese Wandlung zurück auf die allgemeine Situation im Wirtschaftsleben; auch das Buch sei in den Sog des Konsumhandels hineingeraten und schicke sich an, ein Konsumartikel zu werden – und daß Konsumdingen gegenüber die dafür übliche Werbesprache angewendet wird, erscheint durchaus sinnvoll.

Wenn ich dieses Wort „Konsum“ richtig verstehe, so bezeichnet es wohl auch den Gegensatz zu „Luxus“. Und es fällt mir ein Satz ein aus einem prächtig rebellischen Artikel des bekannten englischen Schriftstellers G. K. Chesterton, betitelt „Verteidigung des Schundromans“ (in: „Verteidigung des Unsinn, der Demut, des Schundromans und anderer mißachteter Dinge“. Olten und Freiburg 1958). Der Satz lautet: „Die Literatur ist ein Luxus; die Geschichten sind eine Notwendigkeit“ (S. 54). Mit „Geschichten“ sind hierbei alle sentimental, mittel- und untermäßigen Erzählungen und Romane gemeint, wie sie der einfache Mensch von jeher mit Begeisterung sich angehört bzw. gelesen hat.

Wir sollten nicht vergessen, „wie gering die Anteilnahme an jenem Schrifttum ist, über das Literaturgeschichte geschrieben wird“ (W. Kayser, a. a. O., S. 26). Von Musils „Mann ohne Eigenschaften“ dürften bis heute ca. 20 000 Exemplare abgesetzt worden sein; gängige Unterhaltungsromane erleben Auflagen bis zu vielen Hunderttausenden. Genauso stehen jenen Illustrierten mit den Monsterauflagen, die wir vorhin aufzählten, die wenigen kritischen Kultur- und Literaturzeitschriften mit ihren Zwergauflagen gegenüber:

Frankfurter Hefte	7000
Akzente	6700
Merkur	4500
Neue Rundschau	4500
Neue deutsche Hefte	2000
(Die Ziffern sind entnommen dem Hamburger Wochenblatt „Die Zeit“ v. 30. Nov. 1962, S. 9).	
Saarbrücker Hefte	1200

Aber es ist nicht erst seit ein paar Jahren so, daß es Bücher oder Zeitschriften gibt, die nur wenige Leser haben, und daneben solche, die Käufer und Leser in Massen finden. Nein, diese beiden Arten von Literatur, die viel gelesene und die wenig gelesene Literatur, gibt es schon lange und mindestens seit der Zeit, da jedermann in den Volksschulen lesen lernen mußte und Abertausende dann auch zu ihrer Unterhaltung lesen wollten.

Der Bertelsmann-Lesering ist mit seinem massiven Werbe-Großangriff vor einigen Jahren in den Raum der Unterhaltungsleser, die sich vorher wahrscheinlich vorwiegend mit Illustrierten genährt hatten, eingedrungen. Was ist nun die Folge dieses Einbruchs? Ist er Gewinn oder Verlust?

Ein Aufsatz in der Zeitschrift „Kultur“ (Jg. 1956/57 Nr. 69, S. 10), der sich kritisch mit der Problematik der Buchgemeinschaften befaßte, erschien un-

ter der herausfordernden, aber leicht unlogischen Überschrift „Sind Lesegemeinschaften Buchfabriken oder Bildungsfaktoren?“ Zu dieser Fragestellung wäre zu sagen, daß der fabrikmäßige bzw. fabrikähnliche Charakter der Herstellungs- und Vertriebsmethoden, wie sie bei den Buchgemeinschaften üblich sind, eine Bildungswirkung nicht grundsätzlich ausschließt. Es sei denn, man versteife sich auf die Ansicht, daß Kultur und Bildung nur im Umgang mit Originalen, mit handwerklich gearbeiteten, künstlerisch gestalteten Einzelstücken möglich seien, daß die Vervielfältigung allein schon kultureller Rückschritt sei. Ein solcher Kulturnobismus bräuchte wohl nicht ernst genommen zu werden; er ist durch die Praxis unseres gesamten Kultur- und Bildungslebens längst – und für den Bereich des Buches, schon seit Gutenberg – widerlegt.

Aber den Buchgemeinschaften mit ihren Mitgliedermassen ist eine „gewaltige Verantwortung in die Hand gelegt.“ Carlo Schmid hat dies in seinem Vortrag „Buch und Gesellschaft“ bei der Feier des 125jährigen Bestehens des Bertelsmann-Verlages im September 1960 unmißverständlich ausgesprochen. Die Buchgemeinschaften gehören mit zur Struktur unserer heutigen Gesellschaft, ob wir sie mögen oder nicht. Sie können, wie Carlo Schmid sagte, „Erzieher der Nation und Verzieher der Nation sein, diese an das Abgrasen der Oberflächen gewöhnen wie zum Schürfen in den Adern der Tiefe verlocken“ (zitiert nach dem Auszug in: Neue deutsche Hefte, November 1960, H. 76, S. 686). Wenn sie durch eine entsprechende Auslese in ihrem Bücherangebot und durch eine wohlüberlegte Abstufung ihre Mitglieder vorsichtig und langsam, aber zielbewußt auch zu höheren Geschmacksbedürfnissen zu führen vermögen, so werden sie als Bildungsfaktor wirken und eine eminent wichtige und notwendige Funktion in unserem Zeitalter erfüllen können.

Der Hauptvorwurf, der gegen den Bertelsmann-Lesering erhoben wird, ist der, daß er die Halbbildung fördert. Er begünstige sie vor allem dadurch, daß er in seinen Begleittexten zu den von ihm angebotenen Büchern denselben Werbejargon gebrauche, wie er auch bei sonstigen Konsumartikeln in den Katalogen der Haushalt-Versandhäuser üblich sei – wir erwähnten dies ja schon – und daß diese banalen Texte bei dem aufnehmenden, zu eigener Urteilsbildung unfähigen Leser als literarische Bewertungen sich festsetzen, auf die er sich um so eher verlasse, als er des guten Glaubens sei, daß das (anonyme) Buchgemeinschafts-Lektorat ihm das Beste in Auswahl vorsetze. Der gutgläubige Leseringleser erfahre so nichts von der reichen Fülle, Vielfalt und Abgestuftheit der literarischen Leistungen; er sehe nur den ihm offerierten Ausschnitt der Erfolgsbücher und nehme diesen Teil als Ganzes; die ihm durch den Lesering bekanntwerdende Auswahl sei für ihn die Quintessenz literarischer Bildung, und eben dieser Irrtum sei Halbbildung oder Pseudobildung.

Ich muß persönlich bekennen, daß ich allen Ereiferungen bildungsbesessener Gemüter mit Skepsis gegenüberstehe, auch wenn unter den Wortführern dieses Eifers bekannte Männer wie Theodor Adorno zu finden sind. Wer will schon definieren, was Vollbildung, was Halbbildung und eventuell Viertelsbildung ist?

Ich halte es für einen entschiedenen Fortschritt, wenn in Millionen von Wohnungen, die vorher keine Bücher hatten, sich nun einige Regale mit Büchern füllen. Die Kinder, die in diesen Wohnungen aufwachsen, werden

von Jugend an daran gewöhnt werden, daß Bücherlesen und eigene Bücher zum Leben zu Hause und zum Aufwachsen mithinzugehören. Und wenn im elterlichen Bücherschrank sich auch vorwiegend nur Erfolgs- und Unterhaltungsbücher befinden, dann werden die Kinder eben diese voller Gier verschlingen, ebenso wie vor 100 und 150 Jahren die Unterhaltungs- und Modebücher jener Zeit von Eltern und Kindern verschlungen wurden; in ihren Memoiren berichten Grillparzer, Heinrich Heine, Ludwig Uhland und so manche andere, wie sie sich in ihrer Jugendzeit auf die Ritter- und Räuberromane stürzten; es wird wohl niemand behaupten wollen, daß ihnen diese Lektüre geschadet hat.

Die Klagen über Erfolgs- und Modebücher sind alt. Auch große Dichter unserer klassischen Epoche haben sich an Klagen und Anklagen beteiligt. So schrieb z. B. – um ein Beispiel für viele zu bringen – Friedrich Schiller (in der Vorrede zu „Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. – Nach dem Französischen Werk des Pitaval . . .“, 1. Teil, Jena 1792):

„Noch immer sind es geistlose, Geschmack- und Sittenverderbende Romane, dramatisierte Geschichten, sogenannte Geschichten für Damen und dergleichen, welche den besten Schatz der Lesebibliotheken ausmachen und den kleinen Rest gesunder Grundsätze, den unsre Theaterdichter noch verschonten, vollends zu Grund richten.“ (Sämtl. Schriften. hrsg. v. K. Goedeke, 9. Teil, Stgt. 1870, S. 400).

Aber sind zu jener Zeit, als Schiller dies schrieb, nicht die schönsten Werke unserer klassischen deutschen Literatur entstanden? Ich meine, man sollte die Gefahren, die von der sogenannten Halbbildung drohen, nicht überschätzen, und sollte aus den Tatsachen und Erkenntnissen, die uns die Geschichte liefert, wenigstens die eine Lehre ziehen: daß wir uns von dem Unbehagen, das uns viele Erscheinungen der Gegenwart einflößen, nicht überwältigen lassen. Wenn man dem Chor der Kulturverteidiger von heute lauscht, könnte man glauben, die Kultur rase unaufhaltsam dem totalen und sicheren Untergang entgegen. Ich bin überzeugt, sie wird nicht untergehen; auch für sie gilt wohl der alte, weise Spruch: „Diejenigen, die man tot sagt, leben doppelt lange“.

Etwas anderes ist die Frage der Stellung des Buches überhaupt in unserem Zeitalter der Wohlstands- und Konsumkultur. Das Buch hat in der heutigen Gesellschaftsstruktur eine weit geringere Bedeutung als früher. Es hat sehr viele Konkurrenten bekommen. Nicht nur in den sogenannten Massenmedien, über die wir gleich noch kurz sprechen wollen, sondern auch in den Lebensgewohnheiten, die heute üblich sind, in der so viele Kräfte absorbierenden Teilnahme am wirtschaftlichen Konsum, in der Indienststellung immer neuer, von einer nie aussetzenden Propaganda angepriesener Geräte, Haushalt- und Gebrauchartikel, in der Motorisierung, im Sozialtourismus (vgl. G. Sichelschmidt, „Der Lesesaal im Wandel unserer Zeit“, in „Bücherei und Bildung“ 14 (1962), S. 456 ff., H. 10). Erwachsene und Kinder leben unter dem ständigen Druck der Konsumreize; die Konzentrationsfähigkeit läßt erschreckend nach. „Die Fähigkeiten des Abstrahierens, des Kombinierens, des Vergleichens und Urteilens sind ebenso reduziert wie das Sprachgefühl und das Ausdrucksvermögen.“ (G. Sichelschmidt, a. a. O.). Aber an diesen wirklich gefährlichen Entwicklungen dürfte das Unterhaltungsbuch und sein Eindringen in bisher buchungewohnte Schichten wohl am wenigsten beteiligt und schuldig sein.

Noch vor wenigen Jahren konnte man sagen, daß Kino, Radio und Unterhaltungsbuch die Hauptlieferanten der Unterhaltung waren, und es fiel schwer zu entscheiden, welches der drei den größten Anteil hatte. In jüngster Zeit dürfte sich das gewandelt haben. Der Film schrumpft als Unterhaltungsmedium immer mehr ein, und der Rundfunk wird vom Fernsehen mehr und mehr zurückgedrängt. Es ist ja auch so bequem, in Pantoffeln und mit einer Batterie alkoholischer Getränke neben sich, an einer Unterhaltung teilzunehmen, die einem ins Haus geliefert wird und bei der man nur Vorgekauhtes zu verdauen hat. Das Unterhaltungsprogramm des Fernsehens dürfte der schärfste Konkurrent der abendlichen Lektüre zu Hause werden; denn das Lesen, auch eines einfachen und leicht verständlichen Buches, forderte von dem Leser immerhin noch die Umsetzung von Worten und Sätzen in Bilder, Vorgänge und Erlebnisse; die Bilderfolge auf dem Fernsehschirm erspart diese Umsetzung, sie setzt den Prozeß der Aufnahme eines unterhaltenden Stoffes auf ein Minimum eigener geistiger Aktivität herab.

Daß durch Fernsehsendungen verfilmter literarischer Werke — z. B. von Thomas Manns „Königliche Hoheit“ — Neuauflagen solcher Texte gefördert wurden, steht außer Frage; ebensowenig wie nicht verkannt werden darf, daß die Nachrichtensendungen oder bilddokumentarischen Sendungen des Fernsehens über aktuelle Fragen der Politik, der Wirtschaft, der Geografie Unterrichtungen bieten, die vorzüglich informieren und den wißbegierigen Teilnehmer mit Kenntnissen ausstatten, die, bevor es das Fernsehen gab, nur durch das Studium vieler Bücher und Zeitschriften und intensive, auswählende Zeitungslektüre ermöglicht wurden.

Das Fernsehen ist, wie jede neue technische Erfindung, an sich weder gut noch böse; es ist — wie die Soziologen wohl sagen würden — wertmäßig neutral; seine positiven oder negativen Werte bzw. Wirkungen hängen davon ab, welchen Gebrauch man davon macht, — davon, ob man wahl- und kritiklos sich davon überfluten läßt, oder dazu bereit und willens ist, eine Auswahl zu treffen. Es bietet Unterhaltung, Unterrichtung und Bildung in einem nie vorher dagewesenen Maß, und daher auch noch nie dagewesene Chancen für positive Entwicklungen.

Die Unterhaltungsliteratur gehört — und damit greifen wir auf unsere Überlegungen am Anfang nochmals zurück — mit zu den vielerlei Unterhaltungsmöglichkeiten, Zeitvertreiben und Vergnügungen, mit deren Hilfe der Mensch die Langeweile von sich fernzuhalten sucht. Unterhaltung durch Lesen, und zwar die Unterhaltung von Millionen von Lesern durch Millionen von gedruckten Büchern und Heften, ist zweifellos eines der jüngsten Mittel zur Bekämpfung jener alten menschlichen Plage Langeweile, mit der sich übrigens auch schon Kant in seiner „Anthropologie“ (1799, S. 185, § 51) beschäftigt hat.

Auf der anderen Seite aber ist die Unterhaltungsliteratur ein Teil der Gesamtliteratur, und es dürfte nicht ohne Sinn sein, wenn wir uns abschließend noch fragen, welche Funktion die Literatur überhaupt — sowohl die Dichtung wie die Unterhaltungsliteratur — im Leben einer Nation, einer Gesellschaft zu erfüllen hat.

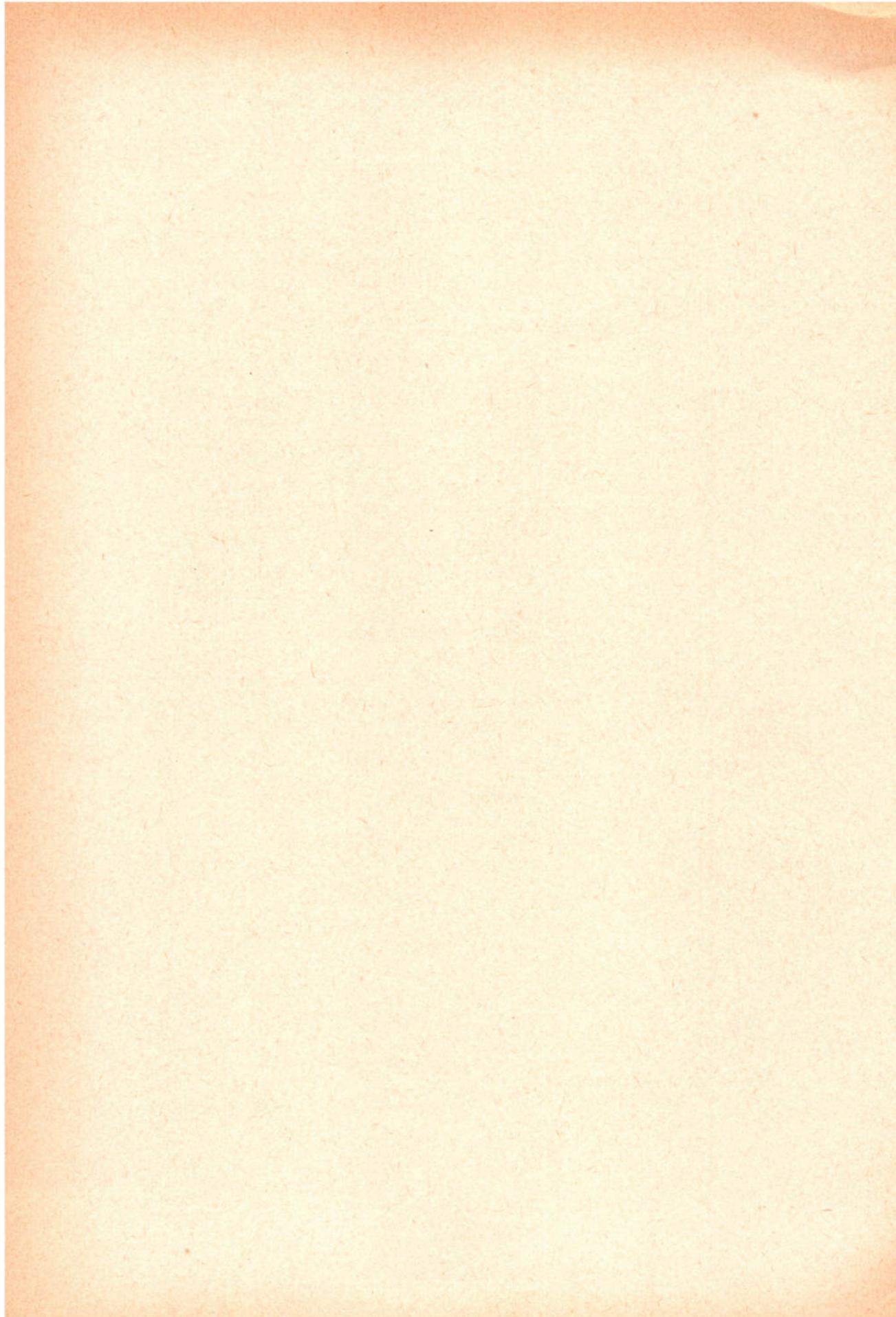
In einem Vortrag über „die gesellschaftliche Funktion der Dichtung“ (deutsch abgedruckt in Frankfurter Hefte, Jg. 13 (1958), S. 645 ff.) hat der englische Dichter Thomas Stearns Eliot das Wesen und die Funktion der Dichtung dahin bestimmt, daß „es in ihr stets die Mitteilung irgend einer neuen Er-

fahrung oder eines neuen Verstehens des schon Vertrauten (gibt), oder den Ausdruck einer Erfahrung, für die uns die Worte fehlen, mit denen unser Bewußtsein erweitert und unsere Sensibilität gesteigert wird.“ Und über die Funktion der Leserschaft schreibt er folgendes:

„Es sollte immer eine kleine Vorhut von Menschen vorhanden sein, die für Dichtung empfänglich, unabhängig und ihrer Zeit einigermaßen voraus sind oder bereit, Neues rascher als andere aufzunehmen. Die Entwicklung von Kultur bedeutet nicht, daß jedermann auf die gleiche Höhe gebracht werden soll . . . sie bedeutet, daß eine solche Elite erhalten werden muß, während das passivere Gros der Leser nicht weiter als etwa eine Generation nachhinkt.“

Beide Gruppen von Aufnehmenden — so bestätigt es uns also auch Eliot —, die aktivere Vorhut und das passivere Gros sind im biologischen Haushalt einer Nation und der menschlichen Gesellschaft von Natur gegeben und notwendig. Und die beiden Arten von Literatur, die diesen verschiedenen Leserschaften zugeordnet sind, sind ebenso naturgegeben und notwendig: sowohl die hohe Dichtung, der „Luxusartikel“ (um Chestertons herausforderndes Wort nochmals aufzugreifen), wie der „Konsumartikel“ der die großen Lesermassen ansprechenden Unterhaltungsliteratur.

Und so besteht weder Anlaß noch ein Recht, die Unterhaltungsliteratur und die Leser dieser Literatur verächtlich zu betrachten, wie dies aus Bildungsdünkel oder aus Gedankenlosigkeit oft geschieht. Die pädagogische Aufgabe der Nation, durch Schulen und Büchereien möglichst viele Leser zum guten Buch zu führen, das mehr als nur Unterhaltung bietet, wird durch die hier gewagte Ehrenrettung der Unterhaltungsliteratur nicht berührt und wird auch nicht dadurch hinfällig, wenn diese Hinführung bei Abertausenden mißlingt. Diese Bildungsaufgabe bleibt und muß immer von neuem mit neuen Methoden unternommen werden, mit Methoden, die sich den ständig sich wandelnden gesellschaftlichen Gegebenheiten anpassen.



REINHARD LEHNERT

GEOMETRISCHE BILDER

Mit 64 Schwarz-Weiß-Bildern und 20 Begriffs-Tafeln

Alle Rechte an Text und Bildern verbleiben beim Verfasser

INHALT

VORWORT

DICHTERWORTE

1 KUNST UND RASTER

- 1, 1 Die Rasterstruktur der menschlichen Seele
- 1, 2 Die Bausteine des Kunstwerkes
- 1, 3 Die Formquellen der Raumkünste

2 DYNAMISCHE KUNST UND RASTER

- 2, 1 Statische und dynamische Gestalt
- 2, 2 Die dynamischen Künste
- 2, 3 Die Lichtmusik

3 KUNST UND GANZHEIT

- 3, 1 Fülle und Ordnung
- 3, 2 Ordnung und Ganzheit
- 3, 3 Die Harmonie
- 3, 4 Kunst und Ganzheit

4 ZEIT UND RAUM

- 4, 1 Die Gleichförmigkeit
- 4, 2 Die Unendlichkeit
- 4, 3 Der Zusammenhang

5 DER AUFBAU EINES LICHTMUSIKRASTERS

- 5, 1 Die Eigenschaften eines Lichtmusikrasters
- 5, 2 Das geschichtete Schachbrett
- 5, 3 Das durchsichtige Schachbrett
- 5, 4 Ein Berührungsraster

6 WEITERE LICHTMUSIKRASTER

- 6, 1 Die Bilder 1 — 32
- 6, 2 Die Bilder 33 — 48
- 6, 3 Die Bilder 49 — 64
- 6, 4 Die Bilder 1 — 8

7 DIE LICHTMUSIK

- 7, 1 Die Wege zur Lichtmusik
- 7, 2 Die Raster der Lichtmusik
- 7, 3 Die Kraftlinien und die Feldlinien
- 7, 4 Die Möglichkeiten der Lichtmusik
- 7, 5 Die Zukunft der Lichtmusik

BILDER 1 — 64

BEGRIFFSTAFELN 1 — 20

Rose, du thronende, denen im Altertume
Warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
Der unerschöpfliche Gegenstand.

Rainer Maria Rilke, Sonette an Orpheus

Und sollte denn die Scheibe einmal splintern,
In jeder Scherbe würde weiterzittern
Die ganze Herrlichkeit des ganzen Lichts.

Werner Bergengruen, Die heile Welt

In dem glatten See weiden ihr Antlitz alle Gestirne.

Johann Wolfgang Goethe,
Gesang der Geister über den Wassern

Von unten her nährt sich das Blühende,
Durch die Löcher der Flöte fährt des Atems Lebenswind . . .
Gut ist's, auf der Harmonien reinsten Tonverhalt zu lauschen.
In meinen Liedern will ich Grüße mit den Elementen tauschen.

Friedrich Georg Jünger, Ring der Jahre

Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise,
Unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise.
In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder.

Gottfried Keller, Waldlied

Des Tanzes Bewegung ist die Zahl eingewebt.
Figuren schießt er wie die Kristalle . . .
Des Festes Gesetz ist, daß alles gleich ist,
Des Festes Ordnung, daß alles eins ist.

Friedrich Georg Jünger, Ring der Jahre

Gegrüßt mir, goldne Sternenpracht,
Die spielend sich im Weltraum wiegt.

Gottfried Keller, Stille der Nacht

Der sternenden Sphäre Hinauf und Entlang . . .
Des Raumes tanzender Überschwang.

Franz Werfel, Lächeln, Atmen, Schreiten

Reich war von innen der Raum, / Immer voller und satter.
Rosen, verweilende: plötzlich streun sie sich aus.

Rainer Maria Rilke, Gedichte

Es sollen in klingenden Kreisen / Die alten; die sieben Planeten
Die himmlischen Häuser durchreisen / Und Gott anbeten.

Werner Bergengruen, Die Weltordnung

Mit hundert-tausend Zungen, mit Stimmen noch viel mehr,
Wie von Anfang gesungen das himmelische Heer.

Johann Matthäus Meyfart,
Ein Lied vom himmlischen Jerusalem

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt
Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir.

Friedrich Hölderlin, Empedokles

Die Kunst steckt wahrhaft in der Natur.
Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.

Albrecht Dürer

Wer den Ton gefunden, der im Grund gebunden, hält den Weltgesang.

Friedrich Rückert

Es lebt im Heiligtume der Welt ein unstillbarer Drang,
Der Dinge Stummheit zu durchbrechen, in Wort, Gebärde, Farbe, Klang
Des Seins Geheimnis auszusprechen.
Hier strömt der Künste lichter Quell.

Hermann Hesse, Sprache

„... daß im Leben keine Stückelei und Einzelheit, sondern daß im Leben Einheit sei, weil Einheit des Gewordenen Grund...
Wie wollen wir aber die Menschen... dahin führen, dies zu erkennen? —
Wie anders, als daß wir sie die Einheit und das Leben in dem, was uns und sie zunächst umgibt, kennen lernen? ...
Was ist aber nun das Allgemeinste, was den Menschen umgibt? — Raum und Zeit und die Erscheinungen derselben, Ruhe und Bewegung.“ (Zusatz des Verfassers: „und Rhythmus, also Formung des Raumes, der Raum-Zeit und der Zeit“)

Friedrich Fröbel, Brief an Heinrich Langethal vom
16. 5. 1835, abgedruckt in der Zeitschrift
„Kindergarten“ 1883, S. 89

VORWORT

1.

Der vorliegende Aufsatz behandelt geometrische Raster von besonderer Art und aus diesen hergestellte geometrische Bilder (ein Raster ist eine Form, die zur Herstellung anderer Formen dient). Diese Raster und Bilder werden in einer zukünftigen gegenstandsfreien Filmkunst, einer „Lichtmusik“, dieselbe Rolle spielen wie die Tonleitern, die Töne und die Klänge in der Tonmusik.

Diese Lichtmusik wird den übrigen großen Künsten, der (statischen und dynamischen) Bildenden Kunst, der Dichtkunst und der Tonmusik, gleichbedeutend und gleichwertig zur Seite stehen. Die genannten Raster und Bilder sind zudem, wie sich zeigen läßt, für alle Zeiten der einzig mögliche Weg zu einer vollwertigen gegenstandsfreien Filmkunst.

Die genannten Raster bauen auf Ähnlichkeits-Punktgittern auf. Das sind Punktgitter, die aus Kongruenz-Punktgittern durch ähnliche Vergrößerungen und Verkleinerungen in den Maßstäben $1 : n$ und $n : 1$ mit $n = 2, 3, 4$ und so weiter und Zusammenfassung aller so erhaltenen Schichten entstehen. Ich nenne die genannten Raster die Ähnlichkeitsraster, die genannten Bilder die Ähnlichkeitsrasterbilder oder kurz die Ähnlichkeitsbilder.

Die Ähnlichkeitsraster beruhen auf einem vollkommenen Sichtbarwerden und einem vollkommenen Zusammenspielen von Flächenstücken, Linien und Punkten, also von zwei-, ein- und nulldimensionalen Räumen. Sie wenden sich an die Fähigkeit des Menschen zum Erkennen „guter“ Gestalten, insbesondere untereinander gleicher und im mathematischen Sinne ähnlicher Gestalten. Sie umfassen in sich zusammenhängende, übereinanderliegende und dennoch gleichzeitig in allen Teilen sichtbare Flächenschichten.

Die Ähnlichkeitsraster und auch nur sie erfüllen die beiden Grundforderungen an einen Lichtmusikraster, die Forderung nach Ganzheit und die Forderung nach Gleichförmigkeit oder Homogenität. Die erste dieser Forderungen ergibt sich aus dem Wesen des Kunstwerkes (Kapitel 3!), die zweite aus dem Wesen des Raumes (Kapitel 4!). Ganzheit kommt dem Kreis und der Kugel zu, Gleichförmigkeit dem Schachbrett und dem Kristallgitter. Die Ähnlichkeitsraster sind daher in gewissem Sinne „Kreuzung und Züchtung aus Schachbrett und Kreis, Kristall und Kugel“.

Die Ähnlichkeitsraster erfüllen die beiden genannten Grundforderungen in vollkommener Weise: Sie sind ganzheitlich in strenger Stufenordnung, also in hierarchischer Ordnung, und nach Fläche und Tiefe zusammenhängend, also vollkommen gefüllt. Sie sind sodann gleichförmig (an allen Stellen gleich beschaffen), in sich dicht und vollkommen durchsichtig. Sie erschließen in vollkommener Weise in der Fläche die Tiefe. Näheres zu all diesen Aussagen weiter unten.

*

Die Ähnlichkeitsraster sind bezüglich ihrer Ganzheit und Gleichförmigkeit den pflanzlichen, tierischen und menschlichen Organismen zu vergleichen. Ähnlichkeitsraster und Organismen sind ganzheitlich in gestufter Ordnung. Ähnlichkeitsraster und Organismen sind gleichförmig in ihren Bausteinen. In den Ähnlichkeitsrastern bewahrt jedes noch so kleine Flächenstück den Bauplan des ganzen Rasters. In den biologischen Organismen bewahrt jede Zelle in ihren Chromosomen und Genen und ihrem Eiweiß den Bauplan des ganzen Lebewesens.

Die Ähnlichkeitsraster sind bezüglich ihrer Ganzheit und Gleichförmigkeit auch den „Organismen“ und den „Organisationen“ des gesellschaftlichen und des staatlichen Lebens zu vergleichen, so etwa der gestuften politischen Ordnung vom Einzelmenschen über Gemeinde, Kreis, Provinz und Staat bis zum Staatenbund. Auch diese Ordnungen sind in gewissem Sinne gleichförmig in bezug auf ihre „Bausteine“, ihre letzten Träger, die einzelnen Menschen. Wir können sagen:

Die Ähnlichkeitsraster „organisieren“ die Fläche. Die Ähnlichkeitsraster und auch nur sie organisieren die Fläche zu vollkommener gestufter Ganzheit und an allen Stellen gleich. Sie formen oder „prägen“ damit die Fläche zum Spielfeld gegenstands-freier Kunst (wie die Tonleitern das Reich der Töne!).

Die Ähnlichkeitsraster und die zugehörigen Bilder wurden von mir in den letzten fünf Jahren entdeckt¹⁾. Vorarbeiten oder gleichzeitige Arbeiten anderer zu diesem Thema sind mir nicht bekannt. Die ersten Ähnlichkeitsbilder habe ich 1959 in einem Aufsatz „Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum“²⁾ veröffentlicht. Weitere Bilder und den ersten Text über meine Entdeckungen habe ich 1962 in einem Aufsatz „Geometrische Sterne“³⁾ veröffentlicht.

Auch im vorliegenden Aufsatz kann ich aus Platzgründen nur einen kleinen Teil meiner einschlägigen Forschungsergebnisse und der bereits gezeichneten Bilder veröffentlichen. Ich verweise auf geplante weitere Veröffentlichungen⁴⁾.

Die Ähnlichkeitsraster sind, wie gesagt, „in sich dicht“. Das bedeutet: Sie sind „nach innen unendlich“ an jeder Stelle eines Flächenstückes. Anders gesagt: Jeder Punkt dieses Flächenstückes ist Häufungspunkt der Mittelpunkte von Grundfiguren. Jeder Punkt dieses Flächenstückes hat die Eigenschaft, daß jede noch so kleine Umgebung unendlich viele Mittelpunkte von Grundfiguren umfaßt.

Vor der Entdeckung der Ähnlichkeitsraster gab es Bilder, die „nach innen unendlich“ waren an einzelnen Punkten. So etwa das folgende Bild: Einem Quadrat ist die durch Verbindung seiner Seitenmitten entstehende Raute einbeschrieben, dieser wieder das ebenso entstehende Quadrat, diesem wieder die ebenso entstehende Raute

1) Den genannten Entdeckungen ging voraus das Entwerfen zahlreicher Schwarz-Weiß-Bilder im Kreisformat (I) zur Darstellung philosophischer Themen. Man vergleiche den in der Fußnote 2) genannten Aufsatz! Den genannten Entdeckungen gingen weiter voraus umfangreiche Arbeiten zu einem damals von mir geplanten Bildwerk „Geometrie und Schönheit“.

Dieses Buch sollte die folgenden Kapitel enthalten: 1. Geometrische Schönheit in der Mathematik, 2. . . . in der anorganischen Natur, 3. . . . in der organischen Natur, 4. . . . in der Kunst.

Meine besten Quellen-Entdeckungen waren zu 2. Viktor Goldschmidt, Atlas der Kristallformen, Heidelberg 1913—1923 (9 Text- und 9 Bildbände — allerdings nur Strichzeichnungen) und Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien 1899—1904. Ich besitze zahlreiche damals angefertigte Fotografien aus den genannten und anderen Werken.

Um Bilder zu 4. zu erhalten, habe ich damals eine ganze Reihe saarländischer Kunsterzieher aufgesucht. Zu 1. fand ich fast nichts. So sah ich mich gezwungen, alle mir erreichbare und möglicherweise brauchbare Literatur einzusehen und eigene Bilder zu entwerfen.

2) „Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum“, „Saarbrücker Hefte“, 1959, Heft 9, S. 87—122, — 1959, Heft 10 S. 101—148, 1960, Heft 11, S. 80—87. Die genannten Ähnlichkeitsbilder stehen im Heft 10 auf den Seiten 109 und 148 als Bild 67 und Bild 80.

Die Anregung zum Zeichnen von Bild 67 gab mir

Alexander Niklischek, Im Zaubergarten der Mathematik, 46.—50. Tausend, Verlag Scherl, Berlin, 1944, und zwar auf S. 31 ein Bild zweier ineinander geschachtelter Kreisketten mit der Unterschrift „Die Zahlengerade „unter dem Mikroskop“. Das Bild soll darstellen, wie zwischen den rationalen Zahlen Platz bleibt für die irrationalen Zahlen. Ich hatte das Buch aus der Stadtbücherei Saarbrücken ausgeliehen.

Meine Bilder 67 und 80 sollen darstellen die „Unendlichkeit des Raumes nach innen“, Bild 80 darüber hinaus die Schönheit geometrischer Figuren. Bild 80 habe ich einige Wochen nach Bild 67 gezeichnet. Es sollte mit einem einhüllenden größten Kreis erscheinen, damals fehlte mir jedoch ein Zirkel von genügender Größe. Bild 80 sollte sodann um 90° gedreht erscheinen.

3) „Geometrische Sterne“, „Saarbrücker Hefte“, 1962, Heft 16, S. 89—92. Die Druckkosten wurden auf Grund eines von mir gestellten Antrages und eines Gutachtens von Herrn Oberstudienrat Walter Schmeer getragen vom Ministerium für Kultus, Unterricht und Volksbildung in Saarbrücken.

4) Es sind geplant: Weitere Aufsätze über Lichtmusik sowie ein Buch „Lichtmusik, die Grundlagen einer neuen Kunst“.

und so weiter. Die genannten Quadrate stehen übrigens im linearen Größenverhältnis $1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{4} : \frac{1}{8} : \frac{1}{16}$ und so weiter und bilden eine Teilfigur eines echten Ähnlichkeitsrasters.

Vor der Entdeckung der Ähnlichkeitsraster gab es weiter Bilder, die „nach innen unendlich“ waren an den Punkten einer oder mehrerer Linienstücke. So etwa das folgende Bild: Ein Quadrat ist aufgeteilt in neun gleiche Quadrate, die wir die Quadrate der Schicht 1 nennen. Jedes von diesen ist wieder aufgeteilt in neun gleiche Quadrate, die wir die Quadrate der Schicht 2 nennen, und so weiter. Von den Quadraten der Schicht 1 wird aber nur das innere gezeichnet. Von den Quadraten der Schicht 2 werden nur diejenigen gezeichnet, die an das gezeichnete Quadrat der Schicht 1 angrenzen. Von denen der Stufe 3 nur diejenigen, die an die gezeichneten der Schicht 2 angrenzen, und so weiter.

Die Entdeckung der Ähnlichkeitsraster bedeutet also unter anderem die Ausdehnung der „Unendlichkeit nach innen“ über einzelne Punkte und Linienstücke hinaus auf ganze Flächenstücke. Wir können auch sagen: Sie bedeutet den Übergang vom „leeren Stern“ zum „vollen Stern“.

2.

Zur Einordnung der genannten Entdeckungen in die Geschichte der Geometrie:

In der bisherigen Geometrie sind drei große Grundrichtungen zu unterscheiden: die „handelnde“ oder Experimentelle Geometrie der alten Ägypter und Babylonier, die „denkende“ oder Axiomatische Geometrie der alten Griechen und der europäischen Neuzeit, die „rechnende“ oder Analytische Geometrie der europäischen Neuzeit.

Die Experimentelle Geometrie untersucht den Raum selbst, die Axiomatische untersucht ein abstraktes, ein formallogisches Modell des Raumes, die Analytische ein halbabstraktes, aus Zahlen erbautes Modell des Raumes. Näheres hierüber in dem oben genannten Aufsatz²⁾.

Wir können diese drei Richtungen der Geometrie zusammenfassend die „erkennende“ oder Kognitive Geometrie nennen. Diese will erkennen und wissen. Sie wendet sich letzten Endes an den Verstand des Menschen. Sie dient unter anderem der Technik.

Mit der Entdeckung der Ähnlichkeitsraster und Ähnlichkeitsbilder tritt neben diese „erkennende“ Geometrie eine „schauende“, Sensuelle oder Ästhetische Geometrie. Diese will die Grundformen des Raumes sinnlich erleben, sie will sie sichtbar machen und der Kunst erschließen. Sie dient der Kunst.

Für die Experimentelle Geometrie ist der „Punkt“ ein Zirkeleinstich oder ein „genügend kleiner“ Farbfleck, für die Axiomatische Geometrie ist er eine logische Leerstelle in einem geometrischen Axiomensystem, für die Analytische ein Zahlenpaar (in der Ebene) oder ein Zahlentripel (im dreidimensionalen Raum). In der Ästhetischen Geometrie wird der Punkt durch eine Fläche von ausgezeichneter Form und Farbe sichtbar gemacht.

Man vergleiche die Übersicht 1!

Der Grundgedanke der Ähnlichkeitsrastergeometrie ist nahe verwandt dem Grundgedanken der n -adischen Zahlensysteme ($n = 2, 3, 4$ und so weiter)⁵⁾ benutzenden Analytischen Geometrie. Beide sind Anwendungen einer einzigen Grundeigenschaft des Raumes. Ich will diese Eigenschaft die geschichtet-kristallinische Struktur des Raumes nennen. Sie besagt, daß der Raum sich von Ähnlichkeits-Punktgittern dicht überdecken läßt.

Die Ähnlichkeitsrastergeometrie macht die Punkte des Raumes nach dieser Grundstruktur sichtbar und „spielt“ dann mit ihnen. Die n -adische Zahlen benutzende Analytische Geometrie benennt die Punkte des Raumes nach dieser Ordnung und „rechnet“ dann mit ihnen.

5) Das zwei-adische Zahlensystem ordnet die reellen Zahlen nach den Potenzen der Zahl 2 und schreibt sie unter ausschließlicher Verwendung zweier Ziffern, die die Zahlen 0 und 1 bedeuten. In diesem System ist zum Beispiel 1001,011 die Zahl $1 \times 8 + 0 \times 4 + 0 \times 2 + 1 \times 1 + 0 \times \frac{1}{2} + 1 \times \frac{1}{4} + 1 \times \frac{1}{8}$.

Das drei-adische System ordnet die reellen Zahlen nach den Potenzen der Zahl 3 und schreibt sie unter ausschließlicher Verwendung der Ziffern für 0, 1 und 2. In diesem System ist zum Beispiel 1220, 102 die Zahl $1 \times 27 + 2 \times 9 + 2 \times 3 + 0 \times 1 + 1 \times \frac{1}{3} + 0 \times \frac{1}{9} + 2 \times \frac{1}{27}$.

Das zehn-adische System verwendet die Ziffern von 0 bis 9. Das elf-adische benötigt eine eigene Ziffer für die Zahl 10. Und so weiter.

Das zehn-adische ist das bei uns gebräuchliche System der Zehnerzahlen oder der „arabischen Zahlen“. Es besitzt keinen Wesensvorteil vor den übrigen Systemen.

Die elektronischen Rechenmaschinen rechnen nach dem zwei-adischen System. Die Ziffern 0 und 1 werden dabei durch das Nichtfließen und das Fließen von elektrischem Strom dargestellt.

Die mittenbetonten Ähnlichkeitsraster sind die — einzig möglichen — „guten“ sichtbaren Darstellungen der n-adische Zahlen benutzenden Cartesischen Koordinatensysteme (die seitenbetonten Ähnlichkeitsraster lassen sich auf die mittenbetonten zurückführen — man vergleiche für diese Begriffe in der Nr. 7, 1!).

Die Vorläufer meiner Entdeckung sind also in gewissem Sinne die Entdeckung des Zehner-Zahlensystems in Stellenschreibweise, also der „arabischen Zahlen“, und die Entdeckung der Analytischen Geometrie. Der Gegenstand meiner Entdeckung ist die zeichnerische Darstellung der Zahlenpaare (x, y) aus n-adischen Zahlen — unter Benutzung der Cartesischen Koordinatensysteme. Dabei kommen für die Zwecke der Lichtmusik in Frage die kleineren n-Werte (jedenfalls unter 20), die nicht zu sehr vom normierten abweichenden 90° -Koordinatensysteme und die ebensolchen 60° -Koordinatensysteme. (Ein Koordinatensystem heißt „normiert“, wenn die Einheiten beider Achsen gleich sind.)

Man beachte: Das Zehner-Zahlensystem ist eine gestufte Ordnung der reellen Zahlen nach Einern, Zehnern, Hundertern, Tausendern und so weiter, Zehnteln, Hundersteln, Tausendsteln und so weiter, also ein eindimensionaler Ähnlichkeitsraster mit der Vergrößerungs- und Verkleinerungszahl 10! Das Entsprechende gilt für jedes andere n-adische Zahlensystem.

Man beachte weiter: Auch die Einteilung der Zeit in Jahrhunderte, Jahre, Monate, Wochen, Tage, Stunden, Minuten und Sekunden ist eine, allerdings unvollkommene, gestufte Ordnung.

Sichtbares Modell	2	ÄSTHETISCHE GEOMETRIE	Punkt farbige Fläche..
*		*	*
Halbabstr. Modell	1c.....	ANALYTISCHE GEOMETRIE	Punkt Zahlenpaar usw
Abstraktes Modell	1b.....	AXIOMATISCHE GEOMETRIE	Punkt log. Leerstelle...
Der Raum selbst	1a.....	EXPERIMENTELLE GEOMETRIE	Punkt Zirkeleinstich ...

Übersicht 1: Die Grundrichtungen der Geometrie, die zugehörigen unmittelbaren Gegenstandsbereiche, die jeweilige Erscheinung des Punktes. 1 a, 1 b und 1 c bilden die „erkennende“ Geometrie, 4 ist die „schauende“ Geometrie. Die Raummodelle werden von 1 b über 1 c nach 2 konkreter.

Gute Darstellungen der n-adischen Zahlensysteme gab es bereits vor der Entdeckung der Ähnlichkeitsraster. So etwa das folgende Bild zur Darstellung des zwei-adischen Zahlensystems: Auf einer geraden Strecke als Durchmesser liegt ein Halbkreis auf. Die Strecke ist in zwei gleiche Teile geteilt, die wir die Strecken der Schicht 1 nennen. Auf den Strecken der Schicht 1 als Durchmessern liegen Halbkreise auf, die wir die Halbkreise der Schicht 1 nennen. Jede Strecke der Schicht 1 ist wieder in zwei gleiche Teile geteilt, die wir die Strecken der Schicht 2 nennen. Auf diesen als Durchmessern liegen die Halbkreise der Schicht 2 auf und so weiter. Statt der Halbkreise lassen sich auch Vollkreise wählen oder Kreisabschnitte beliebiger Flachheit.

Entsprechend läßt sich das drei-adische Zahlensystem darstellen. Wir erhalten dann, wenn wir volle Kreise wählen, eine nach innen — und wenn wir in Gedanken vergrößern, auch nach außen — unendliche Kreiskette, in der jeder Kreis drei Kreise der nächsten Stufe enthält, neun der übernächsten Stufe und so weiter. Dieses Bild hat, wie die in der Fußnote 2) genannten Bilder und andere, nicht veröffentlichte Bilder zeigen, über den „gefüllten Siebenkreis“, seine Kraftlinien, „verbotenen Kreise“ und „verbotenen Kraftlinien“ zur Entdeckung der Ähnlichkeitsraster und der Ähnlichkeitsbilder geführt.

Es zeigt sich nämlich, daß in einen Kreis vom Halbmesser r genau sieben Kreise vom Halbmesser $(r/3)$ hineingehen, in jeden von diesen wieder 7 Kreise vom Halbmesser $(r/9)$ und so weiter. Man beachte: Die Vergrößerungszahl ist 3, die Zahl der Hauptrichtungen ist 3, die Eckenzahl der Restflächen ist 3. Die Zahl der jeweils in einem Kreis eingeschlossenen Kreise der nächsten Stufe ist 7. Die Zahl der jeweils entstehenden Restflächen ist 12. 3, 7 und 12 sind die drei (!) „heiligen“ Zahlen. Zur Entstehung dieser Wertung die folgenden Angaben: 3 ist die Zahl der Harmonie und damit des Himmels (man vergleiche Nr. 3,3!), 4 ist die Zahl der Welt (4 Himmelsrichtungen, 4 Tages-, 4 Jahres- und 4 Mondzeiten; die 4 Himmelsrichtungen lassen sich den 4 Tageszeiten zuordnen!), 7 ist $3 + 4$, 12 ist 3×4 .

Entsprechend zum obigen Vorgehen lassen sich auch alle anderen n-adischen Zahlensysteme durch Kreisabschnittketten, Halbkreis Ketten und Kreis Ketten darstellen. Dabei spielt das von uns beim Rechnen bevorzugte dekadische Zahlensystem keine Sonderrolle.

Im Raum tritt an die Stelle des Siebenkreises die „Dreizehnkugel“. Wir können nämlich die Kreise des Siebenkreises als Kugeln auffassen und auf die Ober- und Unterseite in je drei Lücken der Kugeln der Stufe 1 weitere Kugeln der gleichen Größe legen. Auch diese berühren einander wieder und berühren die Kugel der Stufe Null. Dreizehnkugel-„Bilder“ lassen sich aus farbigen Stoffen herstellen, gestatten aber keinen Blick in ihr Inneres, jedenfalls kein gleichzeitiges Erblicken ihres gesamten inneren Aufbaus. Die dreidimensionale Lichtmusik wird unseren Augen für immer verschlossen sein, nicht dagegen unserem Geiste.

*

Die Geometrie diente bisher der Wissenschaft und der Technik. Die Ähnlichkeitsrastergeometrie befähigt sie zum Dienste an Spiel und Kunst.

Die Geometrie war bisher Wille und Geist. Die Ähnlichkeitsbilder und -spiele schaffen ihr den sichtbaren Leib. Die Lichtmusik schenkt ihr die Seele.

Die Geometrie ist in den letzten Jahrhunderten und besonders in den letzten Jahrzehnten immer anschauungsfremder geworden. Die Entdeckung der Ähnlichkeitsraster begründet die dem Auge und dem Gemüte zugewandte zweite Seite der Geometrie.

Ähnlich, wenn auch bei weitem nicht so offenliegend wie das Verhältnis zwischen Geometrie und Lichtmusik, ist das Verhältnis zwischen Zahlenlehre und Tonmusik.

Die Mathematik als Ganzes besitzt so einen Leib im Sichtbaren und im Hörbaren und eine Seele — in der Lichtmusik, in der Tonmusik und in der Verbindung beider Künste.

3.

Zur Einordnung der genannten Entdeckungen in die Geschichte der Kunst und der Gesamtkultur:

Es besteht ein tiefer innerer Zusammenhang zwischen den Ähnlichkeitsrastern einerseits und der Spannungsstruktur eines jeden zeitlichen Kunstwerkes andererseits.

Die erlebte Zeit im Ablauf eines Kunstwerkes wird durch die Struktur unserer Spannungs- und Entspannungserlebnisse überschaubar. In der Tat ist das Spannungsgefüge eines jeden zeitlichen Kunstwerkes, etwa eines Dramas, eines Gedichtes, eines Musikwerkes, ein „Spannungshochbau“, ein lineares hierarchisches und in gewissem Sinne in sich dichtes Gefüge. Man vergleiche hierzu Broder Christiansen „Die Kunst“⁶⁾!

Die Ähnlichkeitsraster übertragen also die hierarchische Ordnung der erlebten Zeit, die jedem zeitlichen Kunstwerk notwendig zukommt, auf den Raum.

*

Alle Künste, die sich an das Auge wenden, also alle räumlichen und räumlich-zeitlichen Künste, schöpfen aus drei großen Formquellen. Die erste Quelle ist die Welt der absoluten oder der geometrischen, bewegungsgeometrischen und rhythmischen Formen. Die zweite ist die Welt der Gegenstände mit Einschluß der Zwecke, der Stoffe und der Herstellungstechniken. Die dritte sind Chaos und Zufall. Näheres hierüber in der Nr. 1, 3.

Die erste dieser Quellen, die Welt der mathematischen raumzeitlichen Formen, war bisher nur sehr unvollkommen erschlossen, genauer gesagt: nur in ihren inhomogenen Formen. Die Ähnlichkeitsrastergeometrie erschließt diese Welt in ihrer Tiefe. Genauer gesagt:

Die Ähnlichkeitsrastergeometrie erschließt die Welt der mathematischen raumzeitlichen Formen in ihren homogenen und in allen von diesen abgeleiteten „halbhomogenen“ Formen. Wir können sagen: Sie erschließt die Grundformen des Raumes und der Zeit für die Kunst.

Wir können sie eine Quantentheorie oder eine — experimentelle und theoretische — Physik oder Chemie des Raumes und der Raum-Zeit selbst nennen. Sie ermöglicht in der Tat Mischungs-, Kreuzungs- und Züchtungsversuche mit ruhenden und bewegten Formen und Farben, die an chemische Versuche erinnern.

*

⁶⁾ Broder Christiansen, „Die Kunst“, Felsen Verlag, Buchenbach i. Br., 1930. Ich kenne kein an Wert vergleichbares Werk über das Wesen der Kunst und wünsche dem Buch eine baldige Neuauflage.

Die Ähnlichkeitsraster begründen, was die gegenstandsfreien Künstler aller Richtungen, von den Konstruktivisten bis zu den Tachisten, schaffen wollten, aber nicht schaffen konnten: eine gegenstandsfreie Raum-Zeit-Kunst, eine „Musik für das Auge“, eine „Lichtmusik“, genauer: die einzig mögliche Lichtmusik.

Die Ähnlichkeitsraster begründen somit die vierte und letzte der an die Sinne gebundenen großen Kunstgruppen. Das sind: die Tonmusik als gegenstandsfreie Zeitkunst, die Dichtkunst als gegenständliche Zeitkunst, die (statische und dynamische) Bildende Kunst als (im weitesten Sinne) gegenständliche Raum- und Raum-Zeit-Kunst, die Lichtmusik als gegenstandsfreie Raum- und Raum-Zeit-Kunst. Wir könnten noch zwischen unmittelbar gegenständlicher und zeichenhafter (von Sprache, Schrift und Symbolen getragener) Kunst unterscheiden.

Alle Zeitkünste sind Hörkünste, alle Raum- und alle Raum-Zeit-Künste sind Sehkünste. Alle Künste wenden sich also an den Hörsinn oder an den Sehsinn. Künste des Tastsinnes wären immer auch, und zwar vollkommener, dem Sehsinne zugänglich. Künste, die sich an andere Sinne wenden wollten, etwa an den Geruchssinn, müßten wegen der zeitlichen Trägheit und räumlichen Unschärfe dieser Sinne auf Rhythmus und Form verzichten.

Tonmusik und Lichtmusik sind durch ihre Bausteine in besonderer Weise der Mathematik zugeordnet, die (statische und dynamische) Bildende Kunst ist den Naturwissenschaften zugeordnet, die Dichtkunst den Geisteswissenschaften.

Die oben genannte dreidimensionale Ähnlichkeitsraster-Bewegungsgeometrie läßt uns fragen, ob Kunst ohne sinnliches Erleben, also reine Vorstellungs-, Begriffs- und Denkkunst, möglich ist. Ich lasse diese Frage offen.

Man vergleiche die Übersicht 2!

Sprache	Z	DICHTKUNST	H	Geistesw.
Natur	R,RZ	BILDENDE KUNST	S	Naturw. ...
Urformen {	Zweidim. R,RZ	LICHTMUSIK	S	Geom.
	Eindim. Z	TONMUSIK	H	Arithm. ... }
				Mathem.

Übersicht 2: Das Gebäude der Künste, die zugehörigen Gegenstandsbereiche, die zugehörigen Allgemeinstrukturen (Raum, Raum-Zeit, Zeit), die zugehörigen Sinne (Sehsinn, Hörsinn) und die zugehörigen Wissenschaften.

7) Unser Zeitalter ist in seinen geistig führenden Schichten relativistisch eingestellt. Nach weit verbreiteter Überzeugung ist wissenschaftliche Metaphysik unmöglich. So verzichten zu Zeit zahlreiche Philosophen auf eine Lehre von den Letzten Dingen, und so lassen die übrigen in den Fragen der Metaphysik in der Regel ein wissenschaftliches Vorgehen vermissen.

Für alle Zeit aber hängt an der Antwort auf die Letzten Fragen unsere ganze Würde, unser ganzes Glück, unser ganzes Sein. Für alle Zeit gilt das Wort Thomas von Aquin's: „Das Geringste an Erkenntnis, das einer über die erhabensten Dinge zu gewinnen vermag, ist ersehenswerter als das gewisseste Wissen von den niederen Dingen“.

Zahllose Menschen suchen verzweifelt nach Antwort auf die Letzten Fragen. Sie klagen mit einem neueren Dichter (der Name ist mir entfallen): „Wenn ich kennte die Wege des Herrn, ich ginge sie wahrlich so gern. Wenn ich wüßte der Wahrheit Haus, ich ginge, bei Gott, nicht mehr hinaus“. Zahllose andere haben die Suche aufgegeben. Sie sprechen mit Pilatus: „Was ist Wahrheit?“

Die genannte Überzeugung unserer „öffentlichen Meinung“ von der Unmöglichkeit wissenschaftlicher Metaphysik ist jedoch, ebenso wie das relativistische Grunddogma unserer Zeit, falsch. Wissenschaftliche Metaphysik ist möglich.

Wissenschaftliche Metaphysik untersucht freilich nicht die Wirklichkeit, sondern das menschliche Denken. Auch nicht das wirkliche, sondern das mögliche Denken. Genauer das mögliche Denken über die Letzten Dinge.

Wissenschaftliche Metaphysik sucht also Antwort und Hilfe im Abstrakten und damit im Absoluten. Sie weiß, „daß nicht nur ein sichtbarer, sondern auch ein unsichtbarer Pfeiler diese Welt trägt und hält“ (Gertrud von Le Fort, Hymnen an die Kirche).

Wissenschaftliche Metaphysik ist notwendig eine Wissenschaft von der Art der Mathematik, eine Erforschung des Reiches der Denkmöglichkeiten, des „Gedankenhimmels“, der „alles enthält, was Menschen denken können“ (Werner Kollath, Aus- und Einfälle, Freiburg i. Br., 1957, S. 7—10).

Wissenschaftliche Metaphysik vervollständigt das in den „grundlegenden Wesenserfahrungen“ gegebene Bild des Seins in der bestmöglichen Weise zu einem Ganzen. Der folgende Vergleich soll verdeutlichen, was gemeint ist: Wenn wir eine an einigen Stellen unterbrochene Kreislinie zu einer geschlossenen Linie erweitern wollen, dann ist der Übergang von den gegebenen Kreisstücken zum ganzen Kreis, dem sie angehören, allen anderen Lösungen wesensmäßig überlegen.

Wissenschaftliche Metaphysik sucht also nach einer „natürlichen Mitte“ in der Menge aller denkmöglichen Seinslehren. Von einer entsprechenden, allerdings nur für sein eigenes Volk gültigen, Mitten- und Vorzugsstellung spricht ein altpersischer Dichter: „Wie das Herz, weil es in der Mitte des Leibes liegt, kostbar ist, so ist das Land Iran, weil es in der Mitte der Welt liegt, kostbar über alle anderen Länder“.

Die Lichtmusik schafft „bewegte Architektur“, „vollkommenen Tanz“, „vollkommene Oper“. Sie ermöglicht, ja sie fordert tonmusikalische Begleitung. Sie ermöglicht Chorbegleitung und damit ein vollkommenes Gesamtkunstwerk.

Die Lichtmusik schlägt eine Brücke von der Quantität zur Qualität, vom Härtesten zum Lebendigsten, vom Kristall zum Menschen, von der Mathematik zur Kunst, von der Ewigkeit zur Zeit, auch eine Brücke vom Spiel zur Philosophie.

Die Lichtmusik erschließt ein in der Ordnung des Seins ausgezeichnetes, ein „prä-stabliertes“ Ideenreich für das Auge (Man vergleiche Nr. 7, 1 !). Pythagoras, Platon und Leibniz hätten sich für dieses Reich begeistert, wenn sie es gekannt hätten. Die Fürsten und die Kirchen vergangener Zeiten hätten ihm ihre Wappen und Symbole entnommen.

Die Bilder der Lichtmusik sind wie beleuchtete Fenster einer von außen gesehenen nächtlichen Stadt, wie Lichter einer im Dunkeln ankernden unsichtbaren Flotte. — Das Ideenreich der Lichtmusik kündigt von anderen, entdeckten und nicht entdeckten Reichen im unsichtbaren Lande der Möglichkeiten, im Gedankenhimmel, der alles umfaßt, was Menschen sinnvoll denken können.

Man denke an die Strukturen der Mathematik, der Theoretischen Physik, Chemie und Biologie! Man denke daran, daß die Menge aller physikalisch-chemisch möglichen menschlichen Erbgutbestände endlich ist! Man denke an die Baupläne möglicher Maschinen! Johann von Neumann soll mathematisch nachgewiesen haben, daß von einem bestimmten Komplikationsgrade an Maschinen möglich sind, die aus sich heraus wesentlich kompliziertere Maschinen bauen können, die ihrerseits dasselbe können und so weiter ins Unendliche.

Das überaus wichtige und dankbare Thema „Lichtmusik und Philosophie“ kann hier nicht behandelt werden, da es den Aufbau einer standfesten und zugleich gehaltvollen Philosophie und vor allem einer ebensolchen Metaphysik ⁷⁾ voraussetzt.

Die Beziehungen der Lichtmusik zu Film, Fernsehen, Elektronik und Kybernetik, auch zu Religion, Bildung, Unterricht ⁸⁾, Unterhaltung und Werbung können hier nicht behandelt werden.

*

Warum wurden die Ähnlichkeitsraster und ihre Bilder, die doch keine mathematischen oder technischen Hilfsmittel der Neuzeit voraussetzen, erst jetzt entdeckt? Wären sie auch ohne meine Arbeiten in absehbarer Zeit entdeckt worden? Sind sie denkfähigen Bewohnern anderer Sterne bekannt?

Drei Beispiele sollen die Begriffe des Absoluten und der „natürlichen Mitte“ verdeutlichen:

Der in der Fußnote 2) genannte Aufsatz zeigt: Unter allen denkmöglichen Zahlensystemen sind die Systeme der natürlichen Zahlen, der rationalen, der algebraischen, der reellen und der komplexen Zahlen vor allen anderen ausgezeichnet, bilden diese Systeme — in einander umfassenden Kreisen — die natürliche Mitte“.

Der genannte Aufsatz zeigt weiter: Unter allen denkmöglichen Geometrien bilden die Euklidische Geometrie in drei Dimensionen, die Euklidischen Geometrien in beliebigen Dimensionen und die vollhomogenen metrischen Geometrien — in einander umfassenden Kreisen — die „natürliche Mitte“.

Der vorliegende Aufsatz zeigt: Unter allen denkbaren Rastern zur Begründung einer Lichtmusik bilden die durchsichtigen und zusammenhängenden Ähnlichkeitsraster die „natürliche Mitte“.

Wissenschaftliche Metaphysik fragt: Welche Seinslehren sind klar und widerspruchsfrei denkbar? Bilden diese ein geordnetes Ganzes, ein System? Sind unter ihnen einige oder ist gar eine einzige logisch oder ästhetisch oder lebenspraktisch oder gar in allen drei Richtungen zugleich wesensmäßig ausgezeichnet?

Wissenschaftliche Metaphysik fragt mit anderen Worten: Besitzt die Menge aller denkbaren Seinslehren eine „natürliche Mitte“, und wenn ja, was sagt diese?

Ich habe in den letzten Jahren Überlegungen zur Metaphysik entwickelt, die ebenso neu und ebenso einfach sind wie der im vorliegenden Aufsatz entwickelte Grundgedanke des Ähnlichkeitsraster-Bildes.

Ich führe in diesen Überlegungen — meines Wissens erstmalig — Gedankenversuche durch zur Lösung metaphysischer Fragen. Sie betreffen das Jetzt-Ich, das Dauer-Ich, das All-Ich, die Zeit, die Freiheit und die Ewigkeit.

Diese Überlegungen führen, so glaube ich, auf den Weg zur Lösung der obigen Fragen im bejahenden Sinne, zur Entwicklung der „natürlichen Seinslehre“.

Wesentliche Grundgedanken der wissenschaftlichen Metaphysik sind damit, so glaube ich, gefunden, die Ausarbeitung aber wird noch sehr viel Arbeit kosten.

Vielleicht ebensoviel Arbeit wie die Entfaltung des Leibniz'schen Grundgedankens einer „Mathesis universalis“ zur heutigen mathematischen Logik.

Vielleicht auch wird diese Ausarbeitung erst voll gelingen, wenn dem metaphysischen Denken eines Tages eine Wissenschaft vom Arbeiten des menschlichen Gehirns, eine Psycho-Physik, zu Hilfe kommt.

Genauer in geplanten Arbeiten über die Letzten Dinge.

Diese Fragen sind den folgenden Fragen verwandt: Warum sind die außereuropäischen Kulturvölker im „Mittelalter“ stecken geblieben? Warum haben die alten Griechen die Entdeckungen der modernen Mathematik, Naturwissenschaft und Technik nicht vorweggenommen? Warum haben sie insbesondere weder ein n-adesches Zahlensystem noch die Analytische Geometrie entdeckt? Warum haben sie keine vielstimmige Tonmusik entwickelt?

Ich begnüge mich mit der Feststellung, daß die Entdeckung der Ähnlichkeitsraster, also der „geometrischen Innensterne“, zur gleichen Zeit erfolgt, in der die Menschheit zu den Elementarteilchen und zu den physischen Sternen vorstößt.

Zur Zeit auch, in der mit Farbfilm, Farbfernsehen und Elektronik erstmalig die technischen Möglichkeiten zur Gestaltung von Lichtmusik vorliegen.

4.

Ich danke:

Für geldliche Unterstützung bei der Herstellung der Bilder meinem Vater, Herrn Oberstudiendirektor i. R. Johann Lehnert in Dillingen/Saar.

Für die Bestreitung von Druckkosten des vorhergehenden und des vorliegenden Aufsatzes der Regierung des Saarlandes, der Stadt Saarbrücken, dem Kreis Saarlouis und der Stadt Dillingen/Saar.

Für ein empfehlendes Gutachten Herrn Oberstudienrat Walter Schmeer. Für die Aufnahme des vorliegenden Aufsatzes in die vorliegende Nummer (1964, Nr. 20) der „Saarbrücker Hefte“ Herrn Schriftleiter Diplomingenieur Dieter Heinz.

Für das Zeichnen der Raster den Herren Peter Holweck, Harald Kiefer, Werner Maurer, Walter Staß und Edgar Jost. Für das Fotografieren der Bilder Herrn Heinrich Fischer aus Bous/Saar.

Für das Zeichnen von Bildern den Herren Wolfgang Anton (Bild 45), Eberhard Hauptenthal (64), Edgar Jost (62).

Für das Gestalten und Zeichnen von Bildern den Damen Anneliese Brandel (49—52 und 57—60) und Annemargret Stürmer (53—56).

Für das Zeichnen von Bildern den Damen Anneliese Brandel (18, 19, 28), Annemargret Stürmer (3, 4, 11, 12, 14, 20, 26, 30, 31, 32), Dagmar Anton (1, 2, 6, 7, 8, 13, 22, 33—40), Reinhild Müller (9, 15, 17, 27, 29), Sigrid Hauptenthal geb. Henry (21, 23, 24).

Für das Zeichnen von Bildern den Damen Heide Berndt (41, 42, 63), Gisela Braun (48, 61), Annemarie Dingfelder (46), Wilma Fischer (25), Ulrike Hoffmann (5, 43), Ingeborg Kiesel (10), Ulrike Müller (44), Wiltrud Schreyer (16), Lieselotte Werner (47).

Ich bitte:

Um Mitteilung weiterer Dichterworte mit Quellenangaben — zu den Themen des vorliegenden Aufsatzes.

Um Meldungen von Damen und Herren, die nach meinen Skizzen oder ganz nach eigenen Ideen gegenständliche Ähnlichkeitsraster-Bilder von der Art der Bilder 49—52 und 57—60 entwerfen wollen — gegen ein Foto des Bildes, eine Anerkennungsgebühr und Namensnennung bei Veröffentlichung.

Um Stellungnahmen, Verbesserungsvorschläge und Anregungen aller Art, auch von Schülerinnen und Schülern.

b) Ich habe in der Zeit von 1953 bis 1959 im Zusammenhang mit einer neuartigen Einführung in die Nichteuclidischen Geometrien einen Reformvorschlag für den Geometrieunterricht der Höheren Schule entwickelt. Die genannte Einführung habe ich in dem in der Fußnote 2) genannten Aufsatz veröffentlicht. Den Reformplan wollte ich, wie aus dem Vorwort des genannten Aufsatzes hervorgeht, in einem Anhang veröffentlichen. Dieser Anhang mußte jedoch aus Platzgründen gestrichen werden.

Der Reformplan erhob zum Grundgedanken des Geometrieunterrichtes der Höheren Schule die planmäßige Hinführung zur rechnenden Geometrie, also letzten Endes zur Analytischen Geometrie. Damals wußte ich noch nichts von Ähnlichkeitsrastern und -bildern.

Es ist bemerkenswert, daß dem genannten Plan durch die Entdeckung dieser Raster und Bilder neue durchschlagende Begründungen zugeführt werden. Er erscheint nunmehr für das Denken und für die Anschauung als einzig sachgemäß und überaus vielversprechend.

Genauereres in geplanten Arbeiten über den Geometrieunterricht der Höheren Schule.

KAPITEL 1 KUNST UND RASTER

Nr. 1,1 Die Rasterstruktur der menschlichen Seele

Die Kunst wirkt auf den kunstempfangenden Menschen durch Kunstwerke, also durch Gegenstände der äußeren Welt, durch Gegenstände der Wahrnehmung. Sie wirkt daher zunächst auf die Wahrnehmungskraft des Menschen. Für die Kunst sind also die Gesetze der Wahrnehmung wesentlich, darüber hinaus die Gesetze des gesamten Seelenlebens. Für die Kunst ist von besonderer Bedeutung die Rasterstruktur der Wahrnehmung und des gesamten Seelenlebens. Die vorliegende Nummer handelt von dieser Rasterstruktur.

Ein blindgeborener Mensch, der plötzlich sehend wird, sieht einen bunten Farberteppich. Er ist aber zunächst nicht imstande, mit seinen Augen wahrzunehmen, die gesehenen Gegenstände als Gegenstände zu sehen und zu erkennen. Erst wenn im Aufbau des Seins gegebene oder ererbte und im Instinkt verankerte Urbilder hervortreten und wenn der Mensch Seherfahrungen gesammelt hat, wenn er in seinem unbewußten und bewußten Gedächtnis Urbilder hervorgerufen und Erinnerungsbilder gespeichert hat und wenn er gelernt hat, neue Sehempfindungen mit Hilfe dieser Urbilder und Erinnerungsbilder unbewußt oder bewußt zu deuten, erst dann kann er sehend wahrnehmen. Erst dann kann er ein optisches Erinnerungs-, Vorstellungs- und Fantasieleben entwickeln. Das Entsprechende gilt für alle anderen Sinne.

Wir nennen diese Urbilder und Erinnerungsbilder, diese Fähigkeiten der Seele, im „Stoff“, den die Sinnesempfindungen liefern, „Gestalten“ und Strukturen zu erkennen und wiederzuerkennen, die Vorgestalten und die Vorbegriffe des Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögens. Wir unterscheiden dabei die Vorgestalten und Vorbegriffe nach dem Grade der Abstraktheit der zugehörigen Inhalte. Die Grenze zwischen Vorgestalten und Vorbegriffen ist fließend und in weitem Maße willkürlich zu ziehen.

Bereits die Tiere besitzen solche Vorgestalten und Vorbegriffe. So spricht die Zecke an auf das „Urbild“ des Milchsäuregeruches. So erkennt das Huhn durch Urbilder (Auslöserschemas) die Schattenrisse bestimmter Raubvögel. So erkennt der Hund durch Vorbegriffe seinen Futternapf, seine Schlafstelle, seinen Herrn, aber auch allgemeiner eine Wasserfütze, einen Baum, einen Menschen, ein Lebewesen, auch Vorgänge wie das Lächeln seines Herrn oder eine drohende Handbewegung.

Der Mensch „benennt“ einen großen Teil seiner Vorgestalten und Vorbegriffe, das heißt, er ordnet ihnen mehr oder weniger willkürlich gewählte Lautgestalten oder sonstige Gestalten als Zeichen zu und erhebt sie damit zu „Begriffen“. Wir nennen die Einheit von Begriff und Zeichen ein Wort, das Zeichen für sich einen Wortleib. Der Mensch ergänzt sodann das Handeln mit den Dingen der Außenwelt durch ein „Handeln“ mit den Begriffen und Worten, und zwar durch ein Verknüpfen von Begriffen zu Urteilen und Urteilsgefügen, von Worten zu Sätzen und Satzgefügen.

Alle Wahrnehmung ist ein Zusammenkommen und Zusammenwirken zwischen dem „Stoff der Sinnesempfindungen“ einerseits und den Vorgestalten, Vorbegriffen und Begriffen andererseits. Diese Vorformen „fassen Fuß“ im jeweiligen Stoff der Sinnesempfindungen. Oder aber dieses Fußfassen mißlingt ihnen; wir sagen dann: sie gleiten ab. Wir nennen die Gegenstandsstruktur der Außenwelt den Außenweltraster, die Vorformenstruktur des menschlichen Wahrnehmungsvermögens den Wahrnehmungsraster der Seele.

Wie auf dem Klavier im Gegensatz zur Geige nur endlich viele festliegende Töne angeschlagen werden können, so kann die Wahrnehmung im Menschen und im Tiere nur endlich viele festliegende „Saiten zum Schwingen bringen“. Wie im Wahrnehmen, so können auch im Erinnern, Vorstellen, Fantasieren und Denken nur endlich viele Saiten erklingen. All dies freilich in praktisch zahllosen Stärkegraden und Zusammenstellungen. Wir sagen deshalb: Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Denkvermögen haben Rasternatur.

Wie die Erkenntniskräfte gerastert sind, so sind auch die Gefühls-, Willens- und Handlungskräfte gerastert durch feste Vorformen des Ablaufs. So sind alle Seelenkräfte gerastert, alle seelischen Inhalte und Vorgänge vorgeformt.

Die genannten Vorformen haben ihre Ursprünge teils im Grundaufbau des Seins überhaupt, so der Begriff der Zahl oder der Begriff der Ebene, teils im biologischen Erbgut der jeweiligen Art, so die Auslöserschemas und die Abläufe instinktiver Hand-

lungen, teils im jeweiligen Kulturerbe, so die Buchstaben des Alphabets, teils in vergangenen Erlebnissen des jeweiligen Menschen oder Tieres, so die Furcht eines Menschen vor einem Ort, an dem er Böses erlebt hat.

Nr. 1, 2 Die Bausteine des Kunstwerkes

Der Mensch versteht, wie gesagt, die Außenwelt, weil diese in ihm nicht nur Sinnesempfindungen bewirkt, sondern durch ihre Gegenstands- und Gesetzesstruktur auch Wahrnehmungs- und Verstandesfähigkeiten anspricht, weil die Struktur der Außenwelt zum Raster der erkennenden Seelenkräfte paßt, weil diese Struktur und dieser Raster ineinander einrastern.

Der Mensch kann entsprechend die Scheinwelt eines Kunstwerkes nur dann innerlich aufnehmen, wenn die Struktur dieser Scheinwelt den Raster seiner Seelenkräfte anspricht, wenn das Werk nicht nur Sinnesempfindungen bewirkt, sondern darüber hinaus Vorgehalten, Vorbegriffe oder Begriffe des aufnehmenden Menschen anspricht. Das ist nur dann der Fall, wenn das Kunstwerk aus vorgeformten Elementen, aus bereits bekannten Gegenständen oder Gegenstandsformen der Außenwelt, der seelischen Welt oder der Geisteswelt erbaut ist. Wir nennen diese Elemente die Bausteine oder die Vokabeln des Kunstwerkes.

Den Werken der Musik in der klassischen Auffassung liegen zugrunde die Töne und die Tonintervalle einer fest gegebenen Tonleiter, allenfalls der Zwölftonleiter, vielleicht auch einer Vierundzwanzigtonleiter, jedenfalls aber einer festen Tonleiter. Weiter die Zeitstrecken und Zeitstreckenverhältnisse, die Intensitätsstufen und Intensitätsstufenverhältnisse des zugrundeliegenden Taktes und Rhythmus'. Schließlich auch die bekannten Klangfarben der benutzten Instrumente.

Die Werke der Dichtkunst sind erbaut aus Sätzen, Worten und Lauten der jeweils zugrundeliegenden Sprache. Der Dichter hat die Gesetze der Logik, der Grammatik und der Wortlehre zu beachten. Er kann zum Beispiel nicht des Reimes wegen etwa vom Worte „Haus“ das „s“ weglassen. Er muß mit fertigen, mit vorgeprägten Worten arbeiten, also mit vorliegenden, mit vorgegebenen „Bausteinen“.

Die Werke der Architektur verwirklichen die geometrischen Urgestalten der ebenen Fläche, der geraden Kante, des rechten Winkels, des Rechtecks, des Quaders, des Zylinders, des Kegelstumpfes, des Kreises. Die Werke der Plastik, des Kunstgewerbes, des Tanzes, des Puppenspieles und der Mimik verwirklichen geometrische, bewegungsgeometrische und organische Urgestalten.

Die gegenständliche wie auch die gegenstandsfreie Zeichen- und Malkunst benutzen Urformen der Geometrie und der Außenwelt, wobei die gegenstandsfreie Kunst auf gewisse kompliziertere Formen dieser Art, etwa auf die Form „menschliches Gesicht“ oder „Pferdekopf“, verzichtet.

Es sei besonders hervorgehoben: Eine Bausteinverständlichkeit des Kunstwerkes im Sinne eines Aufbaus aus wahrnehmungsverständlichen Bausteinen bedeutet noch lange nicht, daß auch das Kunstwerk als Ganzheit wahrnehmungsverständlich wäre. Dazu sind ein gestufter Aufbau und eine Letztganzheit des Werkes erforderlich.

Schließlich bedeutet auch eine Wahrnehmungsverständlichkeit des Werkes als Ganzes für die erkennenden Seelenkräfte noch lange nicht, daß das Werk auch einen künstlerischen „Sinn“ hat und in diesem seinen Sinn verstehbar oder deutbar ist.

Der Aufbau des Kunstwerkes aus wahrnehmungsverständlichen Bausteinen ist jedoch notwendige Voraussetzung für die genannten höheren Stufen der Verstehbarkeit.

Über den Aufbau des Kunstwerkes und das Wesen der Kunst vergleiche man Broder Christiansen ⁶⁾!

Nr. 1, 3 Die Formquellen der Raumkünste

Wir unterscheiden, wie schon im Vorwort gesagt, drei große Formquellen der statischen und dynamischen Bildenden Künste. Erstens die Welt der absoluten Formen, also der mathematischen Raum-Zeit-Formen, genauer der geometrischen, der bewegungsgeometrischen und der rhythmischen Formen. Zweitens die Welt der Gegenstände, der Zwecke, der Stoffe und der Technik. Drittens Zufall und Chaos. Der harmonikale und der künstlerische Sinn sind keine eigenen Formquellen. Sie wählen

lediglich — bewußt oder unbewußt — aus den Formen der genannten Quellen aus. Ich nenne diese Unterscheidung den Drei-Quellen-Satz.

Vorwiegend aus der ersten und der zweiten Quelle beziehen ihre Formen der Plakatismus (so wollen wir die plakathafte Grafik und Malerei nennen) und der Kubismus. Vorwiegend aus der zweiten Quelle der Realismus, die Schriftbildkunst und die Kunst der Materialstudien. Aus der zweiten und der dritten der gegenständliche Expressionismus, der Surrealismus und der Impressionismus. Aus der dritten der strenge Tachismus, dessen sämtliche Werke von ein und demselben billigen und kümmerlichen Reiz, dem Reiz des Chaotischen, des Unverständlichen und Sinnlosen, „leben“, und der nach dem oben Gesagten nicht mehr zur Kunst zu rechnen ist. Aus der dritten und ersten der Konstruktivismus und der geometrische Expressionismus. Im Wesentlichen aus der ersten Quelle wird die in diesem Aufsatz zu begründende Lichtmusik schöpfen.

Geometrische Formen in nichtgeometrischer Anordnung liegen vor im Plakatismus, im Kubismus, im Konstruktivismus und im geometrischen Expressionismus. Nichtgeometrische Formen in geometrischer Anordnung im gegenständlichen und im freien Ornament. Nichtgeometrische Formen in nichtgeometrischer Anordnung in der nichtkonstruktivistischen gegenständlichen Kunst, in der Materialkunst und im Tachismus. Geometrische Formen in geometrischer Anordnung liegen vor im geometrischen Ornament. Sie begründen sodann die in diesem Aufsatz zu erklärende Lichtmusik.

Die mathematischen Formen bilden in der Menge aller möglichen Raum-Zeit-Formen die „tragende Schicht“. Diese ist abzählbar im Sinne der mathematischen Mengenlehre und „von Natur aus“ weitgehend stammbaumhaft (hierarchisch) geordnet. Jede streng mathematische Form ist unter unendlich vielen „Nachbarformen“ „natürliche Mitte“.

Jede mathematische Form hat unabhängig von ihrem Entdecker und von dessen Entdeckungsakt Anteil am Sein. Sie ist „vorherbestimmt“, „suchbar“, „findbar“, „unverlierbar“, „zwingend“, mit einem Fremdwort „prästabilisiert“.

KAPITEL 2 DYNAMISCHE KUNST UND RASTER

Nr. 2,1 Statische und dynamische Gestalt

STATISCHE GESTALT

Man hat mit einigem Recht behauptet, zum Erfassen eines Gemäldes gehöre ein Stuhl. In der Tat! Zum sachgemäßen Erleben eines nur räumlichen, eines statischen Kunstwerkes gehört Zeit, im Grunde sogar viel Zeit. Das Gemälde „bahnt dem Auge Wege“, die es in der Zeit durchlaufen soll. Zahlreiche Einzelheiten sollen nacheinander entdeckt, beachtet, seelisch verarbeitet und beurteilt werden. Zahlreiche Spannungen und Spannungsausgleiche, zahlreiche Anmutungen sollen in zeitlicher Aufeinanderfolge erlebt werden.

Die Enge des menschlichen Bewußtseins einerseits, der Umfang und die Art des im statischen Kunstwerk enthaltenen Reichtums an Inhalten und Ordnungen andererseits verhindern die sachgemäße Aufnahme des Werkes in kürzester Frist, in wenigen Sekunden, in einem Gegenwartsaugenblick, die augenblickliche Aufnahme des Kunstwerkes als solchen. Das Gemälde will „studiert“ werden, die Plastik will von verschiedenen Seiten betrachtet werden, das Werk der Architektur will „ergangen“, „erwandert“, also in gewissem Sinne auch mit den Füßen aufgenommen werden.

Wie erfolgt im einzelnen das Studium eines statischen Kunstwerkes, etwa eines Gemäldes? Der Betrachter geht auf Entdeckungen aus, er sucht die Bildfläche ab, bis er bemerkenswerte Einzelheiten findet, also Teilganzheiten oder Teilzüge, einzelne Eigenschaften oder Beziehungen. Dann sucht er nach Eigenschaften der gefundenen Teile und nach Beziehungen zwischen diesen Teilen und ihren Eigenschaften. Er fährt in diesem Tun fort, bis er den für die künstlerische Wirkung wesentlichen Gesamtaufbau des Gemäldes aus seinen Teilen und Teileigenschaften erfaßt zu haben glaubt. Wir sprechen von seelisch-geistigem Zerlegen und Wiederzusammensetzen der Gestalt, von Analyse und Synthese. Hand in Hand mit diesen Vorgängen erfolgen zahlreiche Einordnungen der erlebten Teile in das bis dahin vorhandene „Wissen“ des Betrachters, und zwar durch Vorstellungs- und Gedankenverknüpfungen, durch Beurteilungen und Wertungen aller Art.

DYNAMISCHE GESTALT

Zum Erleben einer dynamischen Gestalt, also einer zeitlichen oder einer raumzeitlichen Gestalt, eines „Ereignisses“, steht keine beliebige Zeit zur Verfügung, sondern werden Reihenfolge und Geschwindigkeit in der Aufnahme der einzelnen Teile des Gebildes von diesem vorgeschrieben.

Der Hörer eines Musikstückes kann die einzelnen Klänge nicht verweilen lassen, solange er will. Er kann noch weniger diese Klänge in beliebiger zeitlicher Reihenfolge auf sich einwirken lassen. Er ist gezwungen, das Wesen eines jeden Klanges zu erfassen, sobald er erklingt, also „augenblicklich“. Das Entsprechende gilt für den Hörer eines Gedichtes und für den Betrachter eines Schauspiels.

Was ermöglicht dem Empfänger, ein dynamisches Werk nach Maßgabe seines zeitlichen Ablaufs augenblicklich zu erfassen? Die Antwort lautet: 1. ein jeweils zugrundeliegender strenger Grund-Raster, 2. ein mehr oder weniger strenger Zusatz-Raster, das heißt eine gewisse „Logik“ und ein gewisser „Stil“ in der Auswahl und Reihenfolge der nach dem Grund-Raster möglichen Ereignisse, 3. die Einfachheit der jeweils im einzelnen Augenblick ablaufenden Ereignisse.

Nr. 2, 2 Die dynamischen Künste

In der klassischen Musik liegen als Raster zugrunde die Tonleiter, die Taktordnung und die Art und Anzahl der zur Verfügung stehenden Instrumente. Die jeweils ertönenden Klänge, also die einzelnen Töne, Zweiklänge, Dreiklänge und so weiter, sind in ihrer Stellung im „Tonraum“ augenblicklich erfaßbar, jedenfalls für den musik kundigen Hörer. Die Aufeinanderfolge der Klänge folgt den Gesetzen der Tonalität.

In der Dichtkunst sind die Raster die zugrunde liegende Sprache und — in gebundener Rede — das Versmaß. Die Einfachheit der jeweiligen im Augenblick dargebotenen Teile des sprachlichen Kunstwerkes ist dadurch gesichert, daß zu gleicher Zeit immer nur ein Wort ausgesprochen wird. Die Auswahl und die Aufeinanderfolge der Worte folgt den Gesetzen der zugrunde liegenden Sprache, der Logik des ausgesagten Inhalts und — in der gebundenen Rede — dem Zwang des Versmaßes.

In der Schauspielkunst und im gegenständlichen Film ist der Raster die Welt der uns bekannten Gegenstände. Wenn ein Schauspiel abläuft, dann steht in jedem Augenblick ein einziger ganz bestimmter und dem Zuschauer seinem Wesen nach bekannter Vorgang im Mittelpunkt der geforderten Aufmerksamkeit. Die Ereignisse folgen nicht willkürlich oder chaotisch aufeinander, sondern sinnvoll und weitgehend gesetzlich.

So zeigt etwa ein Film ein laufendes Tier oder einen sprechenden Menschen. Der Zuschauer erfaßt das rein optisch und akustisch äußerst komplizierte Bild, weil ihm das Laufen eines solchen Tieres vertraut ist, weil er die Gesichtsformen und -bewegungen des sprechenden Menschen sowie Klang und Bedeutung seiner Worte erkennt. Ein Zuschauer, der die benutzte Sprache nicht kennt, hört nur wirre Laute, keine akustische Gestalt. Ein blind geborener und plötzlich sehend gewordener Mensch sieht nur Farbflöcke, kann kein „Gesicht“ erkennen.

Seit Jahrzehnten laufen Versuche, der Tonmusik in gegenstandsfreien („abstrakten“) Filmen eine „Lichtmusik“ zur Seite zu stellen. Die Lichtmusik müßte sich zur Schauspielkunst mit Einschluß der gegenständlichen Filmkunst verhalten wie die Tonmusik zur Dichtung. Alle diese Versuche sind bisher gescheitert, weil den jeweiligen gegenstandsfreien Filmen keine der Tonleiter entsprechende Flächenleiter zugrunde lag. Bilder nach Art der modernen abstrakten Gemälde sind viel zu willkürlich und damit zu schwer erfaßbar, als daß sich aus ihnen eine Lichtmusik gestalten ließe. Zudem sind solche Bilder ihrer ganzen Art nach viel zu sehr Einzelbilder, viel zu schwer „in langen Reihen“ harmonisch anzuordnen.

Nr. 2, 3 Die Lichtmusik

Ist für eine solche Lichtmusik, also für eine gegenstandsfreie Filmkunst, eine Flächenleiter oder eine Farbenleiter grundlegend? Der Vergleich mit der Tonmusik scheint für die Farbenleiter zu sprechen. In Wahrheit aber steht und fällt eine solche Kunst mit dem Besitz eines geeigneten Flächenrasters. Das läßt sich wie folgt begründen:

Erstens: Die Tonmusik ist in erster Linie eine Zeitkunst, sie soll die Zeit formen und das Wesen der Zeit sinnhaft offenbaren. Im Anfang der Tonmusik steht der Rhyth-

mus. Wenn die Lichtmusik nicht eine Parallelerscheinung, sondern ein echtes Gegenstück zur Tonmusik sein soll, dann muß sie also das Wesen des Raumes, genauer des zweidimensionalen Raumes, also der Fläche, sinnhaft offenbaren.

Zweitens: Es gibt zwar eine physikalisch-physiologisch-psychologisch naturgegebene Ordnung der Töne — nach der natürlichen Obertonreihe. Es gibt aber keine entsprechende Ordnung der Farben. In der Tat: Zwei Töne im Oktavabstand „klingen zusammen“, die kleinste Verschiebung eines der beiden Töne verwandelt den Wohlklang in einen Mißklang. Wenn aber zwei Farben „zueinander passen“, dann stört eine geringe Abwandlung einer dieser Farben die Harmonie nicht.

Drittens: Selbst wenn es eine solche sinnhaft erlebbare Farbenleiter gäbe, dann wäre zur Ermöglichung einer Lichtmusik immer noch eine Flächenleiter erforderlich, wenn das Kunstwerk mehr sein sollte als eine „einstimmige Farbmelodie“ etwa im Innern eines Kreises. Eine Flächenleiter alleine aber würde genügen. Es lassen sich nämlich mit ganz wenigen Farben, etwa mit Schwarz und Weiß, die kompliziertesten Formen darstellen. Es ist dagegen nicht möglich, mit einer einfachen Formenzusammenstellung, etwa mit einem Kreisring, reichere Farbenzusammenstellungen vorzuführen. Anders gesagt: Die Welt der Formen kann ohne Farben bestehen, sie kann sich sogar an den Tastsinn wenden. Die Farben aber verlangen nach der Form.

KAPITEL 3 KUNST UND GANZHEIT

Nr. 3, 1 Fülle und Ordnung

Die Kunst schenkt dem kunstaufnehmenden Menschen seelisches Erleben, seelischen Reichtum. Eine Bereicherung nun des seelischen Lebens ist in zwei großen Richtungen möglich. Es kann erstens der Umfang des seelischen Lebens nach Breite, Tiefe und Höhe, aber auch nach seiner Intensität sich weiten. Es kann zweitens die Ordnung des seelischen Erlebens vermehrt und damit dieses Erleben in stärkerem Maße dem Ich zu eigen gegeben werden.

Die Bereicherung der ersten Art betrifft die Vielheit, die Mannigfaltigkeit und die Intensität, kurz die Fülle des Erlebens, die der zweiten Art betrifft die gegenseitige Abstimmung der Elemente des Erlebens, die Gliederung und Zusammenfassung dieser Erlebnisse, die Stiftung von Ordnung, Ganzheit und Harmonie. Die Bereicherung der ersten Art vermehrt und verstärkt die Elemente, also die Teile oder Teilzüge, die primären Einheiten, des Erlebens. Die der zweiten Art verstärkt die Bindungen der Teile, faßt sie zusammen zu sekundären, tertiären und so weiter Einheiten und schließlich zu einer letzten Einheit. Die Bereicherung der ersten Art schenkt Teilstücke des Erlebens. Die der zweiten Art ordnet die Teilstücke zu einem „brauchbaren“, also zu einem übersehbaren, faßbaren und behaltbaren, zu einem lebensvollen und lebendigen Ganzen.

Diesen beiden Arten möglicher seelischer Bereicherung entsprechen die beiden alles beherrschenden Urtriebe des menschlichen Seelenlebens. Das sind der Trieb nach möglichst vielseitigem und intensivem Erleben einerseits, der Trieb nach möglichst geordnetem, organischem, sinnvollem, harmonischem Erleben und Leben andererseits. Das sind also der Trieb nach Mannigfaltigkeit des Erlebens und der Trieb nach Beherrschung dieser Mannigfaltigkeit, der Trieb zum Ausgreifen in die Weite und der Trieb zum Heimholen in die Einheit, der Trieb nach Vielheit und der Trieb nach Einheit. Diese beiden Urtriebe sind die beiden Seiten oder Zweige des auf Seele und Bewußtsein gerichteten Lebenstriebes selbst.

Die betrachtete Aufspaltung oder Polarität ist tief im Wesen des Lebens überhaupt und des Menschen im besonderen verankert. Alle stammesgeschichtliche und alle individuelle Höherentwicklung des Lebens ist Entfaltung und Zusammenfassung, Differenzierung und Integrierung. Das gilt für die körperliche Entwicklung wie auch für die Entwicklung des Empfindens, Wahrnehmens, Vorstellens, des vorbegrifflichen Intelligenzverhaltens und des Denkens. Auch alle Höherentwicklung der menschlichen Kultur beruht auf Entfaltung und Zusammenfassung. Man denke etwa an die Kulturgebiete der Sachtchnik, der Gesellschaftstechnik und der Wissenschaft.

Wir wollen im folgenden die Begriffe der Ordnung, der Ganzheit, der Harmonie und der Vollkommenheit näher betrachten.

Nr. 3, 2 Ordnung und Ganzheit

Wir sprechen von einer erlebten Ordnung, wenn wir eine Mannigfaltigkeit erkennen, also mindestens zwei Teileinheiten, und wenn wir diese Teileinheiten zum Teil oder insgesamt in gegenseitigen Beziehungen erleben. Also wenn diese Teileinheiten sich für unser Erleben zum Teil oder insgesamt zu höheren Einheiten zusammenschließen. Wir sprechen von erlebter Ganzheit, wenn alle erlebten Teileinheiten sich zu einer einzigen umfassenden Einheit zusammenschließen.

Wir sprechen von erlebter vollkommener Harmonie, wenn eine Mannigfaltigkeit des Erlebens in jeder im Augenblick beachteten Beziehung ganzheitlich geordnet ist, also wenn die umfassende Gesamtheit keine Störungen mehr einschließt, die nicht bereits ausgeglichen wären. Wir sprechen von unvollkommener oder angenäherter Harmonie, wenn eine ganzheitliche Ordnung sich einer harmonischen nähert. Wir nennen die Empfänglichkeit und Urteilsfähigkeit des Menschen für Harmonie den harmonikalischen Sinn.

Der Geist und seine höheren, das heißt räumlich und zeitlich scharfen Sinne, das Auge und das Ohr, streben danach, das Viele und das Mannigfaltige, das ihnen gegeben ist, zu immer höheren Ganzheiten zusammenzufassen. In dem Maße, in dem dies gelingt, fühlt der Geist sich zu Hause, fühlt er sich als das, was er sein soll, als Herr über die Dinge. Die Einzelheiten zur Einheit zu ordnen, macht geradezu das Wesen des Geistes aus.

DIE ORDNUNG

Die Welt unseres Erlebens ist durchsetzt von zahllosen Ordnungszügen. Wir denken an die Ordnungen der Intensität, des Maßes, der Größe, an die Ordnungen der Sinnesqualitäten, etwa der Farben, der Töne, der Gerüche, an die Ordnungen der Zeit und des Raumes, weiter etwa an die Ordnungen unserer Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungs-, Gedanken-, Strebungs- und Gemütsverküpfungen. Alle diese Ordnungen verbinden in irgend einer Weise, zumindest in der Meinung, in Begriffen oder in Gedanken, seelische Inhalte zu höheren Einheiten. Man vergleiche hierzu etwa Rudolf Carnap, *Der logische Aufbau der Welt* 9).

Die Welt in der Sicht der Wissenschaft ist wiederum eine Welt der Ordnungen. Es ist das Ziel der Wissenschaften und der Philosophie, alle diese Ordnungen, soweit sie dem Menschen wesentlich erscheinen, zu erfassen und die erfaßten Ordnungen widerspruchlos und möglichst nahtlos zu einer Gesamtordnung, zu einem wissenschaftlich-philosophischen Weltbild zu vereinen.

Die schwierige Frage, wieweit die genannten Ordnungen der Natur der Dinge, also der Natur der Welt mit Einschluß des Menschen, zugehören und wieweit sie Zufälligkeiten der menschlichen Sprachen und der Entwicklung des menschlichen Denkens entspringen, braucht hier nicht behandelt zu werden.

DIE GANZHEIT

Wir sprechen von „Ganzheit“ oder von einer „Gestalt“, wenn uns ein Gegenstand unserer Aufmerksamkeit als festgefügte Einheit in der Mannigfaltigkeit erscheint. Anders gesagt, wenn der Eindruck der Einheit des Ganzen sich gegen den Eindruck der Selbstständigkeit der Teileinheiten aller Stufen durchsetzt. Was begründet in einer Ganzheit die Einheit in der Mannigfaltigkeit?

Zunächst der äußere Zusammenhang, also der räumliche, der zeitliche oder der raumzeitliche Zusammenhang der Elemente. Das gilt auch etwa für einen Roman, dessen Worte in der richtigen Reihenfolge und als zusammengehörig erkennbar in einem Manuskript oder in einem Buche gegeben sein müssen. Sodann der innere Zusammenhang.

Das sind dem Erleben sich darbietende Beziehungen oder Beziehungsgefüge zwischen den Teilen der Ganzheit, beim Roman etwa die sprachliche und logische Richtigkeit und der Bedeutungszusammenhang der einzelnen Sätze und Kapitel.

Weiter eine dem Erleben sich darbietende Einheit des Stiles, ein „Gleichklangsgefüge“. Weiter in einer zeitlichen Ganzheit ein dem Erleben sich darbietendes „Spannungsgefüge“, ein hierarchisch geordneter „Spannungshochbau“. Man vergleiche bei Broder Christiansen 6)!

9) Rudolf Carnap, *„Der logische Aufbau der Welt“*, 1. Auflage 1928, 2. unveränderte Auflage Hamburg 1961. Das Buch beschreibt ein Begründungssystem der Begriffe. Es vermittelt wesentliche Erkenntnisse.

Anders gesagt: Das Gebilde ruft im „Betrachter“ den Eindruck hervor, daß seine Teile nicht nur zufällig, sondern aus innerer Notwendigkeit raumzeitlich in der vorliegenden Weise verbunden sind. — Innerer Zusammenhang in diesem Sinne entspringt aus vier großen Quellen (man vergleiche in der Nr. 1, 1 den letzten Absatz!).

Die erste dieser Quellen ist die „Natur der Dinge“, die Grundstruktur unserer Welt und zum Teil auch aller vorstellungsmöglichen oder gar aller denkmöglichen Welten. Aus dieser Gesetzmäßigkeit der Welt entspringen gewisse Beziehungen, Ähnlichkeiten und Urformen, die auf Grund ihres Wesens und ihrer inneren Beschaffenheit notwendig von allen Menschen aller Zeiten anerkannt werden. Als Beispiel seien genannt die Wesensverwandtschaft aller Farben und der Kreis.

Die zweite dieser Quellen ist das Artgedächtnis der Menschheit. Wenn dem Menschen der Wald ein besonderes Erlebnis ist, wenn der Säugling vor allem Lernen ein lächelndes Gesicht von einem wutverzerrten unterscheiden kann, dann spielen ererbte Anlagen mit, die in der Stammesgeschichte oder in der Stammesvorgeschichte der Menschheit erworben wurden.

Die dritte dieser Quellen ist das Sprach- und Kulturgedächtnis des jeweiligen Volkes. Ein Mensch, der lesen kann, wird Buchstaben und geschriebene Worte als Ganzheiten aufnehmen.

Die vierte Quelle ist das Einzelgedächtnis des jeweiligen Menschen, sind seine Vorstellungen und Gedankenverbindungen auf Grund zufälliger Erlebnisse.

BAUSTEINHAFTER UND STETIGER AUFBAU

Bei vielen Ganzheiten der Wirklichkeit drängt sich dem „Betrachter“ eine bestimmte Gliederung nach Unterganzheiten als einzig mögliche, als einzig natürliche oder doch als besonders naheliegende auf, so etwa bei einem Satz die Gliederung in die einzelnen Worte. Bei anderen Ganzheiten dagegen sind mehrere, zuweilen zahllose Gliederungen möglich und auch mehr oder weniger gleichberechtigt, so etwa bei einer Strecke die Gliederungen in Teilstrecken. Wir sprechen im ersten Falle von sachgegebener Gliederung und von bausteinhaftem Aufbau, im zweiten Falle von willkürlicher Gliederung und von stetigem Aufbau.

GESTUFTER (HIERARCHISCHER) AUFBAU

Eine übergreifende Einheit in einer Mannigfaltigkeit aus zahlreichen Teileinheiten ist in der Regel gestuft aufgebaut. Das heißt: Die oberste Einheit setzt sich zusammen aus Untereinheiten erster Stufe, jede von diesen ist entweder eine nicht weiter zusammengesetzte Grundeinheit oder setzt sich zusammen aus Untereinheiten zweiter Stufe, und so weiter, dabei treten mindestens zwei Untereinheiten zweiter Stufe wirklich auf. Als Beispiel dienen etwa der Aufbau eines Staatsgebietes nach Provinzen, Kreisen, Gemeinden und Grundstücken. Größere und kompliziertere Mannigfaltigkeiten sind nur bei gestufter Gliederung in allen Teilen und als Ganzes zugleich erfassbar.

GESTUFTER AUFBAU MIT MITTENBETONUNG

Von einem solchen sprechen wir, wenn in einer Ganzheit jede unterteilte Einheit von einer ganz bestimmten ihrer Untereinheiten in besonderer Weise vertreten wird, wo also eine dieser Untereinheiten eine „Mittenstellung“ einnimmt. Ein solcher Aufbau begünstigt eine harmonische Wirkung.

Nr. 3, 3 Die Harmonie

Wir können ein Bild als Gestalt aufnehmen, aber dennoch das Empfinden haben, es sei im Vergleich zu seiner Höhe zu breit, oder es „kippe“ nach der rechten Seite, oder es sei kopflastig. Wir nehmen einen verwachsenen Menschen als Einheit auf, empfinden und beurteilen aber seinen Buckel als unharmonisch. In all diesen Fällen empfinden wir Einzelheiten der jeweiligen Gestalt als „nicht in Ordnung“, also „nicht ausgewogen“, als „nicht richtig“. Wie kommt es zu diesem Empfinden?

In allen genannten Fällen stört uns ein einzelner Zug oder Teil der Gestalt, der nicht zu den übrigen paßt, der sich nur gewaltsam mit den übrigen vereinen läßt. Anders gesagt: In all diesen Fällen wird das betrachtende Gebilde als fehlerhafte, als unvollkommene Gestalt empfunden. Wäre der jeweilige Fehler beseitigt, dann wäre die Gestalt „harmonisch“. Harmonie ist also Vollkommenheit der Gestalt, Vollkommenheit der ganzheitlichen Ordnung einer Mannigfaltigkeit.

Die ganzheitliche und damit auch harmonische Ordnung eines Gebildes betrifft alle Arten des seelischen Erlebens: 1. das Erleben von Sinnesqualitäten, also etwa von Farben und von Tönen, als solchen, 2. das Erleben von räumlichen, zeitlichen und raumzeitlichen Ordnungen, also etwa von geometrischen, von rhythmischen und von kinematischen Formen, als solchen, 3. das Erleben von Ähnlichkeitsassoziationen, 4. das Erleben von Zeitassoziationen, 5. das Erleben von abstrakten, also von gedanklichen Strukturen, 6. das Erleben von Trieb-, Strebungs- und Willensregungen, 7. das Erleben von Anmutungs-, Gefühls- und Stimmungsregungen. Die auftretenden Spannungen oder Störkräfte wie auch deren Ausgleichungen können innerhalb der genannten Erlebnisarten, aber auch quer durch diese hindurch wirken.

Harmonie liegt, wie gesagt, vor, wenn sich die seelischen Wirkungen eines Gebildes „ohne bleibenden Widerstand“ zur umfassenden Ganzheit ordnen. „Ohne bleibenden Widerstand“, das bedeutet: Fall 1: Die wirklichen oder möglichen seelischen Teilwirkungen des Gebildes widerstreben der Erfassung des Gebildes als umfassende Einheit nur dadurch, daß sie eben selbständige Teilwirkungen sind. Fall 2: Sie widerstreben zudem durch besonders störende Eigenheiten, wobei jedoch die Widerstände sich gegenseitig aufheben, und zwar jeweils innerhalb der einzelnen Arten des seelischen Erlebens. Fall 3: Es geschieht dasselbe quer durch die einzelnen Arten des seelischen Erlebens hindurch.

Ein Beispiel für den ersten Fall sind vier gleichgroße senkrechte Striche in gleichen Abständen und in gleicher Höhe. Ein anderes Beispiel ist ein gefällig und glatt gemaltes nichtssagendes Engelsgesicht. — Ein Beispiel für den zweiten Fall ist ein Bild, dessen rechte Seite durch größere Flächeninhalte der bemalten Flächenstücke und dessen linke Seite durch „schwerere Farben“ betont ist, und zwar so, daß das Bild als Ganzes weder nach rechts noch nach links zu „kippen“ scheint. — Ein Beispiel für den dritten Fall ist eine schwarze Stabfigur auf weißem Grund, die mit der senkrechten Richtung einen Winkel von zehn Grad einschließt. Das Bild erscheint zunächst als nicht harmonisch. Aber sobald der Betrachter die Figur als fliegenden Pfeil auffaßt, erscheint ihm das Bild als „richtig“, als harmonisch. Das Wissen um Bedeutung und Notwendigkeit der schrägen Richtung hebt ihre harmoniestörende Wirkung auf.

Ein anderes Beispiel für den dritten Fall: Ein Bild stellt den gekreuzigten Christus dar. Dann wird die Störung der Harmonie, die von der Grausamkeit des dargestellten Vorganges ausgeht, aufgehoben durch das Wissen um die heilspendende Wirkung dieser Kreuzigung. Der Betrachter „erträgt“ die Grausamkeit, weil er von ihrer Notwendigkeit und Heilwirkung weiß (Kunst und Kommentar!).

Eine Harmonie über schwachen Spannungen nennen wir spannungsarm oder kraftlos, eine Harmonie über starken Spannungen nennen wir spannungsvoll oder kraftvoll.

Eine einfache, leicht durchschaubare Harmonie nennen wir flach, billig oder simpel, eine kompliziertere, „geistvolle“ Harmonie nennen wir gehaltvoll und tief. — Eine zugleich kraftvolle und tiefe Harmonie nennen wir fesselnd oder faszinierend..

Eine Harmonie, die den Eindruck hervorruft, sie werde durch gewisse Änderungen des Gebildes nicht gestört, nennen wir eine zufällige Harmonie. Eine Harmonie, die den entgegengesetzten Eindruck hervorruft, nennen wir eine notwendige Harmonie.

Eine zugleich kraftvolle, tiefe und notwendige Harmonie wirkt überzeugend, erhaben, majestätisch, göttlich.

DIE KREISLINIE ALS BEISPIEL

Eine Kreislinie, etwa gegeben als Begrenzung einer Kreisfläche, ist eine räumlich zusammenhängende eindimensionale Punktmenge. Als naheliegende Gliederungen bieten sich an: die Unterteilungen in gleichgroße Bogenstücke und deren weitere Unterteilungen in wieder untereinander gleichgroße Teilstücke. Die Teilstücke gleicher Stufe sind untereinander nach Form und Größe gleich, aber nach Lage und Richtung verschiedenen. Jede Spannungswirkung der Lage und der Richtung ist aber durch eine gleichgroße entgegengesetzte Spannungswirkung aufgehoben. Die Kreislinie ist demnach eine „Gestalt“, und zwar eine Gestalt von stetigem, gestuftem und harmonischem Aufbau. Ihre Harmonie ist objektiv, also notwendig für alle Menschen und für alle Zeiten begründet, nämlich in den Gesetzen der Geometrie. Übrigens teilt die Kreislinie jede sie schneidende Gerade in drei Teile, von denen die beiden äußeren deckungsgleich sind, während der innere eine Mittenlage einnimmt.

DIE HARMONISCHEN ZAHLEN

In einer harmonischen Gestalt mit Mittenbetonung ist für jede Einheit unter deren Untereinheiten der nächsten Stufe jeweils eine ausgezeichnet. Mindestens zwei Untereinheiten aber müssen vorhanden sein, wenn in der übergeordneten Einheit eine Mannigfaltigkeit vorliegen soll. Wenn aber zwei Untereinheiten vorhanden sind, von denen eine ausgezeichnet ist und die andere nicht, dann liegt eine nichtausgeglichene Spannung vor, eben das „Überwiegen“ der ausgezeichneten Einheit über die andere. Wenn aber drei Untereinheiten vorliegen, dann kann eine von ihnen „die Mitte betonen“, während die beiden anderen untereinander und gemeinsam gegen die Mitten-einheit „Gleichgewicht halten“. Übrigens: Drei ist die Zahl, die Anfang, Mitte und Ende hat.

Also ist die Zahl drei die kleinste Zahl, die als Anzahl der unmittelbaren Untereinheiten einer unterteilten Einheit in einer harmonischen Gestalt mit Mittenbetonung möglich ist. In diesem Sinne ist die Zahl drei die „harmonischste“ aller Zahlen. Auch die fünf und die sieben sind in diesem Sinne harmonische Zahlen. Die neun ist bereits eine multiplikativ zusammengesetzte Zahl: $9 = 3 \times 3$. Die Mengen, deren Elementezahlen noch höhere ungerade Zahlen sind, sind ohne Gliederung in Zwischenganzheiten schwer zu überblicken. Die geraden Zahlen schließlich kommen als Anzahlen mittent-betonter harmonischer Mengen nicht in Frage.

Nr. 3, 4 Kunst und Ganzheit

Die Kunst will ihrem Wesen nach in entlastetem Weltbezug durch menschliche Werke seelischen Reichtum schenken. Sie will die Tiefe der menschlichen Seele, das Anmutungs-, Stimmungs- und Gemütsleben des Menschen bereichern und ordnen. Sie will dieses seelische Leben erregen, zum Höchsten anspannen — und zugleich ihm den letzten Ausgleich, die vollendete Ruhe und Sicherheit zeigen.

Die Kunst wirkt daher durch Werke, die dem Erkennen zugänglich sind, die das Streben leben antreiben, die das Anmutungs- und Gefühlsleben ansprechen und die den harmonikalen Urtrieb befriedigen. Durch Werke, die zugleich erregen und im Letzten befriedigen.

Die Kunst wirkt also durch harmonische Werke, durch Werke von gespannter, tiefer und notwendiger Harmonie. Die Kunst will als letztes und höchstes Ziel in ihren Werken auf immer neue Weise die Ideen der gespannten, der lebenden Ganzheit, die Harmonie und der Vollkommenheit verkörpern.

Alle Kunst läßt in diesem Sinne den Menschen heile Welten erleben, heile Welten freilich des Scheines. Die Kunst schenkt in entlastetem Weltbezug, was die Religion in belastetem Weltbezug verspricht.

KAPITEL 4 ZEIT UND RAUM

Nr. 4, 1 Die Gleichförmigkeit

Alles wirkliche Sein, also alles nichtabstrahierte Sein, ist geordnet nach den beiden Grundordnungen Zeit und Raum. Jede nicht zeitlich-räumliche Ordnung, etwa die Ordnung der Farbqualitäten, umfaßt eine Vielheit wesensverschiedener, allenfalls ähnlicher Elemente. So sind Rot und Blau zwar beides Farben, aber als solche wesens-verschieden. Die Ordnungen Zeit und Raum dagegen sind die zahlenhaften, also die quantitativen Urordnungen. Sie ermöglichen Vielheiten nicht-verschiedener Elemente, also gleicher, aber dennoch nicht identischer Elemente. So können im Laufe der Zeit gleiche Ergebnisse beliebig oft erfolgen. So können im Raum untereinander gleiche Gegenstände in beliebiger Zahl auftreten. Zeit und Raum, und auch nur sie, ermöglichen Gleichheit zwischen Ereignissen und Gegenständen aller Art.

Darüber hinaus sind Zeit und Raum und die Raum-Zeit, genauer die Newtonsche Zeit und der Euklidische Raum und die Einheit beider, in sich selbst gleichförmig, genauer „ein-Punkt-homogen“ aufgebaut. Das heißt, kein Zeitpunkt ist als solcher von anderen verschieden, kein Raumpunkt ist rein geometrisch von anderen zu unterscheiden, kein Raum-Zeit-Punkt ist als solcher von anderen zu unterscheiden. An jeder Stelle des Raumes herrschen dieselben geometrischen Gesetze. So hat ein Dreieck mit gegebenen Seitenlängen an jedem Ort der Erde und des Weltraumes die gleichen Winkel. So sind an jedem Ort die gleichen geometrischen Konstruktionen möglich,

beziehungsweise unmöglich. Mit anderen Worten: Es läßt sich rhythmisch zu jeder Zeit, geometrisch an jedem Ort und bewegungsgeometrisch an jeder Zeit-Raum-Stelle das Gleiche machen. Diese Ein-Punkt-Homogenität der Zeit und des Raumes und der Raum-Zeit begründet die allgemeine Anwendbarkeit der Arithmetik und der Geometrie auf zeitlich-räumliche Ereignisse.

Darüber hinaus sind Zeit und Raum „zwei-Punkt-homogen“. Das heißt, kein Punktepaar ist von einem anderen Punktepaar gleichen Abstandes rein zeitlich, beziehungsweise rein räumlich zu unterscheiden. Wir nennen diese Eigenschaft beim Raum seine Richtungshomogenität. Alle Richtungen sind geometrisch gleichwertig, haben die gleichen geometrischen Eigenschaften. — Weiter sind Zeit und Raum „drei-Punkt-homogen“ und so weiter und „all-homogen“. Weiter sind Zeit und Raum „Verkleinerungs- und Vergrößerungs-homogen“, kurz „Ähnlichkeits-homogen“ oder „Größen-homogen“. Genaueres hierüber im oben genannten Aufsatz²⁾.

Schließlich lassen sich unter alleiniger Verwendung des Punkt-begriffes und des Begriffes der Gleichheit, Ununterscheidbarkeit oder Homogenität alle weiteren geometrischen Grundbegriffe herleiten. — Hier ein Beispiel für den zweidimensionalen Raum: Die Kreislinie (mit Einschluß des Grenzfalles der Geraden) ist eine Punktmenge, die nicht alle Punkte des Raumes umfaßt, die weiter gleich liegt zu allen ihren Punkten und die sich nicht zu einer größeren solchen Menge erweitern läßt. — Man vergleiche hierzu Paul Lorenzen¹⁰⁾ und Oskar Becker¹¹⁾!

Nr. 4,2 Die Unendlichkeit nach außen und nach innen

Zeit und Raum ordnen, wie schon gesagt, alles wirkliche Sein. Sie umfassen also unübersehbar viele, unübersehbar große und unübersehbar kleine Vorgänge und Gegenstände. Das können sie nur, weil ihre Fassungsvermögen unendlich sind. Die Newtonsche Zeit umfaßt eine unendliche Vergangenheit und eine unendliche Zukunft. Der Euklidische Raum erstreckt sich in allen Richtungen ins Unendliche.

Die Newtonsche Zeit und der Euklidische Raum sind darüber hinaus auch „unendlich nach innen“, genauer: unendlich in jedem ihrer Teile, mit anderen Worten „dicht“. Das heißt, es gibt keine zwei „Nachbarpunkte“, zwischen je zwei Zeit- oder Raumpunkten gibt es weitere Punkte, so etwa ihren Mittelpunkt. Zwischen je zwei Zeit- oder Raumpunkten gibt es also unendlich viele weitere Punkte. Das heißt auch: es gibt keinen „ersten“ Punkt, den ein bewegter Punkt im Anfang seiner Bewegung überschreitet.

Übrigens sind Zeit und Raum nicht nur in sich dicht, sondern darüber hinaus auch „stetig“. Das heißt: Nicht nur allen rationalen Zahlen und Zahlentripeln sind Zeitpunkte und Raumpunkte zugeordnet, sondern genau allen reellen Zahlen und Zahlentripeln. Näheres hierüber in dem oben genannten Aufsatz²⁾.

Nr. 4,3 Der Zusammenhang

Zeit und Raum ordnen, wie schon gesagt, alles wirkliche Sein. Das schließt ein, daß sie es zu einer letzten Einheit, einer alles umfassenden Ganzheit binden. Das aber können sie nur, weil sie in sich selbst „zusammenhängend“ sind. Es gibt in der Tat nur eine Zeit und nur einen Weltraum. Es gibt zwischen irgend zwei Zeitpunkten immer einen endlichen Zeitabschnitt und eine stetige, lückenlose Zeitstrecke. Das Entsprechende gilt für den Raum und für die Einheit von Zeit und Raum.

Zusammenfassung: Zeit und Raum sind die quantitativen, also die zahlenhaften Grundordnungen, das heißt sie und nur sie ermöglichen Vielheiten gleicher Dinge. Zeit und Raum sind in sich gleichförmig (homogen), unendlich nach außen, dicht und stetig nach innen, zusammenhängend je in sich.

Schließlich lassen sich aus den genannten Eigenschaften alle anderen Eigenschaften der Zeit und des Raumes herleiten. (Man vergleiche den oben genannten Aufsatz²⁾.) Damit sind diese Eigenschaften als Grundeigenschaften der Zeit und des Raumes erwiesen.

10) Paul Lorenzen, „Das Begründungsproblem der Geometrie als Wissenschaft der räumlichen Ordnung“ *Philosophia Naturalis*, 1961, Band VI, Heft 4, S. 415—431.

11) Oskar Becker, „Die Rolle der euklidischen Geometrie in der Protophysik“, *Philosophia Naturalis*, 1964, Band VIII, Heft 1/2, S. 49—64.

KAPITEL 5 DER AUFBAU EINES LICHTMUSIKRASTERS

Nr. 5,1 Die Eigenschaften eines Lichtmusikrasters

Eine Lichtmusik, also eine gegenstandsfreie Filmkunst, erfordert nach den Kapiteln 1 und 2 strenge geometrische Flächenraster. Diese müssen nach Kapitel 3 ganzheitlich, und zwar gestuft ganzheitlich, also hierarchisch aufgebaut sein und darüber hinaus Harmonie verkörpern. Sie müssen sodann nach Kapitel 4 in sich gleichförmig, dicht und zusammenhängend sein. Wir werden im folgenden solche Raster aufbauen und darüber hinaus einen ersten Überblick über alle möglichen solchen Raster gewinnen.

Zunächst einige Vorbemerkungen über die Sichtbarmachung der geometrischen Grundgebilde Fläche, Linie und Punkt: Eine Fläche ist sichtbar, wenn sie sich von ihrer Umgebung durch die Farbe unterscheidet. Eine Linie wird für gewöhnlich etwa durch eine Bleistift- oder eine Tuschelinie dargestellt, also durch einen gefärbten dünnen Flächenstreifen. Diese Darstellung ist in sich mangelhaft: Je deutlicher die Linie gezeichnet wird, desto dicker, also desto ungenauer wird sie.

Wir gehen daher für unsere Rasterbilder anders vor: Wir stellen eine Linie dar als Grenze zwischen zwei verschieden, etwa schwarz und weiß, gefärbten Flächen. Eine so dargestellte Linie ist unendlich dünn, also mathematisch genau, und zugleich massiv sichtbar. Wir sorgen nun dafür, daß alle unsere Raster aus Linien aufgebaut sind, die in sich geschlossen sind und die miteinander nur einzelne Punkte, aber keine Linienstücke gemeinsam haben. Das bedeutet, daß wir alle Formen in Schwarz-Weiß darstellen können.

Wir brauchen ein solches Bild nur vom Rand beginnend schwarz zu färben, bis wir auf eine Linie stoßen, an dieser die Farbe zu Weiß springen zu lassen, an der nächsten Linie wieder zu Schwarz und so weiter. Wir gelangen dabei unabhängig von der Reihenfolge unseres Vorgehens immer zur selben Färbung des gesamten Bildes. Und zwar sind, wenn wir den Rand des Bildes als Linie mitzählen, genau diejenigen Punkte schwarz gefärbt, die von einer ungeraden Zahl geschlossener Linien umfaßt werden.

Nr. 5,2 Das geschichtete Schachbrett

Man vergleiche zu dieser Nummer Bild 13! Wir zeichnen ein Quadrat und nennen es das Quadrat der Schicht 0. Wir unterteilen es in neun gleiche Quadrate und nennen diese die Quadrate der Schicht 1. Wir unterteilen jedes von diesen wieder in neun gleiche Quadrate und nennen diese die Quadrate der Schicht 2, und so weiter.

Jedes dieser Quadrate „vertritt“ seinen Mittelpunkt. Die Mittelpunkte der Schicht 1 bilden ein regelmäßiges quadratisches Punktgitter aus neun Punkten. Die der Schicht 2 bilden ein ebensolches Gitter aus 81 Punkten, die der Schicht 3 aus $27 \times 27 = 729$ solchen Punkten, die der Schicht 4 aus $81 \times 81 = 6561$ solchen Punkten und so weiter. Solche Gitterpunkte verschiedener Schichten sollen auch dann als verschiedene „Gitterpunkte“ schlechthin gezählt werden, wenn sie geometrisch als Flächenpunkte zusammenfallen.

Die Lichtmusik könnte nun darin bestehen, daß die Quadrate einer bestimmten Schicht, etwa die neun Quadrate der Schicht 1, in verschiedenen Farben aufleuchten und daß sie ihre Farben zeitlich ändern, also „Farbmelodien“ spielen. Dann läge die folgende Schwierigkeit vor: Je höher die Nummer der „spielenden“ Schicht ist, desto gleichförmiger (homogener) und dichter ist der zugehörige Schachbrettraster. Desto mehr Punkte — nämlich alle seine Gitterpunkte — sind in ihm gleichbehandelt, nämlich durch ein „spielendes“ Quadrat dargestellt. Je kleiner die Nummer der „spielenden“ Schicht ist, desto kleiner ist die Zahl der zugehörigen Quadrate, desto leichter läßt sich die Menge dieser Quadrate als zusammengesetzte Einheit, als Ganzheit, erfassen.

Da wir beides erreichen müssen, Gleichförmigkeit und Ganzheit, müssen wir also alle Schichten gleichzeitig „spielen“ lassen. Dann bindet das Quadrat der Schicht 0 durch sein Erscheinen die neun Quadrate der Schicht 1 zu einer Einheit, dann bindet jedes dieser Quadrate neun der Stufe 2 und so weiter. Dann können wir zugleich durch Betrachtung der höheren Schichten die Fläche in jedem gewünschten Maße als gleichförmig, als an jeder Stelle gleich beschaffen, erleben. Wir könnten nun noch Oben-Unten-Bewegungen, Links-Rechts-Bewegungen und Schräg-Bewegungen der einzelnen Quadrate zulassen. Schließlich auch Vorne-Hinten-Bewegungen, das heißt ein Größer- und Kleinerwerden der Quadrate.

All dies scheitert daran, daß die Quadrate einer jeden Schicht zusammengenommen alle anderen Schichten lückenlos überdecken und daß es uns nicht möglich ist, an gleicher Stelle mehrere Farben „gleichzeitig“ oder „hintereinander“ als Einzel-farben — nicht als Mischfarben — zu sehen. (Mehrere Töne können wir dagegen sehr wohl zur gleichen Zeit und im gleichen Raum als Einzeltöne hören.) Übrigens ist auch bereits für jede einzelne Schicht zu bemängeln, daß Nachbarquadrate, wenn sie die gleiche Farbe annehmen, miteinander verschmelzen, für das Auge nicht mehr zu trennen sind.

Nr. 5,3 Das durchsichtige Schachbrett

Man vergleiche zum Folgenden Bild 14! Wir ändern den soeben besprochenen Raster ab, indem wir jedes seiner Quadrate unter Erhaltung seines Mittelpunktes und seiner Seitenrichtungen im linearen Maßstab eins zu ein Drittel verkleinern. Dabei verkleinern sich alle Flächeninhalte auf ein Neuntel ihrer bisherigen Werte.

Der so erhaltene Raster ist, wie Bild 14 zeigt, „durchsichtig“, das heißt, die Gitterpunkte der verschiedenen Schichten können nunmehr gleichzeitig „spielen“, ohne daß die sie darstellenden Quadrate einander verdecken. Dennoch ist auch dieser Raster, wir wollen ihn einen durchsichtigen Schachbrettraster nennen, für die Zwecke der Lichtmusik unbrauchbar: Der Raster ist zwar gleichförmig, dicht und ganzheitlich. Aber die Nachbarquadrate gleicher Schicht berühren einander nicht. Die durch beliebige Färbungen der Elementarquadrate oder Grundfiguren erhaltenen Bilder sind „Punkt-bilder“ und damit ästhetisch nicht befriedigend. Sie sind „Pläne“ oder „Skelette“ von Lichtmusikbildern. Dem Raster fehlt der „Zusammenhang“.

Wir versuchen nun durch Vergrößerung der Grundfiguren den fehlenden Zusammenhang zu erzwingen. In Bild 15 haben wir durch Anhängen von Zacken die Grundfiguren der Fläche nach verdoppelt. In Bild 16 haben wir sie vervierfacht und Überschneidungen in Kauf genommen, aber noch keinen Zusammenhang erreicht.

Nr. 5,4 Ein Berührungsraster

Man vergleiche zum Folgenden die Bilder 21 bis 24! In Bild 22 haben wir ebenfalls gegenüber Bild 14 die Flächeninhalte der Grundfiguren vervierfacht. Jetzt aber so, daß die neuen Grundfiguren gleicher Schicht einander berühren. Der entstandene Raster ist ganzheitlich, gleichförmig, durchsichtig und zusammenhängend. Wir nennen ihn einen Berührungsraster. Bild 18 ist eines der unendlich vielen Schwarz-Weiß-Bilder dieses Rasters. Wie ist es möglich, daß er Durchsichtigkeit und Zusammenhang, also zwei einander scheinbar widersprechende Eigenschaften, miteinander vereinigt? Das ist möglich durch ein wunderbares Zusammenspiel von Punkten, Flächen und Linien. Wir wollen dieses Zusammenspiel genauer betrachten.

Es sind im Grunde die Gitterpunkte der verschiedenen Schichten, die die Spiele der Lichtmusik aufführen. Sie werden aber dargestellt, sichtbar gemacht, durch Flächenstücke, durch die ihnen zugeordneten Grundfiguren. Diesen Flächenstücken wieder sind ihre Grenzlinien zugeordnet. Da sich nun aus Dimensionsgründen in einem Flächenstück unendlich viele Linien unterbringen lassen, ist für die Begrenzungslinien der Grundfiguren aller Schichten Platz. Da sich wieder aus Dimensionsgründen in einem Linienstück unendlich viele Punkte unterbringen lassen, stören die Berührungs- und Überschneidungspunkte der genannten Begrenzungslinien deren Erfäßbarkeit nicht.

Da schließlich alle diese Begrenzungslinien „gute Gestalten“ im Sinne der Gestalt-psychologie sind und da sie innerhalb einer Schicht einander gleich und sonst im strengen geometrischen Sinne einander ähnlich sind, sehen wir nach den Gesetzen der Wahrnehmung genau die vorhandenen Grundfiguren — auch dort, wo sie sich überschneiden und auch bei der in diesem Aufsatz benutzten und in der Nr. 5,1 erklärten einfachen Schwarz-Weiß-Färbung.

Die „Durchsichtigkeit“ wächst noch, wenn mehr als zwei Farben benutzt werden und wenn die Bilder sich zeitlich ändern.

Der gefundene Raster läßt sich übrigens wie jeder Lichtmusik-Raster durch Vergrößerungen im Maßstab seiner Verkleinerungs- und Vergrößerungszahl endlos nach außen fortsetzen und bedeckt dann die unendliche Ebene ganz.

Auch die Bilder 21, 23 und 24 stellen Berührungsraster dar.

KAPITEL 6 WEITERE LICHTMUSIKRASTER

Nr. 6, 1 Die Bilder 9—32

Die Bilder 9 und 10 stellen noch einmal den Raster des Bildes 13 dar, die Bilder 11 und 12 den des Bildes 16.

Bild 24 stellt sowohl einen Berührungsraster als auch einen Überlappungsraster dar: Die Grundfiguren des Berührungsrasters sind Zwölfecke, die des Überlappungsrasters entstehen aus diesen durch Hinzunahme der Lückenrauten und sind selbst Rauten. Jede solche Raute überlappt ihre vier Nachbarrauten. Dabei wird der Rand des „Spielfeldes der Mittelpunkte“ natürlich überschritten. Bild 19 ist eines der unendlich vielen Schwarz-Weiß-Bilder dieses Überlappungsrasters. In diesem Bild fehlt die Raute der Schicht Null, ihre Darstellung hätte ein Hinausrücken des Bildrandes erfordert.

Bild 17 ist ein Bild des dem Raster des Bildes 14 zugeordneten Stabrasters. Dieser entsteht, wenn wir im Raster des Bildes 14 für Nachbarquadrate die Hinzunahme der „Zwischenräume“ gestatten. Ebenso, wenn wir waagerechte und senkrechte Bewegungen der Quadrate zu ihren Nachbarquadraten gestatten und die dabei überstrichenen Flächenstücke als neue Figuren zulassen. Wir können natürlich auch festsetzen, daß schräge Bewegungen zugelassen sind, und zwar in den Richtungen „eins-rechts—eins-hoch“, „zwei-rechts—eins-hoch“, „zwei-rechts—drei-hoch“ und so weiter.

Bild 20 zeigt den Zusammenhang zwischen den bisher besprochenen Quadratgitter-Rastern und den in den Bildern 1—8 vorgestellten Sechseckgitter-Rastern. Ich nenne die ersteren die Dualraster, da sie zwei Geradenrichtungen vor allen anderen auszeichnen, die letzteren die Triaraster, da sie drei solche Richtungen auszeichnen.

Bild 26 vertritt denselben Raster wie Bild 19. Die Raute der Schicht Null fehlt wieder. Die Rauten der Schicht Eins sind alle neun vertreten und bis auf die vier Eckrauten zu einem Kreuz verschmolzen. Die Schicht Zwei bildet ein großes V. Die Schicht Drei bildet waagerechte Schmuckstäbe (links) und die Schrift „Via, Veritas, Vita“. Die Schicht Vier bildet Schmuckreihen von links-unten nach rechts-oben.

Bild 27 unterscheidet sich von Bild 26 nur durch die Größe der Rauten. Bild 28 unterscheidet sich von Bild 26 nur durch die Form der Grundfiguren. Diese Grundfiguren sind jetzt einander überlappende Achtecke. Diese bilden, wenn sie in waagerechten oder in senkrechten fortlaufenden Reihen auftreten, an den Seiten geradlinig begrenzte Stäbe. Ich nenne alle Raster mit dieser Eigenschaft „Stabüberlappungsraster“. Bild 25 unterscheidet sich von Bild 26 im Wesentlichen nur durch den Wegfall der Schicht Vier und durch den Übergang zu einem Hohlstabraster.

Die Bilder 29—32 stellen alle dasselbe Gitterbild dar: Die Schicht Null ist weggelassen, die Schicht Eins ist mit allen ihren neun Grundfiguren vertreten, die Schicht Zwei bildet die Buchstaben L (links und unten) und M, die Schicht Drei schreibt stilisiert das Wort „Lichtmusik“. Bild 29 vertritt einen Berührungsraster, und zwar einen Dreiecksraster (es gibt noch weitere „gute“ Dreiecksraster). Bild 31 vertritt einen „Nachbarschaftsraster“. So nennen wir einen Raster, in dem benachbarte Grundfiguren gleicher Schicht einander nicht berühren, aber durch ihre Form dennoch den Eindruck des Zusammenhangs hervorrufen. Bild 30 vertritt einen „Berührungs-Verschmelzungs-Raster“. So nennen wir einen Raster, bei dem sich benachbarte Grundfiguren längs einer Strecke berühren. Bild 32 vertritt einen „Überlappungs-Verschmelzungs-Raster“, und zwar einen „Hohlrauten-Verschmelzungs-Raster“.

Nr. 6, 2 Die Bilder 33—48

Die Bilder 37—40 stellen noch einmal den Raster des Bildes 28 vor. Ich nenne ihn den „Stabüberlappungsraster D 3, Nr. 1“. Die Schicht Null ist nicht vertreten, die Schicht Eins mit vier, acht, neun und fünf ihrer neun Grundfiguren. Die Schicht Zwei formt ein Randquadrat und einen waagerechten Schmuckstab unterhalb der Mitte. Die Schicht Drei bildet die Buchstabenpaare DK, BK, LM, TM (der erste Buchstabe jeweils außen), die Stufe Vier die Schriften „Dicht-Kunst“, „Bildende Kunst“, „Licht-Musik“, „Ton-Musik“.

Die Bilder 33—36 stellen einen Stabüberlappungsraster aus größeren Achtecken vor. Ich nenne ihn den „Stabüberlappungsraster D 3, Nr. 3“. Die Bilder sind entsprechend zu den Bildern 37—40 gebaut. Die Großbuchstaben sind WB, DB, STB, TB (der erste Buchstabe jeweils innen), die Schriften lauten „Wort-Bild“, „Ding-Bild“, „Stern-Bild“, „Ton-Bild“.

Die Bilder 45—48 stellen den „Stabüberlappungsraster D 3, Nr. 2“ vor. Sie sind wieder entsprechend gebaut. Die Großbuchstaben sind ZS, AN, AT, US (der erste Buchstabe jeweils innen), die Schriften lauten „Zwischenwelt der Sprache“, „Außenwelt der Natur“, „Außenwelt der Technik“, „Unterwelt des Seins“.

Die Bilder 41—44 stellen den „Stabüberlappungsraster D 3, Nr. 4“ vor. Sie sind wieder entsprechend gebaut. Die Großbuchstaben sind ZB, AB, DB, UB (der erste Buchstabe jeweils innen), die Schriften lauten „Zeichen-Bild von Etwas“, „Ab-Bild von Etwas“, „Dienst-Bild für Etwas“, „Ur-Bild für sich“.

Die Stabüberlappungsraster sind besonders geeignet zur Einführung stetiger Bewegungen. Wir können die Grundfiguren auf ihren eigenen Gitterpunkten hüpfen lassen: Eine Grundfigur (Elementarfläche) leuchtet auf. Nach einer bestimmten Zeit erlischt sie, und zugleich leuchtet eine Nachbarfigur auf, und das setzt sich fort.

Wir können aber auch die Grundfigur auf den Gitterpunkten der nächsten Schicht hüpfen lassen oder auf denen der übernächsten Schicht. Dann werden die Sprünge immer kürzer, und es entsteht immer mehr der Eindruck einer stetigen Bewegung. Als Grenzfall ergibt sich die stetige Bewegung selbst, und zwar in den Richtungen „eins-rechts-eins-hoch“, „eins-rechts-zwei-hoch“, „zwei-rechts-drei-hoch“ und so weiter.

Wir können uns auch vorstellen, es seien besonders große Grundfiguren der folgenden Schichten selbst, die auf deren Gitterpunkten wandern. Die „Zwischenbilder“ bei solchen „Bewegungen“ sind natürlich im allgemeinen keine im bisherigen Sinne „zulässigen“, das heißt voll „durchsichtigen“ Ähnlichkeitsbilder mehr.

Nr. 6, 3 Die Bilder 49—64

Die Bilder 49—52 und 57—60 stellen alle denselben Raster vor. Es ist ein Kerbstab-Überlappungs-Verschmelzungs-Raster, der aus dem „Stabüberlappungs-Raster D 3, Nr. 4“ durch Verkleinerung der Grundfigur an den vier Schrägseiten entsteht und bei dem Verschmelzungen benachbarter Achtecke gleicher Schicht zugelassen sind.

Die Bilder stellen dar: Löwenkopf, Frochkönig von vorne gesehen (mit Krone, die breite schwarze Linie in der Mitte ist das Maul), Adler, Stier (ohne Verschmelzung!), Küken, Marabu (die breite weiße Fläche in der Mitte ist der Schnabel), Eule, Drei Vögel auf einem Zweig (ohne Verschmelzung!). Eine kompositionstechnische und ästhetische Untersuchung dieser Bilder ist hier aus Platzmangel nicht möglich.

Die Bilder 53 bis 56 stellen einen verwandten Raster vor (den „Stab-Verschmelzungs-Raster D 2, Nr. 5“). Sie sind einschichtig. Unter jedem der Einzelbilder ist sein „Bauplan“, also der Plan seiner Gitterpunkte, dargestellt. Jedes dieser Bilder kann als „Grund“ mehrstufiger Bilder dienen. Die Bilder lassen ahnen, was bei Zulassung weiterer Stufen, mehrerer Farben, zeitlicher Veränderung, stetiger Bewegung, Rastermischung und Rastermodulation zu erreichen ist.

Die Bilder 61—64 sind Schrifttafeln und stellen die Nummern 1, 2, 5 und 10 der am Ende des Aufsatzes in kleiner Schrift gedruckten 20 Begriffstafeln dar. Jeweils die acht Begriffe einer Zeile bilden ein zusammenhängendes Ganzes, eine Doppelstrophe. Die Schriften sind stilisiert und enthalten auch die Schriften der Bilder 33—48.

Tafel 1 handelt vom Aufbau des Seins, Tafel 3 von der Geometrie, Tafel 5 von der Kunst, Tafel 10 von der Lichtmusik. Die Tafeln 1—20 sind Begriffs-Dichtungen im wörtlichen Sinne. Eine Besprechung dieser Tafeln muß hier aus Platzmangel unterbleiben.

Nr. 6, 4 Die Bilder 1—8

Die Bilder 5—8 leisten für die Sechsgitter- oder Trialraster mit Ein-Drittel-Verkleinerung Ähnliches wie die Bilder 9—16 und 21—24 für die Quadratgitter- oder Dual-Raster mit Ein-Drittel-Verkleinerung.

Die Bilder 1—4 stellen einen Trial-Stabüberlappungs-Raster vor. In diesem Raster überdecken sich, was wir bisher nicht erlaubt haben, Randlinien von Grundfiguren. Diese Überdeckungen stören jedoch die „Durchsichtigkeit“ des Rasters nicht. Die Großbuchstaben sind RM, STM, LM, SM. Die Schriften lauten „Raum-Musik“, „Stern-Musik“, „Licht-Musik“, „Seh-Musik“.

Im Bild 1 formen verschmolzene Grundfiguren der Stufe Zwei einen Ring als Symbol der Fläche und des Raumes. Im Bild 2 stellen eine Grundfigur der Stufe Eins und sechs Grundfiguren der Stufe Zwei Gitterpunkte dar als Symbol des Punktes, des „gefüllten Sternes“ und des (wirklichen und des Lichtmusik-)Sternenhimmels. Im Bild 3 ist ein Strahlenstern dargestellt als Symbol der geraden Linie,

des Weges und des Lichtes. Im Bild 4 sind eine Brücke mit parallelen Türmen und eine Sonne dargestellt als Symbol des Menschen und seiner Kraft zu sehen.

Dual- und Trial-Raster erschöpfen die Möglichkeiten der Lichtmusik in zwei Dimensionen. Lichtmusik in drei und mehr Dimensionen ist für uns Bewohner einer dreidimensionalen Welt nicht mehr sehbar.

Wir können jedes einzelne dreidimensionale Ähnlichkeitsbild aus farbigen Knetmassen herstellen. Sehen aber können wir von diesen Bildern immer nur Querschnitte.

KAPITEL 7 DIE LICHTMUSIK

Nr. 7, 1 Die Wege zur Lichtmusik

Wir sind im Kapitel 5 zur Gewinnung eines Lichtmusikrasters einen Weg über die fortgesetzte Einteilung eines Quadrates in Teilquadrate gegangen. Es gibt zur Gewinnung der Lichtmusikraster mehrere schöne Wege. Ich will zehn solche Wege nennen.

Der Weg 1 führt über den „gefüllten Siebenkreis“. Dieser Weg hat, wie bereits im Vorwort gesagt, zur Entdeckung der Ähnlichkeitsraster und damit der Lichtmusik geführt.

Der Weg 2 führt über die fortgesetzte Teilung eines Quadrates oder eines regelmäßigen Sechsecks. Man vergleiche die Bilder 13 und 5! Diesen Weg haben wir im Kapitel 5 besprochen.

Der Weg 3 ist die Sichtbarmachung der n-adischen Zahlensysteme benutzenden Cartesischen Koordinatensysteme.

Der Weg 4a führt über die regelmäßigen Punktgitter, deren fortgesetzte Verkleinerung und die Darstellung aller so erhaltenen Gitterpunkte durch Flächenstücke.

Der Weg 4b führt vom „äußeren Ornament“ zum „inneren Ornament“. Das heißt, er führt über die regelmäßigen Sterngitter und deren fortgesetzte Verkleinerung und Überschichtung.

Der Weg 4c führt vom „leeren Stern“ zum „vollen Stern“. Man vergleiche etwa die Bilder 22 und 8! Wir zeichnen einen „Stern“, das heißt eine geschlossene geometrische Linie, und überschichten ihn an geeigneten Stellen mit kleineren Sternen, diese wieder mit kleineren Sternen und so weiter.

Der Weg 5a führt über die regelmäßigen Punktgitter, deren fortgesetzte Vergrößerung und die Darstellung aller so erhaltenen Gitterpunkte durch Flächenstücke.

Der Weg 5b führt über die regelmäßigen Sterngitter und deren fortgesetzte Vergrößerung und Überschichtung.

Der Weg 5c führt vom „einfachen Sterngitter“ zum „organisierten Sterngitter“. Man vergleiche etwa die Bilder 14, 16, 22 und 8! Wir zeichnen ein regelmäßiges Sterngitter und „organisieren“ es durch fortgesetzte Überschichtung mit größeren Sternen (Zum Begriff des „Organisierens“ vergleiche man im Vorwort!).

Der Weg 6 führt über die räumliche Perspektive in einem pyramidenförmigen Sehraum mit Flächenornament-tragenden Böden in Potenzabständen einer ganzen Zahl, die größer als eins ist.

Näheres zu diesen zehn Wegen an anderer Stelle!

Nr. 7, 2 Die Raster der Lichtmusik

Die Ähnlichkeitsraster-Geometrie und -Kunst erschließen ein in der Ordnung des Seins ausgezeichnetes, ein „prästabiliertes“ Ideenreich für das Auge. In der Tat: Ich habe in dem in der Fußnote 2) genannten Aufsatz in der Nr. 15, 2 im Heft 11 auf Seite 86 nachgewiesen:

„Der Raum der Klassischen Physik verwirklicht, soweit dies ohne Verwirklichung des Aktualunendlichen möglich ist, die ‚zentrale‘ abstrakte Struktur auf der Grundlage der ungerichteten Beziehung $O \leftarrow \rightarrow O$ — ‚zentral‘ mit Rücksicht auf die Aufgaben, die einer Allgemeinstruktur des nichtabstrahierten Seins zukommen.“

Ich kann nun hinzufügen:

„Die Ähnlichkeitsraster in zwei Dimensionen sind die einzigen zugleich ‚ganzheitlichen‘ und ‚gleichförmigen‘ aus Flächenstücken aufgebauten Formen des zweidimen-

sionalen Raumes der Klassischen Physik, also des zweidimensionalen Euklidischen Raumes.“

Ich kann sodann zu den Feststellungen in der Nr. 13, 3 des genannten Aufsatzes im Heft 11 auf Seite 82 hinzufügen:

„Die Euklidischen Räume sind die einzigen Räume, die strenge Ähnlichkeitsraster ermöglichen. Der dreidimensionale Euklidische Raum ist der dimensionsniedrigste Euklidische Raum, der Lichtmusik gestattet.“

*

Wir unterteilen die Menge aller möglichen Ähnlichkeitsraster in die beiden Geschlechter der Dual- und der Trial-Raster. Die ersteren bauen auf Quadratgittern auf, die letzteren auf regelmäßigen Sechseckgittern.

Wir unterteilen weiter diese beiden Mengen in die Reinen Klassen 2, 3, 4, 5 und so weiter und die Misch-Klassen aller Art.

Ein Raster der Klasse 2 liegt vor, wenn aus dem Punktgitter einer jeden Schicht das der folgenden Schicht hervorgeht durch ähnliche Verkleinerung auf ein Halb. Ein Raster der Klasse 3 liegt vor bei Verkleinerung auf ein Drittel und so weiter. Somit ergeben sich die Reinen Klassen $D(\text{ual})_2, D_3, D_4, \dots, T(\text{rial})_2, T_3, T_4, \dots$, kurz D_n und T_n mit $n = 2, 3, 4$ und so weiter

Ein Mischraster liegt vor, wenn die Übergänge von der nullten Schicht zur ersten, von dieser zur zweiten, von dieser zur dritten und so weiter verschiedenen Verkleinerungszahlen zugeordnet sind. Als Beispiel diene der Raster $D_{2,3,2,3}, \dots$

In jedem der beiden Geschlechter heben sich wesentlich voneinander ab die Klassen der Reinen Raster mit gradzahligem n , die der Reinen Raster mit ungradzahligem n und die der Misch-Raster. Somit ergeben sich die Gruppen der Raster $D(2n), D(2n + 1)$ und $D(\text{gemischt})$ sowie $T(2n), T(2n + 1)$ und $T(\text{gemischt})$ mit $n = 1, 2, 3, 4$ und so weiter.

Die wichtigsten Raster gehören den Klassen D_2, D_3, T_2, T_3 an. Diese Klassen sind die ersten Klassen oder Anfangsklassen der vier Gruppen der Reinen Raster. Die in diesem Aufsatz gezeigten Bilder 1—8 stellen die Klasse T_3 vor, die Bilder 9—52 und 57—60 die Klasse D_3 , die Bilder 53—56 die Klasse D_2 .

Alle in diesen Bildern vorgestellten Raster sind mittenbetont. Das heißt, jeder Gitterpunkt einer jeden Schicht ist zugleich auch Gitterpunkt der folgenden Schicht. Gute seitenbetonte, das soll heißen „nicht mittenbetonte“, Raster finden sich im Geschlecht der Dualraster, und zwar bei geraden Verkleinerungszahlen. Wir unterteilen demnach die Klassen $D(2n)$ in die Unterklassen $D(2n, m)$ der mittenbetonten und $D(2n, s)$ der seitenbetonten Raster. Näheres hierüber an anderer Stelle.

In jeder Klasse unterscheiden wir die Reinen Gattungen der Nachbarschafts-, der Berührungs-, der Verknüpfungs- und der Stab-Raster, weiter der Überlappungs-Raster ohne und mit Verschmelzungen (Verknüpfungs-Raster sind Raster, in denen benachbarte Grundfiguren abgeschlossene Flächenstücke gemeinsam haben). Weiter die Zwischen-Gattungen wie die der Berührungs-Verknüpfungs-Raster (Berührung in bestimmten Richtungen, Verknüpfung in anderen Richtungen). Schließlich die Misch-Gattungen. Darunter ist folgendes zu verstehen:

Es können über jedem Ähnlichkeits-Punktgitter in verschiedenen Schichten verschiedene Grundfiguren auftreten, und es können darüber hinaus auch in jeder Schicht verschiedene Grundfiguren zugleich auftreten. Es können sich auch verschiedene Scharen von Grundfiguren durch Farbe, Rhythmus, Bewegungs- und Verformungseigenschaften voneinander abheben. Wenn diese Grundfiguren verschiedenen Gattungen angehören, dann nennen wir den Raster einen Misch-Raster, seine Klasse eine Zwischen-Klasse.

Es können sodann Grundfiguren und aus Grundfiguren gebildete „Gegenstände“ sich aufspalten, miteinander verschmelzen, mit- oder gegeneinander tanzen, Teile oder Zeichen austauschen, neue Figuren hervorbringen.

Wie die Fläche und die Zeit, so sind auch die Farben in der Lichtmusik gerastert. Es sind etwa zugelassen sechzehn reine Farben des Farbkreises, fünf Stufen der Weißbeigabe (Trübung) und fünf Stufen der Schwarzbeigabe (Helligkeit, Intensität), weiter als unbunte Farben Weiß, Schwarz und fünf Graustufen. Das sind dann $16 \times 5 \times 5 + 7 = 407$ Farben. Es sind weiter etwa zugelassen stetige Übergänge mit vorgeschriebenen Abläufen von jeder Farbe zu ihren Nachbarfarben. Wesentlich ist bei alledem, daß jeweils sofort zu erkennen ist, welche Farbe und welcher Farbübergang vorliegt.

Nr. 7, 3 Die Kraftlinien und die Feldlinien

Wir haben die Ähnlichkeitsraster in Geschlechtern, Klassen und Gattungen eingeteilt. Welche Raster und vor allem welche „guten“ Raster gibt es nun in jeder Klasse und in jeder Gattung? Wie können wir solche Raster finden, wie können wir sie ordnen, und wie können wir sie alle finden?

Die Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage sind die Begriffe der Kraftlinie und der Feldlinie.

Wir erhalten in einem gegebenen Ähnlichkeits-Punktgitter, etwa im Punktgitter von Bild 14, eine Kraftlinie, wenn wir zwei Gitterpunkte gleicher Schicht durch eine Gerade verbinden.

Wir nennen eine Gerade eine Kraftlinie der Schicht n , wenn sie Gitterpunkte der Schicht n verbindet ($n = 0, 1, 2, 3 \dots$). Wir nennen sie eine Kraftlinie der Stufe n , wenn sie Gitterpunkte der Schicht n , aber keine Gitterpunkte einer vorhergehenden Schicht verbindet ($n = 0, 1, 2, 3 \dots$).

Wir nennen sie eine Kraftlinie der Art $(i; k)$ und des Ranges $(|i| + |k|) = l$, wenn auf ihr gelegene benachbarte Gitterpunkte ihrer Stufe im betreffenden Punktgitter zueinander liegen wie die Punkte $(0; 0)$ und $(i; k)$ im cartesischen Koordinatengitter mit ganzzahligen Koordinaten: Verschiebung um i Einheiten in einer Koordinatenrichtung und um k Einheiten in einer anderen Koordinatenrichtung.

Wir nennen eine Gerade eine Kraftlinien-geleitete Linie oder kürzer eine Feldlinie, wenn sie zu zwei Kraftlinien gleicher Schicht parallel ist und ihre Abstände zu diesen sich wie zwei ganze teilerfremde Zahlen u und v verhalten (auch $u = 0$ oder $v = 0$ ist zugelassen).

Wir nennen sie genauer eine Feldlinie der Sorte $(u; v)$ und des Grades $(|u| + |v|) = w$ in bezug auf die Kraftlinien der Schicht n und der Art $(i; k)$.

Jede Kraftlinie ist offenbar auch eine Feldlinie, aber nicht umgekehrt. Der Begriff der Kraftlinie wird also von dem der Feldlinie umfaßt.

Wir finden nun alle „guten“ Ähnlichkeitsraster, wenn wir in den verschiedenen Ähnlichkeits-Punktgittern die Ränder der Grundfiguren aus Stücken von Kraftlinien und Feldlinien aufbauen — und zwar so, daß keine Überdeckungen dieser Randlinien auftreten oder aber solche Überdeckungen die „Erkennbarkeit“ der Grundformen bestehen lassen.

Wir erstreben dabei eine möglichst große Gleichförmigkeit auch bei Hinzunahme der Grundfiguren der vorhergehenden Schichten. Wir erstreben mit anderen Worten, daß jede Grundfigur die Grundfiguren der folgenden Schichten „in schöner Weise“ teilt. Das bedeutet: Wir benutzen zum Aufbau der Ränder der Grundfiguren Kraftlinien und Feldlinien von möglichst niedriger Stufe, niedrigem Rang und niedrigem Grad.

Wir nennen die Ränder der Grundfiguren der Schicht n die Netzlinien der Schicht n ($n = 0, 1, 2, 3 \dots$).

Drei wertvolle elementare Methoden, drei „Zwickmühlen“, helfen beim Aufsuchen neuer Raster voran. Erstens das Umdenken von einer Rasterklasse auf die entsprechende des anderen Geschlechtes. Zweitens das Umdenken von einer Rasterklasse auf eine andere des gleichen Geschlechtes, also auf eine Klasse mit anderer Verkleinerungszahl. Drittens der Übergang von den Grundfiguren zu deren Lückenfiguren, so zum Beispiel bei dem im Bild 22 dargestellten Raster. Näheres an anderer Stelle.

Es sei noch erwähnt, daß die Kraftlinien auch die unstetigen und die stetigen Bewegungen der Lichtmusik leiten.

Die mathematische Theorie der Kraftlinien, der Leitlinien und der Ähnlichkeitsnetze soll an anderer Stelle behandelt werden.

Nr. 7, 4 Die Möglichkeiten der Lichtmusik

Der Tonmusik stehen drei Dimensionen zur Verfügung: Tonhöhe, Tonstärke und Zeit. (Die Klangfarbe beruht auf einer Zugabe von Obertönen, deren Tonstärken bestimmte Anteile an den Tonstärken der Grundtöne nicht übersteigen. Sie bedeuten daher physikalisch keine weitere Dimension: Elektronische Klang- und Geräuscherzeuger können auf eigene Schalter für die Klangfarbe verzichten.)

Der Lichtmusik stehen sieben Dimensionen zur Verfügung: Höhe, Breite, Tiefe, (Größer- und Kleinerwerden der Grundfiguren), Farbqualität, Weißanteil (Trübung), Schwarzanteil (Helligkeit, Intensität) und Zeit.

Während die Tonmusik, von Oktavwiederholungen abgesehen, höchstens zwölf Töne gleichzeitig bringen kann, kann die Lichtmusik mehrere tausend Grundfiguren gleichzeitig erscheinen lassen. Im Raster von Bild 13 stehen bis zur Schicht Vier einschließlich $1 + 3^2 + 9^2 + 27^2 + 81^2 = 1 + 9 + 81 + 729 + 6561 = 7381$ Grundfiguren zur Verfügung. Jede von ihnen kann erscheinen oder wegfallen, womit bei reiner Schwarz-Weiß-Färbung das Bild bestimmt ist. Das ergibt bei ausschließlicher Benutzung der Schichten Null bis Vier für die Schwarz-Weiß-Bilder dieses Rasters wie auch jedes verwandten Rasters 2^{7381} (zwei hoch 7381) Bilder, also rund 10^{2221} (das ist eine Eins mit 2221 Nullen) Möglichkeiten.

Die Zahl aller Elementarteilchen im Weltall ist nach neueren Schätzungen etwa 10^{86} . Das bedeutet: Wenn alle möglichen Schwarz-Weiß-Bilder dieses Rasters unter ausschließlicher Benutzung der Schichten Null bis Vier gezeichnet werden sollten, dann müßten aus jedem Elementarteilchen des Weltalls etwa 10^{2135} (eine Eins mit 2135 Nullen) Bilder hergestellt werden. Bei Zulassung weiterer Schichten, weiterer Raster, weiterer Farben und zeitlicher Veränderungen vergrößert sich wiederum die Zahl der möglichen Werke in nicht vorstellbarem Maße. Es besteht also keine Gefahr, daß die Formen der Lichtmusik jemals erschöpft werden könnten.

*

Es bleibt der Einwand, die möglichen Ähnlichkeitsbilder und -spiele seien, da aus demselben Grundgedanken erwachsen, einander allzu ähnlich, man werde sich also satt an ihnen sehen. Dazu ist zu sagen:

1. Die Ähnlichkeitsraster sind ein-Punkt-homogen. Alle Grundfiguren können mit ihren Mittelpunkten die Gitterpunkte aller Schichten besetzen. (Netzlinien, die einander in gerader Zahl überdecken, entfallen bei Schwarz-Weiß-Färbung für die Dauer dieser Überdeckung.) Es ist also keinesfalls notwendig, daß die Grundfiguren immer die festliegenden endlich vielen Gitterpunkte ihrer Schicht hervorheben.

2. Die Ähnlichkeitsraster sind in gewissem Sinne Formen-homogen. Sie gestatten bei Benutzung genügend tiefer Schichten eine beliebig angenäherte Darstellung eines jeden beliebigen Bildes in Farben wie in Schwarz-Weiß (im Gegensatz zur Tonmusik, die keine stetige Annäherung an die Sprache und an beliebige Geräusche kennt!). Freilich sind solche Darstellungen nicht Aufgabe der Lichtmusik. Es sind weiter zu beachten die Möglichkeiten der Mischung verschiedener Grundfiguren, des Größer- und Kleinerwerdens und der Verschmelzung der Grundfiguren.

3. In den Bildern dieses Aufsatzes sitzen alle auftretenden Grundfiguren mit ihren Mittelpunkten auf den Gitterpunkten ihrer eigenen Schicht, ist die Benutzung tieferer Schichten zur „Tönung“ des Bildes vermieden, sind die Grundfiguren weder gemischt noch vergrößert oder verkleinert noch miteinander verschmolzen — das letztere mit Ausnahme der Bilder 49, 50, 51 und 57, 58, 59.

Ich nenne alle Bilder, die die genannten Bedingungen erfüllen, Kadenz-Bilder, da sie in gewissem Sinne den Kadenz-Dreiklängen der Tonmusik entsprechen. Die Lichtmusik beschränkt sich jedoch ebensowenig auf Kadenz-Bilder wie die Tonmusik auf die Dreiklänge der Kadenz, also auf Tonika, Subdominante und Dominante.

4. Die Ähnlichkeitsraster sind nicht richtungshomogen. Aber auch das natürliche Raumempfinden des Menschen kennt keine Richtungs-Homogenität, unterscheidet wesensmäßig zwischen den sechs Richtungen „nach oben“, „nach unten“, „nach rechts“, „nach links“, „nach vorne“, „nach hinten“ und den „schrägen“ Richtungen. In den Dualrastern sind immerhin die vier erstgenannten Richtungen geometrisch gleichwertig, in den Trialrastern sind sechs Richtungen der Bildebene geometrisch gleichwertig. Übergänge zu Rastern, deren Achsen um 45° beziehungsweise um 30° gedreht sind, sind möglich.

Für das natürliche Raumempfinden sind zwei Veränderungen des Gesamt-Sehfeldes wesentlich. Die erste liegt vor, wenn wir uns nach vorne bewegen, wenn wir in den Raum hineinschreiten. Dabei erleben wir eine Auseinanderlegung und Entwirrung der Sehinhalte und zugleich einen Verlust an Seinhalten, die die Ränder des Gesichtsfeldes überschreiten. Die zweite Veränderung liegt vor, wenn wir uns am Orte um unsere eigene Körperachse, also rechts herum oder links herum, drehen. Wir erleben dabei eine seitliche Verschiebung aller Sehinhalte und an den Rändern des Gesichtsfeldes ein Einströmen und ein Ausströmen von Seinhalten.

Drehungen des Gesamt-Sehhaltes um die Achse Vorne-Hinten erleben wir nicht als solche. Wenn wir den Kopf um diese Achse drehen, dann erleben wir unsere Umgebung nach wie vor als senkrecht stehend. Entsprechende Drehungen einer Filmkamera wäh-

rend der Aufnahme dagegen ergeben im Film sich drehende Bilder, die wir als natürlich, als „verrückt“ empfinden. Drehungen einzelner Gegenstände vor unseren Augen um die Vorne-Hinten-Achse sind in der Natur sehr selten und in der Kultur praktisch auf sich drehende Räder beschränkt.

Die Ähnlichkeitsrasterkunst erlaubt stetig sich vollziehende ähnliche Vergrößerungen und Verkleinerungen und stetig sich vollziehende kongruente seitliche Verschiebungen nach praktisch allen Richtungen der Bildebene. Diese Vergrößerungen und diese Verschiebungen, soweit sie nach rechts oder nach links gerichtet sind, entsprechen den oben genannten Veränderungen des Gesamt-Seinhaltendes im täglichen Leben.

Jedes Lichtmusikbild hebt durch den Rand des Spielbereiches und durch die Kraftlinien des Ranges 1 ein senkrechttes Quadrat hervor oder ein senkrechttes Rechteck oder ein senkrecht auf einer Spitze stehendes regelmäßiges Sechseck oder ein aus einem solchen Sechseck, durch affine Verzerrung in senkrechter Richtung entstehendes Sechseck, also auch bestimmte Winkel. Eine reine Kreisbewegung ist in der Lichtmusik nicht möglich, jedenfalls nicht als „eingeborene“, als rastergemäße Bewegung.

Diese Bindungen entspringen aber dem kristallinen Wesen des Raumes selbst und entsprechen, wie gezeigt, dem natürlichen Raumempfinden. Diese Bindungen sind also hinzunehmen, ebenso wie in der Tonmusik die Bindungen an Oktav, Quint, Quart und so weiter. (Auch die Zwölftonmusik anerkennt die Oktav und indirekt — durch Meidung — Quint, Quart und so weiter!)

Nr. 7, 5 Die Zukunft der Lichtmusik

Lichtmusik-Bilder, auch ganze Lichtmusik-Spiele, lassen sich mit elektronischen Geräten, mit Licht-Organen, herstellen. Die Entwicklung der Lichtmusik ist Aufgabe der Industrie für Zeichenbedarf, die Rasterpapiere herstellen und vertreiben wird, des Filmes, des (Farb-)Fernsehens, der Elektroindustrie und der Kunsthochschulen. Es müssen Studios eingerichtet werden, in denen Mathematiker, Ingenieure, Tonmusiker und Maler zusammenarbeiten. Mit der Zeit werden sich eigene Berufe der Lichtmusik widmen. Ein Lichtmusikfilm wird etwa die Kosten eines Zeichen-Trickfilms erfordern: Es müssen für jede Sekunde der Spieldauer etwa zwanzig Bilder hergestellt werden.

Die Lichtmusik muß mit einfachsten Werken beginnen. Erst wenn eine technische und künstlerische Tradition des Komponierens und des Sehen entstanden ist, können die Werke länger und schwieriger werden. Aber auch dann muß der Künstler schwierigere Bilder zeitlich „aufbauen“, „entwickeln“. „Licht-Werke“ reichen vom kleinen „Licht-Lied“ bis zur „Licht-Fuge“ und zur „Licht-Symphonie“ (etwa: „Lichtsymphonie in D(ual) 3, Stabüberlappung 4, Farbraster XY, Zeitraster 3,7,10“).

Die Lichtmusik ermöglicht zahllose Raster, Werkarten und Stile. Sie kann Kitsch und Kunst bieten, Mittelware und zeitlose Offenbarung. Erst nach Jahrzehnten freilich oder Jahrhunderten werden Licht-Komponisten auftreten vom Range und von der Wirkung Bachs, Mozarts und Beethovens in der Tonmusik.

Die Lichtmusik wird den übrigen großen Künsten, der (statischen und dynamischen) Bildenden Kunst, der Dichtkunst und der Tonkunst gleichbedeutend und gleichwertig zur Seite stehen.

Sie wird inneren Reichtum schenken in Jahrtausenden und Jahrmillionen. Sie wird die Menschheit begleiten bis an das Ende ihrer Tage.

*

Es führt aber der Logos, der Göttliche, einen Reigentanz im Kreise auf,
Er, den die Vielen unter den Menschen das Geschick nennen.

Philon der Alexandriner,
Daß Gott unveränderlich sei, 176

Als er den Himmel herstellte, war ich da. Als er die Grundfesten der Erde stark machte,
da war ich bei ihm als sein Pflegling, da war ich sein Entzücken Tag für Tag,
spielte vor ihm zu aller Zeit, spielte auf seinem Erdkreis.

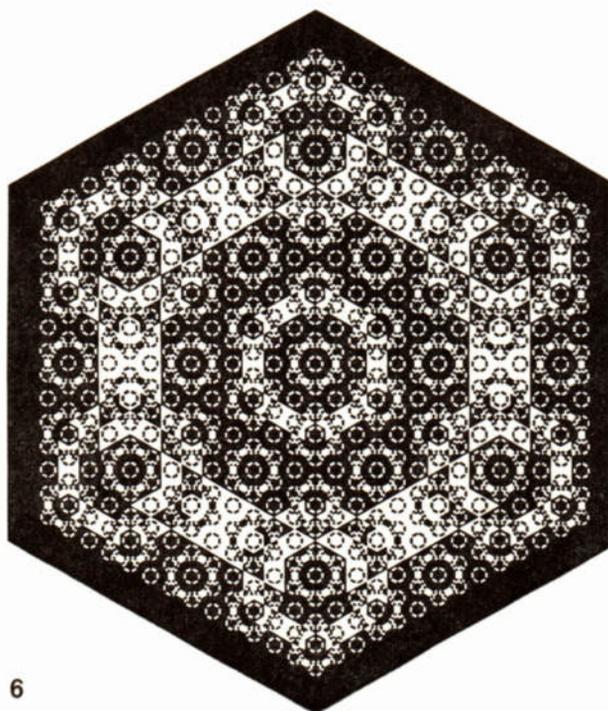
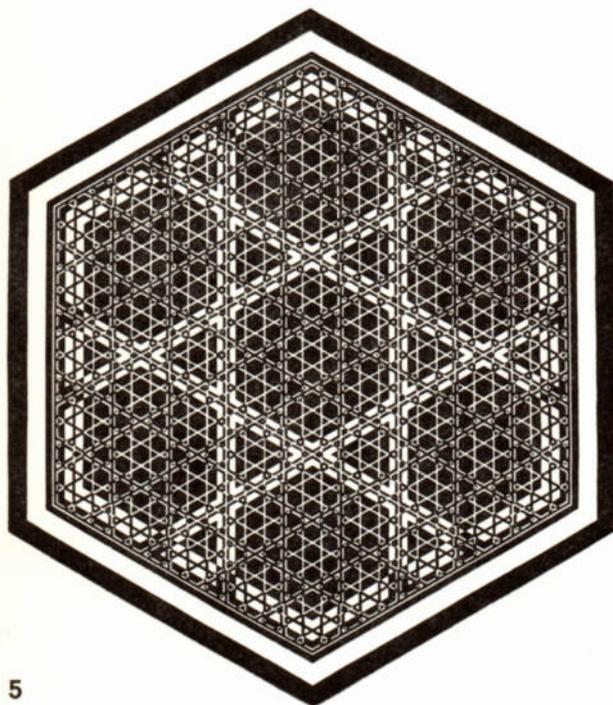
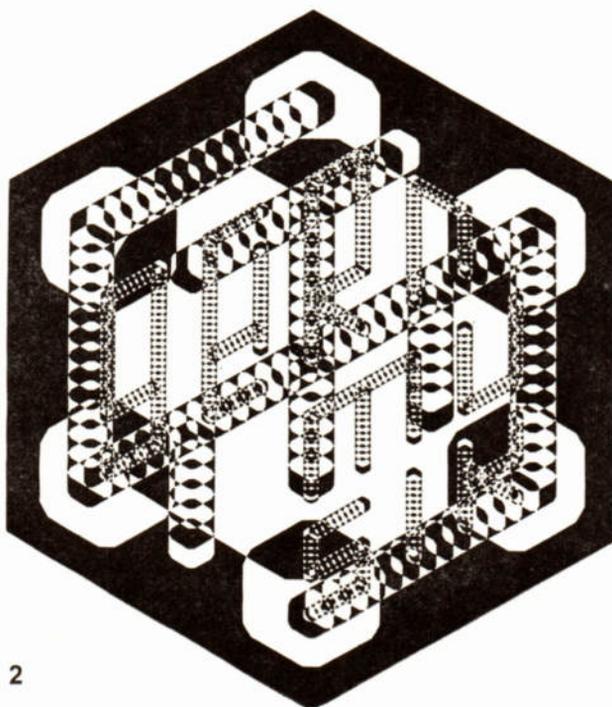
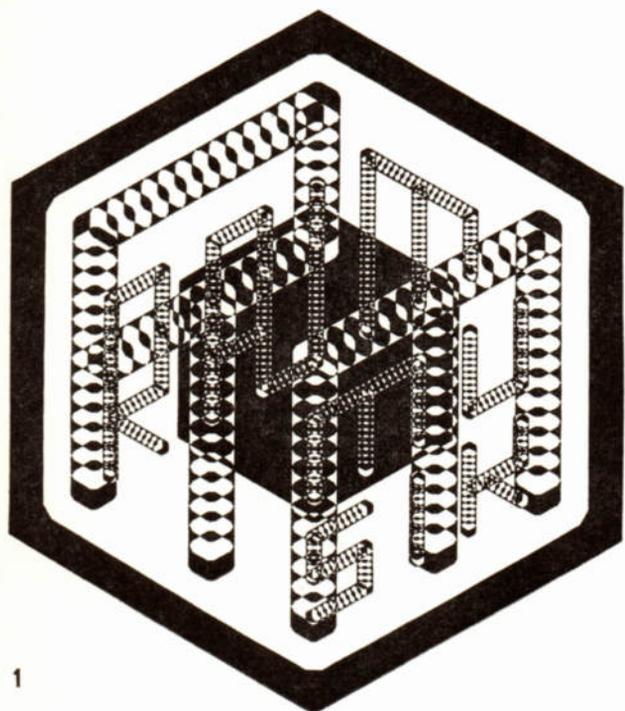
Buch der Sprüche (Providentia 8, 27—31)
Übersetzung von H. Wiesmann, Bonn 1923, S. 30

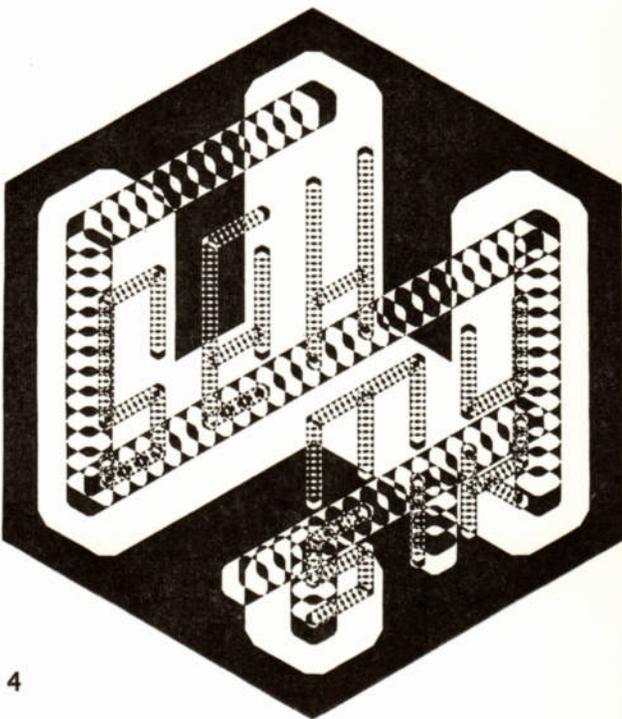
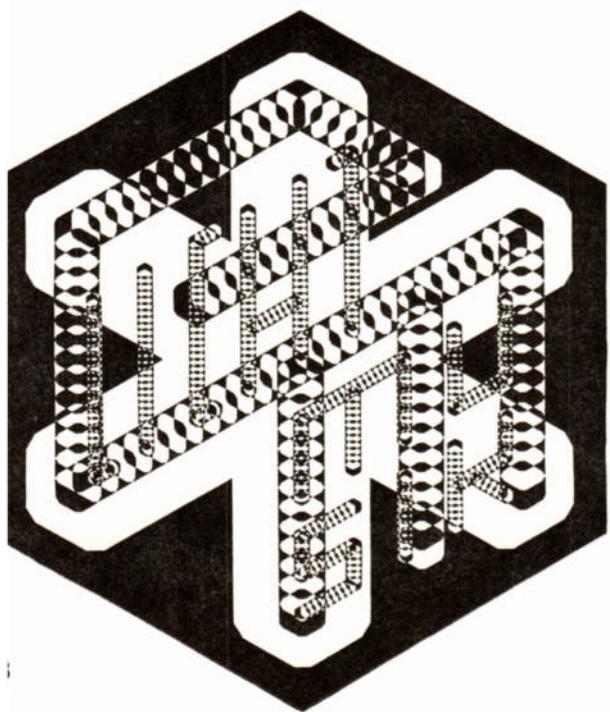
Ja herrlich ist's abzuhängen von einer himmlischen Stimme.

Wie traumhaft wird der Tag — wie taghaft sind Träume!

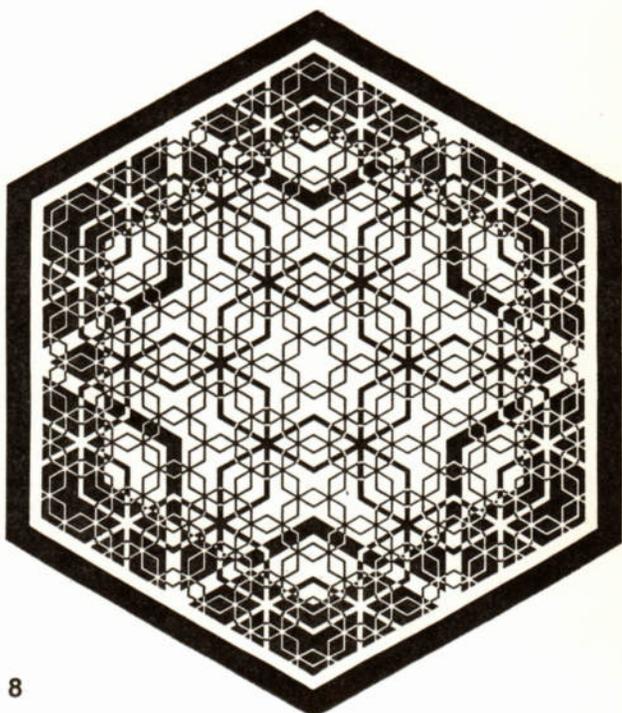
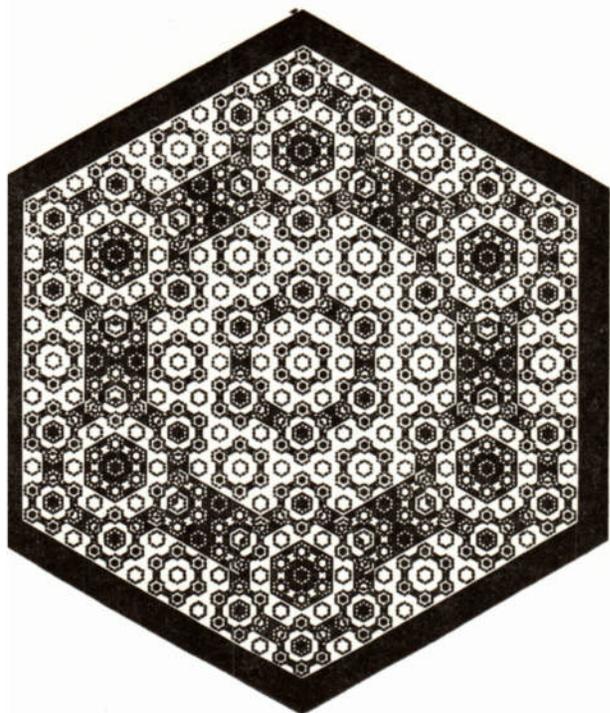
O diese Stimmen des Alls, o diese gewaltigen Liturgien der Schöpfung!

Gertrud von Le Fort, Hymnen an die Kirche

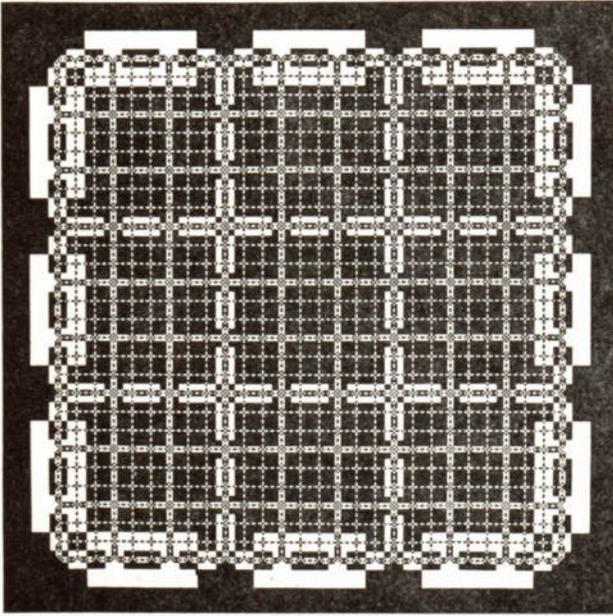




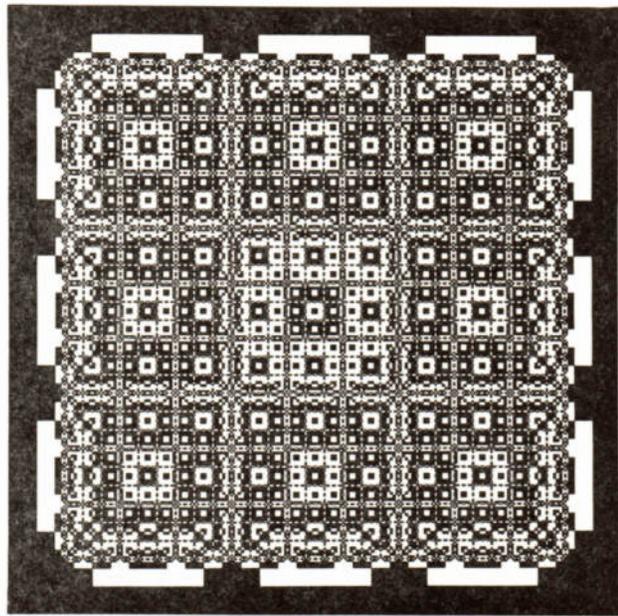
4



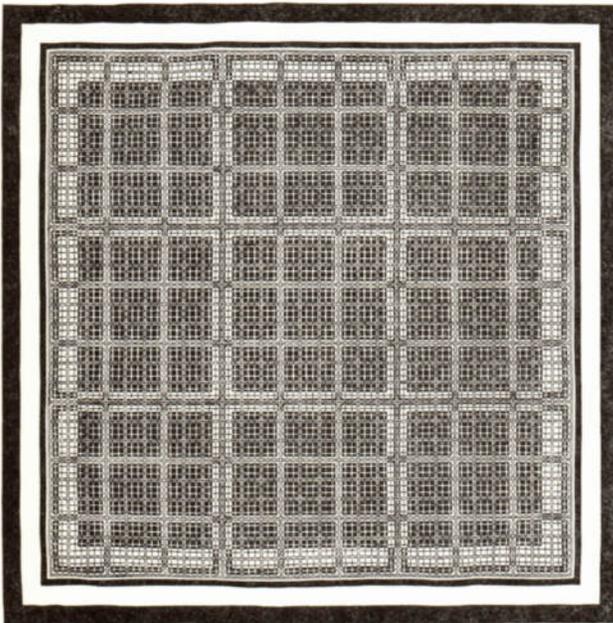
8



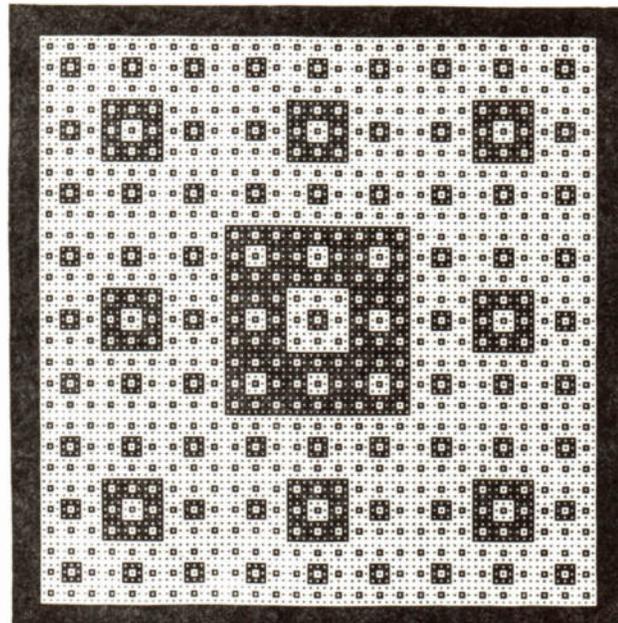
9



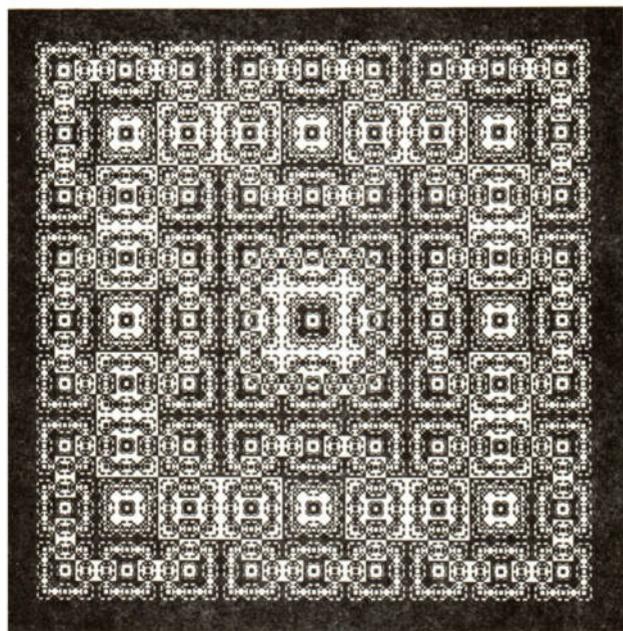
10



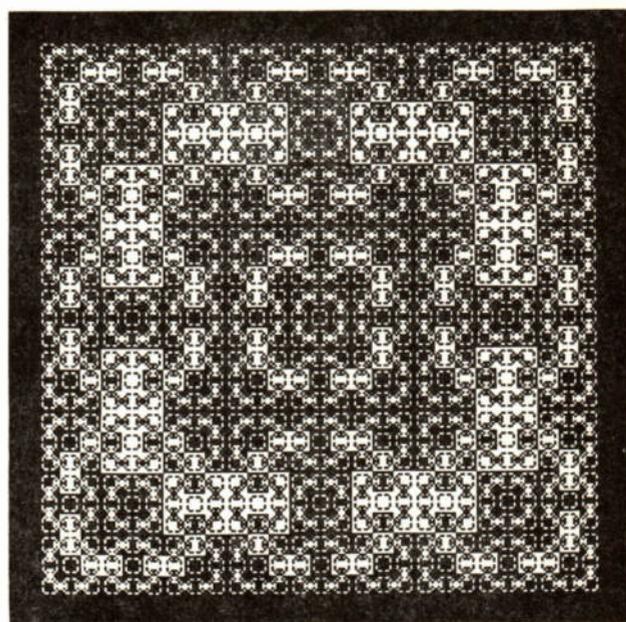
13



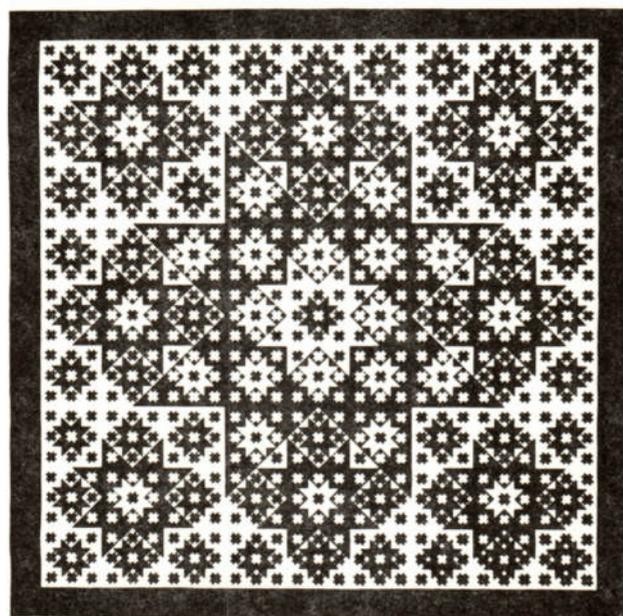
14



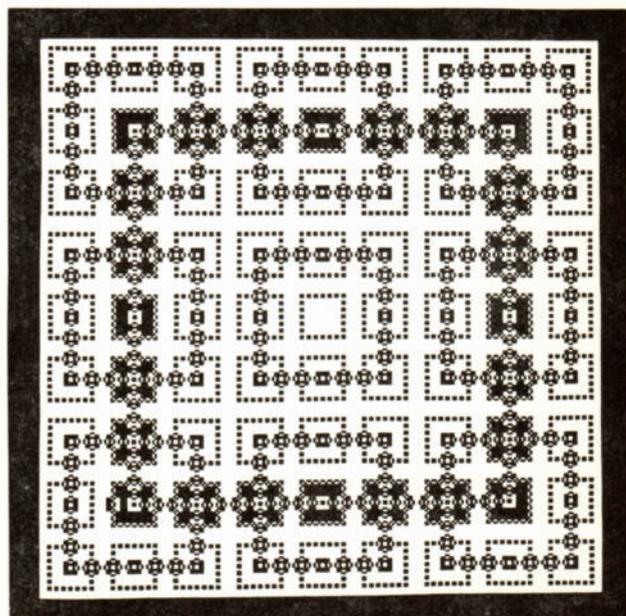
1



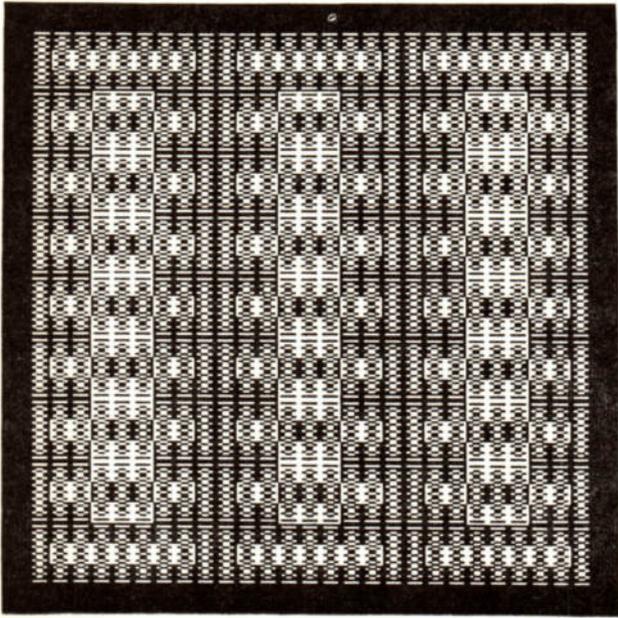
12



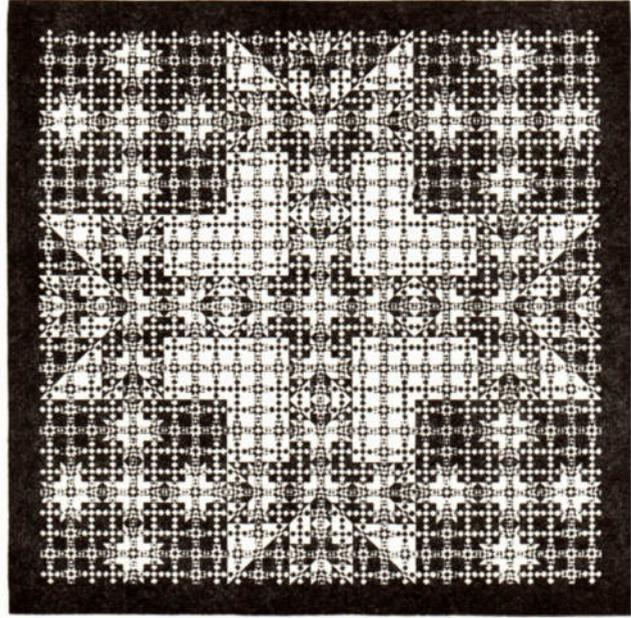
15



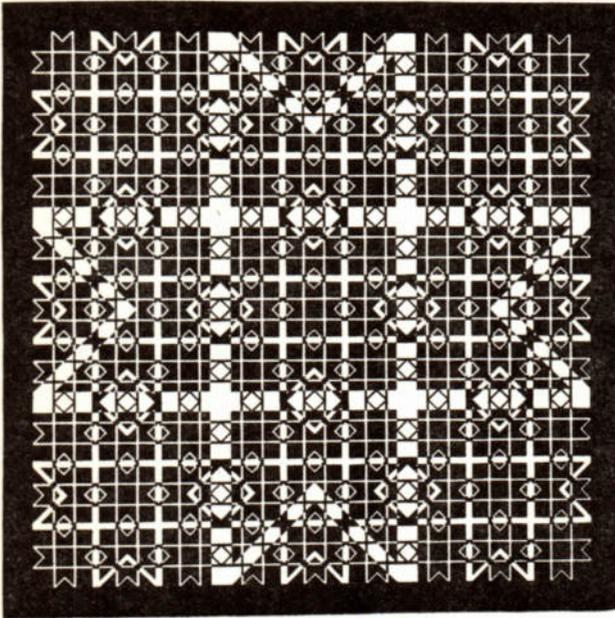
16



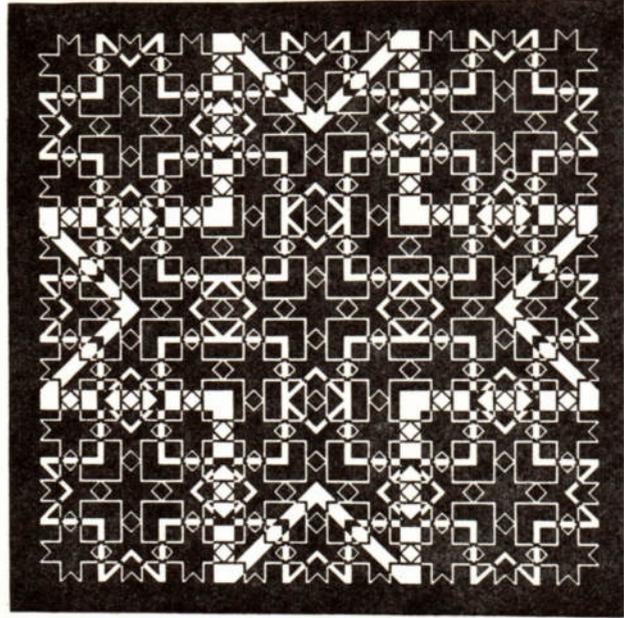
17



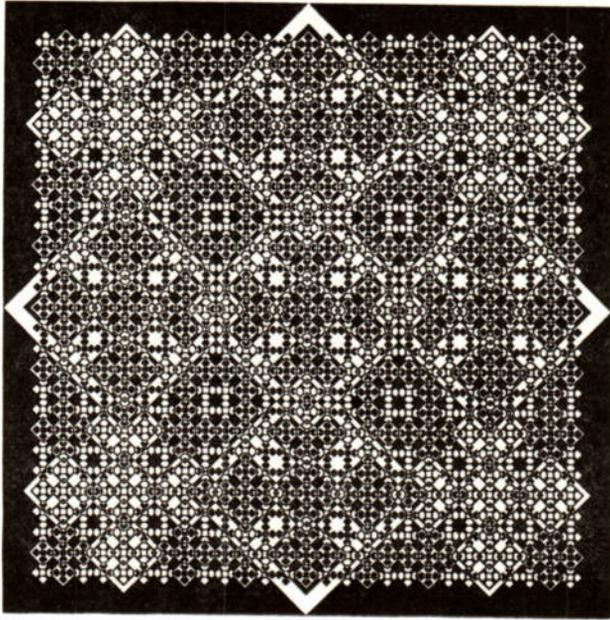
18



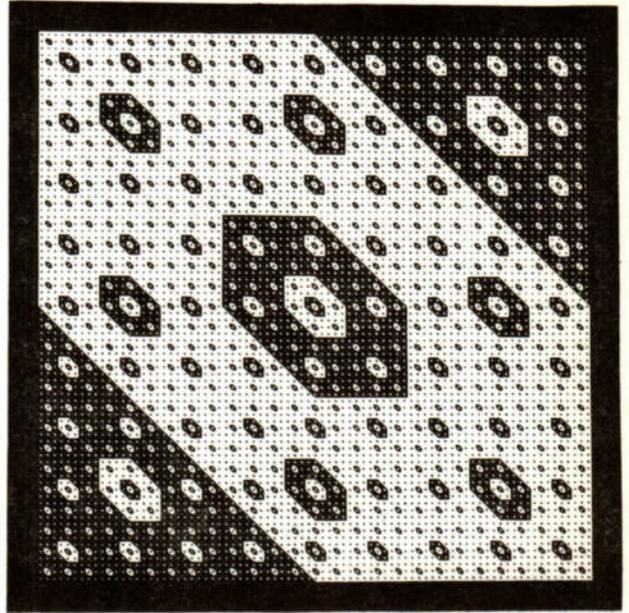
21



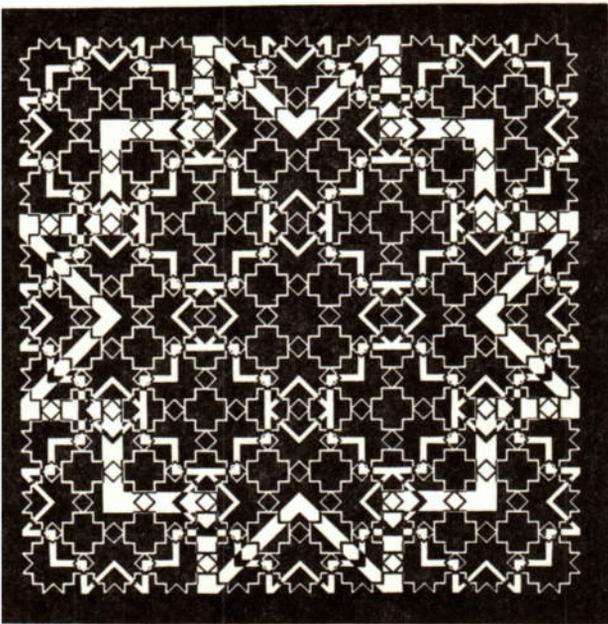
22



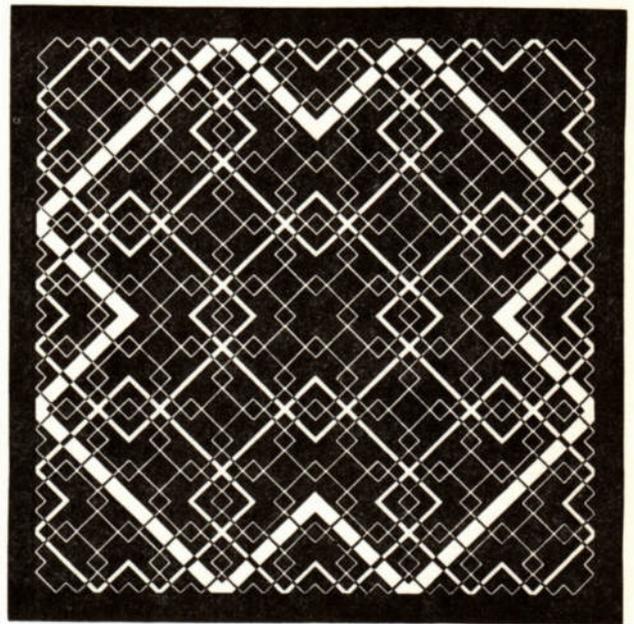
19



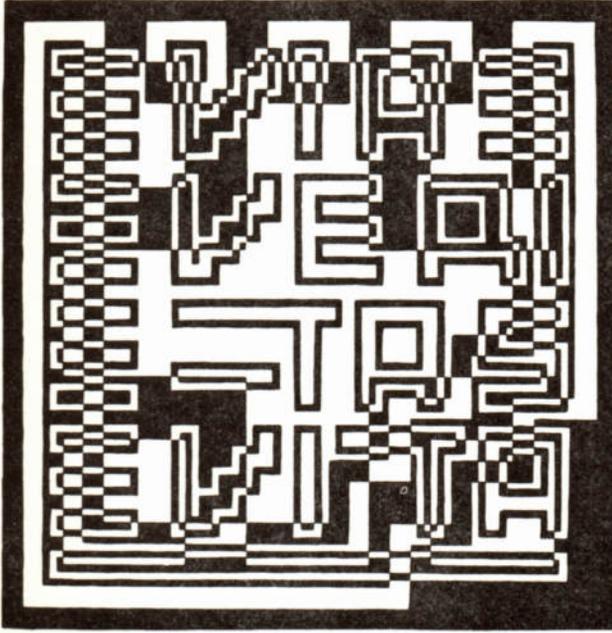
20



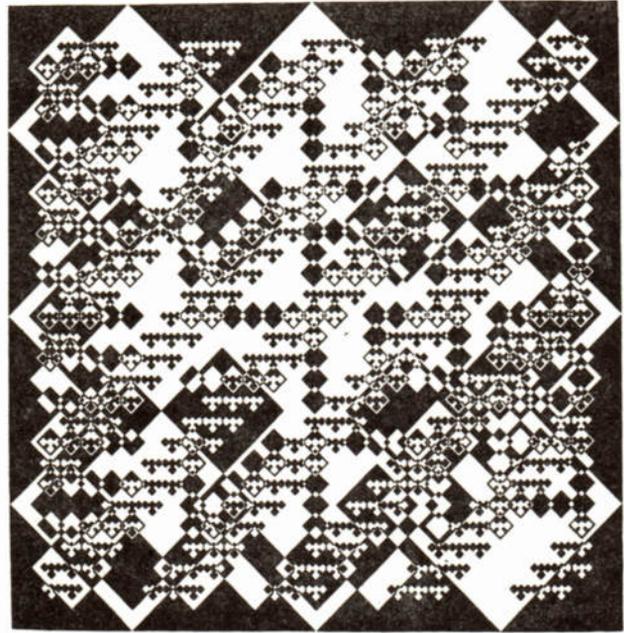
23



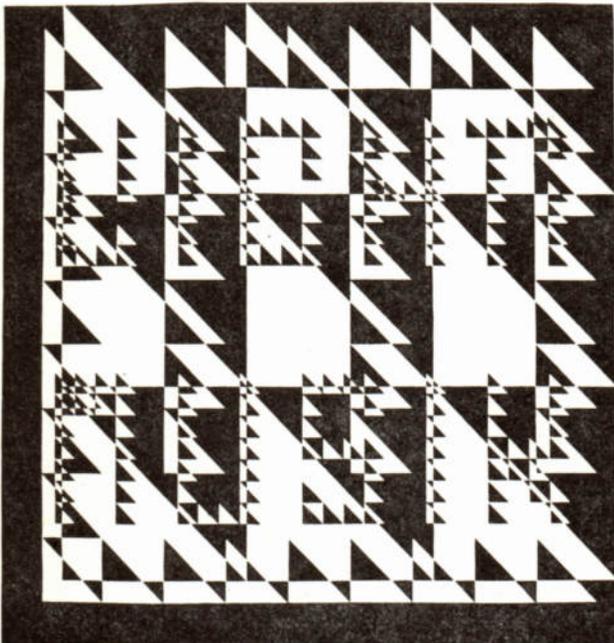
24



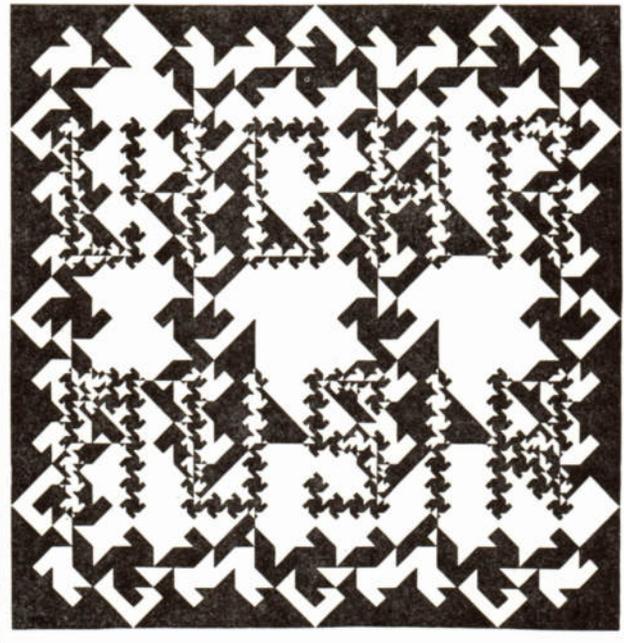
25



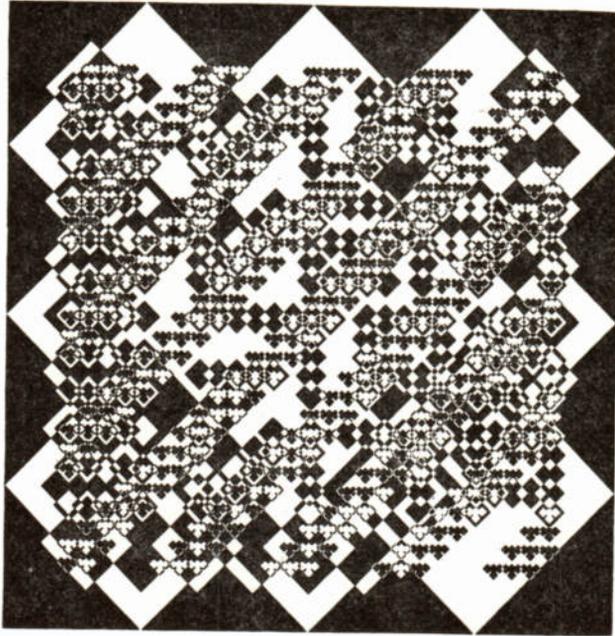
26



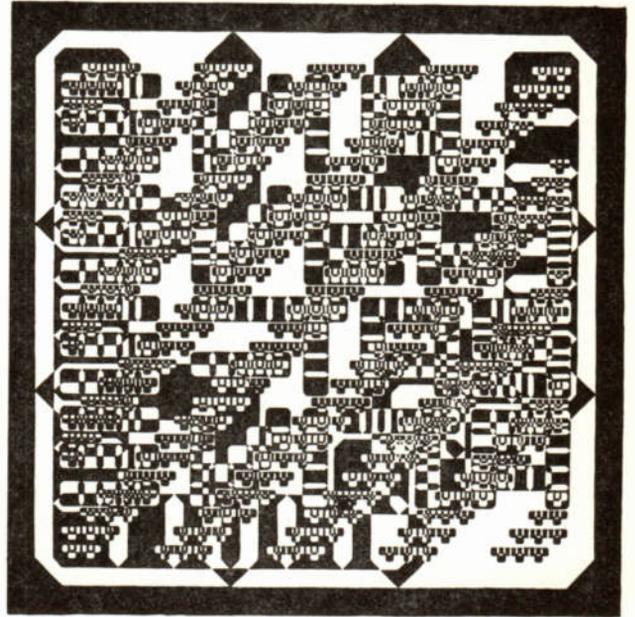
29



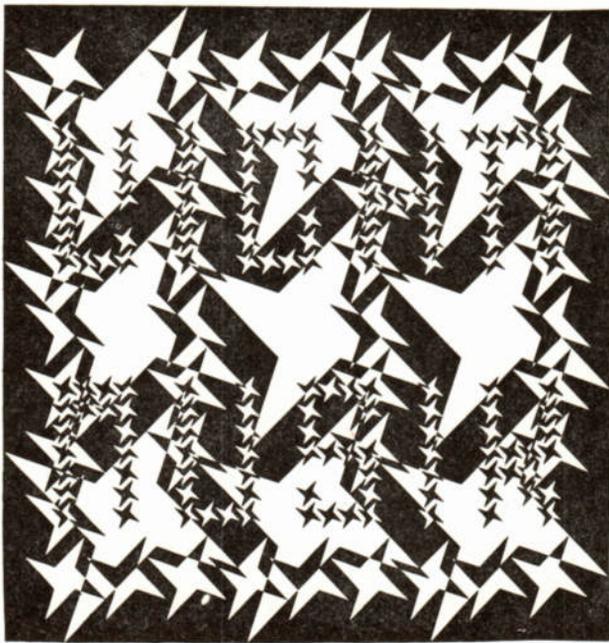
30



27



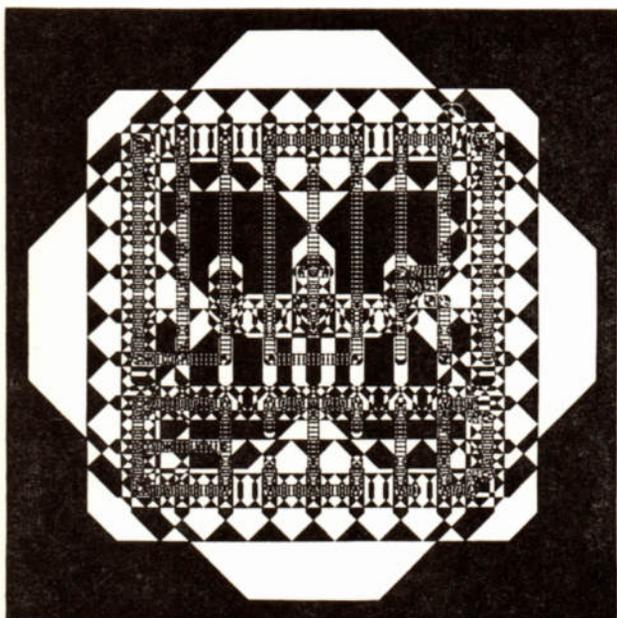
28



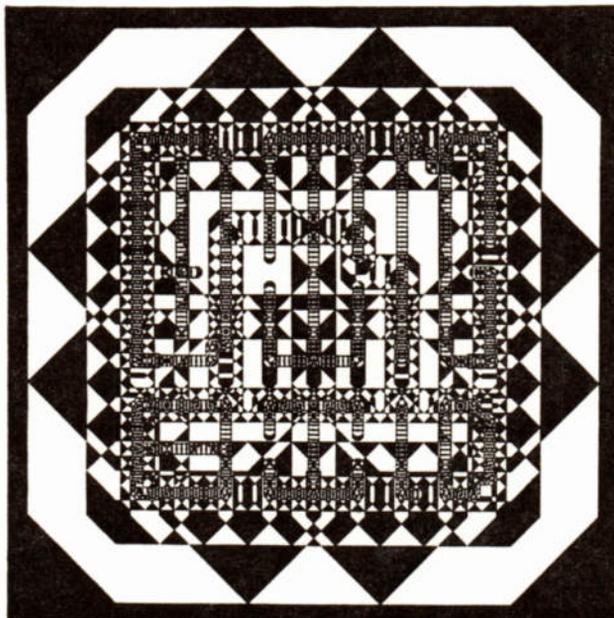
31



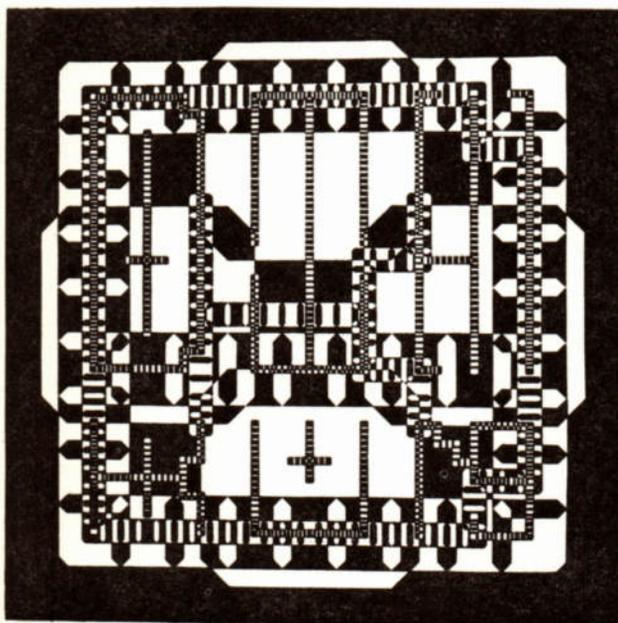
32



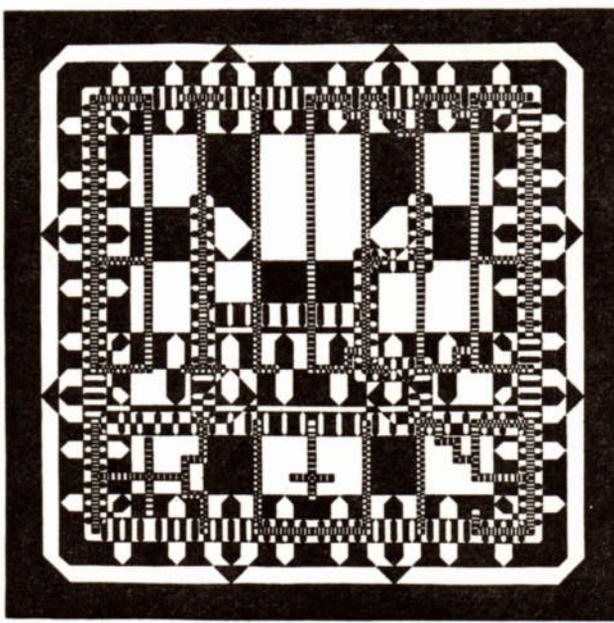
33



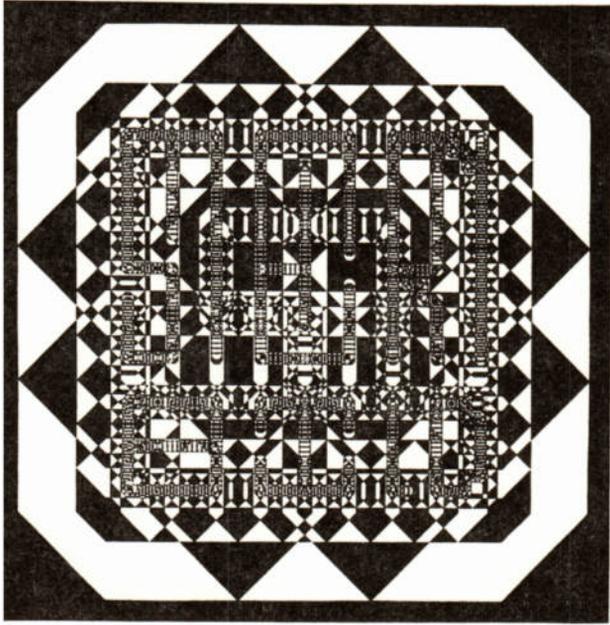
34



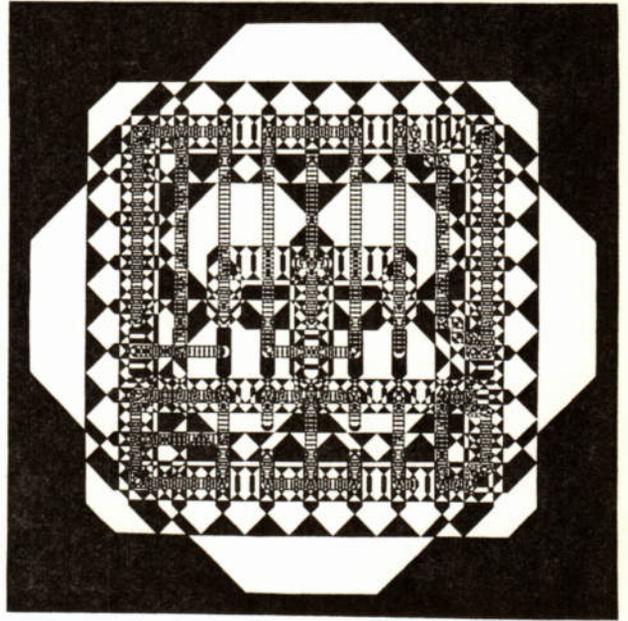
37



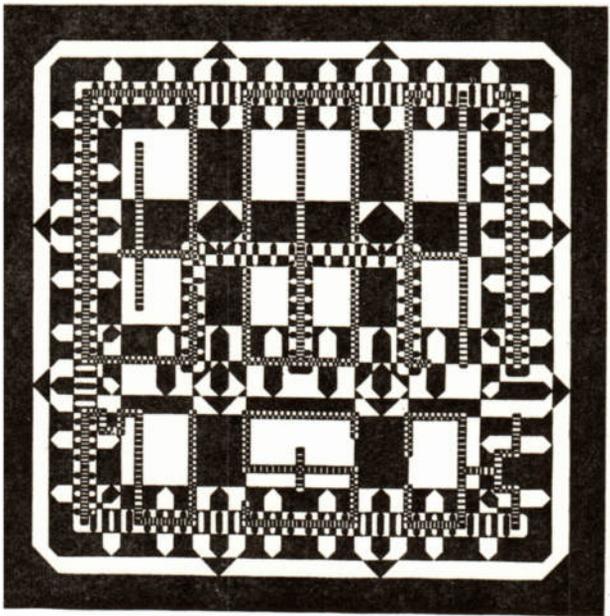
38



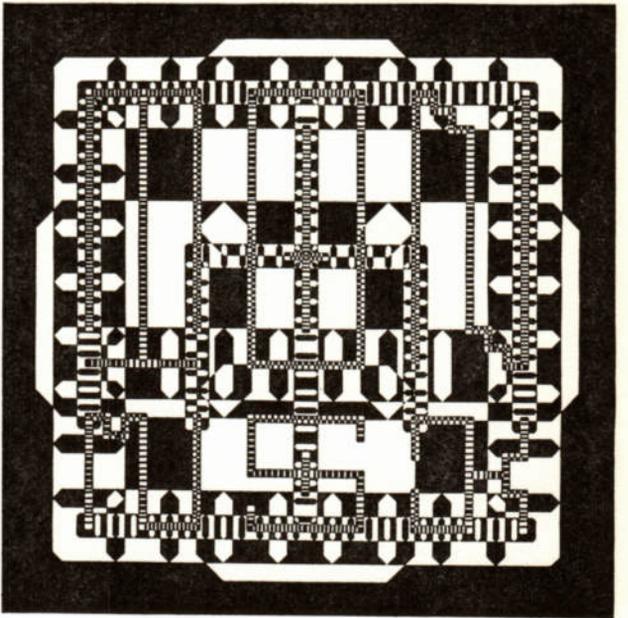
35



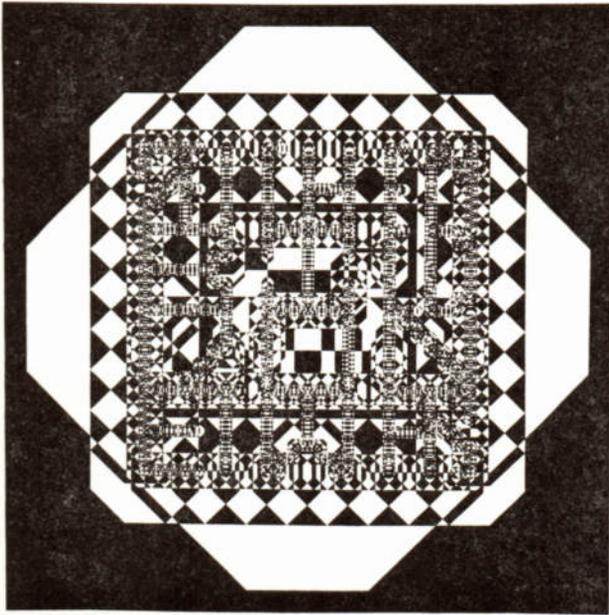
36



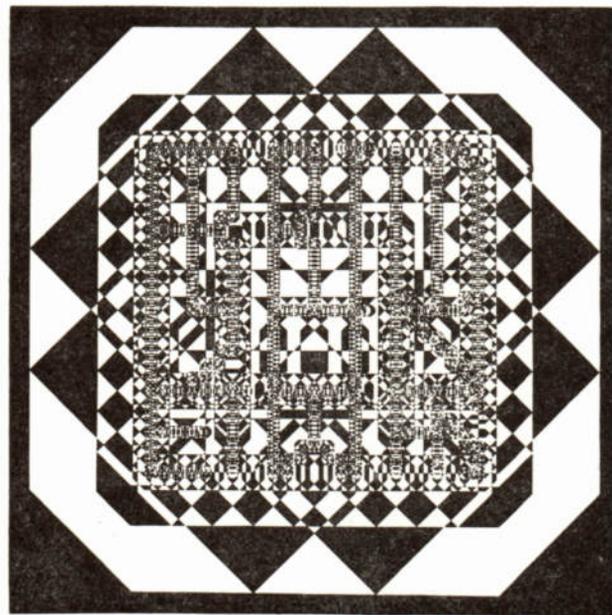
39



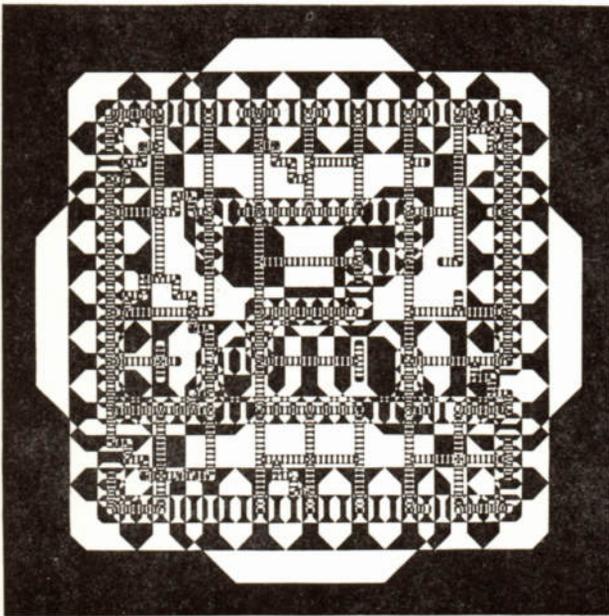
40



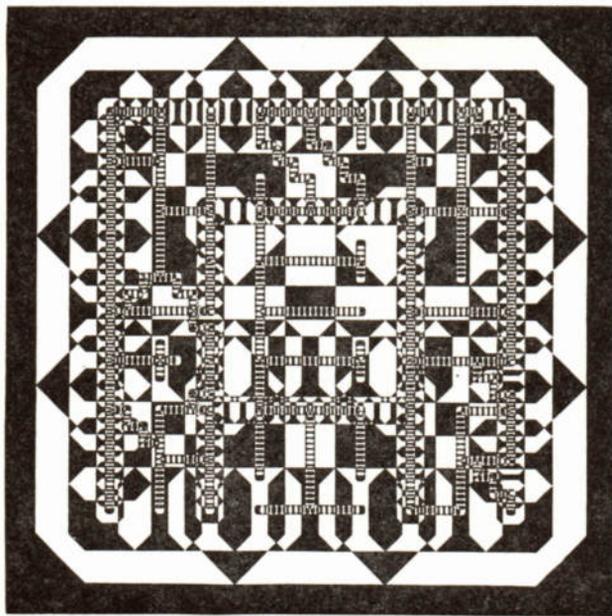
41



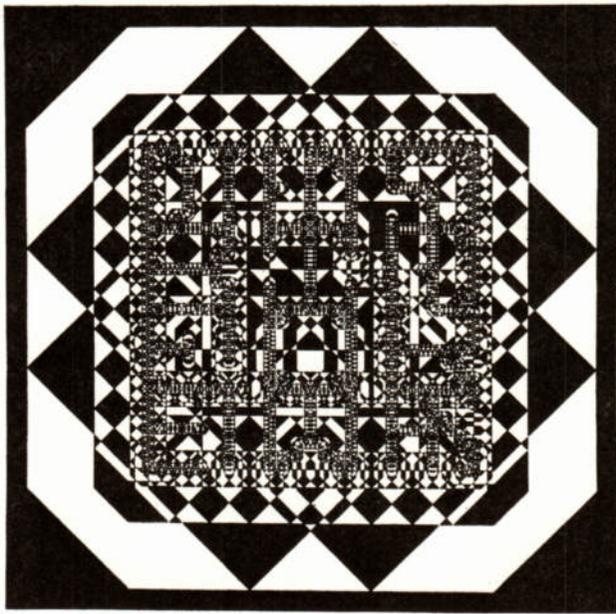
42



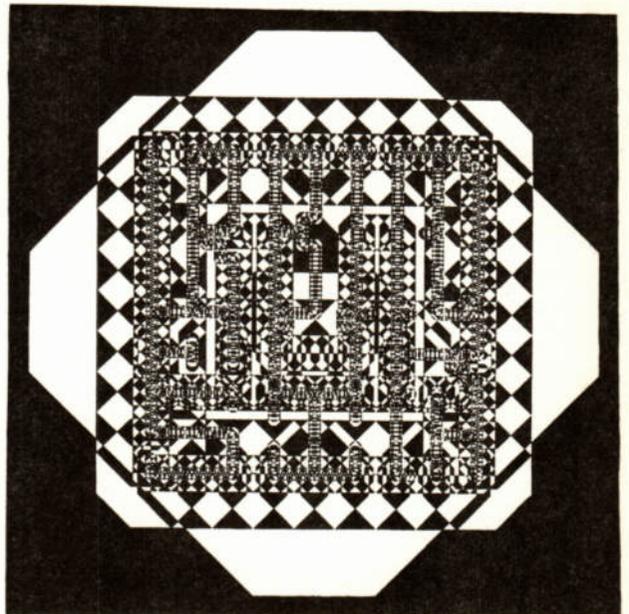
45



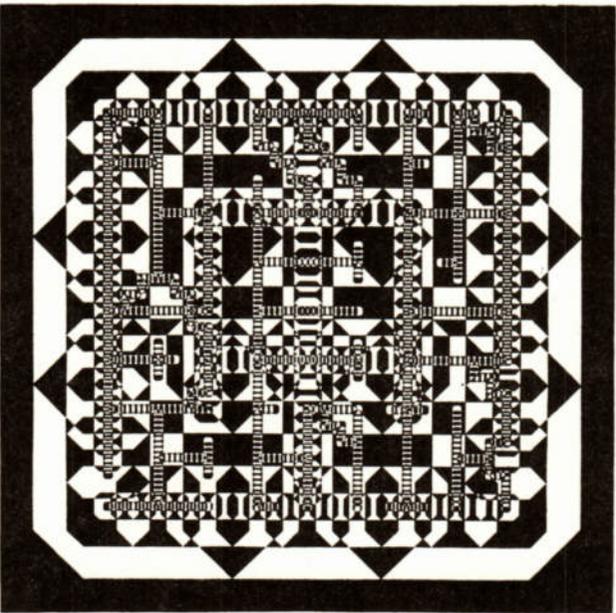
46



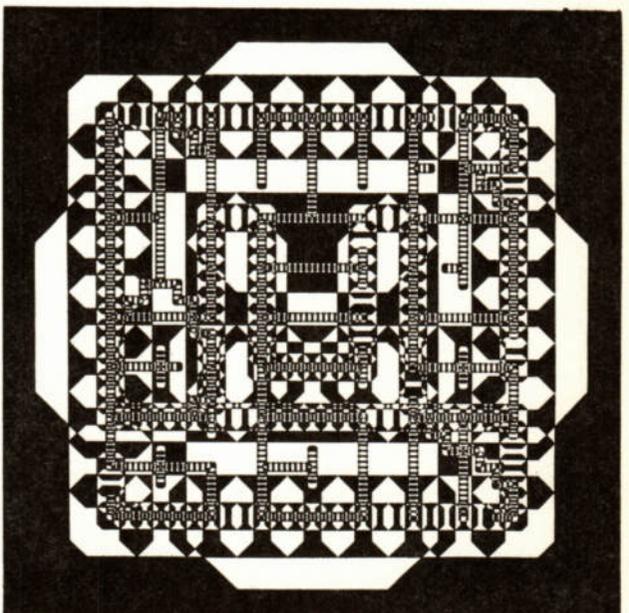
43



44



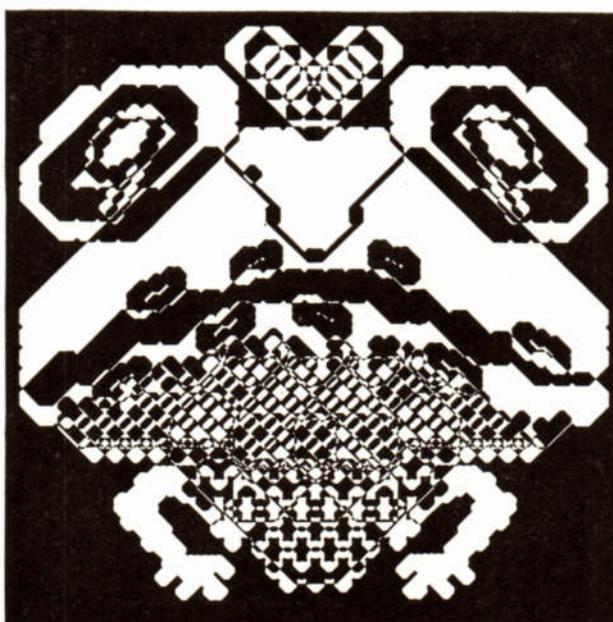
47



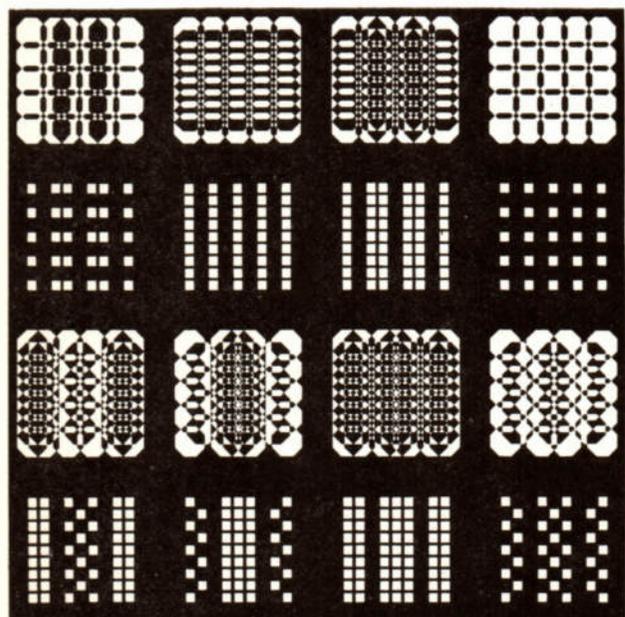
48



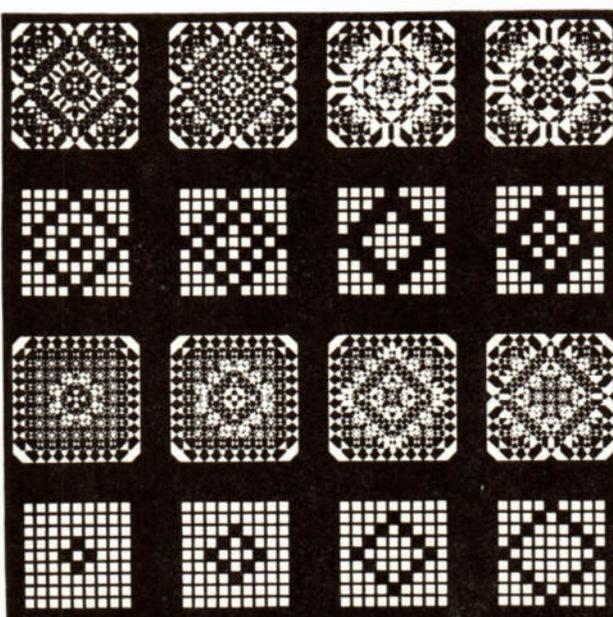
49



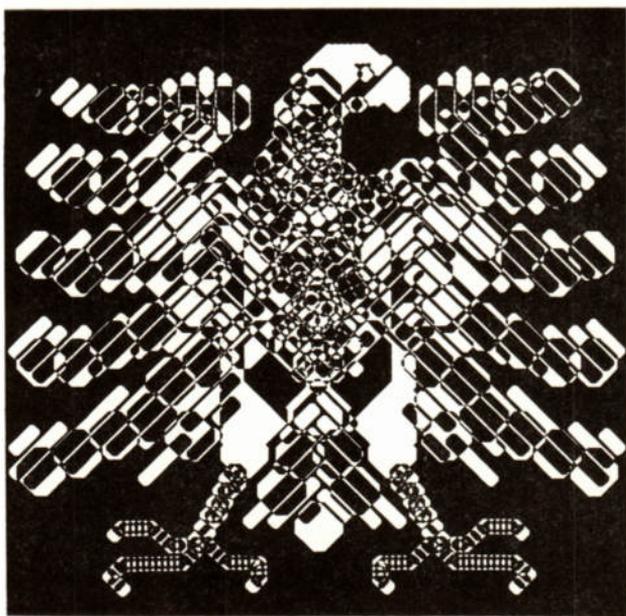
50



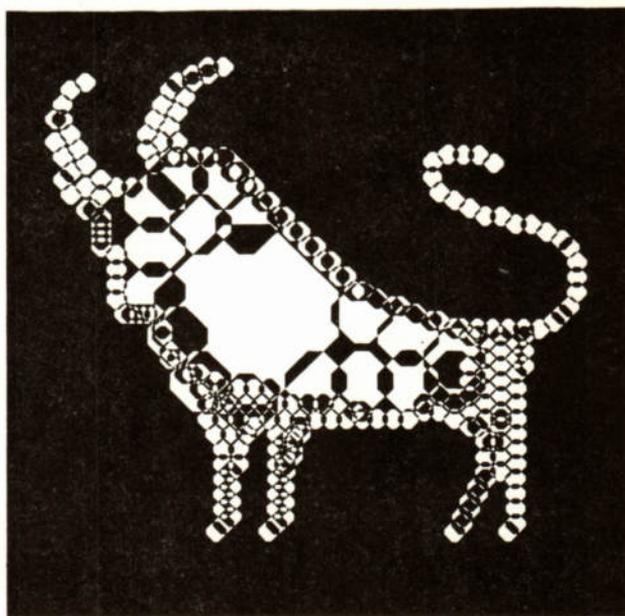
53



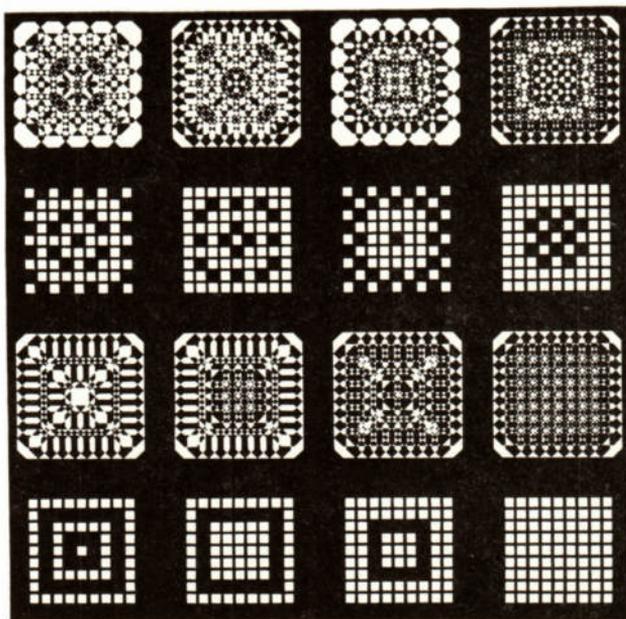
54



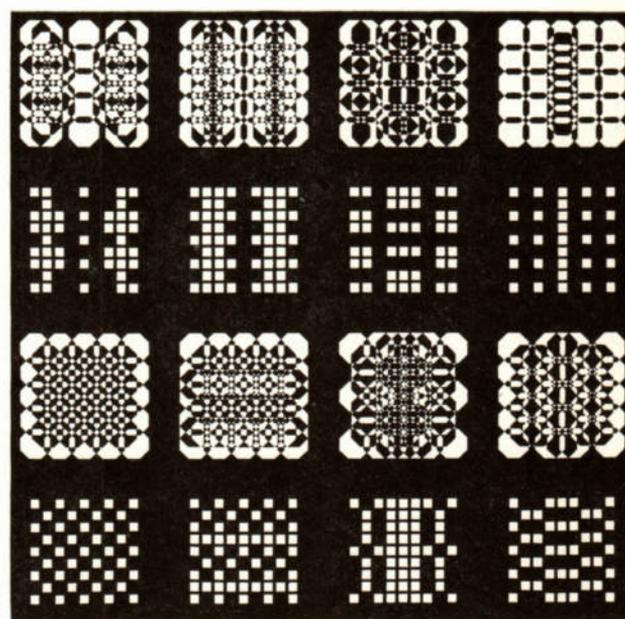
51



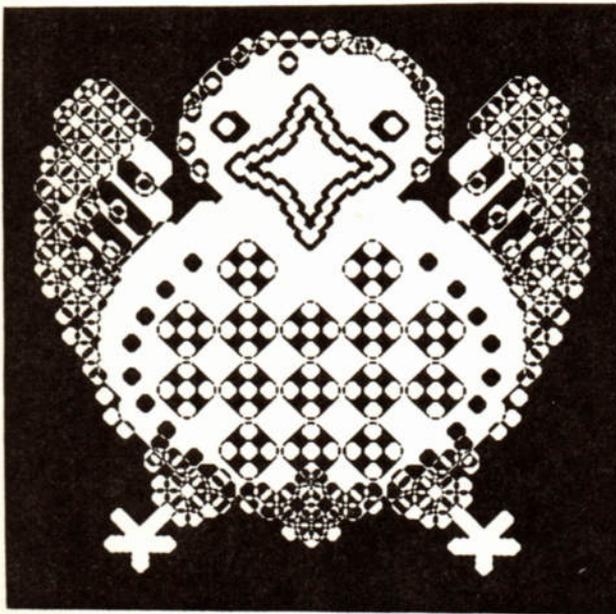
52



55



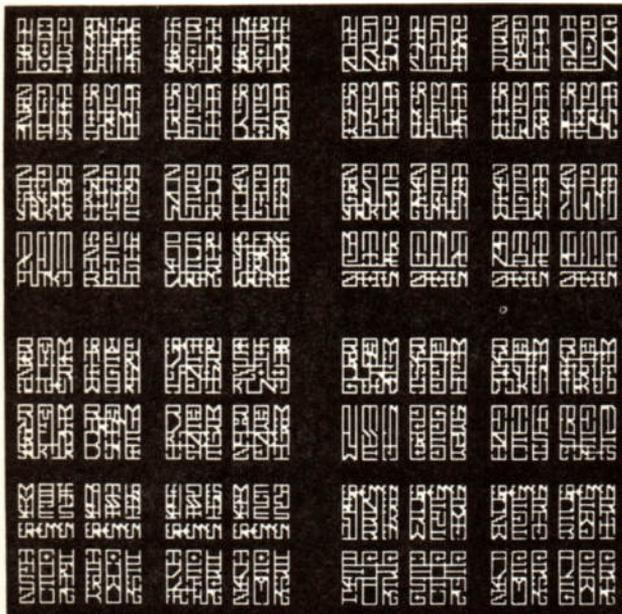
56



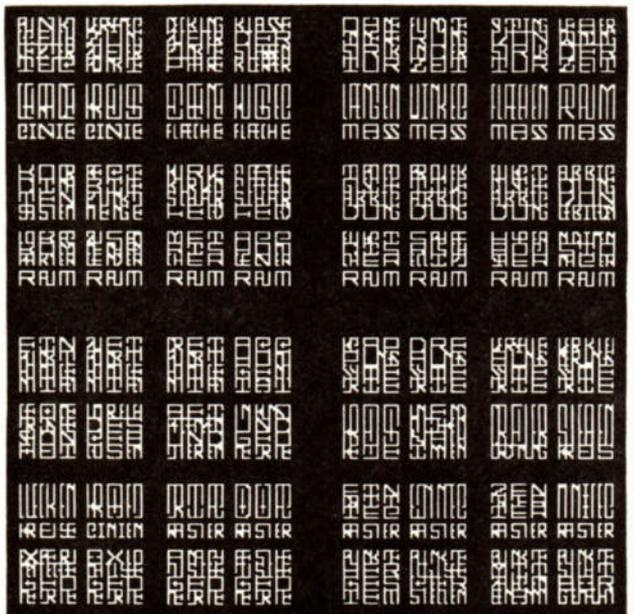
57



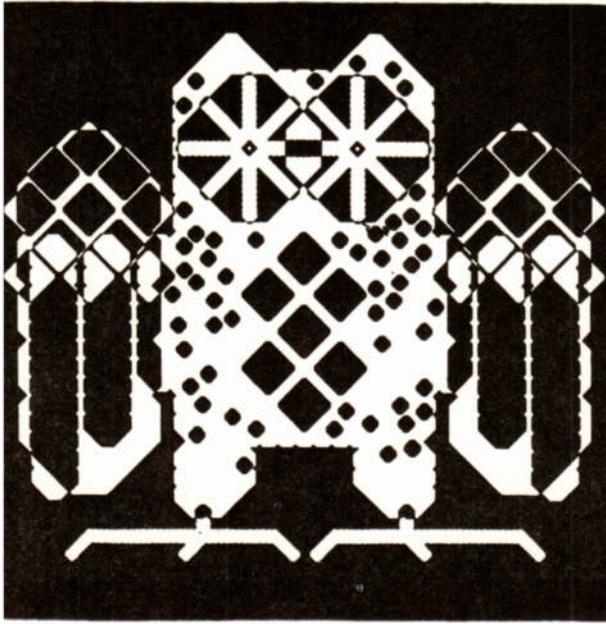
58



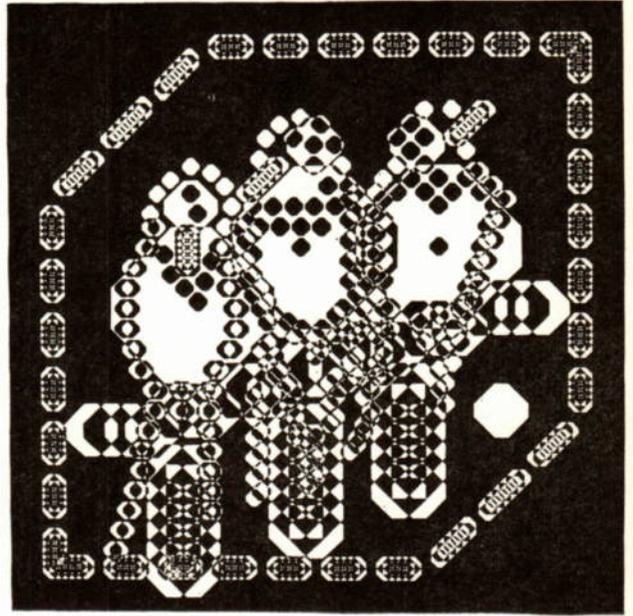
61



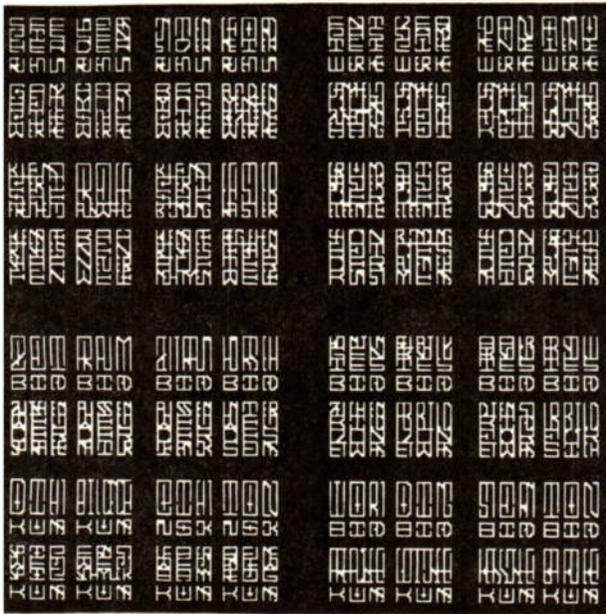
62



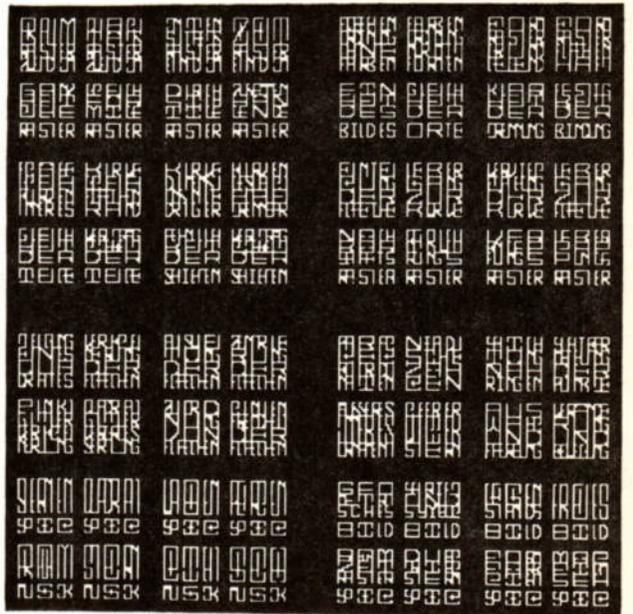
59



60



33



64

1. DER AUFBAU DES SEINS NACH ZEIT UND RAUM; TEIL 1 (vgl. Bild 61!)

Qualität, Struktur Positive, Neutrale, Negative Qualität Gerichtete Grundstruktur Ungerichtete Grundstruktur	Qualitative Ordnungen Qualitative Intensität Zeit, Raum, Ewigkeit Teilordnungen
Zeit Brücke zum Nichts Ermöglicht Getrenntheit Ermöglicht Freiheit Ermöglicht Verdienst	Ermöglicht Endlichkeit Ermöglicht negative Qualität Ermöglicht Ich-Erweckung Ermöglicht Wiedergutmachung
Zeit allumfassende Struktur Zeit isoliert, bildet Iche Zeit ordnet unter Zeit schafft Offenheit	Zeit erste Grundstruktur Zeit schafft Vergangenheit Zeit schafft Gegenwart Zeit schafft Zukunft
Zeitpunkt Gleichzeitigkeit Periodischer Vorgang Klasse starrer period. Vorgänge	Natürliche Zahlen Ganze Zahlen Rationale Zahlen Reelle Zahlen
Raum Brücke zur Ewigkeit Erweitert Gegenwart Erklärt Vergangenheit Beherrscht Zukunft	Raum ordnet durchgehend Raum schafft Gleichheit Raum schafft Beständigkeit Raum schafft Begrifflichkeit
Raum zweite Grundstruktur Raum trennt die Dinge Raum verbindet Iche Raum überwindet Zeit	Außenwelt Eigenleib, Fremdleib Eigenes Ich Fremdseelisches
Mathematisches Erkennen Naturwissenschaftliches Erkennen Geisteswissenschaftliches Erkennen Metaphysisches Erkennen	Erkennen reiner Strukturen Erkennen der Raumwelt Erkennen der Zeitwelt Erkennen der Ewigkeit
Ich-Fortsetzung Ich-Auferweckung Ich-Vervielfachung Ich-Verschmelzung	All-Erschaffung All-Beseligung All-Verschmelzung All-Verewigung

2. DER AUFBAU DES SEINS NACH ZEIT UND RAUM; TEIL 2

Einen Zeitpunkt Kann das Ich Nur einmal Passieren	Einen Raumpunkt Kann das Ich Beliebig oft Aufsuchen
Zeit erbaut Raum Raum sammelt Zeit Im Raum überwindet Die Zeit sich selbst	Zeit stiftet Vielheit Raum stiftet Einheit Zeit und Raum stiften Ewigkeit Ewigkeit vollendet das Sein
Zeit trägt Seele Raum trägt Leib Zeitraum trägt Ich Ewigkeit trägt Über-Ich	Zeitsinn ist das Gehör Zeit-Raum-Sinn ist das Gesicht Raum erzieht Verstand Verstand begründet Geist
Raum ermöglicht Kreuzungsfreie Kurvenverbindung Beliebig vieler Punkte	Raum erlebbar Fläche sehbar Kurve durchlaufbar Punkt fixierbar
Raumgrenze gleich Fläche Flächengrenze gleich Kurve Kurvengrenze gleich Punkt Punktgrenze gleich Zeit	Raumweg gleich Raum Flächenweg gleich Raum Kurvenweg gleich Fläche Punktweg gleich Kurve
Kurve gleich Stabmitte Kurve gleich Raumkante Kurve gleich Streifenmitte Kurve gleich Punktreihe	Punkt gleich Raummitte Punkt gleich Raumecke Punkt gleich Flächenmitte Punkt gleich Flächenecke
Der Raum birgt In seinem Grunde Ein unendliches Reich Ewiger Schönheit	Das Reich der Ähnlichkeitsbilder Und -spiele aller Art Das Reich der Lichtmusik
Lichtmusik ist Kreuzung und Züchtung aus Schachbrett und Kreis Kristall und Kugel	Form und Größe Geometrie und Musik Architektur und Tanz Fläche und Leben

3. AUFBAU UND GESCHICHTE DER GEOMETRIE (vgl. Bild 62!)

Punkt gleich letzter Teil
Verschmelzung zweier Punkte
Deckung zweier Punktepaare
Klasse der starren Körper

Gerade Linie
Kreislinie
Ebene Fläche
Kugelfläche

Koordinatensystem
Beliebige Punktmenge
Kurve, Kurvenschar, Feld
Fläche, Flächenschar, Feld

Lokal-kompakter Raum
Zusammenhängender Raum
Metrischer Raum
All-homogener Raum

Ein-Punkt-Homogenität
Zwei-Punkt-Homogenität
Drei-Punkt-Homogenität
All-Homogenität

Geometrische Schönheit
Im Reich des Leblosen
Bei Pflanzen und Tieren
In Kunst und Geometrie

Lückenkreise
Kraftlinien
Triarraster
Dualraster

Experimentelle Geometrie
Axiomatische Geometrie
Analytische Geometrie
Ästhetische Geometrie

Ohne innere Struktur
Fundierung in der Zeit
Stiftung von Struktur
Überwindung der Zeit

Längenmaß
Winkelmaß
Flächenmaß
Raummaß

Topologische Abbildung
Projektive Abbildung
Euklidische Abbildung
Abbildung von Gebilden

Euklidischer Raum
Sphärisch-elliptischer Raum
Hyperbolischer Raum
N-dimensionaler Raum

Klappungssymmetrie
Drehungssymmetrie
Verschiebungssymmetrie
Verkleinerungssymmetrie

Kreiskette
Unendlichkeit nach Innen
Dreierordnung
Siebenkreis

Ein-Drittel-Raster
Ein-n-tel-Raster
Zentrierter Raster
m-n-tel-Raster

Punkte hergestellt
Punkte logische Leerstellen
Punkte mit Zahlen benannt
Punkte sichtbar gemacht

4. DER RAUM, DIE KUNST

Der Raum wird begründet
Von den Erlebnissen
Der Annäherung und
Der Entfernung

Weiter von den Erlebnissen
Der Oben-Unten-Bewegung
Der Links-Rechts-Bewegung
Der schrägen Bewegungen

Erst die Tiefe
Macht den Raum wirklich
Erst die dritte Erstreckung
Gibt dem Erleben letzte Fülle

Eine echte Raumkunst muß
Grundsätzlich wenigstens
Auch dem Tastsinne
Zugänglich sein

Geist bringt Ordnung
Ordnung bringt Schönheit
Schönheit bringt Liebe
Liebe bringt Glück

Hohe Kunst spricht
Den ganzen Menschen an
Empfinden, Wahrnehmen
Denken, Streben, Fühlen

Zweckbindung zur Religion
Zur Unterrichtung und Lenkung
Zur Unterhaltung und zum Genuß
Zur Gebrauchstechnik

Menschl. Sprache ist Lautsprache
Daher Sprachbindung
Zweitrangig in der Sehkunst
Erstrangig in der Hörkunst

In erster Linie
Zwischen Ich und Gegenstand
In zweiter Linie
Zwischen Gegenständen

In erster Linie für
Körper- und Tastsinn
In zweiter Linie für
Den Sehsinn

Licht erfüllt
Den leeren Raum
Licht ist Botschafter
Der Gegenstände

Sie kann auch aus diesem Grunde
Nicht zuerst Farbkunst sein
Sondern muß in erster Linie
Eine Formkunst sein

Erkennen — Wissenschaft
Anmutung, Stimmung, Fühlen — Kunst
Streben — Sittlichkeit
Gesamterleben — Religion

Sie ist Lichtung der Wahrheit
Empfängnisgrund des Herzens
Strebefeld des Wollens
Erlebnisraum des Seins

Zweckbindung bedeutet
Symbol-, Gegenst.- oder geometr.
Formfestlegung sowie
Farb- und Materialfestlegung

Schriftbindung bedeutet
Eine bestimmte gegenständliche
Oder geometrische
Festlegung

5. DIE KUNST; TEIL 2 (vgl. Bild 63!)

Seelischer Reichtum
Umfassender Reichtum
Intensiver Reichtum
Geordneter Reichtum

Ganzheitliche Werke
Harmonische Werke
Bestmögliche Werke
Auf den Menschen bezogene Werke

Künstlerische Freiheit
Reiche Auswahl
Künstlerische Bindung
Fester Raster

Künstlerisches Schaffen
Bahnen neuer Wege
Künstlerisches Aufnehmen
Begehen gebahnter Wege

Zeit-Bild
Raum-Bild
Zeit-Raum-Bild
Begriffs-Bild

Zwischenwelt der Sprache
Außenwelt der Natur
Außenwelt der Technik
Unterwelt des Seins

Dicht-Kunst
Bildende Kunst
Licht-Musik
Ton-Musik

Spiel-Welt, Spiel-Kunst
Ernst-Welt, Schmuck-Kunst
Über-Welt, Bann-Kunst
Reine, Angew., Religi. Kunst

Entlastete Werke
Verständliche Werke
Spannende Werke
Anmutende Werke

Ganzheit durch Zusammenhang
Ganzheit durch Gleichheit
Ganzheit durch Ähnlichkeit
Ganzheit durch Unterordnung

Grund-Raster der Elemente
Stil-Raster der Elemente
Grund-Raster der Ordnung
Stil-Raster der Ordnung

Schönheit der Kunst
Bindung des Aufnehmens
Schönheit der Natur
Freiheit des Aufnehmens

Hör-Bild
Seh-Bild
Hör-Seh-Bild
Viel-Sinnen-Bild

Zeichen-Bild von Etwas
A=B-Bild von Etwas
Dienst-Bild für Etwas
U=R-Bild für sich

Wort-Bild
Ding-Bild
Stern-Bild
Ton-Bild

Archaische Kunst
Gallische Kunst
Klassische Kunst
Barocke Kunst

6. DIE KUNST; TEIL 3

Kunst ist Antwort auf Schicksal
Gezieltes Träumen
Werkendes Träumen
Wahrnehmendes Träumen

Kunst ruft Spannungen hervor
Und löst sie
Kunst schenkt als Schein,
Was das Leben vorenthält

Außerste Spannung bei
Letzter Leichtigkeit
Schema des Menschenlebens
Gebändigt, bewältigt

Regel und Spiel
Sprache und Rede
Gesetz und Freiheit
Raster und Auswahl

Das Kunstwerk
Vereinfacht
Verwesentlich
Harmonisiert

Dichterische Gleichförmigkeit
Bildendkünstl. Gleichförmigkeit
Lichtmusikalische Gleichförmigkeit
Tonmusikalische Gleichförmigkeit

Dichterische Durchsichtigkeit
Bildendkünstl. Durchsichtigkeit
Lichtmusikalische Durchsichtigkeit
Tonmusikalische Durchsichtigkeit

Die Math. ist Verstand und Wille.
Ihr zugeordnet als Leib und Seele
Ist im Hörbaren die Tonmusik,
Ist im Sehbaren die Lichtmusik

Unbedingtes Gelingen
Erreichung des Höchsten
Der sinnhaften Harmonie
Jedoch nur im Spielen

Die sichtbare Vollkommenheit
Des Kunstwerkes
Vertritt die unsichtbare
Vollkommenheit des Alls

Harmonische Antwort auf
Nichtharmonisches Schicksal
Vollkommene Scheinwelt in
Unvollkommener Ernstwelt

Sprachraster
Gegenstandsraster
Geom. Ähnlichkeits-Raster
Tonraster

Das Kunstwerk schenkt
Welterkenntnis, Selbsterkenntnis
Ganzheitserfahrung
Glückserfahrung

Dichterische Ganzheit
Bildendkünstl. Ganzheit
Lichtmusikalische Ganzheit
Tonmusikalische Ganzheit

Dichterischer Zusammenhang
Bildendkünstl. Zusammenhang
Lichtmusikalischer Zusammenhang
Tonmusikalischer Zusammenhang

Der Naturwissenschaft zugeordnet
Ist die stat. und dyn. Bild. Kunst,
Der Geisteswiss. zugeordnet
Ist die Dichtkunst

7. DIE KUNST; TEIL 4

Kunst ist Erweckung der Stimmung
Reindarstellung der Stimmung
Vertiefung der Stimmung
Wiederholbarmachung der Stimmung

Das Kunstwerk ragt heraus
Aus der Zeit
Aus der wirklichen Welt
Aus den möglichen Welten

Kunst ist indirekte Antwort
des Menschen und
Der Menschheit
Auf das Geschick

Das Kunstwerk bewirkt
Im aufnehmenden Menschen
In entlastetem Weltbezug
Ein vollkommenes seelisches Erleben

Es stillt das wesensmäßige
Seelische Ungenügen des Menschen
Für die Dauer des
Eintauchens ins Werk

Es verkündet den Sieg des Seins
Den Sieg des Lebens
Den Sieg der Liebe
Den Sieg der Freude

Es spendet Trost
Hoffnung, Zuversicht
Freude im Seelengrund
Innere Kraft

Raubild wird erfaßt
In frei gewählter Zeit
Zeitbild wird erfaßt
In vorgeschriebener Zeit

Das Kunstwerk verwirklicht
Höchste Offenheit nach außen
Höchste Geschlossenheit in sich
Vollkommenheit

Kunst überwindet
Die Unvollkommenheit
Das Leid, den Tod
Die Zeit

Sittlichkeit dient Gott
Religion glaubt an Gott
Das Kunstwerk spiegelt Gott
Kunst schafft Bilder Gottes

Es hebt die tiefen Spannungen
Der Seele ins Bewußtsein
Und besiegt sie
Im künstlerischen Spiel

Es hält der Drohung
Des Schicksals stand
Es stemmt dem Chaos Harmonie
Und Vollendung entgegen

Es läßt sinnhaft ahnen
Eine makellose Welt
Ein vollkommenes All
Ein unendliches Glück

Es schenkt Bejahung
Des Ich, des Du
Des Wir
Des Alls

Zeitliche Künste erfordern
Sofortiges Erfassen
Sicheres Erinnern
Genaueres Vorausschauen

8. DIE FORMQUELLEN DER KUNST

Kunst aus der Sprache
Kunst aus der Natur
Kunst nach der Natur
Kunst wie die Natur

Grenze zum Begriff
Grenze zum Absoluten
Grenze zum Gegenstand
Grenze zum Chaos

Die Menge aller möglichen Formen
Umfaßt eine tragende Schicht
Diese ist abzählbar und
Stammbaumhaft geordnet

Das absolute Bild hat unabhängig
Von seinem Schöpfer
Und von dessen Schöpfungsakt
Anteil am Sein

Absolutes Bild
Relativ absolutes Bild
Teilweise absolutes Bild
Zufallsformenbild

Die Formquellen der Flächenkunst
Absolute Formen und Farben
Gegenst. Zweck, Stoff, Technik
Chaos und Zufall

Quelle, Gegenstand usw.:
Realismus, Schriftbild
Quelle, Gegenstand und Chaos:
Gegenst. Express., Surreal., Impress.

Geometr. Formen in geom. Ordnung
Geometr. Formen in nichtg. Ordnung
Nichtgeom. Formen in geom. Ordnung
Nichtgeometrische Bilder

Schildernde Kunst
Bauende Kunst
Nachbildende Kunst
Schweifende Kunst

Dichtkunst
Tonmusik, Lichtmusik, Architektur
Gegenständliche Bildende Kunst
Nichtgegenst. Bildende Kunst

Jede absolute Form
Ist unter unendlich vielen
Nachbarformen
Natürliche Mitte

Das absolute Bild ist
Vorherbestimmt
Zwingend
Unverlierbar

Absolute Formen sind
Mathem. Zeit-Raum-Formen
Natur-Klänge und -Farben
Rel. abs. F., Gegenst., Sprache, Zeichen

Quelle absolute Formen:
Ähnlichkeitsrasterkunst
Quelle absol. F. und Gegenstand:
Plakatismus, Kubismus

Quelle Chaos:
Tachismus
Quelle Chaos und abs. F.:
Konstruktivismus, Geometr. Express

Geometr. Ähnl.-Raster-Bild
Plakat., Kubismus, Konstr., Geom. Expr.
Gegenst. Ornament, Freies Ornament
Klass. Bilder, Chaot. Bilder

9. HARMONIE, DICHTUNG, GLEICHFÖRMIGKEIT UND LICHTMUSIK

Grundeinheit Mannigfaltigkeit Zwischen- und Letzt-Einheit Gestuft gegliederte Einheit	Thema aller Naturreiche Thema aller Kulturreiche Thema aller Künste Thema des Seins
Entfaltung der Einheit Durch Zerlegung in Teile Rückführung der Vielheit Auf umfassende Einheit	Beherrschung der Vielheit Durch gestufte Gliederung Über Zwischenganzheiten Durch letzte Ganzheit
Höchste Vielheit in Raum und Zeit Erfordert Dichte Höchste Ganzheit in Raum und Zeit Erfordert Gleichförmigkeit	Erkennbare Vielheit im Raum: Durchsichtigkeit, Offenheit Erkennbare Ganzheit im Raum: Zusammenhang, Geschlossenheit
Gestufte Gliederung In der Zeit bedeutet Übereinander geschichtete Spannungsbögen	Gestufte Ordnung In der Fläche bedeutet Übereinandergeschichtete Punkt-Flächen-Gitter
Dichte und Durchsichtigkeit Bewirken Mannigfaltigkeit Gleichförmigkeit, Zusammenhang Bewirken letzte Einheit	Raster Bewirkt Stil Auswahl Bewirkt Reichtum
Die volle Gleichförmigkeit Des Raumes ist Durch Erleben und Handeln Durch Zeichnen und Rechnen	Durch Koordinatensysteme Und durch Gitter-Raster Immer nur von einer Seite Zu erfassen
Immer nur ein Gegenwartspunkt Immer nur eine Figur Immer nur eine Perspektive Immer nur eine Sprache	Gegebener starrer Bezugskörper Gegebene Bezugspunkte Festes Koordinatensystem Fester Ähnlichkeitsraster
Immer nur ein Raster Immer nur ein Bild Immer nur eine Färbung Immer nur ein Rhythmus	Im Sichtbaren das Unsichtbare Im Zufälligen das Notwendige In der Gestalt die Idee Im Teil das Ganze

10. WESEN UND AUFBAU DER LICHTMUSIK (vgl. Bild 64!)

Raum-Raster zweidim. Qualitäts-Raster zweidim. Intensitätsraster eindim. Zeit-Raster eindim.	Flächenordnung ohne Farben Farbenordnung nur mit Formen Formraster grundlegend Formraster flächenhaft
Ganzheitliche Raster Gleichförmige Raster Durchsichtige Raster Zusammenhängende Raster	Einheit des Bildes Gleichheit der Orte Klarheit der Trennung Festigkeit der Bindung
Fläche gleich Kurveninneres Kurve gleich Flächenrand Kurve dimensionsniedriger Kurven gestalthaft trennbar	Einteilung der Fläche Übergang zur Kurve Vervielfachung der Kurve Übergang zur Fläche
Gleichheit der Teile Verträglichkeit der Teile Ähnlichkeit der Schichten Verträglichkeit der Schichten	Nachbarschafts-Raster Berührungs-Raster Verknüpfungs-Raster Überlappungs-Raster
Teilung eines Quadrates Verkleinerung der Flächen Ausweitung der Flächen Mittung der Flächen	Parallelkoordinaten N-adische Zahlen Schichtung nach (Zahlen-)Ringen Sichtbarmachung der Punkte
Punktgitter, Verkleinerung Quadratgitter, Vergrößerung Zuordnung von Flächen Linienfremdheit der Flächen	Äußeres, Inneres Ornament Leerer, Voller Stern Auswahl und Färbung Veränderung und Bewegung
Sternen-Spiel Quadrat-Spiel Waben-Spiel Perlen-Spiel	Geometrisches Bild Schrift- und Symbol-Bild Gegenstands-Bild Freies Bild
Raum-Musik Stern-Musik Licht-Musik Seh-Musik	Raum-Zeit-Raster-Spiel Dual-Triple-Stern-Spiel Form-Farb-Licht-Spiel Mal-Film-Seh-Spiel

11. WESEN UND LEISTUNG DER LICHTMUSIK

Jeder Ähnlichkeitsraster Ist ein schöpferischer Weltgrund Er ruht im Grunde des Seins Er ruht im Grunde des Ich	Er ist ein Spiegel Der Raumzeit, der Farbe Der Seele Des Alls
Jeder Ähnlichkeitsraster Ist ein Gespinst von Möglichkeiten Zugleich eine vorgeprägte Form und Ein tragender Pfeiler des Seins	Lebender Kristall Spielfeld der Fantasie Unermeßliche Schatzkammer Fenster ins Jenseits
Die Ähnlichkeitsrasterkunst Ist in ausgezeichneter Weise Begründet und bewahrt in der Struktur des leeren Raumes	Sie leistet sinnhaft Eine Entfaltung des Raumes Und eine Einfaltung des Raumes Eine kreisende Rückeinfaltung
In der Lichtmusik Offenbart sich die Raumzeit Durch die Ordnung ihrer Formen Dem gedanklichen Erkennen	Durch ausgezeichnete Einzelformen dem sinnlichen, Dem strebenden und fühlenden Erleben
Ähnlichkeitsrasterkunst Schenkt ein neues Ein vollkommenes Raumerleben	Das Erleben Einer Fläche an sich Einer gestuft geordneten Fläche Einer geschichteten Fläche
Das Erleben Unendlich dünner und zugleich Mächtig hervorleuchtender Linien und Punkte	Nämlich der Linien Als Grenze je zweier Farben Und der Punkte Als Schnitt je zweier Linien
Das Erleben Der Anwesenheit Mehrerer Flächen Am selben Ort	Das Erleben räumlichen Entstehens und Vergehens Räumlicher Verschmelzung Räumlicher Vervielfachung
Das Erleben Eines gefüllten und Zugleich durchsichtigen Raumes	Das Erleben eines in Verschiedenen Tiefen zugleich Sich bewegenden und Sich verändernden Raumes

12. DIE LICHTMUSIK IM AUFBAU DES SEINS

Die leere Fläche ist Nur scheinbar leer Sie ist voller Innenraster Voller Ähnlichkeitsbilder	Voller Bewegung und Spiel Voller Lichtmusik In gegebener Ordnung All dies denknotwendig
Jedes Teilstück umfaßt Die ganze Fläche Die unendliche Ebene Alle Ebenen der Welt	Jedes Teilstück birgt Alle Formen der Lichtmusik Alle Spiele der Lichtmusik Alle Herrlichkeit der Welt
Ähnl.k.R.-Werke ruhen in sich In ihren Rastern In der Euklidischen Geometrie In der Ordnung des Alls	Sie verknüpfen das Besondere Mit dem Allgemeinen Das Innere mit dem Äußeren Das Zeitliche mit dem Ewigen
Lichtmusik gründet auf Ähnlichkeitsrastern Lichtmusikwerke sind Formen des letzten Grundes	Lichtmusik Läßt sinnhaft erleben Das Wesen des Raumes, der Zeit, Der Welt und des Alls
Notwendige Räume Vorherbestimmte Raster Ausgezeichnete Bilder Zwingende Formen	Vollkommene Räume Höchstwertige Raster Bestmögliche Bilder Erfüllende Formen
Urformen des Seins Nicht von Menschenhand Nicht von Engelshand Nicht von Gotteshand	Zwingend für alle Völker Zwingend für alle Zeiten Zwingend für alle Sterne Zwingend für alle Welten
Geometrische Sterne Innere Kristalle Spielende Bilder Dauernde Schönheit	Diamanten des Grundes Diademe der Raumzeit Zeichen des Alls Dauernde Herrlichkeit
Reinste Punktunst Reinste Linienkunst Reinste Flächenkunst Reinste Raumkunst	Reinste statische Kunst Reinste Bewegungskunst Reinste rhythmische Kunst Reinste Farbenkunst

13. THEMEN UND WIRKUNGSMITTEL DER LICHTMUSIK

Grundthemen der Lichtmusik
 Verschiedenheit, Ähnlichkeit
 Vielheit, Gleichheit, Selbigkeit
 Trennung, Verbindung, Ganzheit

Spiel Fläche-Raum
 Spiel Fläche-Kurve
 Spiel Fläche-Punkt
 Spiel Kurve-Punkt

Die Tiefe der Höhle
 Die Tiefe der Röhre
 Die geschichtete Tiefe
 Die durchlaufene Tiefe

Tiefe bewirkt Festigung des Seins
 Tiefe ist Quell des Neuen
 Tiefe ist Senke des Alten
 Tiefe ist Ort des Wesens

Gegenspiel Grund—Figur
 Gegenspiel Figur—Figur
 Gegenspiel Waagerechte—Senkrechte
 Gegenspiel Mitte—Rand

Körper-Bildung durch
 Raum-Zeit-Zusammenhänge,
 Ähnliche Eigenschaften,
 Ähnliches Schicksal

Körper-Zusammenspiel
 Sich-Nähern, Sich-Entfernen
 Sich Verfolgen
 Sich Umkreisen

Sich Ansprechen
 Durch Nachahmen
 Durch Gegenahmen
 Durch Miteinanderspielen

Qualität, Zeit, Raum
 Rhythmus, Bewegung, Ruhe
 Stetigkeit, Unstetigkeit
 Größe und Kleinheit

LM zeigt in der Fläche Tiefe
 Die leere Tiefe
 Die gefüllte Tiefe
 Die belebte Tiefe

Schichtung durch Größe und Form
 Schichtung durch Überdeckung
 Schichtung durch Farbe
 Schichtung durch Geschehen

Tiefe und Reichtum
 Tiefe und Ursache
 Tiefe und Ziel
 Tiefe und Fantasie

Farbe—Nichtfarbe
 Farbe—Ergänzungsfarbe
 Warme-Farbe—Kalte-Farbe
 Hell—Dunkel

Körper entstehen und vergehen
 Über die Qualität
 Über die Intensität
 Über die Form

Einander Anziehen
 Einander Anschließen
 Einander Berühren
 Einander Bedecken

Körper-Verschmelzung
 Körper-Trennung
 Körper-Vereinigung
 Körper-Verdopplung

14. LICHTMUSIK UND BEWEGUNG; TEIL 1

Grundfiguren wandern
 Auf den Mittelpunkten
 Der tieferen Schichten
 Übergang zur stetigen Bewegung

Fortschreitende Bewegungen
 Stehende Bewegungen
 Schwingende Bewegungen
 Kreisende Bewegungen

Punktbewegungen
 Linienbewegungen
 Flächenbewegungen
 Körperbewegungen

Ein-Schicht-Bewegungen
 Zwei-Schicht-Bewegungen
 Drei-Schicht-Bewegungen
 Viel-Schicht-Bewegungen

Ein-Ort-Bewegungen
 Zwei-Ort-Bewegungen
 Drei-Ort-Bewegungen
 Viel-Ort-Bewegungen

Bewegung ohne Farbänderung
 Mit gleichlaufender Farbänderung
 Mit querlaufender Farbänderung
 Mit zeichengebender Farbänderung

Einfache Bewegung
 Umspielte Bewegung
 Tangentenfreie Bewegung
 Flächenfüllende Bewegung

Zeitliches Voraustanzen
 Zeitliches Nachtanzen
 Räumliches Voraustanzen
 Räumliches Nachtanzen

Vorwärts-Rückwärts-Bewegungen
 Aufwärts-Abwärts-Bewegungen
 Rechts-Links-Bewegungen
 Schräg-Bewegungen

Quadratkreisende Bewegungen
 Rautenkreisende Bewegungen
 Sechseckkreisende Bewegungen
 Dreieckkreisende Bewegungen

Springende Bewegungen
 Hüpfende Bewegungen
 Stoßende Bewegungen
 Schiebende Bewegungen

Ein-Körper-Bewegungen
 Zwei-Körper-Bewegungen
 Drei-Körper-Bewegungen
 Viel-Körper-Bewegungen

Ein-Richtungs-Bewegungen
 Zwei-Richtungs-Bewegungen
 Drei-Richtungs-Bewegungen
 Viel-Richtungs-Bewegungen

Bewegung ohne Rhythmus
 Bewegung mit inwohnendem Rhythmus
 Bewegung mit begleitendem Rhythmus
 Bewegung mit mehreren Rhythmen

Einzel- und Gruppentänze
 Reihentänze
 Polonaisentänze
 Heertänze

Vortänzer als Blickfang
 Mittänzer als Umrahmung
 Seitentänzer als Übergang
 Begleitung als Untergrund

15. LICHTMUSIK UND BEWEGUNG; TEIL 2

Bewegung gegen Untergrund Bewegung in der Bewegung Dreifache Bewegung Vielfache Bewegung	Ortsänderndes Tanzen Ortsfestes Tanzen Durch Formänderung Durch Farbänderung
Farbkreis-Wandel Weiß-Wandel Helligkeits-Wandel Farbenzahl-Wandel	Unstetige Färbung Stetige Färbung Additive Färbung Subtraktive Färbung
Etwas wie Wellblech Etwas wie ein Strom Daß im Schwingen und Strömen Die Mitte wiederkehre	Rechtskreisende Farbe Linkskreisende Farbe Weißschwingende Farbe Helligkeitsschwingende Farbe
Pulsende Tiefen Pulsende Formen Pulsende Farben Pulsende Helligkeit	Pulsende Fläche Lebende Fläche Spielende Fläche Redende Fläche
Punktgitter-Wandlung Formraster-Wandlung Farbraster-Wandlung Bewegungsraster-Wandlung	Orts-Änderung Größen-Änderung Richtungs-Änderung Gestalt-Änderung
Weiter sind erlaubt Als Freiheitsgrade Alle festen und veränderlichen Topologischen Verformungen	Die den Rand erhalten Oder die dauernd Ein guten Rand Ergeben
Jeder Ton einer Tonmusik Jeder Akkord einer Tonmusik Erfüllt den ganzen Tonraum Und den ganzen Hörraum	Der Übergang zum nächsten Erfolgt stetig, und zwar durch Leiserwerden des ersten Lauterwerden des zweiten
Jedes Bild Eines Lichtmusikwerkes Erfüllt den ganzen Raster Und den ganzen Sehraum	Der Übergang zum nächsten Erfolgt stetig, und zwar durch Dunklerwerden des ersten Hellerwerden des zweiten

16. DAS LAND DER LICHTMUSIK; TEIL 1

Durch Punkte befestigter Raum Durch Straßen erschlossener Raum Dreidimensionaler Raum Von außen gesehener Raum	Ein-Punkt-homogener Raum Zugleich gemittelter Raum Axialgerichteter Raum Achsenverschiedener Raum
Perspektiver Raum Zugleich nichtperspektiver Raum Gefüllter Raum Zugleich leerer Raum	Überschaubarer Raum Zugleich unendlicher Raum Zusammenhängender Raum Zugleich durchsichtiger Raum
Ohne Gegenstände Zugleich reiner Gegenstand Unendliche Ferne Zugleich unendliche Nähe	Strengste Bausteinstruktur Zugleich festeste Ganzheit Stärkste Gesetzesbindung Zugleich größtes Freiheitsfeld
Flächenhafter Raum Zugleich tiefer Raum Dunkler Raum Zugleich heller Raum	Reines Gewand Zugleich reines Wesen Reines Zeichen Zugleich innerster Kern
Raum des Entdeckens Raum des Schaffens Raum des Erlebens Raum der Offenbarung	Raum des Spieles Raum der Schönheit Raum der Feier Raum der Kunst
Unzerreißbares Netz Lückenloses Netz Vollkommenes Gewebe Grundloser Grund	Unendlich fester Kristall Unendlich vielfacher Kristall Unendlich feiner Kristall Das All erfüllender Kristall
Unendlichkeit nach außen Ist ästhetisch schlechte Unendl. Unendl. gegen Kurven und Punkte Ist ästhetisch halbe Unendl.	Unendlichkeit nach innen Ist ästhetisch gute Unendl. Unendl. gegen die Fläche Ist ästhetisch ganze Unendl.
Durchsichtigkeit des Glases Ist schlechte Durchsichtigkeit Durchsichtigkeit der Farbe Ist halbe Durchsichtigkeit	Durchsichtigkeit der Ähnlichkeitsrasterpiele Ist gute und ganze Durchs. In allen Tiefen

17. DAS LAND DER LICHTMUSIK; TEIL 2

Strahlende Gitter
Leuchtende Netze
Funkelnde Gewebe
Glitzernde Schleier

Wirkliche Bilder
Wesentliche Bilder
Suchbare Bilder
Findbare Bilder

Mit sich selbst gefüllter Stern
Die Welt erfüllender Stern
Raumzeitlicher Stern
Farbiger Stern

Geprägter Raum
Regierender Raum
Bannender Raum
Bergender Raum

Zeichen des Anfangs
Zeichen des Endes
Zeichen der Seele
Zeichen des Alls

LM verbindet den Menschen
Mit sich selbst, mit dem andern
Mit der Welt
Mit dem All

Impressionismus
Fauvismus
Kubismus
Konstruktivismus

Lyonel Feininger
Franz Marc
Alexej Jawlensky
Piet Mondrian

Dauernde Zeichen
Gebietende Zeichen
Fruchtbare Zeichen
Schenkende Zeichen

Genauere Bilder
Endliche Bilder
Verstehbare Bilder
Eigenmacht-Bilder

Träger gespannter,
Tiefer, notwendiger,
Vollkommener
Harmonie

Haus des Geistes
Haus der Seele
Fenster ins All
Gemeinsame Heimat

Zeichen des Bundes
Zwischen Mensch und All
Innere Landschaft
Unendlicher Schatz

LM bewirkt Zustimmung
Zum Menschen, zur Welt
Zum Sein, zur Ewigkeit
Zur Wissenschaft, zur Kunst

Lösung vom Gegenstand
Lösung von der Farbe
Lösung von der Form
Halbabsolute Ordnung

Landschaft kubistisch
Tiere kubistisch
Gesichter kubistisch
Urformen halbgeometrisch

18. DIE RASTER DER LICHTMUSIK; TEIL 1

Gleichheits-Punktgitter
Punkte geom. gleichwertig
In jeder Sphäre endlich viele
Ab bestimmter Größe einer

In einem n-dimensionalen Raum
Erzeugt aus einem Punkt
Durch eine n-dim. Gruppe
Von Parallelverschiebungen

Brauchbar für Lichtmusik
Sind nur Parallelogramme,
Die zwei oder mehr
Spiegelungsachsen besitzen

Ähnlichkeits-Punktgitter
Aus einem Gleichheitsgitter
Erzeugt durch ein-dim. Gruppe
Von Vergrößerungen, Verklein.

Kraftlinie ist Gerade durch
Zwei Gitterpunkte
Kraftlinie ist dicht bedeckt
Mit Gitterpunkten

Kraftlinie ersten Ranges
Verläuft durch zwei
Erstbenachbarte
Gitterpunkte gleicher Stufe

Ähnlichkeits-Flächengitter:
Jedem Punkt des
Erzeugenden Gleichh.-Gitters
Ist eine Fläche zugeordnet

Grenzen dieser Flächen sind
Kraftlinien oder
Kraftliniengeleitete
Streckenzüge, Feldlinien

Gitterpunkte
Gleichmäßig verteilt
Nicht zu dicht
Nicht zu dünn

Eckpunkte, die sich ergeben
Durch Aneinanderfügen
Von gleichen gleichgerichteten
Parallelogrammen usw.

Quadrate und
Rechtecke,
Regelmäßige Sechsecke und
Entsprechend verformte Sechsecke

Mittelpunktstreckung
Mittelpunkt Gitterpunkt
Vergrößerungsverhältnis
Eins zu nat. Zahl über Eins

Kraftlinien sind erster Schicht
Wenn diese beiden Punkte
Gitterpunkte
Erster Schicht sind

Kraftlinien gleichen Ranges
Bilden zwei bzw. vier
Oder drei bzw. sechs
Parallelscharen

Diese Flächen sind gleich und
Zu ihren Punkten gleichgelegen
Den übrigen Punkten sind die
Entspr. Flächen zugeordnet

Feldlinien sind
Strecken parallel zu Kraftlinien
In ganzzahligen
Abstandsverhältnissen

19. DIE RASTER DER LICHTMUSIK; TEIL 2

Fläche gleich Punktumgebung Punkt gleich Flächenmitte Punkte gitterhaft wählbar Gitter schichtenhaft wählbar	Erzeugung einer Spannung durch Hervorhebung von Punkten Lösung dieser Spannung durch Gleichordnung dieser Punkte
Kraftlinien Sind Symmetrielinien Kraftlinienschnittpunkte Sind Symmetriepunkte	Kraftlinien leiten Flächenbegrenzung Kettenbildung Stetige Bewegung
Quanten der Strecke Quanten der Fläche Quanten des Raumes Quanten der Zeit	Quanten der Raumzeit Quanten der Farbqualität Quanten der Intensität Quanten der Bewegung
Allgemeinraster Dual-zwei: Punktgitter und alle Gitterparallelen Kraftlinien Der je übernächsten Schicht	Daraus alle gitterpunkt- Zentrischen Quadrate, soweit Diese noch keine Strecken Gemeinsam haben
Allgemeinraster Dual-drei usw.: Punktgitter und alle Gitterparallelen Kraftlinien Der je übernächsten Schicht	Usw. wörtlich wie oben Allgemeinraster Trial-n Wie oben, aber statt Quadrate Regelmäßige Sechsecke
Die dualen Raster Erfüllen mit ihren Mittelpunkten einen ganzen Ähnlichkeitsbereich	Die trialen Rasterbilder Erfüllen mit ihren Mittelpunkten nur dreiviertel Ähnlichkeitsbereich
Berührung benachbarter Flächenstücke gleicher Schicht Muß verträglich sein Mit Rasterdurchsichtigkeit	Bei ungradzahligen Rastern Auf der Zentrale möglich, Wenn Flächenstücke Kreise Oder sonst krummlinig
Bei gradzahligen Rastern Auf der Zentrale möglich Bei allen Rastern Neben der Zentrale möglich	Für Überlappungs raster Gilt Entsprechendes Verknüpfungsraster Bieten weitere Möglichkeiten

20. DIE RASTER DER LICHTMUSIK; TEIL 3

Wichtigste Raster Stabüberlappungs raster Dual aus Achtecken Trial aus Zwölfecken	Grenzen des Ranges Eins: Länge Des zugeh. Mittelpunktabstandes Grenzen des Ranges Zwei: Die entsprechende Länge
Dual-drei erlaubt unter anderen Zwei Raster der ersten Stufe Zwei durch Abstandshalbierung In der Ordnung a-b—b-a	Dual-zwei erlaubt unter anderen Zwei Raster der zweiten Stufe Vier gleichabständige Der dritten Stufe b-a-b—b-a-b
Schriftgitter (Goldenes Gitter) Drei mal drei Stäbe Sowie je zwei oder je drei Zwischenstäbe, alle senkrecht	Dasselbe waagrecht Also je fünfundzwanzig Oder je dreißig Senkr. und waager. Stäbe
Jeder Ähnlichkeits raster ist Unendliche Quelle Unendliche Senke Unendlicher Speicher	Ähnlichkeits raster sind offen Nach außen, nach innen, Nach vorne, nach hinten, Gegen die Farben
Der Ähnlichkeits raster, Seine Ebenen und Deren Zwischenräume Sind „bewohnt“ von	Den Grundfiguren Der verschiedenen Scharen Nach Form und Farbe Rhythmus und Bewegung
Der Ähnlichkeits raster ist Wie ein Wald oder ein Meer Zugleich offen und geschlossen Zugleich leer und gefüllt	Weiterschreiten ist möglich Aber es führt zu keiner Lichtung Voller Überraschungen und doch Aus einem Guß
Der Ähnlichkeits raster ist Ästhetisch vollkommen nach Gefüllter Tiefe Allseitigem Zusammenhang	Reichtum in Vielheit Und Mannigfaltigkeit, In fester Ganzheit Über gestufter Ordnung
Ein Weg zur Lichtmusik Über die Perspektive: Ornament ohne Tiefe Ornament mit Tiefe	Pyramidenförmiger Sehraum Mit ornamenttragenden Böden In Potenzabständen Je einer ganzen Zahl

BAUSERIEN UND SCHULBAU

Durch die soeben in die Öffentlichkeit dringenden Nachrichten von umfangreichen Untersuchungen, welche zur Rationalisierung des Hochschulbaus führen werden, ist die seit einiger Zeit im Gange befindliche Gewöhnung – auch des interessierten Laien – an Entwurfs- und Konstruktionsmerkmale von Bauten aus vorgefertigten Elementen über den Wohnungsbau hinaus erweitert worden. Gleichzeitig dazu bahnt sich im allgemeinen Schulbau – bei großen Projekten oder mehreren, in räumlich begrenztem Rahmen zu errichtenden gleichen Schultypen – eine ähnliche Entwicklung an. Sie hat bisher, über den örtlichen Anlaß hinaus, weniger Aufmerksamkeit gefunden, ist aber – insgesamt gesehen – in ihren Auswirkungen von mindestens ebenso großer Bedeutung.

Es erscheint daher sinnvoll, im Rahmen dieser Zeitschrift eine Darstellung des Zusammenhanges zwischen Schulbau und neuer Bautechnik zu geben und dabei gleichzeitig auf einige Merkmale der gegenwärtigen Architektur hinzuweisen. Es soll versucht werden zu beschreiben, auf welche Weise sich pädagogische Forderungen und technische Entwicklung, Methodik der Planung und freie Entfaltung des architektonischen Gedankens, Grundrißfunktion und Funktion der Herstellungstechnik begegnen. Dieser Versuch stützt sich nicht nur auf die Anteilnahme des Bürgers, welche durch sein natürliches Interesse am öffentlichen Bauwesen und seine Beschäftigung mit der allmählich gestaltwerdenden architektonischen Form ausgelöst wird. Die Errichtung einer Schule, deren Planung und deren Ausführung die Verwendung möglichst großer Serien gleicher Konstruktions- und Ausbauteile zugrunde liegt, trägt dazu bei, dieses Interesse auch auf den rein bautechnischen Teil auszudehnen.

I.

Das Raumprogramm größerer Schulbauten umfaßt jeweils eine bestimmte Anzahl von Normalklassen, denen die Sonderräume für den naturwissenschaftlichen und musischen Unterricht zugeordnet sind. Aula und Turnhalle, dazu die Verwaltungsräume, Lehrerzimmer, Nebengelasse und Verkehrsflächen, ergänzen die Anzahl seiner Unterrichtsräume zum funktions-tüchtigen, modernen Schulhaus.

Grundelement des Ganzen ist das Klassenzimmer, ein langgestreckt rechteckiger oder quadratischer Raum. Die Form des Unterrichts und die Zahl der Schüler, die unterrichtet werden sollen, bestimmen seine Größe.

Mit dieser Größe wird durch Zusammenfügen der als Summe gegebenen Klassenzimmer die Schule geplant. Im Zusammenfügen dieser gleichen Größen steckt der Keim für die Verwendung vieler gleicher Teile.

II.

Jeder ist zur Schule gegangen, und niemandem ist es fremd, daß eine Schule – und gerade dann, wenn es eine ältere war – viele gleiche Fenster, Türen, Möbel, Lampen, Zimmer, Flure und Treppen hatte. Nicht ganz so geläufig ist die Vorstellung, daß die Mauern unter Verwendung vorwiegend einer Sorte Steine gleicher Größe errichtet wurden, daß die Decken durch womöglich viele gleiche Träger oder Balken getragen wurden, und daß man sich

bemühte, außer aus ästhetischen auch aus handwerklich-technischen Gründen, zum Beispiel möglichst viele Öffnungen gleich breit zu machen, um sie mit möglichst gleichen Teilen überbrücken und schließen zu können. Dabei waren diese Teile so gewählt, daß sie das Grundmaß für die kleinste Raumeinheit der Schule so gut bestimmen konnten wie sie durch einfache Addition, durch Reihung, auch dem größten Raum das Maß gaben. Das ästhetische Prinzip der Proportionalität eines Gebäudes und das technische Prinzip vernünftigen Gebrauchs der gegebenen handwerklichen Mittel ergänzten sich.

Ausgehend von den gleichartigen Abmessungen der Unterrichtsräume wird dem Entwurf einer Schule, diesem alten Prinzip folgend, von vornherein ein bestimmter Raster zugrunde gelegt. Die konsequente Anwendung einer Maßeinheit bei der Entwicklung der Grundrisse führte zu einfachen, ablesbaren Proportionen und zu gleichartigen Konstruktionsmerkmalen für das ganze Bauwerk.

Der Umfang neuerer Schulbauten, besonders bei Oberschulen, legte infolgedessen frühzeitig den Gedanken nahe, den Rohbau mit vorgefertigten Teilen zu errichten. Die Beobachtung der allgemeinen Entwicklung beim Bau mit großformatigen, vorgefertigten Teilen stützt diese Gedankengänge. Die Beschäftigung mit Einzelheiten bereits durchgeführter Fertigbauten und das Studium dabei bekannt gewordener Unterlagen über wirtschaftliche Vorteile dieser Bauweise bestimmten schließlich die Durcharbeitung der Werkpläne. Charakteristisch für die Ausarbeitung des architektonischen Entwurfes zum baureifen Detailplan des Rohbaues ist dabei die enge Zusammenarbeit zwischen Architekt und Hochbauingenieur. Sie beeinflußt vor allem die Entscheidung darüber, welches der möglichen Systeme, welches der für den konstruktiven Rohbau verwendbaren Materialien, nutzbringend eingesetzt werden kann. Verfolgt man, mit welchem Ergebnis sich diese Zusammenarbeit bei jüngsten Schulbauten niederschlägt, so kann man feststellen, daß neben der Verwendung großformatiger Bauteile aus Schwerbeton-Platten — bei kleineren, meist provisorischen Pavillonschulen auch in Holz — der Stahlbeton-Skelettbau in Fertigteilen an Bedeutung gewinnt. Die Gründe dafür liegen nicht zuletzt in den sich wandelnden Anforderungen an das Funktionsschema des Schulgrundrisses. Sie werden weiter unten näher beschrieben und in ihren Folgerungen abgeleitet. Hier sei in bezug auf die Entwicklung wie Entwurf und Konstruktion die größere Variabilität des Skelettbaus gegenüber dem von vornherein starrerem System großformatiger Platten hervorgehoben. Ist das Prinzip des Skelettbaus einmal für den Rohbau aufgenommen, wirkt es entscheidend auf den Ausbau ein. Die Variabilität wird bestimmend für die Anpassungsfähigkeit der Gebäudeausstattung. Die Verwendung leichterer Konstruktionseinheiten führt außerdem dazu, daß die Investitionskosten für die Herstellung von Serien erheblich gesenkt werden können. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die Differenzierung der am Bau verwendbaren Einzelteile der Neigung des Fertigbaus zu einer gewissen Monopolisierung entgegenwirkt, indem geeignete Firmen für die jeweils erforderlichen Einzelserien herangezogen werden können. Ein sehr wesentlicher Gesichtspunkt in den Diskussionen der Gemeinderäte, die sich mit den wirtschaftlichen Folgen des Fertigbaus beschäftigen. Serienelemente, die in der Konstruktion so beschaffen sind, daß sie in großer Zahl gleicher oder ähnlicher Einheiten, aber doch möglichst vielseitig verwendbar, hergestellt werden könnten, gehen also in die Fa-

brikation. So, wie die Fertigteile des Stahlbetonskeletts und der Betondecken für den Rohbau, werden für den Ausbau Elemente in Serien an Ort und Stelle geliefert und montiert. Damit setzt sich bei den am Entwurf und an der Fertigung des Gebäudes Beteiligten anstelle des Begriffs „Fertigbau“ die Formel „Serienbau“ durch, um die Art und Weise des Vorgehens eindeutiger zu charakterisieren.

III.

Ein großer Teil der Vorstellungen von moderner Bautechnik wird gegenwärtig durch den Begriff „Fertigbau“ geprägt. Diese Vorstellungen reichen von dem in Teile zerlegten, versandfertig gelagerten Einfamilienhaus gewohnter Prägung bis zu den Großwohnblocks, die in bisher nicht gekanntem Tempo, mit ungewohnter Präzision förmlich aus dem Boden wachsen. Mit der ihnen eigenen Vordergründigkeit verdecken tatsächliche und behauptete technische, wirtschaftliche Erfolge den Einblick in die eigentlichen Zusammenhänge dieses lange fälligen Durchbruchs neuer Fertigungsmethoden. Die derart verstellte Sicht urteilt nach rein materiellen Gesichtspunkten und, man sollte sich nicht täuschen lassen, im Grunde auch dort noch, wo eine gewisse Sorge anklingt, durch die Praktiken des Fertigbaus würde seelenloser Gleichförmigkeit Tür und Tor geöffnet. Diese Fragen haben auch für den Neubau von Schulen grundsätzliche Bedeutung.

Es sei nach dem vorher Gesagten erlaubt, in den folgenden Betrachtungen vor allem vom Stahlbeton-Skelettbau und seinen typischen, vor allem in der Anwendung einer durchgehenden Proportionalität begründeten, Merkmalen auszugehen. Seine, für das Erscheinungsbild der gegenwärtigen Architektur so gravierenden, Formen bestimmen einen großen Teil der allgemeinen Vorstellungen, wie die gestellte Aufgabe und ihre Forderung in einem unserer Zeit entnommenen Maßstab zu erfüllen sei.

Abstrahieren wir zunächst das Gebäude von seiner technischen Form und lassen wir es als mögliche rein optische, ästhetische Form auf uns wirken. Eingefangen in das sich ständig wiederholende Grundmaß, welches vom Betrachter in den Rechtecken der Fassadenteilung wahrgenommen wird, liest das Auge, indem es Umrisse und Flächen des Gebäudes abtastet, die Absicht heraus, durch strikte Anwendung einfacher Proportionsgesetze den gegebenen Raum in eine rhythmische Ordnung zu binden. Die reale Form tritt hinter die vorgedachte Form zurück. Das Primat der geistigen Konzeption schimmert durch das Gewand des greifbaren Ergebnisses technischer Perfektion hindurch.

Diese Art ein Bauwerk zu betrachten ist eher graphisch, flächig als architektonisch, räumlich. Gewohnt, aus einem unübersehbaren Angebot zweidimensionaler, bildlicher Informationen sich nur ein Abbild der Wirklichkeit anzueignen, ist das Auge zunehmend ungeübt, räumliche, hier also architektonische Zusammenhänge zu erkennen und nachzulesen.

Es genügt, sich diese Tatsache buchstäblich vor Augen zu führen, um den Anreiz zu spüren, sich seines Vermögens, räumlich zu empfinden, zu verge-wissern. Denn um in die Erscheinungsform des Gebäudes weiter einzudringen, bedarf es nur der Vorstellungskraft, die zunächst flächig erscheinenden Grundmaße der Fassade in den Raum, in den Baukörper zu übertragen. Mit der gleichen Konsequenz, die der Ordnung der äußeren, leicht faßlichen Erscheinung zugrunde liegt durchdringt ein alle Proportionen des Raumes fassendes Grundmaß das Gebäude.

Dem Bauwerk ist also ein räumliches Maß unterlegt, dessen Maßachsen und deren Kreuzungspunkte seine imaginäre Gestalt bilden. Das sichtbare Gerippe dieser Achsen und Punkte, die hier als qualitatives Merkmal des Baues bezeichnet sein sollen, bildet das materielle, quantitative System der Stützen, Balken, senkrechten und ebenen Flächen. Aus dem Zusammenspiel beider, des die Qualität bezeichnenden Gedankens und der den Entwurfs-gedanken quantitativ nachvollziehenden Technik, erwächst die tatsächliche Gestalt des Bauwerks. Durch dieses Zusammenspiel wird es möglich, das äußerst komplizierte System sich gegenseitig ergänzender, bedingender und durchdringender, räumlich begrenzter und doch, durch das Zeitmaß des Durchschreitens hervorgerufen, sich permanent verändernder Ausschnitte eines ursprünglich unbegrenzten Raumes zu bewältigen und buchstäblich begreifbar werden zu lassen. Ohne sich gleich dem oft zitierten Vergleich, daß Architektur „gefrorene Musik“ sei (einer beiden Künsten abträglichen Meinung), anzuschließen, liegt es nahe, an die Wechselwirkung zwischen der abstrakten Gedankenwelt von Rhythmik und Tonsystem einerseits und hörbar gemachter Musik andererseits zu denken. Der Innenraum macht diesen Eindruck vollends deutlich. Beim Durchschreiten der Flure, der Treppen, der Hallen wird erkennbar, wie im konstruktiven Raster die Proportionalität des Ganzen eingefangen ist. Überall kann das Auge an den sichtbaren Stützen, Unterzügen, an den freigelassenen Öffnungen, an den Außenraum und Innenraum gleichzeitig erschließenden Durchblicken, diese Proportionen ablesen. Aber nicht nur dort. Die Teilungen der Fenster, der Wechsel von geschlossener Mauerfläche zu den Holzelementen der Türen, die in die Wände eingelassenen Schrankelemente, die Teilung der untergehängten Decken, um nur einige leicht erfaßbare Elemente zu nennen, alles das nimmt das Grundmaß des Entwurfs auf, um es, in die jeweils richtige Proportion übertragen, wiederzuspiegeln.

Innerhalb dieser Ordnung entfaltet sich das Spiel von Licht und Schatten. Es tritt die Wirkung der verwendeten Materialien mit den hellen oder dunklen Tönen, den harten, glatten, rauhen, glänzenden oder weichen Strukturen hervor. Das Netz der Fugen wird lebendig, indem es mit seinen perspektivischen Verzerrungen die Flächen in Bewegung bringt. Die Spannung von hohen zu niedrigen Räumen, von Innen und Außen, von offenen zu geschlossenen Teilen begleitet jeden Schritt durch das Gebäude, um sich in Farbwerten oder etwa in einem Betonfaltwerk über den reinen Zweck hinaus, vollends als freie Form innerhalb des gewählten Proportionsgesetzes zu verselbständigen. Es ist also letzten Endes so, daß Werte, jenseits der kontrollierten Vorstellungen, den ästhetischen Reiz des Bauwerks ausstrahlen und den Betrachter in seinem Urteil über das Bauwerk bestimmen. Das widerspricht aber keinesfalls der hier vertretenen Auffassung über die Rolle, welche ästhetische und technische Konzeption, als vorgedachte Gestaltungselemente in der Architektur spielen. Im Gegenteil, erst durch klare, der gestellten Aufgabe gerecht werdende Gesetzmäßigkeiten, deren sich Entwerfer und Konstrukteur bedienen, kann der freien Entfaltung aller über die reinen Zwecke hinausgehenden Möglichkeiten Raum geschaffen werden, ohne daß am Ende Formlosigkeit und Zufall herrschen.

Versuchen wir diese Grundsätze, an der zu eindeutigen Entscheidungen drängenden Wirklichkeit eines gestaltgewordenen Bauwerks gemessen, in die speziellen Zusammenhänge des Schulbaus mit dem Fertigtbau, besser mit der serienmäßigen Fertigung von Bauteilen zu bringen und in den Fol-

gen zu untersuchen. Dabei ist es uninteressant, Einzelheiten und Typenmerkmale der inzwischen bekanntgewordenen Fertigbaumethoden zu erläutern. Wichtig ist es, gewissen Methoden, Gebäude zu unterwerfen und technisch zu realisieren, in ihren Zusammenhängen auf die Spur zu kommen.

IV.

Das Wirken des Architekten zielt heute gewollt oder ungewollt darauf ab, die Lebensform unserer Gesellschaft zu beeinflussen. Erkenntnisse der Gesellschaftswissenschaften, Sozialtheorien und Praxis des modernen Sozialismus beeinflussen seine Arbeit in einem solchen Maße, daß davon seine künstlerische Aussage und der Einsatz der von ihm gewählten technischen Mittel beeinflußt werden. Die Erfahrungen der Jahre nach 1945 zwangen dazu, das Problem des Bauens, Wand und Dach zusammenzufügen und sich darin einzurichten, an der Wurzel zu fassen. In diesem Zeitabschnitt war für eine kurze Spanne eine solche Unmittelbarkeit des Verhältnisses vom Menschen zum Bauen erreicht, wie sie in der modernen Gesellschaft bis dahin kaum vorstellbar gewesen ist. Diese Erfahrungen berührten alle sozialen Schichten, jede individuelle Prägung, jedes Alter. Sie wurden vor allem anderen beim Bau und bei der Einrichtung der eigenen vier Wände gewonnen. Wohnraum zu beschaffen, galt gleich mit Abwendung von menschenunwürdigen Zuständen. Jedes einigermaßen anwendbare technische Mittel, dieses Ziel zu erreichen, galt als brauchbar. Entscheidend war, daß Raum geschaffen wurde, der dem Menschen rasch und auf möglichst einfache Weise dienstbar gemacht werden konnte.

Kurz war die Zeitspanne, welche von diesem reinen Zweckdenken zur Anwendung methodischer Planungsideen führte. Der Drang, unsere Gesellschaftsordnung aus dem Zustand permanenter Improvisation wieder in den ausgewogenen, überschaubaren Zustand sich ergänzender Ordnungsprinzipien hineinwachsen zu lassen, entfaltete bald eine alles beherrschende Energie.

Die Folge war, daß sich vorzeitig bestimmte Vorstellungen von der Architektur, von der Bautechnik, von deren soziologischen Komplexen zu Methoden und festen Regeln verdichteten. Die große Chance ganz unmittelbarer, aus dem Zeitgeist geborener Interpretation unseres Verhältnisses zum Bauen, wie sie sich zumindest in manchen Entwürfen der ersten Nachkriegsjahre anbahnte, wurde zunächst nicht wahrgenommen. Mit dem Bauen verhielt es sich so, wie mit der Reaktion des geplagten Normalbürgers auf das Wiedererscheinen bekannter Firmenzeichen und Qualitätsbegriffe, die er lange Jahre aus dem Auge verloren hatte und die ihm nun wie Symbole einer scheinbar genesenden neuen Alten Welt erschienen. Die Emsigkeit, mit der das Gewohnte, ständigen, oft raffinierten Verbesserungen und Verfeinerungen unterworfen, gehandhabt wurde, beherrschte die Szene. Der Blick für die aus den einfach formulierten Zwecken und deren Bewältigung durch Anwendung klarer, ästhetischer Prinzipien mit durchdachten wissenschaftlich-technischen Methoden geformten Architektur war verstellt.

Abseits des großen Bauvolumens entstanden dennoch Bauten, die in ihrer äußeren Form, der Technik ihrer Herstellung und in der Funktion von Grundriß und Innenraum eine wirklich neue Ordnung widerspiegelten, die als durchgehendes Prinzip Entwurf, Ausführungstechnik und Gebrauchswert beherrschte. In dem Maße, wie sich an der Oberfläche ein System gewohnter, durch Weiterentwicklung alsbald einem gewissen materiellen

Fortschritt angepaßter Regeln einspielte, begann unter der Oberfläche ein zähes Ringen um Anerkennung einer neuen Architektur, einer Bautechnik, die mehr sein sollte, als nur der verlängerte Arm des Bauhandwerks herkömmlicher Prägung. Wir sind heute Zeugen des Durchbruchs dieser Entwicklung zu veränderten Formen und neuen Techniken.

V.

Neben der eigenen Behausung ist das Klassenzimmer, die Schule die Behausung, in der unsere Gesellschaftsordnung unterschiedslos jeden für die Dauer einiger Jahre beherbergt. Wie die Umgebung der elterlichen Wohnung begleitet und beeinflusst auch die Umgebung des Schulraumes den Heranwachsenden. Es lohnt sich, diese Binsenwahrheit in Erinnerung zu rufen, um sich die Bedingungen zu vergegenwärtigen, die man vorfindet, sobald der Schulbau ins Gespräch kommt.

Trotz größter Anstrengungen, nach dem Kriege Schulen zu errichten, dauert die Schulraumnot an. Das Heranwachsen geburtenstarker Jahrgänge vergrößert diesen Notstand. Erhöhte Anforderungen an das Bildungsniveau der Schulen führen auf andere Weise zu beständiger Ausweitung des Bauvolumens und erhöhen die Forderungen an die Ausstattung der Schuleinrichtungen. So sehr man geneigt ist, diese Probleme als besonderes Kennzeichen der gegenwärtigen Schulbausituation zu werten, so sehr sind es eigentlich Probleme, die den Schulbau zu allen Zeiten begleiteten. Verfolgt man den Weg, den der Schulbau genommen hat, so läßt sich feststellen, daß er zu allen Zeiten die Aufgabe zugewiesen bekommen hat, einen möglichst einfachen, wohlproportionierten und denkbar vielfach zu nutzenden Raum für den Unterricht zu schaffen. Der freien Entfaltung von Mitteilung, Aufnahme und Übung in ihrem fortlaufenden Wechsel wurde der eindeutige, keiner Interpretation bedürftige Raum zugeordnet. Die Gemeinschaft von Lehrer und Schülern gab ihm zu jeder Zeit das Maß; sowohl dem Einzelraum, als auch der Gruppe von Räumen.

Über Jahrhunderte hinweg erfuhr diese wesentliche Charakteristik des Schulhauses keine Veränderung. Selbst die pädagogischen Impulse der Aufklärung und der nachfolgenden Hinwendung zu einer mehr dem Kinde gerecht werdenden Form des bildenden Unterrichts beschränkten sich darauf, die Ausstattung des Raumes, etwa im Sinne der pestalozzischen Schulwohnstube oder der Gesamtanlage der Gebäude, wie bei den Schullandheimen, bewußt auf das Kind und seine Umwelt zugeschnitten, zu verändern. Die Grundform des Schulraumes, eben der rechteckige, einfache Raum, blieb unverändert erhalten.

Die Einführung der allgemeinen Schulpflicht, das Anwachsen der Städte, das Wachstum der Bevölkerungsdichte ganz allgemein, führten dazu, daß der Begriff Schulraumnot das erste Mal formuliert wurde. Und zum ersten Male entstanden die riesigen Kästen übereinandergestapelter, an langen Fluren aufgereihter, gleichförmiger Säle. Abbild der Mietskasernen, von denen sie umgeben waren. Abbild aber auch des soziologischen Umbruchs zur Massengesellschaft, die der Schule eine bisher unbekannte Stellung zuwies, indem sie das gleiche Recht auf Bildung für alle in der Schule Wahrheit werden ließ, ehe noch die Gesellschaft die Anerkennung dieses Rechts wirklich geistig assimiliert hatte.

Es bleibt interessant festzustellen, daß diese revolutionierende, geradezu explosiv vor sich gehende Umstellung der Bildung, vom Privileg einzelner

Stände auf das allgemeine Recht aller, für den Schulhausbau ein in erster Linie rein materielles Problem wurde, nämlich bis dahin nicht gekannter Massenansammlungen von Kindern in zweckentsprechenden Gebäuden Herr zu werden.

Die Lösung des sehr bald als unbefriedigend empfundenen Zustandes wurde zunächst mit rein architektonischen Mitteln versucht: formale, um nicht zu sagen dekorative Gliederung der Gebäude, wobei man sich der Rolle erinnere, die der Eklektizismus spielte. Später, beeinflusst vom modernen Funktionalismus, brachte die Bewältigung der Baumassen mittels der klaren Gliederung von Grundrißfunktion und technischer Funktion die ersten sichtbaren Fortschritte. Alles das war aber noch kein Aufgreifen der veränderten Bildungssituation mit adäquaten Mitteln. Erste Ansätze dazu fanden sich bezeichnenderweise parallel zum Städtebau, mit den ersten Schritten zur architektonischen Lösung des Problems der Massengesellschaft. Für Gartenstädte wurden Schulen entworfen, die alle Bildungsstufen (Kindergarten bis Oberstufe) in einem Komplex vereinigten (Walddörferschulen Hamburg-Volksdorf). Trotz Differenzierung der Raumgrößen und der Gesamtanlagen wird aber der Kern des Typs Schulraum nicht angegriffen: Größte Entfaltungsmöglichkeit bei einfachster räumlicher Gliederung bleibt Grundsatz.

Auf dem Umweg über pädagogische Sonderprobleme (Schwererziehbare, Körperbehinderte, Heimschulen) kommt anfangs des 20. Jahrhunderts Fluß in die architektonische Interpretation des Schulraumes und des Schulgebäudes. Sowohl der Raum als auch die Anlage der ganzen Schule werden von der einfachen, rechteckigen, geometrischen Form losgelöst. Es entstehen Räume und Raumfolgen mit differenzierten Raumhöhen, verschiedenen Lichteinfallquellen, bewegt angeordneten – jedoch unveränderbaren – Wänden. Das Rechteck wird durch andere geometrische Formen abgelöst. Der einfachen, nach uneingeschränkter Entfaltung jeden Impulses verlangenden Form wird die vorgegebene, bereits durch ihr Vorhandensein starke Wirkungen vermittelnde räumliche Gliederung, vorgezogen.

Einmal in den Schulbau eingeführt, wurden diese Planungsideen auf die Gestaltung des normalen Schulhauses übertragen: eine noch andauernde, zweifellos interessante Entwicklung. Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese Entwicklung nicht in eine falsche Richtung zielt. Wird hier nicht der Versuch unternommen, pädagogische Aufgaben mit unpädagogischen Mitteln zu lösen? Es kann nicht richtig sein, einer sich fortlaufend und rasch verändernden geistigen Welt, einer dadurch ebenso ständig veränderten pädagogischen Situation mit Räumen dienen zu wollen, deren architektonische Anlage einer zeitlich und in der Aufgabe begrenzten Auffassung – und mag sie dieser Zeit und dieser Auffassung noch so überzeugend Ausdruck verleihen – ausschließlich verbunden ist.

So wie das naturwissenschaftliche Denken im letzten Jahrzehnt endgültig den Durchbruch in unsere bis dahin vorwiegend geisteswissenschaftlich bestimmte Welt vollzogen hat, so beginnt dieser Durchbruch die Lehrpläne zu beeinflussen. Es erweitern sich damit die Grundlagen unserer Bildung und der Funktionen in unseren Schulen in einem Umfang, der sich mit der vorhin beschriebenen Entwicklung nach Einführung der allgemeinen Schulpflicht vergleichen läßt, und der noch gar nicht in das allgemeine Bewußtsein gedrungen ist. Die Schule ist in Bewegung geraten, – man nehme das wörtlich. Der Traum von der Schulwohnstube ist ausgeträumt.

Die Erfahrungswelt schon des kleinen Kindes ist Bewegung, Wechsel, tätiges – weniger beschauliches – Ergreifen einer wieder weit gewordenen Umwelt. Wieder, denn das auf dem Lande aufwachsende Kind verfügte zu seiner Zeit über eine wesentlich reichere und räumlich ausgeweitete Umwelt als das Stadtkind. An die Stelle der Schulwohnstube ist der freie, wandlungsfähige Raum getreten, in dem die natürlichen Anlagen des Kindes entfaltet werden und in dem es schon ganz früh als freier Mensch unter Gleichen zu leben lernt.

Die Welt der Technik mit ihren Faszinationen, Industrie, Verkehr, die Wirkung der uns dauernd verfügbaren, uns schon als Kindern in die Hand gegebenen Energien, das sind heute alles uns verwandte Größen. Musik und ihre vollendete Wiedergabe durch den völlig natürlichen Gebrauch der uns heute zu Gebote stehenden Mittel, die bildliche Wiedergabe von Kunstwerken, die Hinführung zur Literatur, das Eindringen in fremde Sprachen, durch technische Mittel unterstützt, alles das gehört ohne Einschränkung dem Kind, der Schule. Die Einheit der geistig erfaßbaren Welt beginnt sich wiederherzustellen. Die Schule beginnt wieder universell zu werden. Eine Aufgabe, deren Bewältigung vor uns liegt. Auch vor dem Architekten, der Schulen bauen soll, liegt sie. Auch er muß mit den bisherigen Vorstellungen brechen. Die Schule ist in Bewegung geraten, auch für ihn.

Nicht nur die Schulwohnstube – das Klassenzimmer als „Gruppenheimstatt“ innerhalb des Schulgebäudes – beginnt überholte Form zu werden. Der Grundriß mit festgelegten Raumaufteilungen wird in dem Maße unbrauchbar, wie seine Funktion mehr und mehr von einer differenzierten Unterrichtstechnik bestimmt wird, die nach Entfaltung und Tätigwerden der Schüler als Einzelne, in kleinen Gruppen, bis hin zur Form gemeinsamer Vorlesungen oder Diskussionen, verlangt.

Raumfunktionen des Industriebaus, wie sie Hallen eigen sind, deren Einrichtungen sich fortlaufend der technischen Entwicklung anpassen, Bürogrundrisse von Großraumbüros, Formen moderner wissenschaftlicher Labors, Lesesäle moderner Bibliotheken, diese Tendenzen werden, soweit vorauszusehen ist, in den Schulbau eindringen.

Anerkennt man auch nur für einen Teil des Schulgebäudes den Großraum mit veränderlichem, mobilem Grundriß, sind Weichen für die Grundlage des Entwurfs und der technischen Ausführung gestellt. Die Konzentration des Entwurfs und der Konstruktion auf eine optimal geringste Zahl notwendiger fester Punkte liegt nahe. Die Ausführung dieser Punkte muß so einfach wie möglich sein, damit sie in ihrer qualitativen Wirksamkeit ein größtes Maß erreichen können. Sie müssen alle gleich sein. Der Grundstock der Serie ist geboren. Es liegt nahe, sich diese Grundkonstruktion als ein Gerippe, einen Skelettbau vorzustellen, der angemessen große Flächen freihält. Diesem Verfahren muß der Ausbau zugeordnet sein. Schließen von Öffnungen, Teilungen, Überwindung von Höhendifferenzen, Erzeugung von Wärme, künstlichem Licht, schließlich die Maße des gleichen Zwecken dienenden Mobiliars, alles entspricht dem Grundsatz, durch Verwendung möglichst großer Serien gleicher Teile ein höchstes Maß an Freiheit im Gebrauch des Raumes, des ganzen Gebäudes zu erlangen. Die technisch gleiche Serie (von der Konstruktion her) erlaubt eine größte Zahl von Varianten in Bezug auf Farbe, Struktur, Gruppierung. Wer wüßte heute nicht, welche Wirkungen durch den Gebrauch industriell, also serien-

mäßig gefertigter Leuchten erzielt werden, indem sie in Reihen oder Gruppen, verdeckt angeordnet oder offen gezeigt, völlig unterschiedlich verwendet werden.

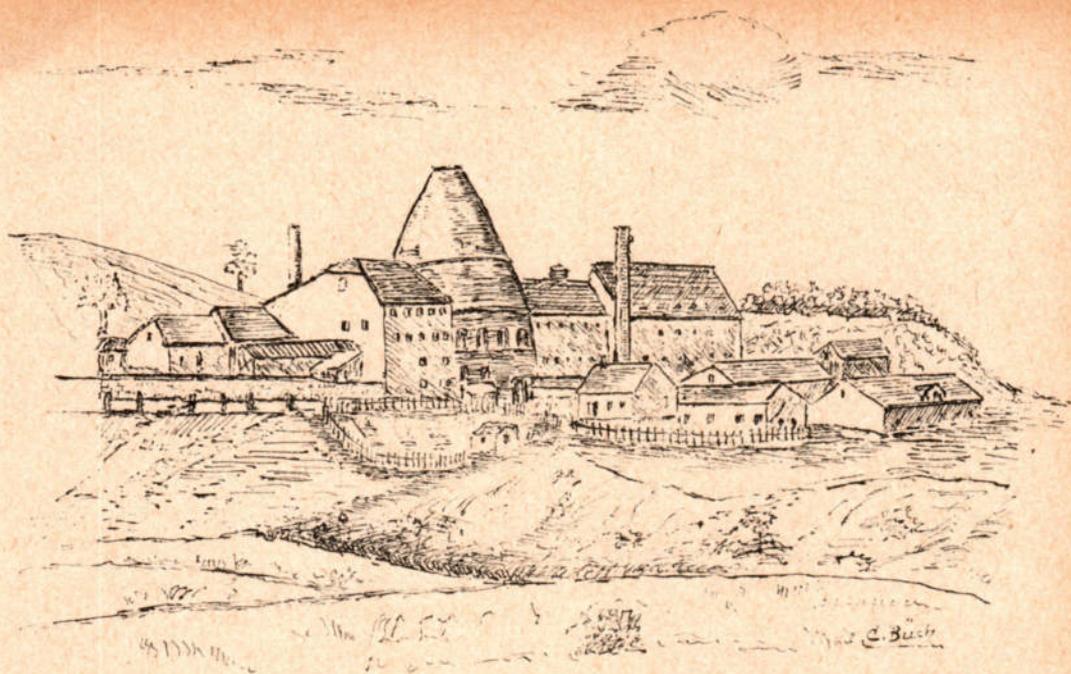
VI.

Der Prozeß der Grundausbildung unserer Kinder, zu späterem verantwortlichen Mitwirken am lebendigen Fortwirken unserer Kultur, spielt sich inmitten permanenter Verwandlungen eben dieser Kultur ab. Die fortgesetzten Veränderungen unserer, durch den Geist begriffenen, Umwelt begreifbar werden zu lassen, einerseits, und andererseits die Regeln, die Gesetze zu abstrahieren und sichtbar werden zu lassen, nach denen diese dauernde Verwandlung abläuft, das sind die beiden Pole, zwischen denen sich die Erziehung in der Schule ausspannt. Jede Zeit noch hat sich auf ihre Weise mit dieser Polarität auseinandersetzen müssen. Die Geschichte der Pädagogik, aufbauend auf zeitbezogene, moralische, geisteswissenschaftliche und naturwissenschaftliche Erkenntnisse, beweist das. Die Schulen wurden Beispiele sichtbar werdenden Selbstverständnisses der Gesellschaft, deren Bildungsidealen sie dienten.

Es liegt nahe, im Rahmen der hier niedergelegten Gedanken den Schluß zu ziehen, daß eine der Möglichkeiten, diesem gemeindlichen Selbstbewußtsein Ausdruck zu verleihen, die architektonische Gestalt der Schule sein sollte. Die Schule fixiert einen wesentlichen Ort unserer Kultur. Sie schafft den Raum, das Gehäuse, in dem die Grundlagen unserer Bildung gelegt werden.

Also sollte sie, auch in der Form ihrer materiellen Existenz als Schulgebäude, diesen Anforderungen genügen, indem sie ein Abbild der schöpferischen Impulse ihrer Zeit gibt. Der Gebrauch des Schulhauses durch Lehrer und Schülerinnen, die Inbesitznahme des Gebäudes durch alle, die als Eltern unmittelbar und als Bürger mittelbar der Schule verbunden sind, wird jeweils erweisen müssen, inwieweit Vorstellung und Realität in Übereinstimmung gebracht worden sind.





Die Gersweiler Steingutfabrik um 1900
Zeichnung Carl Buch

CARL BUCH

DIE GERSWEILER STEINGUTFABRIK BEI SAARBRÜCKEN

Die Einrichtung

Der Bergmeister Schmidt hatte hier in Gersweiler, gegenüber dem Hirschenberg, eine Glashütte erbaut, die er 1842 stilllegte¹⁾. Er wollte an gleicher Stelle eine Steingutfabrik ins Leben rufen. Zu diesem Zweck mußten noch Kenntnisse gesammelt werden. Schmidt schickte einen Vertrauensmann nach England, sich über Steingutbetriebe zu informieren. Mit den dort gemachten Betriebserfahrungen und englischen Bauplänen kam er zurück. Jetzt konnte mit der Aufrichtung des neuen Betriebs begonnen werden. Wohl waren die hiesigen Produktionsvorgänge durch die Teilhaberschaft an der Dryanderschen Steingutfabrik genügend bekannt. Doch Schmidt glaubte, mit der fremdländischen Arbeitsweise diesen Nachbarbetrieb bald überflügeln zu können. Es war im Jahre 1845, als er große, kostspielige Umbauten vornehmen ließ. Es entstanden neue Gebäude und Schuppen, auch weitere Brennöfen wurden angelegt. (Zu den Umbauten wurde der hinter dem Herrenhaus vorkommende Sand benutzt.) Den Betrieb teilte man in eine Menge Abteilungen auf. Bekannt ist, was bei Schließung des Betriebs an Einrichtung vorhanden war:

2 Dampfkessel ²⁾	3 Glattöfen
2 Muffeln	1 Goldmuffel
1 Bisquitofen	1 Wackenofen
1 kl. Ofen zum Brennen brauner Masse	1 Wackenmühle
2 Pressen	1 Filterbassin
2 Rührwerke	div. Bassins

eigene Brunnen
Labor
Schlosserei
Malerei
Dreherei
Fungenmacherei
Schienenfahrzeuge
mehrere Pferde

1 große Waage
div. Büros
Schreinerei
Druckerei
Modellierstube
div. Magazine
Saar-Lastschiff
Wagen und Kutsche

Für die 1846 neu eröffnete Steingutfabrik mußten Fachleute geworben werden. Einige Leute kamen von Thüringen. Weitere Fachkräfte konnten aus den in der Nähe liegenden, einschlägigen Fabriken angeworben werden. So kamen z. B. Facharbeiter aus Saargemünd, Wadgassen, Mettlach und Saarbrücken³⁾. Einige Krugbäcker aus Krughütte meldeten sich. Es wurden auch ungelernte Kräfte aus Gersweiler berücksichtigt. Im Laufe der Jahre fühlten sich die ortsansässigen Familien mit dem Unternehmen sehr verwachsen. Über 100 Belegschaftsmitglieder zählte der Betrieb im Jahre 1901. Die Söhne dieser Fabrikarbeiter wurden, soweit dies der Betrieb zuließ, eingestellt. Es sammelte sich somit im Laufe der Jahre ein gut ausgebildeter und verlässlicher Facharbeiterstamm.

Ein großer Teil der Nachkommen der damaligen Belegschaft ist noch in Gersweiler ansässig. Auch sehr vereinzelt findet man noch Fabrikangehörige. Es waren damals ganz junge Leute, die, heute weißbärtig, sich nur noch wenig auf die Betriebsvorgänge entsinnen können, denn über 60 Jahre steht der Betrieb schon still.

Der erste engagierte Direktor war ein Herr Kiefer⁴⁾ aus Berlin. Sein Nachfolger hieß Stein⁵⁾. Er kam aus Saarbrücken. Im alten Herrenhaus (heute Neumeyer) wurde diesen Chefs eine Wohnung zugewiesen. Der Buchhalter hieß Wendel Franzen. Er war von St. Wendel⁶⁾. Nach dessen Abgang kam ein Herr Keller⁷⁾. Später wurden Einsparungen vorgenommen, und der Buchhalter Keller übernahm als Prokurist die kaufmännische Geschäftsführung. Seine Wohnung hatte er im oberen Beamtenhaus. Als Reisender war ein Johann Spellmanns engagiert, der Sohn des Brennermeisters. Auch er wohnte mit seinem Vater im oberen Beamtenhaus. Ein weiterer Vertreter der Fabrik bereiste die Schweiz.

Nachstehend die Meister und Abteilungsleiter der Fabrik:

Brennerei: Spellmanns sen., Brennermeister. Er wohnte später in Sprinkshaus bei Schoenecken. Sein Nachfolger hieß Molitor. Danach übernahm der Werkmeister Wilhelm Büch, * 1863 † 1934, die Brennerei. Büch war außerdem die rechte Hand des Chefs und mit den Mischgeheimnissen der zu brennenden Masse vertraut.

Dreherei: Der Oberdreher hieß Egerton, * 1837 † 1911. Er kam als Tassenmacher von der Firma Villeroy & Boch, Wallerfangen. Später führte er zu seinem Beruf noch eine Gastwirtschaft in Gersweiler. E. war Engländer. Dazu wurde geschrieben: In Saarlouis waren seiner Zeit englische Festungsgefangene. Als die Wallerfanger Steingutfabrik in den Anfangsjahren war, fehlte es dort an Steingut-

fachleuten. Man suchte und fand solche unter den Gefangenen. England war damals führend in der Steingutindustrie.

- Formgießerei:** Zimmermann Julius. (Sein Sohn hieß David.)
- Modelleur:** Müller war Modelleur und Meisterformer. Er fertigte hauptsächlich neue Teile an und kam von Poppelsdorf. Seine Frau war eine geb. Echternach Berta aus Gersweiler⁸⁾.
- Malerei:** Hier war ein Mann namens Nennig tätig. Er galt als guter Meister und war aus Teplitz. Sein Mitarbeiter, der bis zur endgültigen Schließung später die Malerei übernommen hatte, hieß Albert Albrecht, gen. Poché. Er erlernte das Handwerk in Gersweiler, ging am 4. April 1892 zur weiteren Ausbildung einige Jahre nach Poppelsdorf in einen ähnlichen Betrieb. Schon seine Mutter war hier in Gersweiler in der Malerei tätig⁹⁾.
- Druckerei:** Der Drucker hieß Unger, später war ein Mann namens Glaser und zuletzt ein Herr Wagner dort tätig.
- Magazin:** Der Vorsteher des Magazins hieß Carl Büch¹⁰⁾. Er war Vertrauensmann der Firma und gleichzeitig Besitzer einer Gastwirtschaft in der Mitte des Dorfes.
- Packerei:** Der Abteilungsvorsteher hieß Georg Büch und war der Bruder des zuvor Genannten. Er führte gleichzeitig ein Textilwarengeschäft.
- Fungenmacherei:** Verantwortlich war hier Georg Kesselheim, später Renno.
- Glasur:** Hier war ein Mann namens Kreuter tätig.
- Maschinenhaus:** Der Maschinist hieß Johann Momber, später Hermann Sebastian.
- Wackenmühle:** Hier war Fritz Breit beschäftigt.
- Schreinerei:** Meister war der Zimmermann Heinrich Klein. Er kam von der Steingutfabrik Dryander am Sensenwerk. Sein Sohn führte später eine Bäckerei in Gersweiler.
- Waage:** Der Packermeister Georg Büch, * 1839 † 1926, bediente diese mit.
- Küferei:** Tätig war hier der Küfermeister Georg Schmidt.
- Saar-Schiff:** führten Franz Georg und Momber.
- Labor:** leitete Herr Carl Schmidt selbst.
- Arzt:** war zuletzt Dr. Reichmann aus Burbach.

Im Jahre 1861 beschäftigte der Betrieb 60 männliche und 19 weibliche Arbeiter¹¹⁾, bei Aufgabe des Unternehmens ca. 110 Personen.

Der Besitzer war sehr sozial eingestellt. Er bezahlte seine Arbeiter gut. Nach den vor fast 40 Jahren gemachten Aufzeichnungen des Verfassers betrug der Drehverdienst pro Tag 10 Mark. Die damalige Zeit kannte noch 10- und 11stündige Arbeit. Sie begann morgens um 6 Uhr und dauerte bis abends 18 Uhr mit einer Stunde Pause um die Mittagszeit. Erst 1891 wurden regelrechte Pausen eingeführt mit je 1/2 Stunde vormittags und nachmittags. Sie waren festgesetzt von 8 – 8 1/2 und von 16 – 16 1/2 Uhr. Die

Glocke in einem Türmchen, westlich des hohen, runden Schornsteins, kündete die Pausen an. Teilweise brachten Angehörige der Belegschaft Frühstück und Kaffee. (In diesen Pausen setzten sich an schönen Tagen die Mädels und ein Teil der Männer gegenüber an den grasbewachsenen und baumlosen Abhang des Hirschenberges, was mit der Zeit zur Gewohnheit wurde. Die heutige hohe Stützmauer erstellte die Gemeinde im Zuge der Verbreiterung der Hauptstraße erst 1933.) In späterer Zeit betrug die Arbeitszeit noch 10 Stunden. Teilweise war auch Akkord-Arbeit eingeführt. Bekannt ist, daß ein Dreher (Tellermacher) mit drei Mädels, die er selbst bezahlen mußte, noch täglich 15 Mark Reinverdienst übrig hatte, dabei war die Lohnhöhe der Helferinnen vorgeschrieben. Infolge des hohen Verdienstes arbeiteten die Leute oft nur drei Tage in der Woche. Es war keine Seltenheit, daß die übrigen drei Tage gefeiert und manche Mark in Alkohol umgesetzt wurde. Die Arbeiter, welche mit der Fabrikation des Steinguts beschäftigt waren, nannte man im Ort „Dippschmacher. (Dippe = Topf.) Sie bekamen öfter Silikose (Steinlunge), dann hieß es: Er hat die Dippschmacher-Krankheit.

Material und Rohstoffe

Das zu verarbeitende Material wurde aus den verschiedensten Gegenden beschafft. Anfangs benutzte die Firma mehr einheimische Rohstoffe. Im Laufe der Jahre konnten die Erfahrungen mit auswärtigen Erden ausgewertet werden. Man wechselte die Lieferanten. Auch die vielen Reisen des Herrn Schmidt deuteten darauf hin. Die Qualitäten der Erzeugnisse wurden auf diese Weise verbessert. Das ganze Material führte man roh ein. Ton bezog die Fabrik von Fritz Braun aus Krughütte¹²⁾, später aus Hetteleidehheim/Pfalz und aus Österreich. Die Fertigprodukte wurden immer besser. Doch diese Rohprodukte verteuerten die Fertigware sehr. Ebenfalls benutzte der Betrieb zuerst einheimische Wacken (Kiesel), später bezog er sie von auswärts. Letzteres Material war härter und ergab bessere Farbtöne. Feldspat kam aus Nohfelden, später aus Ungarn. Kaolin (Porzellanerde) ließ die Fabrik aus Karlsbad kommen. Quarz kam per Schiff aus Südfrankreich¹³⁾.

Schwerspat und Silbersand wurden ebenfalls in großen Mengen eingeführt. Andere Rohprodukte kamen aus der Eifel. Holzkohlen konnte der Betrieb in der Umgegend erstehen. (Damals waren in den hiesigen Wäldern noch Köhler am Werk.) Die Kohlen lieferte zunächst der an das Fabrikterrain angrenzende Stollen. Als dieser geschlossen wurde, bezog man solche von Jägersfreude, nach Wiederanschaffung eines Lastkahnes von der Grube Luisenthal. Von dort erfolgten die Schiffsladungen bevorzugt. Hatte also ein anderes Schiff angelegt, mußte es bei Erscheinen des Gersweiler Schiffes den Ladeplatz wieder freigeben. Aber trotz solcher Vorteile vermehrten sich die Unkosten. Dazu kamen die Mehrbelastungen durch das Ausladen und den weiteren Kohlentransport von der Saar zur Fabrik¹⁴⁾.

Produktionsvorgänge

Der Besitzer, Karl Schmidt, war ein guter Chemiker und versierter Fachmann, der von seinen Arbeitern sehr geschätzt wurde. Er betätigte sich emsig im Labor und machte Versuche auf Versuche. Ein Rezeptbuch aus dem Jahre 1892 liegt dem Verfasser vor. Erst bei Durchsicht desselben ist zu ermesen, welche ungeheure Arbeit da geleistet wurde. Die Fabrikate nach 1870 wurden als erstklassig anerkannt.

Und nun die Arbeitsvorgänge, wie sie dem Verfasser vor ca. 40 Jahren von einem Meister geschildert wurden:

Kieselsteine oder Wacken, wie sie genannt wurden, kamen in den Wackenofen. Hier wurden sie durch Holzkohlen hoch erhitzt. Eine unter dem Ofen angebrachte Einrichtung konnte man aufziehen. Die glühenden Steine fielen alsdann in ein mit Wasser gefülltes Bassin und zerfielen. Sodann kam zu der Masse Quarz. Beides wurde gemahlen. Die Mühle bestand aus zwei schweren Mühlsteinen, welche durch eine Transmission in Gang gebracht wurden. Die sich aus diesen Komponenten ergebende Masse kam in große Filterbassins. Hier setzte man Ton und Kobalt zu. Weitere Zusätze gehörten zum Fabrikgeheimnis. Ein Rührwerk mischte und quirlte die Masse einige Zeit. Danach wurde sie mit einem Tuch in die Filterpresse eingehängt. (Es waren zwei Filterpressen vorhanden.) Je zwei Mann bedienten eine Presse. Nachdem alles einigermaßen trocken war, kam das Produkt in den Vorratskeller. Hier wurde es geplätscht und gelagert. Das Labor gab die genaue Zusammenstellung des diversen Materials an und machte selbst noch Zusätze. Später wurde die benötigte Masse durch einen Mann, Tonschneider genannt, zerschnitten, und zwar in große Stücke. Ein weiterer Arbeiter teilte diese wiederum in kleine Quanten. War so alles vorbereitet, wurde die fertige Masse durch Mädchen in die Dreherei geschleppt. Diese hatte von der kaufmännischen Abteilung Anweisung zur Anfertigung der Stücke. Eingelaufene Bestellungen mußten ausgeführt werden. Es wurde aber auch Geschirr auf Vorrat angefertigt.

Die Dreherei, der ein Oberdreher vorstand, war ebenfalls mit Transmissionen eingerichtet. Eine weitere Dreherei mit Fußbetrieb befand sich im oberen Stock desselben Gebäudes (links vom runden Turm). Diese war zur Anfertigung von Tonware bestimmt. Jedem Meister waren zwei Arbeiterinnen beigegeben. Sie hatten die benötigten Gipsformen zu bringen und wegzutragen, außerdem die fertig gedrehten Teile zum Antrocknen in die Regale zu setzen. Zwischen den verschiedenen Regalen standen Öfen, die während der kalten Jahreszeit gefeuert wurden, damit erstens der große Arbeitssaal sich erwärmte und zweitens die hingetzten Teile schneller trockneten. Nach dem Trocknen waren die Teile lederhart, wie der Fachmann es nannte, und wurden aus der Form genommen. Jetzt klebte man die Garnituren, wie Knöpfe, Henkel und Füße an, und stellte die Stücke wieder in die Regale. Nachdem dieselben „trockenweiß“ (so hieß der Fachausdruck) waren, polierte man sie und setzte sie über- und nebeneinander in den Bisquitofen, bis er voll besetzt war. Bei diesem Einsetzen trennte man die Stücke durch Kapseln aus feuerfestem Ton. Jetzt unterhielt der Brenner ein kleines Feuer zum Antrocknen. Es wurde gewöhnlich nachts angezündet. Nachmittags steigerte man die Hitze. Zwei Tage und zwei Nächte dauerte dies. Nach dem Erkalten kamen die Teile in die Malerei. Zuerst staubten Hilfskräfte die Stücke ab, die nun bemalt und bedruckt wurden. Jedes Stück wurde mit dem Firmenstempel versehen und durch die Glasur gezogen, die in Bütten bereit stand. Dazu verwendete man eine Zange. Nachdem die Teile getrocknet waren, setzte man sie in Fungen, in eine Art Tonbehälter. Die vollbesetzten Fungen kamen in den Glattofen, nebeneinander und übereinander, bis er voll bepackt war. Gegen Ruß und Staub dichtete ein Mann mit Lehm alles ab. Auf den jeweiligen, oberen Behälter kam ein Deckel. Drei Glattofen waren vorhanden, die zehn Feuerkasten enthielten. Jetzt brannte man die Ware wieder einen Tag und eine Nacht. Hierbei hatte der Brennermeister

die diffizilste Arbeit. Alles hing von dem richtigen Brand ab. Oft genug kam es vor, daß der Meister die ganze Nacht dabei sein mußte. Zwei Mann hatten mit der Kohlenzugabe zu tun. Der Brennermeister mußte unbedingt zuverlässig sein, denn gerade die Genauigkeit, die richtige Hitze, garantierte für einen guten Brand, also für gute Ware. Bei zu langem Brand wurde die Ware zu dunkel und unansehnlich. Bei falscher Zusammensetzung z. B. der Glasur entstanden Haarrisse. Hunderte von kleinen Fehlern konnten passieren. Es gab dann Ausschußware, die nur zu einem Bruchteil des Wertes bezahlt wurde. Nach dem Erkalten war die Ware gebrauchsfertig. Sie kam aus dem Ofen und wurde im Magazin sortiert und gelagert. Aus dem Warenbestandsbuch konnte sofort ersehen werden, wieviel Stücke von jeder Sorte das Lager barg.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß durch Eingreifen eines Direktors in den Brennvorgang mancher Ofen Geschirr unbrauchbar wurde, also verbrannte. Dieser Chef ließ nachts die Stücke wegschaffen und heimlich vergraben, damit der Besitzer nichts erfuhr¹⁵⁾. Außer der Steingutware fertigte die Fabrik auch sonstige Gebrauchsgegenstände in schwarzer und brauner Masse an. Diese Teile brannte man in einem besonderen Ofen. (Das Gebäude wurde Schmelzhaus genannt, ein wahrscheinlich übernommener Ausdruck von der früheren Glashütte).

Nach dem Bemalen oder nach dem Druck der einzelnen Stücke kamen diese in eine Muffel, einen Ofen, der die Farben unter schwachem Feuer trocknete, damit sie (die Farben) die Glasur besser annahmen. — Für Goldware stand ein besonderer Ofen, die Goldmuffel, zur Verfügung.

Die Fungenmacherei¹⁶⁾ war in einem besonderen Bau mit einem Bisquitofen untergebracht. Die Fungen selbst sind Schutzbehälter für die zu brennenden Teile. Sie waren in verschiedenen Abmessungen in Gebrauch und bestanden aus einer zähen, porösen, gelben Masse. Auch die Zwischenstücke, wie Dreifüße und ähnliches, alles Hilfsmittel zur Manufaktur, wurden in diesem Bau hergestellt.

Die Fertigprodukte

An dem Gelingen der Fertigware hatten alle Abteilungen Anteil, ganz besonders aber das Labor. Immer neue Versuche und Zusammensetzungen der Rohmasse wurden gemacht. Auch die damaligen Farbzusammensetzungen waren schwierig und umständlich. Nehmen wir als Beispiel ein gewöhnliches Goldrezept, welches der Verfasser aus den damaligen Notierungen des Labors entnahm:

Man nehme vier Lot Salz und vier Lot Salpetersäure in eine ziemlich starke Weinflasche. Alsdann gebe man in kleine Stücke geschnittene Dukaten in Säure und lasse dieselben in womöglich gelinder Wärme allmählich auflösen. Sodann koche man 8 Lot Eisenvitriol in 1½ Seidel Wasser. Nun filtriert man dies, bis es ganz rein und meergrün aussieht. Dann nehme man ein 4 maßhältiges Zuckerglas, fülle es mit lauwarmem Wasser und schütte die obengenannte Goldauflösung zu. Alsdann bringe man selbiges durch oben erwähntes Eisenvitriol zum Niederschlag. Jetzt filtriere man noch 2 Stunden das Wasser vom niedergeschlagenen Golde ab, jedoch mit Vorsicht, da sich noch einiges Gold im Wasser befinden könne. Trockene sodann dies und vermische es mit 2 Gramm feinem, geriebenem Mercurius pp. 2 Gramm ebenfalls geriebenem Wismuth-Kalk und 5 — 6 Gramm feinem Silber. So ist das Messinggold bereitet.

Man kann aus vorstehendem Rezept ersehen, wie umständlich und kompliziert mancher Arbeitsvorgang noch war. Doch trotzdem, es wurde gute Arbeit geleistet.

Abb. 20 Ausgezeichnete Künstler bzw. Handwerker wirkten hier. Die Ware war entweder weiß, also ohne jegliche Malerei, oder mit Ringen, Kränzen, Blumen und sonstigen Ornamenten versehen. Andere Stücke wurden mit Hilfe von Abziehbildern bedruckt oder bebildert, wieder andere musterte man einfarbig. An Farben, die alle selbst hergestellt und zusammengesetzt wurden, benutzte die Malerei laut einem dem Verfasser vorliegenden Rezeptbuch ¹⁷⁾ folgende:

Blau, blaugrün, violett, türkisblau, mattblau, rot, rotbraun, chromrot, purpurrot, dunkelbraun, sepiabraun, gelbbraun, grün, chromgrün, gelbgrün, meergrün, neugrün, gelb, chromgelb, dunkelgrau, schwarz, silber und gold.

An Waren fertigte man alle einschlägigen Gebrauchsgegenstände:

Abb. 22	Eß-Servicen	Toilette-Eimer
	Obstservicen	Aschenbecher
	Wasch-Servicen	Tintenfaß-Garnituren
	Tortenplatten	Kaffee-Servicen
	Obstteller	Haushaltungstöpfe
	Toilette-Gegenstände	sonstige Kuchenformen
	Butterdosen	Puddingformen
	Gewürz-Fäßchen	Obstschalen
	Tintenfässer	Bierkrüge, auch mit Namen
	Streusandbehälter	Streusandbehälter
	Blumentöpfe	Streichholzbehälter
	Weihwasserkessel	Blumenvasen
	Tee-Servicen	Ofenkacheln
	Formschüsseln	

Nippsachen, ein damals sehr gesuchter Artikel, u. a. mehr.

Von den vielen vorstehend aufgezählten Stücken wollen wir einige einer näheren Betrachtung unterziehen:

Die Eß-Servicen, in trefflicher Vergoldung, waren sehr vornehm gehalten und galten als bestes Gebrauchsgeschirr. Da man heute hauptsächlich nur noch Stücke zweiter und dritter Wahl antrifft, wie sie die ärmere Bevölkerung damals wegen ihrer Billigkeit viel kaufte, beurteilt man gerne die Erzeugnisse als primitive Produktion einer in Fachkreisen verachteten Dorfmanufaktur. Die Spitzenfabrikate, die zudem in kleineren Mengen hergestellt wurden, sind eben selten geworden. Doch wer sie einmal gesehen hat, wird sein Urteil schnell revidieren.

Die Steingutware war in ihrer Masse weiß bis hellgelb und wurde an den Bruchstellen bald unansehnlich. Auch dies trug zu einer falschen Beurteilung bei.

Kaffee- und Milchkannen aus der neueren Zeit wurden als recht anmutige Stücke angesehen, die zum Teil mit magerer Nachbildung in leichterem Relief aus der Rokoko-Zeit stammen könnten. (Dem Verfasser ist eine Kaffeekanne bekannt, die Mettlach in gleicher Weise herstellte.) Gleichfalls stellte Gersweiler dieselbe Vase in einer Art her, wie sie auch die Firma Dryander u. Co., Saarbrücken, produzierte. Solche Dubletten wird man mit dem Wechsel der Modelleure von einer Fabrik zur anderen begründen können.

Waschservicen wurden viel nach der Schweiz geliefert. Die Stücke waren oft mit Blumenmotiven, Kränzen und Störchen in blauer Kobaltmalerei, violetter, rotbrauner Farbe oder marmoriert dekoriert.

Tassen und Untertassen in bäuerlichem, buntem Farbschmuck konnte die Kundschaft für billiges Geld erstehen.

Die Bebilderung der Teile, die für Frankreich bestimmt waren, wurden in französischer Art vorgenommen.

Die Glasuren des weißen Geschirrs zeigen durchweg einen bläulichen Schimmer, und man kann dies als untrügliches Zeichen der Gersweiler Werkstätte ansehen.

Die begabten Modelleure der Gersweiler Fabrik nahmen sich ihre Vorlagen hauptsächlich aus der eigenen Umwelt. So wurden z. B. Bergleute mit Grubenlampe, mit Pickel oder Schubkarren als sehr wertvolle Stücke angesehen. Zwei in Gersweiler noch vorhandene Keramikstücke stellen einen Fischer mit Angelstock in der Hand dar, dessen Angel in einem daneben gestellten Fischglas endet. Dahinter ist ein Fischkorb aufgestellt. Das ganze Stück ist kupferfarbig gehalten und ruht auf einer reliefierten Platte. Es ist eine Arbeit des Meisterformers Müller und mag aus den 80er Jahren stammen. Ein Stück besitzt der Verfasser, ein weiteres in grünlicher Farbe steht im Hause der Nachkommen eines Formers. Es ist bekannt, daß nur fünf dieser Stücke hergestellt wurden.

Als weitere schöne Stücke gelten die Frühstücksteller mit plastischen Jagdornamenten. Ein Amor (Brustbild) beflügelt, mit Pfeil und Bogen in den Händen, in der Mitte des Tellers, zielt auf einen fliehenden Hirsch. Der erhöhte Rand des Tellers zeigt zwischen Blätterränken außer dem Hirsch noch Sau, Hase und Hund. Die Teller wurden in vornehmem Grün, Lila und Blau hergestellt.

Die Schreibgarnituren (Tintengläser) mit Tinten- und Streusandbehälter lieferte die Fabrik in verschiedenen Ausführungen. Alle Teile waren reliefiert und zum Teil mit reichem Linienzierat versehen. Ein Stück z. B. könnte mit einer Bank mit Rückenlehne verglichen werden. Auf der Mitte dieser Lehne sitzen zwei Schwalben. Die beiden eingelassenen Behälter tragen lose Deckel. Die ganze Garnitur ist in schwarzer Farbe mit Goldverzierung gehalten.

Aschenbecher in Form eines Weinblattes in grüner und brauner Farbe mögen nicht unerwähnt bleiben.

Schwarze Blumentöpfe mit Unterteller, in Goldverzierung mit Weintrauben und Blattschmuck reliefiert, waren sehr ansprechend.

An Tonwaren wurden hauptsächlich Milchhafen und Haushaltöpfe hergestellt, wie sie die damals bäuerliche Bevölkerung verlangte. Die Masse war porös, mit erdigem Bruch und wurde mit niedriger Temperatur gebrannt.

Die Fabrik hatte ein kleines Museum eingerichtet, welches alle bisher erzeugten, außergewöhnlichen Stücke enthielt.

Bei Aufgabe des Betriebs kaufte eine Firma Ullmann aus Saarbrücken die Dampfkessel. Bei dieser Gelegenheit, so wird berichtet, soll diese Firma auch die ganzen Museumsstücke erhalten haben.

Viele in der Gersweiler Fabrik hergestellte Teile befinden sich noch in Gersweiler Familien, besonders aber bei Nachkommen damaliger Beleg-

schaftsmitglieder, obwohl der letzte Krieg eine Menge dieser Andenken zerstört hat ¹⁸⁾).

Ausschußware, schlecht gebrannte oder fehlerhaft bemalte Stücke oder solche mit schadhafter Glasur, körnig oder haarrissig, wurden an die Beleg-schaftsmitglieder zu billigsten Preisen abgegeben. Weitere Ware zweiter oder dritter Wahl, wie es hieß, waren von den Lumpensammlern sehr begehrt. Dadurch erklärt sich auch, daß Gersweiler Steingut bis in die abgelegensten Dörfer, auch der weiteren Umgebung, kam.

Wenn heute in Gersweiler noch vorhandene Stücke oft als nicht einwandfrei kritisiert werden, so hierfür obige Erklärung.

Die Fabrik stellte nur Steingut und sonstige Tonmischware her, auch Milch-hafen-Tonware, jedoch kein reines Porzellan und keine Fayence-Ware.

Die Waren-Zeichen

Abb. 23—25 Zum Erkennen, vielleicht auch als Reklame, wurden alle hergestellten Fa-brikate unserer keramischen Manufaktur auf der Unterseite gezeichnet, wie es heute noch üblich ist.

Die ersten Stempel (Fabrik-Zeichen) lauteten auf

Wilhelm Schmidt Gersweiler.

Auch die Anfangsbuchstaben W. S. benutzte man. So steht z. B. auf einer blau bebilderten Milchkanne

„India“

W. S. (in blauer Farbe)

Die späteren Stempel von 1858 ab lauten auf

„Gebrüder Schmidt Gersweiler“

und waren oft mit grüner Farbe aufgetragen.

Es bestanden auch Stempel mit Krone, ähnlich dem Dryanderschen oder Niederweiler Zeichen. Man gebrauchte auch Metallstempel, die in die noch weiche Masse eingedrückt wurden. Weiter benutzte die Fabrik Stempel, die aus zusammengesetzten Metallbuchstaben bestanden. Bei dem mit diesem Stempel gezeichneten Geschirr ist der viereckige Eindruck der ganzen Type zu sehen.

Ein Petschaft ist noch vorhanden. Es lautet

Wilhelm Schmidt
Gersweiler Steingutfabriken
bei Saarbrücken ¹⁹⁾.

Geschirr ohne Warenzeichen

Von großer Wichtigkeit zur Bestimmung der Stücke ist, daß man weiß, daß auch viele Teile ohne Warenzeichen angefertigt wurden. Oft genug kam es vor, daß Abnehmerfirmen, insbesondere aus dem Reich, nicht haben wollten, daß ihre Konkurrenz den Namen der Lieferanten-Firma erfuhr. Auf Wunsch dieser Firmen ließ man jegliche Fabrikzeichen weg ²⁰⁾.

Vertrieb der Produktion

Es ist bekannt, daß in Gersweiler im Jahre 1871 = 8000 Zentner Steingut-waren hergestellt wurden.

Diese umfangreiche Produktion (für damalige Zeit) mußte, um Betriebs-stockungen zu vermeiden, schnellstens vertrieben werden. Zwei Vertreter

hatte man dazu engagiert. Auch die vielen langen Reisen des Besitzers zeugen von einem regen Geschäftsgeist.

Viele Waren versandte die Fabrik mit der Bahn. Leider lag der nächste Bahnhof in St. Johann. Der Transport bis dahin erfolgte mit eigenem Fuhrwerk. Man wird sich somit ein Bild von der zweimaligen Verpackung des zerbrechlichen Geschirrs und den damit verbundenen Kosten machen können.

Auch das Ausland galt als großer Abnehmer. So ging viel Geschirr, besonders Waschservicen und Nachtgeschirre, nach der Schweiz. Auch England galt als großer Abnehmer der Fabrikate. Selbst nach Nordamerika gingen große Ladungen ²¹⁾).

Ein ehemals neuer Direktor, der an der Spitze des Unternehmens stand, wollte den Warenvertrieb mit Gewalt forcieren. Eine große Schiffsladung verfrachtete er nach Alexandrien, trotzdem ihm hiervon abgeraten wurde. Infolge der hohen Prämie versicherte er die Ladung nur zur Hälfte. Bald kam die Nachricht, daß das Schiff bei einem Sturm im Mittelmeer mit Mann und Maus untergegangen sei.

Auch Kompensationsgeschäfte wurden getätigt. So lieferte eine Firma aus der Eifel Rohware per Lastkahn. Auf dem Rückweg nahm sie Fertigware mit zurück. Der Handelsmann war aus Speicher und wohnte in diesen Tagen bei der Familie Schmidt ²²⁾. Viel Ware kauften die Händler und Lumpensammler. Diese Käufer waren sehr erwünscht, da gerade sie die Ausschußware an den Mann brachten.

Als letzte Abnehmer wollen wir die Gersweiler Bürger nicht vergessen. Noch vor dem ersten Weltkrieg gab es kaum eine Gersweiler Familie, die kein Geschirr aus der einheimischen Fabrik besaß ²³⁾.

Ende des Unternehmens und seine Ursachen

Nach dem Jahr 1880 zeigten die Bilanzen ein immer schlechter werdendes Bild. Die Unkosten stiegen, wogegen die Gewinne sich erheblich senkten. Die Fabrikleitung parierte vorerst mit aufgenommenen Darlehen und glaubte, daß im Laufe der Jahre eine Änderung eintreten würde. Diese kam aber nicht.

Die ganze einwandfreie Ware, die im Laufe der Jahre erzielt wurde, hing sehr von den Rohprodukten ab. Die Rohmaterialien von auswärts waren brauchbarer, doch sie verteuerten die Fertigwaren, die infolge der Konkurrenzfirmen mit Bahnanschluß zu deren Preisen verkauft werden mußten. Als weiterer Unkostenfaktor kam die Stilllegung des an die Fabrik angrenzenden Kohlenstollens. Die Kohlen mußten von nun an aus Jägersfreude und später von Luisenthal bezogen werden und erforderten damit Transportkosten, die zuvor wegfielen.

Infolge des weitab gelegenen Güterbahnhofs (St. Johann) verteuerten sich die Frachten gegenüber der Konkurrenz erheblich.

Auch die Kosten des jetzt veralteten Herstellungsverfahrens deckten sich mit den Preisen der Konkurrenz nicht mehr.

Infolge Kapitalmangels konnte an eine Modernisierung des Betriebs nicht gedacht werden.

Durch obige Ursachen machte sich in den letzten Jahren vor 1900 die Konkurrenz immer stärker bemerkbar. Die Umsätze gingen an, erheblich zurückzugehen.

Wohl versuchte der Fabrikbesitzer durch mehrere Eingaben an die Eisen-

bahndirektion Saarbrücken, diese zum Bau einer Bahnlinie über Gersweiler zu bewegen. Aber die Behörden ließen sich Zeit. Die Bahn wurde für das Unternehmen einige Jahre zu spät gebaut²⁴).

Im Frühjahr 1901 starb der Chef, die Seele der Fabrik. Sein Wunsch war, den Betrieb weiterzuführen.

Der älteste Sohn war Chemiker und in ähnlichen Betrieben, auch im Ausland, tätig. Schon bei Lebzeiten des Vaters äußerte er, diesen veralteten Betrieb nie übernehmen zu können.

Frau Schmidt lehnte Verhandlungen mit dem Verwandten Röchling, Völklingen, wegen einer Teilhaberschaft strickte ab.

Nach reiflichen Überlegungen wurden sich die Erben einig, daß der Betrieb eingestellt werden sollte, was auch geschah. Und dies war das Ende des einst so blühenden Unternehmens²⁵).

Die Arbeiter wurden entlassen, und die kleine Pensionskasse zahlte die Gelder weiter.

Rohmaterialien lagen noch in Mengen da. Die Kontenbücher wurden von den Schulbuben herumgeschleppt. Alles war plötzlich verwaist und verwahrlost. Niemand bekümmerte sich mehr um die stillgelegte Fabrik.

Georg Büch, der frühere Packermeister, mietete einen Bau und fertigte dort Milchhafen an, die er in seinem Hause verkaufte.

Leider gingen die Besitztümer zu Schleuderpreisen weg. Das Herrenhaus nebst Remise, Kutscherwohnung (kl. Haus) und sonstige Ländereien kaufte die Eisenbahndirektion Saarbrücken.

Die Gebäude der Steingutfabrik wurden an den Kaufmann H. Hettich und den Ingenieur A. Langhammer ebenfalls zu einem Schleuderpreis abgegeben. Das alte Herrenhaus ging an die Herren Baden und Kolms über²⁶). Den Hirschenberg und die Beamtenhäuser kaufte später die Firma Langhammer.

Die Krier-Herbsche Glashütte (Eulenburg gen.), unterhalb der Burbacher Brücke, direkt an der Saar gelegen, erhielt der Bauunternehmer Peter Goergen aus Gersweiler auf Abbruch. Das Material benutzte G. zum Häuserbau an der heutigen Sauerstoff-Fabrik.

Die geliehenen Gelder zahlten die Erben Schmidt restlos zurück.

Auf diese tragische Weise ging der einstmals schöne Betrieb, auf den die Gersweiler stolz waren, zu Ende.

Aber noch gerne und in freudiger Erinnerung gedenken die früheren Betriebsangehörigen ihrer alten Firma.

Chronik der Familien Schmidt

Abb. 21 Gleich am östlichen Eingang von Gersweiler, auf der linken Straßenseite, befindet sich ein größeres Anwesen (heute Neumeyer) mit dem dahinter liegenden Abhang, der teils Garten, teils bewaldet ist, und dem nach Westen anschließenden Hirschenberg. Es war das alte Herrenhaus und der Berggarten des ehemaligen Besitzers und Gründers der Glashütte Sofienthal in Gersweiler (am Hirschenberg). Sie gehörte dem Johann Heinrich Schmidt, geboren zu Hattingen i. W. am 20. August 1785. (Sein Vater war Jurist.) Er wählte als Beruf die höhere Grubenbeamten-Laufbahn. Als Bergmeister wurde er im Jahre 1818 nach Saarbrücken versetzt.

Am 25. November 1823 heiratete er die Sofie Luise Karcher. Sie war am 25. März 1797 in Saarbrücken geboren. Ihre Familie gehörte zu den damals wohlhabendsten und angesehensten Saarbrückens.

Das junge Paar erwarb bald das Haus Ecke Eisenbahn- und Wilhelm-Heinrich-Straße in Saarbrücken, wo es auch Wohnung bezog.

Im Jahre 1832 starb der Schwiegervater Karcher. Damit floß der jungen Familie eine erhebliche Erbmasse zu.

Hören wir nun auszugsweise, was im weiteren die Familienchronik berichtet:

- 1836 ließ sich H. J. Schmidt auf sein Ersuchen hin pensionieren. Er wollte jetzt frei sein, um sich anderweitigen Geschäften widmen zu können.
- 1835-1840 lauten die Eintragungen ohne Unterlaß: Weitere Tausende Gulden an die Dryandersche Steingutfabrik in Saarbrücken gegeben. Schmidt war Teilhaber dieses Unternehmens A ¹⁾. Weitere Aufzeichnungen in diesen Jahren lauten: Anteile, Papiere in Salz-, Kohlen- und Bergwerksactien gekauft, verkauft, auch teilweise mit Verlust.
- 1837 kaufte Schmidt die ersten Grundstücke in Gersweiler.
- 1838 baute er die Glasfabrik am Hirschenberg.
- 1839 heißt es kurz: „Fabrik angelaufen“.
- 1840 besagt eine Notiz, daß er die Forderung an das Haus Nassau im Betrage von 724 Thaler erhalten hätte.
- 1842 führte Schmidt Verhandlungen mit den Gebr. Dryander wegen Ankauf der Steingutfabrik am Sensenwerk. Sie scheiterten. In diesem Jahre stellte er die Glasfabrikation ein. A ²⁾.
- 1843-1845 machte Schmidt Versuche, besseres Weißglas in besseren Weißglasöfen zu erzielen, was ihm jedoch nicht gelang.
- 1845 beschäftigte er sich mit Projekten zur Errichtung einer Steingutfabrik in den Bauten seiner stillgelegten Glashütte. A ³⁾. Inzwischen wurden dem Ehepaar drei Kinder geboren: am 5. 8. 1824 ein Sohn Wilhelm, † 20. 10. 1874, am 14. 1. 1830 ein weiterer Sohn Karl, † 1901, und am 6. 7. 1832 eine Tochter Lina. Letztere starb im Jahre 1870 an Ruhr.
- 1846 hörte der alte Herr mit seinen Experimenten und dem Suchen nach sonstigen Geschäften auf und beauftragte seinen inzwischen erwachsenen, ältesten Sohn, die Glashütte als Steingutfabrik umzubauen. A ⁴⁾. Von Juni ab kommt J. H. Schmidt zur Überwachung der Umbauten öfter nach Gersweiler. Der Sohn Wilhelm war Chemiker und ging mit großer Energie an die ihm gestellte Aufgabe, an den Aufbau einer Steingutfabrik. Nicht nur die Zeit, auch die Lage des neu zu eröffnenden Unternehmens war günstig, insbesondere auch deshalb, weil sich ganz in der Nähe ein Kohlenstollen befand. Die Kohlen konnten frachtfrei übernommen werden.
- 1852 beschäftigte sich der alte Herr mit den Bau- und Dampfmaschinen-Zeichnungen für den neuen Betrieb.
- 1853 Die Söhne Wilhelm und Karl hatten jetzt einen eigenen Haushalt in Gersweiler. Eine Wirtschafterin betreute sie.
- 1854 wohnte der alte Herr oft bei den Söhnen.

- 1855 Am 14. Oktober starb Frau Schmidt geb. Karcher. Jetzt verkaufte Schmidt seine Saarbrücker Güter (wie er selbst schreibt) und zog nach Gersweiler.
- 1856-1858 war der alte Herr Schmidt kränklich und starb am 7. August 1858 im Alter von 73 Jahren an einem Herzleiden. Inzwischen war auch sein zweiter Sohn, Karl, erwachsen. Er hatte das Saarbrücker Gymnasium besucht und studierte zwei Jahre am Polytechnikum in Karlsruhe. Alsdann betätigte er sich in der neuen Steingutfabrik, wo er sich besonders den Laborarbeiten widmete.
- 1856 berichtete Karl von größeren Geschäftsreisen nach Erdgruben. Die Fabrikation steckte immerhin in den Kinderschuhen. Es mußte nach guten Rohmaterialien gesucht werden.
- 1857 machte Karl größere Geschäftsreisen nach der Mosel, Nassau, Hessen, Westfalen, Hannover und Bremen. Nach diesen Reisen berichtete er von seinem ersten, guten Geschäftsabschluß.
- 1858-1859 notierte Karl wieder große Geschäftsreisen. Der Absatz ließ, infolge nicht besonders guter Fabrikation, sehr zu wünschen übrig. Er glaubte die Schuld den Öfen zuschreiben zu müssen.
- 1860 Im Juni verkauften die Gebrüder ihre ererbten Anteile an der Dryanderschen Steingutfabrik. Immerhin waren hier 30 000 Thaler investiert.
- 1861 begannen Karl und Wilhelm mit dem Ausbau ihres Wohnhauses. Ein Buchhalter namens Wendel Franzen war engagiert worden und bekam im gleichen Hause eine Wohnung.
- 1863 findet sich eine Notiz, nach welcher Karl fünf neue Pferde kaufen ließ. Er war sehr mißgestimmt, daß das mitgekaufte Reitpferd seinem Wunsche nicht entsprach. Weiter berichtet Karl von großen Reisen in diesem Jahre. Dauernd klagte er über schlechte Fabrikation. Immer noch war er am Bauen, am Vervollständigen der Fabrik. Die große Hofmauer und die Brücke (der Zugang von der Hauptstraße zur Fabrik) wurden errichtet.
- 1865 wurde ein neuer Stall gebaut. Es war das zweistöckige Gebäude gegenüber Neumeyer an der Hauptstraße. A⁵).
- 1866 Karl schrieb: Dieses Jahr brachte viel Pech. Zuerst ging ein Pferd ein. Überhaupt erlebte Karl mit seinen Pferden viele Enttäuschungen. Dann waren kostspielige Reparaturen an der Mühle zu machen. (Es handelte sich um die Wackemühle in der Fabrik.)
- Aber auch der Krieg machte sich bemerkbar. Waren wurden kaum noch verkauft. Die Fabrikation mußte gedrosselt werden. Man sprach von französischen Annektionsgelüsten. Nebenbei bemerkte Karl, daß er einen Rittmeister im Quartier hatte.
- 1868 Die Fabrikation wurde nun gut. Infolgedessen trat ein starker Verkauf ein. Die Produkte waren endlich konkurrenzreif geworden. Das Geschäft nahm starken Aufschwung. Dann berichtete er von neuen Preisen, die bereits im Frühjahr einsetzten. Die Fabrik lief auf Hochtouren und machte gute Abschlüsse. Doch bald mußte infolge des erklärten Krieges der Betrieb eingestellt werden. Die Fertigwaren schaffte man in die Keller. Bald besuchten die Franzosen des öfteren das Dorf. A⁶).

- 1871 Der Krieg war vorbei. Das Geschäft ging glänzend. Die abgeworfenen Gewinne waren äußerst befriedigend, ebenso im
- 1872 Jahre 1872. Jetzt dachte Karl ans Heiraten. Am 5. März feierte er Verlobung mit Karoline Omlohr aus Saarbrücken. Sie war am 23. September 1848 geboren. Ihre Eltern, gute Saarbrücker Bürger, wohnten in der heutigen Wilhelm-Heinrich-Straße, in der Nähe obiger alten Familie Schmidt. Ihr Hausgarten befand sich am Ort des früheren Saalbaues am Neumarkt in Saarbrücken. A⁷). Am 28. Mai fand die Hochzeit statt. Die Hochzeitsreise ging nach der italienischen Schweiz und dauerte vier Wochen. In einem Tagebuch heißt es dann: Die Möbel wurden aus Mannheim bezogen. Jetzt reichte aber die bisherige Wohnung nicht mehr aus. Das Beamtenhaus gegenüber dem Hirschenberg wurde gebaut. Der Buchhalter Franzen räumte seine bisherige Wohnung und erhielt in dem Neubau einige Zimmer. In diesem Jahr kam der evangl. Pfarrer Fauth nach Gersweiler. Anlässlich der Hochzeit stiftete Schmidt der evangl. Kirchengemeinde als Geschenk ein Abendmahlgeschirr.
- 1873 Von dem guten Ertrag in diesem Jahre berichtet eine Notiz.
- 1874 Am 20. Oktober starb der Bruder Wilhelm. Er war leberleidend und verbrachte die Sommermonate seit Jahren in der Schweiz. Gewöhnlich nahm er einen Mann namens Sebastiani mit, der ihn betreute. A⁸). Wilhelm beerdigte man auf dem alten Friedhof an der Lindenstraße in Gersweiler.
- 1875 Das Unternehmen florierte. Auch die folgenden Jahre zeigten gute Bilanzen. Da gedachte Karl, der jetzt alleiniger Besitzer war, ein neues Herrenhaus zu bauen.
- 1879-1880 erstand der schöne Bau. (Es sind die heutigen Eisenbahner-Wohnungen am Osteingang des Dorfes, inmitten des heute schlecht gepflegten Parkes, unweit des Bahnhofs Gersweiler.) Es ist noch bekannt, daß Schmidt den Sand hinter dem alten Wohnhaus graben ließ. Einen Architekten ließ er aus Deutschland kommen. Die Parkettleger kamen von Mainz, auch die Stukkateure waren von auswärts. Nach Fertigstellung lud er seine ganze Belegschaft zu einem Fest ein, von dem die Gersweiler noch lange Jahre erzählten. Hierzu ist noch bekannt, daß das Gasthaus Carl Büch im Unterdorf Bier und Käse lieferte.

Über die Charaktereigenschaften dieses letzten Besitzers noch folgendes: Herr Karl Schmidt war für seine Verhältnisse ein einfacher Mann, wohl etwas rauh. Er führte ein ebenso einfaches Familienleben. Seine große Bibliothek zeugte von regem Geist. Schon in jungen Jahren war er fortschrittlich eingestellt und handelte sozial. Er war sehr für die Gründung einer Fabrik-Pensionskasse. — Auf seinen Einfluß in der Gemeinde hin wurde der Bau der Wasserleitung für Gersweiler beschlossen.

Morgens früh machte er seinen Spaziergang, wobei sein Hund, eine schöne Dogge, ihn immer begleitete. Oft ritt er vor dem Dienst und bewegte sein Pferd auf eigener Reitbahn. Leider wurden seine Gutmütigkeit und Nachgiebigkeit zum Schaden des Unternehmens sehr ausgenutzt. Seine Frau stand ihm als Mutter der Kinder, als gute Hausfrau, treu zur Seite. Das anfallende Obst verteilte sie fast alles an Bedürftige. Kein Bittender wurde

je abgewiesen. Dazu war sie arzneikundig. Sie hielt immer Heilmittel bereit, um gegebenenfalls helfend eingreifen zu können. Gersweiler hatte damals noch keinen Arzt und keine Apotheke.

Erste Saarbrücker Bürger gehörten zu den Freunden und Gästen des Hauses. Schmidt war auch Mitglied der Saarbrücker Casino-Gesellschaft und weit und breit bekannt. Es war ihm daher ein Leichtes, seiner Meinung Geltung zu verschaffen. Lange vor seinem Tode äußerte er einmal: „Wenn mein Herz zu schlagen aufhört, wird auch meine Fabrik stehenbleiben.“ Und so war es auch. Er starb an einem Schlaganfall am 26. März 1901.

Gut entsinnt sich der Verfasser noch dessen Beerdigung. Wir schrieben den 29. März 1901. Die Trauerfeier war nachmittags um 3 Uhr. Es läuteten die Glocken der evangl. Kirche, und das Dorf herauf kam langsam der Trauerzug. Die enge, noch nicht gepflasterte Dorfstraße war im übrigen leer. Vor dem Zug schritt der alte Pfarrer Fauth. Zwei schwarz bedeckte Pferde zogen den Leichenwagen mit dem Sarg, alsdann folgten nur Herren. Schmidt wurde auf dem alten evangl. Friedhof an der Hauptstraße im östlichen Feld beerdigt.

Herr Schmidt, ein gerechter Chef seines Betriebes, war nicht mehr, und seine Fabrik stand still.

Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor. Sie besuchten alle die höhere Schule in Saarbrücken.

Nachstehend die Namen:

1. Max, geb. 1873, war Chemiker,
2. Eduard, geb. 1876, war Oberbürgermeister, † 1952,
3. Alwine, geb. 1877, war Lehrerin,
4. Fanny, geb. 1879, war verheiratet,
5. Frieda, geb. 1887, war Lehrerin.

Zu dem Haushalt gehörte noch eine Gouvernante, ein Fräulein von Bülow aus Berlin. Sie wurde 1886 wegen Darmverschlingung operiert und starb dabei.

Der Hausmeister hieß Koch. Das Ehepaar wohnte im Souterrain des Herrenhauses. Der einzige Sohn war später evangl. Lehrer in Gersweiler.

Der Kutscher hieß Joh. Bourgett und wohnte in dem kleinen Haus gegenüber dem alten Herrenhaus.

Weiter wurde noch ein Bote namens Georg Blatt beschäftigt. Er wohnte am Ortseingang von Gersweiler. (* 22. 3. 1842, † 5. 6. 1924.)

Besitz der Familien Schmidt

Obwohl Heinrich Schmidt nach dem Tode seiner Ehefrau seine Saarbrücker Ländereien verkaufte, befanden sich doch noch gewisse Grundstücke im Stadtgebiet, die er wohl zu Spekulationszwecken festhielt. So besaß er das Land, auf welchem das ehemalige Proviantamt Saarbrücken stand, ebenfalls die Grundstücke gegenüber dem Hause Träger in der Gersweiler Straße. Auch im Mokkalental besaß er Wiesen. Das Gelände an der Sauerstofffabrik gehörte ihm ebenfalls. In Gersweiler kaufte Schmidt in den Jahren 1837–45 viele Grundstücke arrondierten Landes. Er besaß das alte Herrenhaus (heute Neumeyer) mit dem dahinter liegenden Berggarten und dem westlich anschließenden kleinen Park, dazu einen Teil des Hirschenberges. Etwas westlich, oberhalb des Herrenhauses, stand noch ein kleines Haus, im Volksmund „Die Burg“ genannt.

Gegenüber dem Hirschenberg lagen die zwei Beamtenhäuser und die Wasch-

küche. A⁹). Weiter wären die zahlreichen Fabrikbauten zu nennen (heute Langhammer. A¹⁰). Im vorderen Bau an der Hauptstraße befand sich der große, runde, plumpe Turm (Schornstein). Er war bis zu seinem Einsturz das Wahrzeichen Gersweilers. Um die großen Bauten gruppierten sich zahlreiche Kleinbauten und Schuppen. Die Ländereien erstreckten sich bis zur Saar und im Westen über den Heuweg hinaus. Als weiterer Besitz ist die Eulenburg, ein stillgelegter Glashüttenbau, zu nennen. Schmidt benutzte diese beiden Gebäude zu Arbeiterwohnungen.

Zwischen dieser alten Glashütte und seiner Fabrik befand sich, umgeben von großen Ländereien, das neue Herrenhaus, mit Erker, Balkon und Terrasse versehen, ein schöner Herrschaftssitz inmitten eines Parkes. Die Innenräume waren hochherrschaftlich eingerichtet. Die Fußböden in Parkett, die Decken in schöner Stuckarbeit, schöne Möbel, wertvolle Teppiche deckten die Böden. Neuzeitliche Heizung und sonstige sanitäre Anlagen, schon zu damaliger Zeit, waren eine Selbstverständlichkeit. Die Umgebung war nicht minder ebenbürtig. Neben dem sehr gepflegten Park befanden sich schöne gärtnerische Anlagen. Idyllische Plätzchen in schmuckem Grün luden zum Verweilen ein. Auch eine Grotte war vorhanden. Zwei kleine Weiher sorgten für Abwechslung, von welchen besonders einer gern besucht wurde. Verschiedene Fischarten tummelten sich in diesen hellgrünen Wassern. Zwei kleine Springbrunnen plätscherten tagsüber; ein dritter wurde nur bei festlichen Gelegenheiten in Gang gesetzt. Ein kleiner Wasserfall sorgte für weitere Abwechslung.

Der große Geflügelpark grenzte die eine Seite ab. Die Reitbahn und ein gepflegter Tennisplatz sollen nicht unerwähnt bleiben.

Ein eigenes Lastschiff, „Lina“, lag auf der Saar. Zur Verbindung führte eine Schienenbahn zum Ufer.

Weiter oberhalb des Schloßchens, so nannten die Gersweiler diesen Sitz, standen Kutscherwohnungen, Remise und Stallungen.

Mit dem Tode des Herrn Karl Schmidt wurde auch dieser Sitz aufgelöst. Es war in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende.

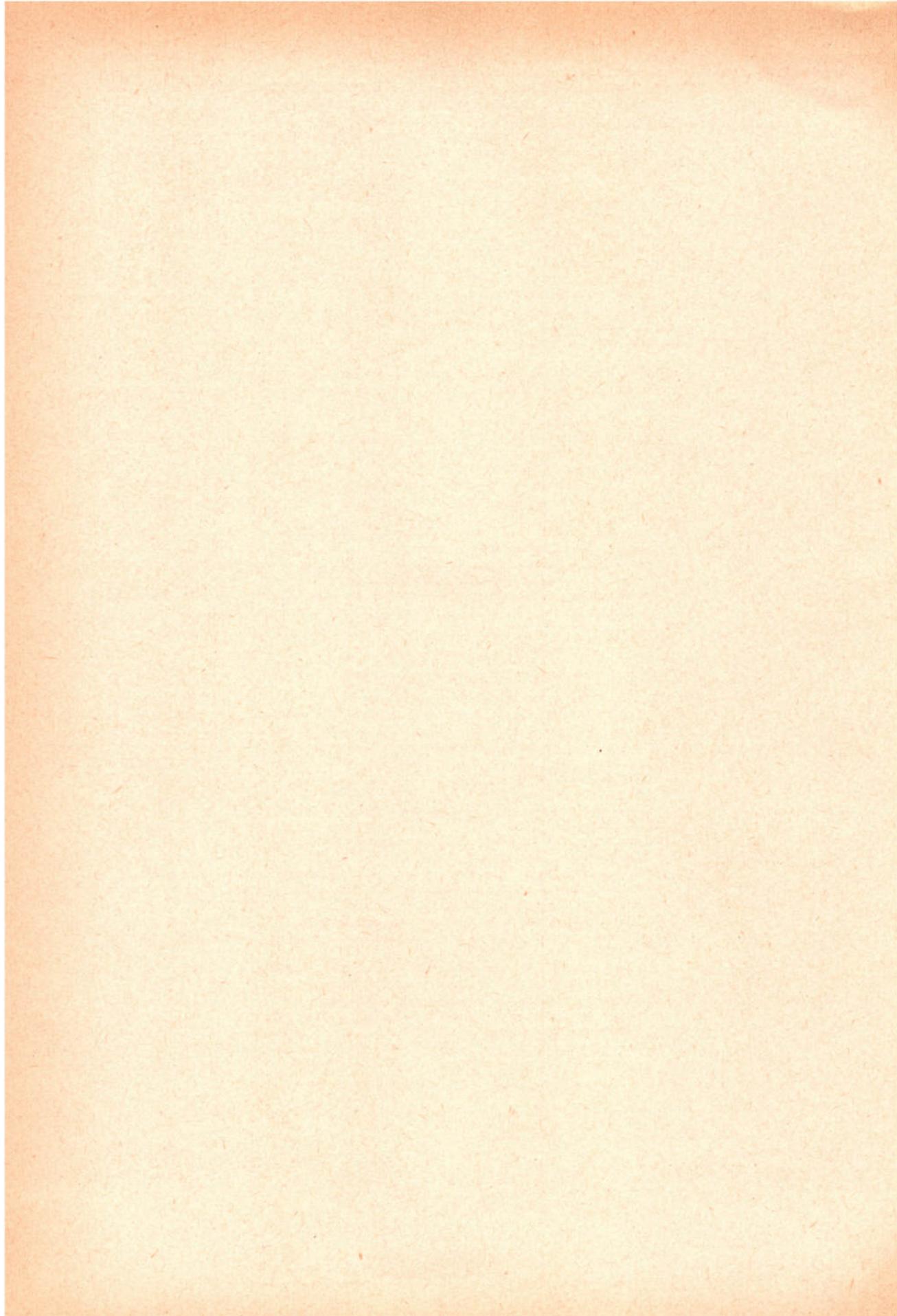
Anmerkungen

- 1) Laut dem Tagebuch Schmidt wurde die Glashütte 1842 stillgelegt. Die Angabe von Lauer in „Die Glasindustrie im Saargebiet“, Braunschweig 1922, Seite 92 ist unrichtig.
- 2) Kurz vor der Betriebseinstellung wurde noch ein neuer Kessel mit Siederohr eingebaut, der als Alteisen verkauft wurde – laut mündl. Angaben des damaligen Werkmeisters Wilhelm Büch, Gersweiler, um 1930.
- 3) Gemeinde Gersweiler, Melderegister, auch für die folgenden Personaldaten. In der Arbeit von Geh.-Rat Lohmeyer „Ottweiler in der Kunst des 18. Jahrhunderts“ berichtet eine Fußnote wörtlich Seite 30: „Nach einer dem Saarländemuseum und seinem heutigen Leiter Karl Pusse gewordenen und mir weiter gegebenen Nachricht war der Keramiker von Ruf Nicolaus Mohr 1836–1847 in der Steingutfabrik von Dryander & Schmidt in Saarbrücken und anschließend dann von 1847 bis 1854 in der Schmidtschen Fabrik in Gersweiler wirksam.“
- 4) Kiefer Friedr. Christian verh. hat sich am 20. 7. 1891 nach Karlsruhe abgemeldet.
- 5) Stein Heinrich Ferdinand Ludwig geb. 30. 8. 1852 ging am 21. 6. 1894 nach Hirschau bei Amberg/Pfalz.
- 6) Franzen Wendel geb. 3. 7. 1842 (seine Frau Sofie Marg. Scheuer) meldete sich am 19. 10. 1881 mit seinen 13 Kindern nach Saarbrücken ab.
- 7) Keller Friedrich geb. 9. 5. 1856 wohnte noch nach der Betriebseinstellung hier und meldete sich am 11. 3. 1902 nach München ab.
- 8) Ein früherer Modelleur hieß Wilh. Meilchen. Er zog am 30. 11. 1884 nach Saargemünd. Aus den Abwanderungen geht hervor, daß die Arbeiter oft zu anderen Fabriken hinüber wechselten. So meldeten sich z. B. 1878 Arbeiter ab nach: Saargemünd, Dresden, Bonn, Wallerfangen, Mettlach, Trier, Forbach, Saarbrücken, Poppelsdorf, Staffel/Lahn und Limburg/Lahn.
- 9) Albrecht war am 15. 6. 1873 geboren.
- 10) Büch Karl war 1832 geb., gest. 1914.

- 11) Stat. Darstellung des Kreises Saarbrücken.
- 12) Krughütte ist seit Jahrhunderten wegen seinem dort lagernden Ton bekannt. (Siehe Artikel „Die Krugbäcker“ in „Die Schule“ 1957, Nr. 3, von Carl Büch)
- 13) Daß auch tödliche Unfälle beim Entladen von Schiffen vorkamen, berichtet uns ein Zeitgenosse: Nach der Ankunft eines Saarkahnes wurde das Material sofort ausgeladen. Ein Betrunkener bestieg den angehängten Kahn, glitt dabei aus, fiel ins Wasser und ertrank.
- 14) Laut mündl. Mitteilung des Werkmeisters W. Büch, Gersweiler.
- 15) Mitteilung von div. damaligen Fabrikarbeitern. Bei den Ausschachtungsarbeiten zur Erstellung eines Neubaus an der Sauerstoff-Fabrik am Engenberg kamen große Mengen zerschlagener Geschirrs zum Vorschein, welches Verf. lange vergeblich suchte.
- 16) Laut einer briefl. Mitteilung von Villeroy & Boch, Mettlach, vom 28. 2. 1952 sagen die alten Brenner nicht Fungen, sondern Fongen. Es sind Kapseln aus Chamotte Masse, in welchen die Ware gebrannt wird.
- 17) Ein handgeschriebenes Rezeptbuch von 1892 von Wilh. Büch, Gersweiler, befindet sich im Besitz des Verfassers.
- 18) Viele Stücke befinden sich in der Sammlung des Verf.
- 19) Der Verf. übergab den Patschaft der Gemeindebehörde.
- 20) Laut Mitteilung von Wilh. Büch, Gersweiler.
- 21) In den 60er Jahren brachte ein eigenes Schiff die Fertigprodukte nach Köln und Duisburg. Von diesen Schiffsreisen erzählte der mitfahrende Vertrauensmann dem Verf.: „Unser Lastkahn bekam auf dem Rhein ein Leck. Das Wasser stieg schnell. Zum Überlegen war keine Zeit. Da zog ich meine wollene Jacke aus, stopfte damit das Loch zu und nagelte ein Brett darauf. Der Schaden war vorerst behoben.“
- 22) Laut Brief von 1951, von E. Schmidt, einem Sohn des Besitzers.
- 23) Der letzte Krieg hat auch hier aufgeräumt, zudem ist dieses leicht zerbrechliche Geschirr, ebenso wie Glas, bald verbraucht.
- 24) Laut Mitteilung von Frau Bennecke, Güdingen, einer Tochter des Besitzers. Die Bahnlinie über Gersweiler nach Großrosseln wurde in den Jahren 1905–1908 erbaut, also einige Jahre zu spät.
- 25) Laut Mitteilung von Frau Bennecke, Güdingen. Die seiner Zeit von dem Besitzer aufgenommenen Darlehen konnten bei Liquidierung ohne weiteres zurückbezahlt werden.
- 26) Hettich trat bald aus der Firma aus. Die Firma Langhammer, als einziger Inhaber der damals gegründeten Maschinenfabrik, hat sich gut entwickelt.
Die Firma Baden und Kolms betrieb eine Marmeladenfabrik. Sie ging nach einigen Jahren ein. (Laut Mitteilung von Edm. Büch †, Gersweiler, der auch verschiedene Immobilienverkäufe vermittelte.)

Erläuterungen zu der Chronik der Familien Schmidt

- A 1) Schmidt war mit 30 Teilen = 30 000 Thaler an der am 5. 9. 1836 neu eröffneten Steingutfabrik Dryander & Schmidt in Saarbrücken, am Sensenwerk, beteiligt. In dem Eröffnungsvertrag vor Notar Reusch, Saarbrücken, hatte er sich wie auch die anderen Teilhaber verpflichtet, keine Fabrik gleicher Branche zu eröffnen oder sich daran zu beteiligen.
- A 2) Durch Eröffnung mehrerer Glashütten im Saarland kam es zu einer gewissen Baisse. Die Glashütte am Hirschenberg hatte noch nicht genügend Abnehmer, um diese kritische Zeit überstehen zu können.
- A 3) Schmidt handelte schnell und stellte den Betrieb in eine Steingutfabrik um.
- A 4) Da Schmidt (wie A 1) vertraglich gebunden war, ließ er die neu zu gründende Fabrik auf den Namen seines ältesten Sohnes Wilhelm Schmidt laufen.
- A 5) Das alte Herrenhaus (heute Neumeyer) stockte Schmidt 1861 auf. (Inzwischen wurde das Haus durch spätere Besitzer mehrmals umgebaut.) Wirtschaftsgebäude und Schornstein hinter dem Haus erstellte die Firma Baden u. Kolms. Die gegenüber liegenden Remise, zuletzt eine Eisenbahnerwohnung, fiel den Bomben des letzten Kriegs zum Opfer.
- A 6) Über die Kriegswochen 1870 berichtet uns sehr ausführlich ein Tagebuch des Wilhelm Schmidt. Siehe auch „Die Schule“ 1957, Seite 41 Gersweiler Kriegschronik v. 1870 von Carl Büch.
- A 7) Frau Schmidt geb. Omlorh starb am 15. Oktober 1920 in Völklingen.
- A 8) Heinrich Sebastiani geb. 18. 7. 1832, gest. 27. 12. 1900 in Gersweiler.
- A 9) Die damalige Waschküche ist längst zu einer Wohnung umgebaut. Einige Zeit, um 1903, beherbergte der Raum das Pferd des Gersweiler Postkutschers.
- A 10) Ganz in der Nähe, hinter den Fabrikgebäuden, stand noch ein Haus, welches zur Grube Gersweiler gehörte.



SAARBRÜCKER KONZERTCHRONIK

1. Halbjahr 1964

Januar

9. Zweites Studiokonzert des Saarländischen Rundfunks (Saarländisches Kammerorchester unter Prof. K. Ristenpart) mit Michèle Boegner: Mozart, Klavierkonzert in Es.
12. Schwarzmeer-Kosaken-Chor unter Nikolai Tripolitoff
13. Konzert Dante-Alighieri-Gesellschaft und Centre Culturel Français mit französisch-italienischer Musik.
- 13./14. Viertes Städtisches Sinfoniekonzert. Gastdirigent Prof. Gustav König (Essen). Bela Bartok, Konzert für Orchester, und Tschairowsky, Sinfonie Nr. V.
15. Bachs „Weihnachtsoratorium“ II. Teil. Aufführung durch Gunther Hoffmann in der Johanneskirche. Der I. Teil war am 18. Dezember 1963 aufgeführt worden.
15. Konzert der Christlich-Jüdischen Arbeitsgemeinschaft mit Prof. Michael Wittels, Tel Aviv (Klavier)
16. „Freunde zeitgenössischer Musik“: Konzert des Orpheus-Trio (Brüssel)
19. Konzert der Peter-Wust-Hochschule unter Dr. Ernst Stilz (u. a. Joh. Christ. Bachs Oratorium „Die Kindheit Jesu“)
21. Klavierabend Michèle Boegner
22. Klavierabend zu vier Händen Resi Schmitt-Gramsch und Kurt Schmitt
23. Klavierabend Jean Micault
24. Klavier-Duo Alfons und Aloys Kontarsky im Vierten Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks
26. Viertes Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. R. Michl. Solisten Doris Ferger (Harfe) und Michael Achilles (Flöte). Kelkel, Ostinato f. Orchester; Mozart, Konzert f. Flöte, Harfe u. Orch.; Sibelius, II. Sinfonie
29. „Freunde zeitgenössischer Musik“: Hermann-Trio
30. Konzert der „University of Southern California Chamber Singers“ unter Dr. Charles C. Hirt
30. Jazz-Konzert mit Marc Laferrière u. a.

Februar

- 3./4. Fünftes Städtisches Sinfoniekonzert. Ltg.: Prof. Ph. Wüst. Solist Bruno Leonhard Gelber. Beethoven, Klavierkonzert Nr. V und Bruckner, Sinfonie Nr. III
5. Orgelabend Prof. Diethard Hellmann (Mainz) in der Alten evgl. Kirche St. Johann
6. Jazz-Konzert mit Seventh Army Jazz Combo (Stuttgart)
16. Orgelabend André Luy (Lausanne) in der Schloßkirche. Vereinigung für Musik in der Ludwigskirche
16. Nach langer Unterbrechung: Matinee im Stadttheater (u. a. Klaviermusik von Johannes Driessler, gespielt von Günther Neidlinger)
22. Schlußkonzert der Hochschulwoche. Kammermusik mit Günter Lemmen, Ulrich Grehling, Ferdinand Conrad, Fritz Neumeyer, Wilhelm Pitz u. a.
22. Konzert des „Männergesangsvereins Saarbrücken 1861“ in Verbindung mit dem Akademischen Orchester. Leitung: Dr. H. Chr. Mahling
26. Dante-Alighieri-Gesellschaft. Klavierabend vierhändig mit Carla Papini und Esa Longoni (Turin)
28. Fünftes Hochschulkonzert. Austauschkonzert mit der Kölner Hochschule für Musik

März

1. Fünftes Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. R. Michl. Solist Prof. Maurice Gendron. U. a. Cellokonzert von Schostakowitsch
4. Konzert des Kroll-Quartetts, New York
6. Fünftes Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks mit Ruggiero Ricci (Violine) und Helmuth Barth (Klavier)
8. Orgelabend Rudolf Winckler, Matthäuskirche-Burbach
9. Dante-Alighieri-Gesellschaft in Verbindung mit dem Centre Culturel Français: Klavier- und Lieder-Abend Françoise Roger (Sopran) und Luciano Ortis (Klavier)
11. Klavierabend Robert Leonardy
12. Prof. Dr. Müller-Blattau: „Die Musik im Südwestraum“. Vortrag, gehalten im Saarländischen Kulturkreis
15. Erstes Konzert in der wiederhergestellten und mit provisorischer Inneneinrichtung versehenen Ludwigskirche. Die Evangelische Chorgemeinschaft an der Saar führte unter KMD Karl Rahner Bachs „Johannespassion“ auf. Veranstalterin: Vereinigung für Musik in der Ludwigskirche.
18. Liederabend blinder Künstler (H. Kohl und S. Werner). Ludwigs-gymnasium

18. Kammermusikabend des Assmann-Quartetts mit Werken von Ernst Krenek. Halberg
- 23./24. Sechstes Städtisches Sinfoniekonzert unter Prof. Wüst. U. a. Mozarts Requiem
30. Ostermontagkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Michl. U. a. VII. Sinfonie von Bruckner und Konzertante Sinfonie für Violine und Viola von Mozart. Halberg

April

6. Meisterkonzert des Saarländischen Rundfunks. Suk-Trio (Prag). Halberg
8. Konzert der Volkshochschule Saarbrücken mit U. Grehling, G. Lemmen, W. Pitz und H. Priegnitz. Rathaussaal
24. Sechstes Hochschulkonzert. Andor-Foldes-Schüler. Rathaussaal
26. Siebentes Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Michl. U. a. Uraufführung der III. Sinfonie von H. Konietzny. Halberg
26. Orgelabend Gunther Hoffmann. Alte evgl. Kirche St. Johann
- 27./28. Siebentes Städtisches Sinfoniekonzert unter Prof. Wüst. Strauß, Don Juan; Brahms, Violinkonzert (gespielt von Janine Andrade); Schumann, I. Sinfonie
30. Konzert des Saarländischen Kammerorchesters unter Prof. Ristenpart. Solisten: J. P. Rampal (Föte) und P. Barbizett. U. a. Uraufführung der „Szenen für Streichorchester“, Op. 6, von K. H. Fässl.

Mai

6. Jazzkonzert der High School Band, Vogelweh. Leitung A. Koshak. Mügelsbergschule
- 9./11. Bundestagung des Richard-Wagner-Verbandes mit Liederabend Nancy Tatum am 11. Mai. Halberg
- 9./10. Kinderchor Düppenweiler unter Helmut Schommer errang bei dem Internationalen Chorfestival in Neerpelt (Belgien) den 1. Preis der Altersklasse
10. Orgelabend Almut Rößler (Düsseldorf) mit Werken von Oliver Messiaen. Schloßkirche
13. Konzert des Collegium musicum und des Akademischen Orchesters zur Immatrikulationsfeier der Universität. Leitung Dr. Wendelin Müller-Blattau. Oratorium „Der Tag des Gerichts“ von Telemann. Auditorium maximum
15. Siebentes Hochschulkonzert. Solist Dr. Werner Müller, Klavier. Rathaussaal
21. Wiederholung des Rößler-Abends vom 10. Mai
24. Achtes Jugendkonzert des Saarländischen Rundfunks unter Dr. Michl. Werke von Egk, Lalò und Khatchaturian. Halberg

- 25./26. Achtes Städtisches Sinfoniekonzert. Letztes Abonnementskonzert unter Prof. Ph. Wüst. U. a. Erstaufführung von H. Konietznys Klarinettenkonzert (Solist Alfred Reiser)
- 27. William Pearson singt Blues, Spirituals und amerikanische Songs. Halberg
- 29. Klavierabend Alain Bernheim

Juni

- 3. Kammermusikabend Bus-Quartett mit Alexander Sellier. Auditorium maximum
- 3. Lieder- und Klavierabend Siegmund Nimsgern (Bariton), Christoph Klein und Johannes Schmidt (Klavier). Veranstalter: Freunde zeitgenössischer Musik und Staatliche Musikhochschule. Halberg
- 10. Geistliche Abendmusik in der Christuskirche, Rotenbühl
- 11. Sonatenabend Jean Hubeau (Klavier) und Maurice Fureri (Violine). Veranstalter: Französische Kulturabteilung. Saal des Centre Culturel Français
- 12. Achtes Hochschulkonzert mit Anneliese Schloßhauer und Maria Fougner. Rathaussaal
- 12. Musikabend: Schüler von Hans Clasen und die Musikantengilde unter Werner Lantz. Klavierkonzerte von Bach, Mozart u. a. Aula der Spichererbergschule
- 13. Geistliche Abendmusik in der Stiftskirche. Leitung Friedrich Endemann
- 26. Sonderkonzert der Vereinigung der Freunde der Universität und der Vereinigung der Freunde und Förderer der Hochschule für Musik. Solisten Maurice Gendron (Violoncello) und Jean Francaix. Auditorium maximum

AUSSTELLUNGEN DES SAARLANDMUSEUMS

Abb. 14—19 In den letzten Monaten waren im Saarländmuseum drei Ausstellungen zu sehen. Alle drei zeigten Eigenbesitz des Museums und waren somit etwas wie eine Bestandsaufnahme. Die beiden ersten hatten die besondere Aufgabe, einen Überblick über den Besitz der „Modernen Galerie“ zu geben, für die nun die Planung eines Neubaus feste Formen angenommen hat. Der Plan ist in städtebaulicher und allgemein architektonischer Hinsicht fertig, die besonderen museumstechnischen Einzelheiten müssen erarbeitet werden. So bot das Museum in einer Überschau die Kunstwerke dar, denen die behördliche Fürsorge gilt. Die erste Ausstellung hieß „Von Courbet bis Mirò“ und enthielt die Mehrzahl der für die „Moderne Galerie“ erworbenen Gemälde, dazu, als Auflockerung, Originalgraphik und einige kleinere Plastiken. Es erwies sich bei dieser Zusammenstellung, daß den Plastiken ein breiterer Raum zugewilligt werden muß, wenn sie mehr als nur „Auflockerung“ sein sollen. Plastiken brauchen mehr Platz als Bilder. Das liegt an ihrer Dreidimensionalität. Das Bild bedarf zur Not nur des Stückes Wand, das seinem Flächeninhalt entspricht. Dann mag man sich davorstellen und sich auf das konzentrieren, was innerhalb des Rahmens zu sehen ist. Die Plastik benötigt ein gehöriges Stück des Raumes, mit dem sie zusammengedacht ist und den sie nicht mit einem anderen zu teilen braucht. Das werden die Planer gründlich berücksichtigen müssen!

Es waren 273 Werke ausgestellt, und man benötigte dazu die Ausstellungsräume des ersten Stockes und sämtliche Räume des zweiten. Es war eine sinnvolle Unterteilung gefunden worden, indem der Kunst des Impressionismus und seiner Vorläufer der erste Stock zugewiesen war und der eigentlich modernen Kunst der zweite. Unten enthielt der seitliche Raum die französischen Künstler. Es beginnt die „Moderne Galerie“ für die französische Kunst sinnvoll mit Gustave Doré, der als geborener Straßburger an den Sammelbereich der älteren Kunst des Museums mit seiner regionalen Beschränkung auf Südwestdeutschland und den Oberrhein anschließt. Ja, Doré hat in seinem Straßburger Landsmann Louthembourg, von dem das Saarländmuseum in der alten Abteilung nun auch treffliche Werke besitzt, einen bezeichnenden Vorläufer: Auch Louthembourg vollendete seine Kunst und sein Leben in England, und die Wendung zu einem von englischer Landschaft und englischer Landschaftsmalerei bestimmten romantisch beseelten Realismus ist beiden Künstlern eigen. Die gefühlvolle Naturdarstellung, die nach englischem Vorbild dann als Auftakt zur großen französischen Malerei einsetzt, ist durch Trouilleberts fein empfundenes Bild vertreten, der an Stelle seines großen Vorbildes, Corot, auftritt, von dem nur Graphik vorhanden ist. Es folgen, auch mit Graphik, Daumier und Millet. Dann aber erscheint mit der ganzen Schönheit seiner zugleich technisch bravourösen und gefühlsstarken Malerei der große Courbet mit zwei Gemälden. Die unmittelbaren Vorläufer des Impressionismus, Jongkind und Boudin, sind vertreten, seine Meister selbst mit guten, zum Teil sogar in ihrer Art nicht alltäglichen Beispielen: Renoir, Monet, Signac. Renoirs, in naiver Naturverehrung das Süße nicht scheuende Landschaft ist für das liebenswerte Genie ebenso bezeichnend wie sein antikisch-barockes Bronzerelief mit dem

Urteil des Paris. Daß der Hauptmeister des l'art pour l'art, Degas, nur mit einer kleinen Gelegenheitsgraphik vertreten ist, bedeutet eine Lücke. Aber man kann nicht zu viel verlangen!

Die großen Vorderräume waren den drei repräsentativen deutschen Impressionisten vorbehalten: Corinth ist in der ganzen Weite seiner Entwicklung vorhanden, von der kultivierten Stillebenmalerei über die pseudo-rubenssche Schilderung der Daseinsfreude bis zur Erschütterung im Angesicht des nahenden Todes. Daß Max Slevogt, der von Mutters Seite Saarländer war, hier mit bezeichnenden Werken vertreten ist, bedeutet die Erfüllung einer Ehrenpflicht. Liebermanns skeptisch kühle Distanz ist in den vorhandenen Werken gut belegt.

Der große Raum zur Straße im zweiten Stock beherbergte Albert Weisgerber. Von ihm hat das Museum seit den Anfängen der „Modernen Galerie“ wesentliche Stücke erwerben können, wie das unruhig grüblerische „Selbstbildnis mit Bademantel“, das ironisch hintergründige Bild „David und Goliath“, den „Sebastian mit weißem Tuch“, eine der reifsten Fassungen dieses für Weisgerber so wichtigen Themas, und die in ihrer dekorativen Schlichtheit ungewöhnliche „Heuernte“. Von Weisgerbers Graphik, die als wichtige Ergänzung zur Malerei den Meister der witzigen Pointierung und der Flächengliederung zeigt, fanden gute Beispiele einen Platz zwischen den Gemälden.

An Weisgerber schlossen sich sehr glücklich im Nebenraum die Künstler an, die die Gefährten seiner Pariser Studienzeit waren und sich in Paris um den noch jungen Matisse geschart hatten, die Purmann, Pascin, Moll und Levy. Levys groß und elegant gefaßtes Bildnis von Weisgerbers Hand stellte die Verbindung her.

Es folgt die enge Flucht der Zimmer entlang dem vorderen Innenhof. Sie erlaubt keine großen Werke an den Wänden, denen man in der Enge zu nah bleiben muß. Aber die Räume waren gut zur Ausstellung kleiner Bilder und vielfältiger Graphik genutzt. Hier begann die Vorführung des deutschen Expressionismus mit Dix, Groß, Hofer, Kirchner, Meidner, Rohlf, Schmidt-Rottluff, Mueller und Heckel. Um so großartiger wirkte dann der große Raum zwischen den beiden Innenhöfen. Er bot Platz für die großformatigen Werke des Expressionismus.

Es ist bezeichnend, daß dem Expressionismus die klassischen Formate der Tafelmalerei nicht liegen. Seine Schöpfungen haben nichts gemein mit dem kultivierten Wandschmuck des bürgerlichen Salons. Sie drängen nach dem Großen der Monumentalmalerei oder nach dem Kleinen der Graphik. Beide Möglichkeiten zielen darauf, einer menschlichen Gemeinschaft die bildnerische Aussage ihres weltanschaulichen Bekenntnisses zu sein, einer Gemeinschaft allerdings, die erst aus den durch die Kunst Bekehrten entstehen sollte. Man wird sich dazu entschließen müssen, den deutschen Expressionismus als den bildend-künstlerischen Anteil des großen, von jugendlicher Begeisterung getragenen Aufbruches zu sehen, der in den Grabenschlachten des ersten Weltkrieges unterging, wenn es auch dem einen oder anderen der Davongekommenen gelang, meist als Vereinsamer, später noch Großes zu schaffen. Der Expressionismus ist ein Stück unbewältigter deutscher Vergangenheit, und die tabuartige Übereinkunft, auch bei expressionistischen Werken nur vom l'art pour l'art zu sprechen, von „Strukturen“ und „Valeurs“, hat neurotische Züge.

„Komm Heiliger Geist, du schöpferisch,
Aus uns hervor mit tausend Flügen,
Zerbrich das Eis in unsren Zügen!“

Die begeisterten Verse des jungen Werfel haben den gleichen Inhalt wie die Werke seiner Malerzeitgenossen. Aus der Zahl der Pechstein, Nolde, Mueller, Schmidt-Rottluff, Macke muß noch einmal Kirchners großes Bild „Badende im Raum“ von 1908 hervorgehoben werden: Mit seinen Wandbildvereinfachungen ist es ein so eindringliches Beispiel für die Absichten des frühen Expressionismus und zugleich ein Beleg für die damalige Geistesintracht der jungen Deutschen mit ihren französischen Kameraden bei den Fauves und der gerade entstandenen Gilde der Kubisten. Wie wird diese Reihe kraftvoller Gemälde erst in einem neuen großen Raum wirken, der für sie geschaffen werden soll! In ihm werden dann auch die drei Bronzen Barlachs die erforderliche Weite finden.

Die historische Fortsetzung fand die deutsche Malerei im benachbarten Raum in den Werken Beckmanns und Schlemmers. An die Stelle vorwärts stürmender Zuversicht ist die Last getreten, drohenden Untergang mit den Mitteln der Kunst bannen zu müssen. So sind Schlemmers „Blaue Frauen“ (1929) ein instruktives Beispiel für des Künstlers beharrliches Trachten nach der gültigen Form, nach Gesetz und Maß und für sein von asketischem Gewissen gefordertes Vertauschen des Lebendigen mit dem Geometrischen, und Beckmanns „Messingstadt“ (1944) ist ein Alptraum vom Lebenden, das ausweglos in den Teufelskreis ehern starren „Materiales“ gebannt ist. Beide Werke werden wohl einmal als überzeugende Aussagen ihrer Zeit und ihrer Bedrängnis Gültigkeit haben.

In diesem Raum stand auch Bellings „Dreiklang“ von 1919, der bei der zusammenfassenden Ausstellung der Plastiken im Sommer 1962 gefehlt hatte, weil er zur Ausstellung „Plastik der Gegenwart“ in Kiel ausgeliehen worden war. Das höchst bedeutende Werk des in seiner Heimat etwas in Vergessenheit geratenen Belling stand dem Stier Matarés gegenüber. Welch ein Gegensatz in der Auffassung des Plastischen! Bellings Bronze ist ein facettierter Hohlkörper, ein Stück Stereometrie, und die drei aus gemeinsamem Sockel aufragenden Gebilde, in ihren Umrissen von tanzend bewegten menschlichen Leibern stammend, sind die Kanten des Tetraeders, dessen Grundmotiv, das Dreieck, sich vervielfältigend in ihre Innenform eingedrungen ist. Die Vertauschung von Organischem und Kritallinischem ist hier mit beeindruckender Folgerichtigkeit durchgeführt. Matarés Stier erscheint neben der dreidimensionalen Präzision Bellings dumpf und formenarm. Aber seine kompakte Masse hat die Urkraft des Plastischen. Mataré hat seinen Holzklotz zu einem monumentalen Sinnbild des Organischen gemacht. (Deshalb auch das Thema des Stieres, des jahrtausende alten Symbols des lebenspendenden Lebens.) Bellings Werk trägt die Merkmale eines Spätstiles, Matarés Stier könnte an einem Anfang stehen.

In der zum Vorderhaus zurückführenden Zimmerflucht war die sich vielfältig verzweigende Kunst des Nachexpressionismus untergebracht. Trotz der von Raummangel diktierten Improvisation war unverkennbar, daß der Bestand der „Modernen Galerie“ mit Umsicht so zusammengetragen worden ist, daß diese Vielfalt in ihren Entwicklungen und Wechselbeziehungen studiert werden kann. So sind Kandinskys Farbholzschnitte „Klänge“ (1910–1913) von besonderer kunsthistorischer Bedeutung als bezeichnender Schritt zum Gegenstandslosen. Es sind die dekorativen und kalligraphi-

schen Elemente des Jugendstiles, besonders des frühen van de Velde, die hier, wie der Titel schon angibt, im Sinne musikalischer Motive komponiert werden. Das manieristisch Gezierte dieser Herkunft, deren letzte Wurzel im Präraffaelismus zu suchen ist, ist auch bei Feininger und Klee spürbar: Beide sind nicht ohne Beardsley zu denken, und Klees „Indischer Blumen-garten“ (1922) hat die morbide Melancholie eines Märchens von Oskar Wilde. Dem Ästhetizismus solcher Abstraktionen stehen die energischen Versuche gegenüber, aus den Nachbildungen geologischen oder organischen Aufbaues ein stabiles Bildgefüge zu entwickeln. Hierzu ist Ernst Wilhelm Nays Gemälde „Lofoten“ zu rechnen, mit der Einschränkung einer gewissen spielerischen Willkür auch Max Ernsts „Bäume“, in reifer Sicherheit dann Poliakovs „Komposition“. Aufschlußreich ergänzt wird diese Reihe durch Estèves „Captive“, bei dem, schon am Titel erkennbar, ein neuer Symbolismus eindringt, der darauf aus ist, lesbare Zeichen zu finden und sie zu Aufbauelementen des Bildes zu verwenden. Auch die vorhandenen Werke von Baumeister sind dafür gute Beispiele.

Die zweite Ausstellung ergänzte die erste, indem sie Druckgraphik aus Eigenbesitz zeigte. Auch hier war daran gedacht, den im Neubau erforderlichen Platz versuchsweise zu bemessen. Es handelt sich dabei also um die Dispositionen für ein „Graphisches Kabinet.“ Es bot sich die Gelegenheit, einmal die großen Serien zu zeigen, die bisher nur in Einzelblättern vorgeführt werden konnten. Andererseits hatten auch einige Einzelblätter Platz gefunden, deren ganze Serie früher schon ausgestellt worden war. Es waren 380 Blätter ausgestellt. Die Einteilung stimmte mit der bei den Gemälden überein: Wieder waren die deutschen Impressionisten im ersten Stock vereinigt. Das Saarländmuseum besitzt ihre Graphik in umfassender Fülle. Es ist ja die Gewichtigkeit der Graphik für den deutschen Impressionismus sehr bezeichnend, sie unterscheidet ihn von dem französischen. Ein besonders markantes Beispiel ist Max Slevogt, dessen graphisches Werk das malerische eigentlich an Bedeutung überragt. Im Grunde war Slevogt ein Erzähler, dazu ein literarisch höchst versierter. Bemerkenswert sind die „Gesichte“, 21 Drucke von 1917, die den Niederschlag des Kriegserlebnisses darstellen eines Künstlers, der die Affinität seiner Begabung zum Dämonischen und Grausigen zu eindrucksvollen Bildern zu formen vermochte. Großartig ist bei Slevogt die unerschöpfliche Originalität der straffen Umriss-Fassungen, die jedem seiner Einfälle die Gültigkeit eines prägnanten Zeichens gibt. Corinth's graphisches Werk ist sehr umfassend vertreten. Auch diese so imponierend füllige Malbegabung war von jeher und auch in den Gemälden erzählerisch, und von jeher drängte es Corinth, seine Gedanken in der knapperen Form der Graphik mitzuteilen. Gegen Ende seines Lebens tritt bei ihm die Graphik noch stärker hervor. Bezeichnend ist, daß Corinth frühe Gemälde später als Graphiken wiederholt hat, wobei die Entlastung aus dem Eigenwert der malerischen Materie eine Steigerung des inhaltlich Expressiven erlaubte. Das Repertoire ist sehr reich, es umfaßt Bibel, Antike, Contes drolatiques, Reineke Fuchs und Landschaften, dazu das gegen das Ende immer beherrschender hervortretende Thema vom Künstler und dem Tod. Das Interesse des Kenners wird hier noch besonders durch die große Anzahl von Probedrucken angeregt.

Im oberen Stock begann es mit den Vorläufern des Expressionismus. Allein von James Ensor waren 15 Blätter zu sehen, von diesem eigenwilligen Gruselgeschichten-Erzähler, der die flämische Tradition der skurrilen Kritik

an der „verkehrten Welt“ der Bosch und Brueghel fortsetzt und auf die hintersinnige Widersinnigkeit des Surrealismus hinführt: „Skelette, die sich wärmen“!

Der Erzgraphiker Munch ist gut vertreten, gleich zweimal mit seinem Grundthema Mann und Frau, der kleinen Lithographie „Eifersucht“ und dem schönen Farbholzschnitt „Männerkopf im Frauenhaar“ (beide 1896). Das letztere Blatt ist ein treffliches Beispiel für Munchs phänomenale Gabe, die von ihm visionär geschaffenen Sinnbilder seiner Vorstellung „hinzuschreiben“, wie für die bei ihm sinnvolle, das heißt als Zeichen für „Natur“ stehende Verwendung des Abdruckes der Holzmaserung. Nicht weniger großartig in ihrer genialen Sparsamkeit ist die Radierung „Lumpensammler“. Mit wenigen Strichen ist Monumentalität erreicht.

In den anschließenden Räumen waren die angriffslustigen unter den Expressionisten untergebracht, Vertreter einer engagierten Graphik, die ja so überaus legitim ist und sich auf die beste Tradition gerade der deutschen Graphik berufen kann: Georges Groß' infantilistisch getarnter Haßausbruch gegen den blutgierigen Spießer von 1917 und Otto Dix mit seinen unerbittlichen Blättern „Krieg“ und den pessimistisch vergrämten „Zirkus“, „Dame mit Reiher“ und „Begräbnis“. Max Beckmanns ist sehr umfangreich vertreten, einmal zeitkritisch nahe, dann wieder aufs allgemeine Menschenschicksal zielend und hinter der dem Grübler eigenen Symbolsprache versteckt: „Jahrmärkte“, „Hinter den Kulissen“.

Die trauergesättigten Holzschnittfolgen der Käthe Kollwitz mit ihren Variationen über die Themen Krieg, Not, Mütter, Kinder und Tod, dessen Rolle zwischen Würger und Erlöser wechselt, sind nicht nur Beweise für die Herzenswärme der an dem Leid der Mütter der Welt mitleidenden Mutter, sondern auch für die Gestaltungskraft der großen Künstlerin, die als ausgesprochene Graphikerin ihre Mittel mit letzter Sicherheit beherrschte.

Als ein anderer exemplarischer Graphiker tritt Ernst Barlach auf mit „Hoffnung und Verzweiflung“ und dem „Göttlichen Bettler“. Barlach trägt mit der gleichen lapidaren Knappheit sein mythisch weitreichendes Thema vor wie in seinem literarischen Werk.

Die große Bedeutung der Graphik besonders für die „Brücke“ kann an der Vielzahl der Blätter von Kirchner, Heckel und Pechstein belegt werden. Heckels Kaltnadeln und Holzschnitte zeigen zum Teil noch den durch „Stilisierung“ vollzogenen Übertritt aus dem Impressionismus. Bei Kirchners Lithographien von 1906–1907 entwickelt sich der Strich als lebendiges Formelement zum Träger des Ausdrucks. Bei Pechstein und Schmidt-Rottluff entsteht ein ausgesprochener Holzschnittstil, der besonders bei des letzteren Künstlers Bibelszenen mit der Betonung des „Hölzernen“ den Beginn einer Materialbetonung ankündigt, wie sie unserer modernen religiösen Gebrauchskunst eigentümlich ist.

Kokoschkas Bildnisse, „Hasenklever“ 1917 und „Selbstbildnis“ 1956 belegen Anfang und Ende seiner psychologisch interessierten Porträtkunst.

Die andere Schule des deutschen Expressionismus, die Münchner, hebt in ihren Graphiken den Charakter des Schmuckblattes hervor. Das expressionistische Thema tritt als zarte Anspielung hinter dem Reichtum des meist farbig gesättigten Ornamentes zurück, es ist lyrisch und verträumt. Oft erscheint ein Pantheismus, der für Campendonk und Marx so bezeichnend ist wie für Paul Klee.

Von den Ausländern stellt sich eigentlich nur Chagall als ein dem Expres-

sionismus verwandter Künstler vor. Dabei sind besonders seine frühen Radierungen mit dem ausgekosteten Gegensatz von gesammelten Kleinformen und leeren Stellen von hohem Reiz, während die späteren, zu den Illustrationen zur Bibel gehörend, die Fläche mit gleichmäßig flockigem Schimmer überziehen.

Für die französischen Künstler des Nachimpressionismus ist die Verwendung des Druckes, besonders der farbigen Lithographie, bezeichnend. Sie sind es eigentlich gewesen, die mit der Betonung des Aufdrucks im Sinne der „freien Farbe“ als eines real-materiellen, flächenschmückenden Bestandes begonnen haben. Die Blätter von Toulouse-Lautrec und Vuillard sind Beispiele dafür.

Seit dieser Zeit hat die Druckgraphik eine neue, die anderen bildenden Techniken sogar überflügelnde Bedeutung: Sie ist zum eigentlichen Betätigungsfeld für den „freien Künstler“ geworden, der ohne speziellen oder auch allgemein aus den Forderungen seiner Kulturgemeinschaft stammenden Auftrag Kunst schafft. Das *l'art pour l'art* hat seine Domäne heute in der Druckgraphik, besonders der farbigen. Bezeichnend hierfür ist schon die Bevorzugung komplizierter Techniken, die an die Stelle der gerade wieder von den Expressionisten gewählten einfachen getreten sind, des Holzschnitts und der Kaltnadel. Die technische Verfeinerung nimmt heute der Druckgraphik ihren ursprünglichen Charakter des materiell Anspruchslosen (und Billigen) und macht sie vielmehr zu einer Kostbarkeit im Sinne schöner Malerei. Die beim Druck durch die Hand oder den Druckzufall entstehende Unregelmäßigkeit gibt dem Einzelblatt Raritätswert.

Die Druckgraphik ist auch zum ergiebigen Feld für die Experimentierfreude mit den Genüssen des Zufallsergebnisses geworden. Freilich ist diese Möglichkeit zu Versuchen und Entdeckungen nicht ganz neu: Sie beginnt wohl bei dem Erfindersonderling Hercules Seghers und seinen farbigen Radierungen und ist sicher auch bei Rembrandt nicht ohne Bedeutung. So sehr im Mittelpunkt wie heute stand sie aber vorher nie. Bezeichnend sind Picassos Experimente darüber, „was man mit der Lithographie alles machen kann“, von denen die graphische Sammlung des Museums mehrere Beispiele besitzt. Aufschlußreich sind auch Ernst Wilhelm Nays farbige Aquatinten (1958), deren Farbfleckspiele vom Künstler nachträglich inhaltlich gedeutet wurden, wobei die Bezugnahme aufs Geologische symptomatisch ist. Man spreche hier nicht von gegenstandsloser Kunst, zumal es die gar nicht geben kann! Nay stellt seine Vorstellung von der Wirklichkeit genauso dar, wie es Courbet und Cézanne taten. Der Unterschied liegt im Arbeitsvorgang: Die Naturkräfte werden unter der Leitung des Künstlers selbst zur Tätigkeit angeregt. Das chemische-physikalische Experiment läßt das Werk entstehen in einer Art von künstlicher Zeugung. Die Natur wird dabei vom Experimentator überwacht, und so mag er mit Recht die Fälle als sein Werk bezeichnen, bei denen seine Vorstellung vom Naturgeschehen bewiesen worden ist. Dieses „*Quod erat demonstrandum*“ ergibt die persönliche Note. So entsteht bei Nay ein Naturphänomen von sanft organischem Quellen, während sich das Werden bei Sonderborg als Explosion vollzieht. Gab es jemals einen ausgeprägteren Naturalismus?

Es wird der Bedeutungswandel der Druckgraphik übrigens zu einem musealen Problem werden: Die Druckgraphik alten Stiles soll eigentlich mit vier Reißnägeln an die schlecht getünchte Wand in der Dachkammer des Weltverbesserers angeheftet werden. Wenn sie ins Museum kommt, so hat sie

ihren Platz in der Mappe, aus der sie für den Liebhaber oder Forscher auf sein Verlangen entnommen wird. Höchstens mag man sie für eine instruktive Zusammenstellung den Interessierten in der Vitrine oder im Wechselrahmen darbieten. Noch Otto Muellers Zigeunerlithographien sind ausdrücklich eine Mappe.

Die neue Graphik hat ihren anerkannten Platz an der dezent tapezierten Wand, sie gehört zu den sparsam gesetzten Schmuckakzenten des modernen Lebensstiles. Im Museum stellt sie den gleichen Anspruch wie die Malerei, sie unterscheidet sich von dieser nur noch durch das Material. Auch das werden die Planer für den Neubau der „Modernen Galerie“ bedenken müssen.

Die dritte Ausstellung des Museums betraf ebenfalls Eigenbesitz: Es wurden die seit Kriegsende, genauer gesagt, seit dem Beginn des Wiederaufbaues unter der Leitung von Rudolf Bornschein im Jahre 1951, neu erworbenen Stücke aus dem Bereich der älteren Kunst gezeigt.

Es war diese Ausstellung etwas wie eine Rechtfertigung der Sammlertätigkeit des Museumsleiters, dem von Uneinsichtigen gelegentlich vorgeworfen worden ist, er vernachlässige die eigentliche Aufgabe eines Landesmuseums, die historischen Dokumentationen eben dieses Landes zu sammeln und zu pflegen. Es sei daran erinnert, daß das Saarlandmuseum seit seiner Gründung als „Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken“ im Jahre 1924 bis zum Beginn des zweiten Weltkrieges eine ansehnliche Sammlung aus regionaler Vergangenheit zusammengebracht hatte, wobei naturgemäß der Schwerpunkt auf der „Fürstenzeit“, den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, lag. Es sollen nicht noch einmal die mehreren und guten Gründe wiederholt werden, die den Aufbau der „Modernen Galerie“ rechtfertigen und vor allem das hierbei notwendige Überschreiten der regionalen Grenzen. Sicher haben inzwischen viele ehemalige Mäkler begonnen, auch die „Moderne Galerie“ zu einem Objekt ihres Heimatstolzes zu machen. Die letzte Ausstellung bewies nun, daß auch der Bestand an älterer Kunst auf bedeutende Weise ergänzt worden ist und daß dabei dieselbe Umsicht am Werk war wie bei dem Aufbau der „Modernen Galerie“. Im ganzen handelte es sich um ein ausstellungsmäßiges Zusammenstellen von Stücken, die schon seit Jahren in die Festeinrichtung der alten Abteilung eingereiht sind. Einige — — allerdings wichtige — Werke wurden aber auch in dieser Ausstellung zum ersten Male gezeigt. Es ergab sich, daß die zur Verfügung stehenden Ausstellungsräume im ersten Stock gerade ausreichten, die Neuerwerbungen zu fassen, wobei darauf verzichtet werden mußte, Stücke einzufügen, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind. Auch dem Freund des Saarlandmuseums, dem Liebhaber gerade der alten Abteilung, war wohl nicht mehr in jedem Fall rekonstruierbar, was alter Bestand und was Neuerwerbung war. Die Belehrung, die die letzte Ausstellung gab, kann nur zu dem Urteil führen: erstaunlich viel und erstaunlich umsichtig treffend gewählt!

Der in den letzten Jahrzehnten gewachsenen kunsthistorischen Einsicht entsprechend ist der Rahmen der alten Abteilung durch die Neuerwerbungen entscheidend erweitert worden: Das „Regionale“ bedeutet nicht mehr nur den Herrschaftsbereich des Fürstentums Nassau-Saarbrücken, sondern umfaßt den größeren Raum, der von Straßburg bis Frankfurt reicht, der trotz staatlicher Zersplitterung ein einheitlicher Kulturraum gewesen ist, in dem die Beziehungen der Höfe untereinander ebenso groß waren wie die der Künstler, der eine bedeutende Freizügigkeit der Ideen, Richtungen und

Künstlerpersönlichkeiten kannte, die ihn eben zu einer Kulturreinheit „Südwestraum“ werden ließ.

Die Ausstellung begann räumlich eigentlich schon, bevor der Besucher die Haustür geöffnet hatte; denn der vordere, große Innenhof ist ja zu einem Museum der Kunst des 18. Jahrhunderts geworden durch die Aufstellung von Bau- und Gartenplastik. Und alle dort aufgestellten Stücke sind Neuerwerbungen. Daß die geschundenen Torsen der monumentalen Balustradefiguren vom Gesims der Ludwigskirche dazu gehören, versteht sich von selbst: Erst der letzte Krieg hat sie ja zu Museumsstücken werden lassen. Heiterer als die steinernen Kriegsoffer stimmen die zierlichen Plastiken aus fürstlichem Garten. Das meiste und sicher das beste, was von diesem Genre noch vorhanden war, steht nun in Sicherheit im Saarlandmuseum. Das qualitativvollste, im Vestibül, stammt aus dem Vermächtnis Lohmeyer.

Die ganze in Hof und Vestibül versammelte Gesellschaft zeigt an Physiognomie und Körperbau, daß sie zu einer Sippe gehört: Sie hängen alle mit der Werkstatt des liebenswürdigen Ferdinand Dietz zusammen.

Die Ausstellungsräume im ersten Stock waren auf angenehme Weise zur Darbietung der beiden wichtigsten Bereiche der Kunst des 18. Jahrhunderts genutzt: Es war die Keramik in den Vitrinen, und es hingen die Gemälde an den Wänden. Hinzu kamen einige Möbel, ein wenig Silber und, als wichtige Belege der saarländischen Industrie, eine stattliche Anzahl von Holzmodellen für den Guß eiserner Ofenplatten.

Obwohl das Gezeigte eigentlich nicht eine belehrende Darstellung der wichtigen Kunsterzeugnisse des Jahrhunderts sein sollte, sondern nur eine Zusammenstellung der Neuerwerbungen, eigentlich also nur eine Summe von Einzelstücken, verbanden sich die Eindrücke doch zu einer Einsicht gebenden Zusammenschau. Das ergab sich daraus, daß die Neuerwerbungen mit der Absicht einer Abrundung vorgenommen wurden und andererseits die qualitative und kunsthistorische Bedeutung einzelner Künstler in letzter Zeit richtiger erkannt und eingeordnet werden konnte, so daß die Neuerwerbungen mit einigen Akzenten aufwarten, die dem alten Bestand fehlten.

Es wurde in der Ausstellung die Erkenntnis bestätigt, daß das 18. Jahrhundert, obwohl noch „Fürstenzeit“, auf dem Wege zu bürgerlich kommerziellem Kunstbetrieb gewesen ist. Es hat nicht mehr das Anliegen der Darstellung fürstlicher Macht, sondern das intime des Schmückens und das praktische des geldeinbringenden Kunsthandels. Bezeichnend ist, daß die Werke nicht ortsgebunden sind, daß kleine Tafelbilder hergestellt werden, und die Sammlerlust am Füllen der Vitrinen befriedigt wird. Sowohl die Malerei wie die Keramik rechnet mit dem Connoisseur, der sich in der Kunst der Zeit auskennt, die verschiedenen Genres und ihre Vertreter kennt und darauf bedacht ist, seine Privatsammlung nach der Mode zu komplettieren. Es werden die Motive der großen Malerei als Dekor in der Keramik verwendet, Watteau erscheint auf einem Dosendeckel, Teniers auf einem Teller, und am Ende wird auch der Klassizismus als neues Dessin verwendet. Bezeichnend ist auch, daß die fürstlichen Hofmaler darauf geschult werden, in verschiedenen Genres tätig zu sein, bald à la Hobbema, bald à la Jan Steen, à la Fragonard oder gar David, im ganzen also nach der schon recht schnell wechselnden Mode zu reproduzieren.

Die Neuerwerbungen der Keramiksammlung umfassen außer dem heimi-

schen Ottweiler und dem benachbarten Zweibrücker Porzellan Stücke aus Frankenthal, Straßburg, Höchst, Frankfurt, Baden-Baden, Niederweiler, Lunéville, Fürstenberg und Meißen. Die Ausweitung bis zur Weser und Elbe wird im Falle der Keramik noch besonders gerechtfertigt durch die vielfältige, auch von der Abwerbung und Wanderlust der Künstler verursachte Verflechtung, wie das Beispiel des von Höchst nach Ottweiler überwechselnden Melchior zeigt. Bemerkenswert ist auch die zu Beginn des 19. Jahrhunderts dem Höchster Porzellan Feiners nachgebildete Fayence aus Höchst-Damm, ein materieller Abstieg also, der aber dank der dezent gedämpften Farbe doch als eine geschmacklich ehrbare Umdeutung Gültigkeit hat. Aufschlußreich ist auch das Kupferstichblatt „Thé, café et tabac“ von Nilson, der sich auf die Entwürfe für keramischen Dekor spezialisiert hat und elegante Motive aus Rocaille und Figürchen anbietet, deren Verwendung Stücke in der benachbarten Vitrine zeigen.

Die Sammlung der Malerei des 18. Jahrhunderts ist um sehr Bedeutendes bereichert worden: Zu den Neuerwerbungen gehören die beiden wichtigen Bilder des Schmidt-Fornaro, des wohl bedeutendsten saarländischen Malers des 18. Jahrhunderts, dessen interessante Lebensumstände, die den Lakaiensohn aus Ottweiler in die Nähe Goethes und in dessen römischen Kreis führten, erst durch die Forscherarbeit Loymeyers ins rechte Licht gerückt worden sind. Der begabte Künstler zeigt mit seinen beiden Werken „Bad der Diana“ und „Landschaft bei Ronciglione“ den von ihm früh unternommenen Übergang vom Klassizismus zur atmosphärischen Stimmungsmalerei der Romantik. Aus der klassischen Jäger- und Hirtenstaffage der „heroischen Landschaft“ wird das bis heute der Touristenpoesie vertraute „Dolce far niente“. Es darf noch einmal daran erinnert werden, daß Schmidts Gemälde aus dem Besitz des Darmstädter Museums während des dritten Reichs als befohlene Leihgabe in die deutsche Botschaft nach London gekommen war, im Kriege als Feindeigentum beschlagnahmt, unter Mißachtung des Kriegsrechts in London in den Kunsthandel gebracht und schließlich vom Saarlandmuseum gekauft wurde. Die komplizierte Besitzfrage löste die Darmstädter Museumsleitung mit der lebenswürdigen Bemerkung, man freue sich, daß Schmidts Bild nun das Museum seiner Heimat ziere.

Ein fast noch sensationellerer Fall ist die Wiederauffindung der beiden Landschaften von Caspar Pitz von 1783. Es war bisher nur bekannt, daß der in Zweibrücken als Hofmaler tätige Saarbrücker außer der Landschaft mit dem Zweibrücker Gestüt (und mit der Ruine Kirkel im Hintergrund) für seinen Herrn auf Schloß Karlsberg zwei Landschaften gemalt hatte. Sie waren 1797 im Trubel der unruhigen Zeitläufe in Mannheim im Kunsthandel versunken und verschollen. Sie sind kürzlich aufgetaucht und in den Besitz des Saarlandmuseums gelangt. So nahmen sie auch in der besprochenen Ausstellung den Ehrenplatz ein. Sie sind unversehrt, in bestem Erhaltungszustand und haben noch die schönen, schlicht vornehmen Rahmen, in denen sie ehemals an der Wand auf dem Karlsberg hingen.

Die beiden mit schönem Handwerk gemalten Bilder sind wohl während des Aufenthaltes des Künstlers in Paris gemalt worden, wohin ihn sein Herr zur weiteren Ausbildung geschickt hatte, ein Aufenthalt übrigens, bei dem der junge Saarländer zum Klassizismus umgeschult wurde, was seinem frisch beobachtenden Malertemperament offensichtlich nicht gut bekommen ist. Die beiden Landschaften zeigen ihn aber noch als sicheren Meister seiner Gaben. Sie sind, dem fürstlichen Kunstinteresse der Zeit entsprechend,

eigentlich wertvolle Dekorationsstücke im Stil bekannter Meister. Obwohl in Format und Absicht als Pendants aufzufassen, zeigen die beiden doch verschiedene geistige Herkunft: Das eine, eine Abendlandschaft, ist noch ganz im Sinne der Vedute, ein schon von der anmutigen Natur durch Rahmen abgeschlossener „Ausblick“. Es besorgt ein Baum dieses Rahmen, und seine Silhouette zeigt, wie sich der klassische „Baumschlag“ des Claude Lorrain in elegante „Chinoiserie“ verwandelt hat. Ist das Heimatland dieses Bildes die Campagna, so stammt das andere aus Holland. Es ist die realistisch kühle Landschaft des Hobbema, die dem Künstler (und wohl auch seinem Auftraggeber) vorschwebte. Doch will es scheinen, als melde sich in dieser mit schöner Einfühlung gemalten Hügellandschaft eine lebendige Anteilnahme an der Natur, die mehr ist als gut gelungene Auftragserfüllung. Man spürt einen Hauch echter Romantik und ahnt bereits den ja nur um 18 Jahre jüngeren Caspar David Friedrich. Auch Friedrichs Naturanschauung ist ohne das Vorbild der Holländer nicht zu denken. (Bei ihm ist es Ruisdael!)

Auch das Werk des dritten bedeutenden saarländischen Malers der Zeit, des Johann Friedrich Dryander, ist durch mehrere wichtige Stücke bereichert worden. Sie umreißen aufs beste den mit dem politischen Umbruch der Zeit eingetretenen Wechsel der Auftraggeber und des ihnen angepaßten Malstiles. Zu Beginn steht ein kühl elegantes Adelsporträt, es folgt das Bildnis einer Tagesgröße der Revolutionszeit, und es endet mit dem gediegenen Porträt des Holzhändlers Köhl und seines Knechtes Servas, das den Berufsbereich des Dargestellten mit liebevollem Stolz in solidem Realismus abschildert und ihn selbst darin als den Herrn über sein Reich, befehlend wie einst die Kriegsherrn über ihre Söldner.

Aus dem Vermächtnis Lohmeyer sind zwei kleine Bilder von Samhamer erworben worden, fürstliche Miniaturporträts von privatem Charakter. Samhamer, von dessen Lehrer Fiedler das Bildnis der Gräfin von Erbach stammt, siedelte später nach Darmstadt um und nahm seine Schüler Dryander und Schmidt mit, von denen nur jener nach Saarbrücken zurückkehrte. Wie für die Keramik so erweitert sich nun auch der Raum für die Malerei über das eng Regionale hinaus ins Südwestdeutsche: Es schließt sich der Frankfurter J. Conrath Seekatz an mit kleiner, in handwerklich gute Malerei umgewandelter Rokoko-Idylle. Der auch in Zweibrücken tätige Ziesenis ist mit einem meisterhaften Damenporträt vertreten, die Kobell, Vater Ferdinand und Sohn Wilhelm, geben Beispiele der Entwicklung der Landschaftsmalerei vom Klassizismus zum das Naturerlebnis festhaltenden Realismus. Besonderheiten sind die beiden Bilder des Januarius Zick, des Sohnes des hervorragenden Mitarbeiters Balthasar Neumanns. Januarius selbst hat als Innenarchitekt ein so bedeutendes Werk wie den frühklassizistischen Innenraum der Kirche von Rot a. d. Rot geschaffen. Mit seiner gemalten Rüpelszene der „Raufenden Mägde“ und der Schauerszene der „Ein Kloster plündernden Soldaten“ tritt er als ein gewandter Eklektiker im Stil Brouwers oder Salvator Rosas auf. Vertreten sind auch die Klassizisten J. Philipp und Carl Hackert und der Goethe-Tischbein. Auch von den so seltenen Arbeiten des Maler-Müller, des Stürmers und Drängers aus Kreuznach, konnte eine erworben werden.

Eine wichtige Ergänzung zum alten Bestand bedeuten die Erwerbungen der Straßburger Schule. Als Verbindungsfigur zur engeren Heimat sei zuerst Mannlich genannt. Er ist vertreten mit mehreren Blättern aus seinem Vogel-

buch und mit einer pathetisch überbewegten „Befreiung der Andromeda“ à la Rubens. Mannlichs Leben ist so ein überaus treffliches Beispiel für eine Künstlerlaufbahn in bewegter Zeit: Der Boucherschüler brachte es zum Baumeister des Phantasieschlusses Karlsberg und schließlich zum ersten Direktor der Münchner Pinakothek. Von der qualitätvollen bürgerlichen Malerei Straßburgs zeugen die Werke von Drölling und Schall, den Sprung vom Straßburger 18. Jahrhundert zum Mittelpunkt der neuen Landschaftsmalerei zu Beginn des 19. vollzog der schon eingangs erwähnte Philippe Jacques Louthembourg, seit 1781 Mitglied der Londoner Akademie. Zwei sehr bezeichnende, bedeutende Gemälde von seiner Hand gehören zu den Neuerwerbungen des Museums. Louthembourg und Schmidt-Fornaro stellen für das Saarlandmuseum die letzten Schritte dar auf dem historischen Weg der Kunst der alten Abteilung. Sie leiten lückenlos über zu dem Beginn der „Modernen Galerie“ mit Gustave Doré einerseits und Carl Blechen anderseits.

Die alte Abteilung wird nach dem Auszug der „Modernen Galerie“ wieder allein im Hause am St. Johanner Markt sein. Nachdem mit der letzten Ausstellung demonstriert worden ist, über welche Reichtümer sie nun verfügt, braucht man nicht zu befürchten, daß der Umzug unausnutzbaren leeren Raum hinterlassen wird.

Dann hatte das Museum seit längerem wieder einmal einen Gast im Hause: Vom 12. Juni bis zum 23. August 1964 waren im oberen Stockwerk Arbeiten von Edgar Jené aus den letzten zehn Jahren ausgestellt. Die 84 gezeigten Bilder waren mehr als die Räume aufzunehmen vermochten. So mußten noch die Wände des engen Treppenhauses behängt werden.

Der glanzvollen Eröffnung der Ausstellung setzte der Vertreter des Kultusministeriums noch ein besonderes Licht auf, als er bekanntgab, daß dem Maler Edgar Jené der Saarländische Kulturpreis für 1964 verliehen worden sei. Das über die Verleihung entscheidende Gremium war so einsichtig, die Bestimmung, der Preisträger solle „mit dem kulturellen Leben des Landes verbunden sein“, großzügig auszulegen. Jené ist 1935 emigriert und ist auch nicht nach Ende des Naziregimes zum Heimkehrer geworden. Es ist sicher zu Recht entschieden worden, daß der wohl in der weiten Welt bekannteste saarländische Künstler nicht wegen seiner standhaften Zugehörigkeit zum „Art engagé“ aus regionaler Engstirnigkeit übergangen werden darf. Vielleicht erinnerte man sich auch daran, daß Jené vor 1955 durch die Organisation mehrerer bedeutender Ausstellungen im Saarlandmuseum, meist aus französischen Sammlungen beliefert, seinem Heimatland Kunstschätze zugänglich gemacht hat, die ohne seine Hilfe unbekannt geblieben wären.

1951 war das Werk Jenés in einer umfassenden Ausstellung im Saarlandmuseum gezeigt worden. Dann hatte die saarländische Öffentlichkeit, abgesehen von einem Intermezzo bei der „Neuen Gruppe Saar“, nichts mehr von ihm zu Gesicht bekommen. Bei den nun ausgestellten Werken aus den Jahren 1953 bis 1964 richtete sich das Interesse der Kunstfreunde deshalb vor allem darauf, die Entwicklung des jetzt Sechzigjährigen während eines Lebensjahrzehnts, vielleicht auch auf einen zu erkennenden „Altersstil“ hin, verfolgen zu können. Der dem vorzüglich ausgestatteten Katalog vorangestellte Aufsatz von Jules Vuillemin befaßt sich, in Verstehen und Formulieren gleich trefflich, mit der nämlichen Frage.

Die Antwort kann nun lauten: Jené ist seiner Art treu geblieben. Nach wie vor gehört er zu den Surrealisten. Seine Bilder werden durch Titel ergänzt,

die nicht als vorher fixierter Bildinhalt, sondern als ein während des Schaffens erfolgreiches Hinübergleiten vom Formalen ins Gedankliche zu verstehen sind. Der „Sinn“ der Bilder, Sichtbares und Lesbares umfassend, stellt sich ein in einem Vorgang, der am besten wohl als „Beschwörungsakt“ zu bezeichnen ist und den immer wieder zu vollziehen dem Künstler durch Begabung und Schulung gelingt. Es meldet sich, angerufen durch die auf der Bildfläche entstehenden anspielenden Zeichen, eine Welt der Vorstellung, die man, der Wortwahl der Seelenlehre folgend, „archaisches Erbe“ nennen kann.

Mit dieser Beziehung zu dem der Menschheit gemeinsamen Ur-Denken gehört der Surrealismus als legitimer und wichtiger Bestandteil zur modernen Kunst. Von der vielfältigen Schar der übrigen Beschwörer der Urseele unterscheiden sich die Surrealisten hauptsächlich durch ihre Einsicht in den Ablauf und den Sinn ihres Tuns, während jene oft gar nicht zu bemerken scheinen, aus welchen anonymen Seelentiefen die auf ihren Bildern zustandekommenen Zeichen stammen.

Der heraufbeschworene Vorstellungskomplex, die Mythologie des Surrealismus, hat einige seine Echtheit belegende Merkmale. Da ist die immer wieder variationsreich auftretende Umschreibung des Urbeginnes: „Urfeuer“, „Geburt der Vulkane“ sind aufschlußreiche Titel. Dann erscheint das so sehr bezeichnende Motiv der Metamorphose, des Überganges innerhalb der Bestände, die sich das determinierende Bewußtsein nur als voneinander abgegrenzt vorstellen kann. Der Sinn dieser Verschiebungen und Vertauschungen ist einerseits die Wendung vom Realen ins vorlogisch Vage zur Herstellung des Traumeffektes, andererseits die legendäre Darstellung eines gemeinsamen Urelementes aller Erscheinungen. Geologisches, Meteorologisches, Vegetables und Zoologisches vermischen und verwischen sich.

So verwendet Jené bei den zuletzt gezeigten Bildern mehrmals das Motiv des Rauhreif, der dem Pflanzlichen angeähnelten Form des Anorganischen. Auch ein von Rauhreif befallenes Menschenpaar kommt vor.

Aus den vielfältigen Möglichkeiten surrealistischer Traumwelten hebt sich die Jenés deutlich heraus: Sie ist mediterran. Was von seinen Form- und Gedankenassoziationen angerufen wird, ist nicht das Primitive im Sinne eines Uranfanges. Es ist vielmehr das Erbgut einer gesitteten Menschheit, die die früheste Form des Denkens und auch der das Gedankengut darstellenden Symbole überwunden und verarbeitet hat. Das Erbe ist reich, veredelt und vielfältig abgestuft. Es ist antik.

Nicht nur die immer wieder in den Titeln auftauchende Beziehung zur antiken Mythologie bestätigt dies, auch die auftretenden Symbole sind in der Antike vorgeprägt und der von ihr abstammenden europäischen Kunst geläufig. Das in den Bildern des letzten Jahrzehnts am häufigsten erscheinende Zeichen ist das Pferd. Es beherrschte in der Ausstellung als Motiv die Bilder eines ganzen Saales und trat auch in den übrigen Sälen noch wiederholt auf. Das Pferd ist hier sehr deutlich zu verstehen als das „Große Wesen“, als die lebenspendende und todbringende Vatermacht, in welcher Rolle es ja auch in der aus Urerbe überlieferten Traumsprache auftritt. Es ist das klassische Totemtier, sozusagen, Vertrauen verbreitend und Furcht zugleich.

Mit seiner Pferdesymbolik grenzt sich Jenés mythologischer Bereich klar, man könnte sagen historisch fixierbar, von dem tiefer zurückliegenden Stier- und Minotauruszeitalter ab. Auf einem Bild wird das Pferd durch die in der

mythologischen Rangordnung tiefer stehende, dem Dämonischen nähere Ziege ersetzt.

Jenés Pferd erscheint als Bewohner und Hüter friedlicher Gefilde (La colline de Sancerre I), als sich mächtig erhebender Sturmgeist (L'escadre de l'orage) wie als skelletiertes Opfer allgemeiner Auflösung (L'écorche de la pierre). Immer aber ist es von klassischer Eleganz und steht den Rossen des Parthenonfrieses nahe oder, noch richtiger, denen von San Marco. Bezeichnend ist, daß Jenés Pferd fast nie einen Reiter trägt, natürlich auch nie einen Wodan oder einen St. Martin.

Der antike Ursprung dieser Formulierungen ist nicht nur an den Titeln und an den Symbolverwendungen erkennbar, die Gestaltungsweise Jenés im ganzen, sein „Stil“, ist auf dem Kulturboden des Abendlandes gewachsen. Dies erweist sich daran, daß bei dem Entstehungsakt des Bildsinnes aus dem offenbar zunächst nur real-materiell gemeinten Farbschichten zugleich auch immer eine plastische Formassoziation hervortritt, daß sogleich aus der Fläche Hintergrund wird, der sich gelegentlich zu grandioser Tiefe dehnt, daß selbst die kleinsten Bestandteile Relief haben und daß jeder Umriß, sei er aufgesetzter Linienzug oder Ergebnis des Schabvorganges, als Grenze tastbarer Form erscheint.

Darin unterscheidet sich Jenés reich gestufte Sgraffitomalerei grundsätzlich von den Materialexperimenten der gegenstandslosen Kunst. Diese erzeugen nur stoffliche Wirkung im Sinne des Kunsthandwerkes, das Gemalte ist und bleibt Farbmateriale. Der Arbeitsvorgang mag der gleiche sein, der Unterschied liegt in der Absicht oder, besser gesagt, in der Herkunft. Jené steht mit seinen prachtvollen Farbflächen in der Reihe, die mit den großen venezianischen Malern beginnt. Wie bei ihnen so hat auch bei Jené die Farbsubstanz, die die Malgründe bedeckt, darstellende Qualität, sie bedeutet etwas, nicht Haut und Haar, Sand und Stein, sondern eine alle Möglichkeiten materieller Erscheinungen in sich zusammenfassende, von Malerphantasie geschaffene Materie.

Betrachtet man es recht, so haftet dieser Vereinheitlichung der stofflichen Wirklichkeiten, dieser malerischen Metamorphose, schon bei ihrem ersten historischen Auftreten in der italienischen Renaissance, im Grunde also bei Leonardo, etwas Surrealistisches an, übrigens ja auch dem Wortsinne nach. Besonders deutlich wird dies bei der phantastischen Unterströmung des Manierismus, die von den modernen Surrealisten ja auch mit Recht als geistesverwandt angesehen wird.

Es ist unverkennbar, das Jenés Rückerinnerung an die antike Urmythologie diese nicht unmittelbar trifft, sondern sie gespiegelt und verwandelt erlebt in der Formulierung späterer Phantasten. So werden bei dem Beschauer angesichts vieler Bilder Jenés Erinnerungen wach, etwa an die nicht geheure Welt eines Desiderio Mansu, eines Caron oder Magnasco. Die Art auch, wie schattenhaft zusammengefaßte Figurengruppen in manche prunkvoll geraffte Flächenbahnen eingestreut werden, ist, auch mit dem spukhaften Unterton, ein Staffieren, wie es vom Manierismus bis zu Guardi, aber auch schon bei der pompejanischen Wandmalerei, geübt worden ist (z. B.: „La colline de Sancerre II“).

Die erkennbare Beziehung zu Stilerscheinungen früherer Epochen, ein Eklektizismus also, bedeutet aber nicht eine Beeinträchtigung des künstlerischen Wertes, oder höchstens in den Augen derer, die der Meinung an-

hängen, nur das garantiert Barbarische und Traditionslose habe noch Gültigkeit. Es handelt sich bei Jené ja nicht um Übernahme, sondern um Anspielung, um einen höchst geistvollen Vorgang also, um die reizvolle Mischung aus Sich-Verstecken und Sich-Verraten, aus Verehren und Verspotten, im ganzen eben um die Schauspielerei, wie sie den Künstlern wohl ansteht, die sich auf die unübertroffen differenzierte und kunstvoll verflochtene europäische Überlieferung berufen können. Selbstverständlich ist Jené nicht ursprünglich, aber er hat die Naivität echten Künstlertums. Ihn einen Epigonen zu nennen, soll denen überlassen bleiben, die Geist ganz allgemein für eine Entartungserscheinung halten.

Versucht man nun, durch den Vergleich der in der Ausstellung gezeigten und im Katalog chronologisch geordneten Werke mit den aus früheren Jahren bekannten Arbeiten des Künstlers Anzeichen einer Stilentwicklung zu ermitteln, so erkennt man zunächst einmal eine Verstärkung der mittelmeerländischen Vorstellung gegenüber einer „nordisch“ verwurzelten. Früher konnte man öfter Wald- und Baumstamm-Motive sehen. Jetzt sind Tannenspuk und Waldschrat verschwunden.

Wichtiger ist aber, daß unbestreitbar eine stilistische Wandlung im Gange ist. Die Beispiele des Neuen sind über die zehn Jahre verteilt, häufen sich aber gegen das Ende hin. Es handelt sich um eine Formvereinfachung, die gelegentlich bis zum Monumentalen geht. Dabei sind sowohl die Einzelformen größer geworden als auch die umfassenden Umrißzüge. Auch eine absolute Vergrößerung der Formate glaubt man erkennen zu können. Damit zusammen geht eine Neigung zur Rechtwinkligkeit, die bei den Teilformen oft durch einen breiten, schlichten Pinselstrich hergestellt wird. Die Bildflächen haben dadurch etwas Gemauertes, das Gefüge wird zur „Struktur“ (von *struere* = Bauen!). Vielfach ist die Bezugnahme auf das Rechteck des Bildformates stark und unkompliziert betont, es tritt die Bildfläche hervor als zweidimensionale Wand, die den Blick verstellt oder nur durch kleine Öffnung eindringen läßt. Das latente Rokoko der früheren Bildform weicht hier einer lapidaren Archaik. Die Titel dieser Bilder weisen entsprechend und unmittelbar ins Urzeitliche und zeitlos Steinerne: „Nach den Zeiten“, „Tor der Sonnenwende“, „Les gardiens des siècles“. „L'étoile du Pharaon“. Wo Metamorphose auftritt, ist sie jetzt Versteinerung: „Tochter der Sphinx“. In diesen Bildern, die vielleicht eine Altersform seiner Malerei und seiner Vorstellungen ankündigen, stößt Jenés Surrealismus durch phantastischen Manierismus und versteckten Helenismus durch bis zur mediterranen Frühzeit. Das Mykenische erhebt sein Haupt, das Skurrile weicht dem urtümlich Drohenden.

Doch ist auch hier noch Jenés beschwörende Assoziation nur Anspielung, das heißt Kunst. Real gemeinte frühzeitliche „Steinsetzung“ ist nicht die Sache des hoch kultivierten Malers und geschmacksicheren Künstlers. Die mag er getrost den Barbaren überlassen.

BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER STENGELKIRCHE IN HARSKIRCHEN

Abb. 8–13 Südwestlich von Saarunion liegt im Tal des Naubachs, der in den Dörfern der Umgebung auch Weierbach genannt wird, der Ort Harskirchen. Wahrscheinlich rührt der Ortsname von Harzhütten, die im Mittelalter am Waldrand südlich der heutigen Siedlung standen. In kirchlicher Hinsicht war Harskirchen in der vorreformatorischen Zeit Pfarrei des Landkapitels Bockenheim und gehörte damit zum Bistum Metz. In weltlicher Hinsicht unterstand Harskirchen mit 37 anderen Dörfern des heutigen „Krummen Elsaß“ im 15. Jahrhundert den Grafen von Saarwerden¹⁾, bevor durch die Heirat der 16jährigen Erbin Katharina von Saarwerden mit dem Grafen Johann Ludwig von Saarbrücken, die 1507 stattfand, die Geschicke der kleinen, in wirtschaftlicher Hinsicht aber recht wohlhabenden Grafschaft an der oberen Saar für fast drei Jahrhunderte mit dem Schicksal des nassauischen Hauses verbunden wird. Zunächst wird den Saarbrücker Grafen die Erbschaft von Saarwerden, wo die Reformation 1557 eingeführt wird, von Lothringen und Metz streitig gemacht; 1532 und erneut 1570 kommt es vor dem Reichskammergericht zu für Saarbrücken günstig verlaufenden Prozessen. Aber 1629 wird Harskirchen samt den übrigen Ortschaften der Grafschaft Saarwerden von Lothringen besetzt, das sich damit für mehrere Jahrzehnte, ausgenommen die Jahre 1670–1680, de facto durchsetzen kann. Soweit die evangelischen Pfarrer in den besonders schweren Jahren nach 1680 nicht ausgewiesen und die Gotteshäuser den Katholiken übergeben werden müssen²⁾, wird das Simultaneum eingeführt; in Harskirchen geschieht dies in der früher dem hl. Nikolaus geweihten Kirche im Februar 1682. Der Friedensvertrag von Ryswijk, der 1697 den Pfälzischen Krieg zwischen Frankreich und dem Deutschen Reich beendet, gibt die Grafschaft Saarwerden, allerdings ohne die Städte Bockenheim und Alt-Saarwerden, an das Haus Nassau zurück, doch bleibt für die Katholiken das Recht des Simultaneums bestehen. Durch diese Regelung kommt es aber zu ständigen Reibereien und Streitigkeiten zwischen den Konfessionen. Allein aus dem Jahr 1705 wird aus Harskirchen berichtet, daß der evangelische Altar in der Kirche dreimal von Katholiken umgeworfen worden ist. Durch die Teilung der Grafschaft 1745 zwischen der Weilburger und Saarbrücker Linie kommt mit 24 Dörfern Harskirchen an Saarbrücken, und Wilhelm Heinrich bestimmt den Ort zur neuen Residenz des saarbrückischen Anteils, verleiht ihm 1749 Stadtrechte und erhebt ihn wieder zu einer selbständigen Pfarrei³⁾. Als 1752 die Katholiken der Grafschaft fordern, daß sonntags der katholische Gottesdienst immer zuerst, also vor dem evangelischen, stattfinden solle und daß die Chorräume nur den Katholiken vorbehalten bleiben sollten, kommt es erneut zu Mißhelligkeiten. Erst nach langen Verhandlungen zwischen Nassau-Saarbrücken und Frankreich wird 1766 eine Vereinbarung getroffen, durch die für sechs Ortschaften der Grafschaft, nämlich Harskirchen, Berg, Weyer, Lorentzen, Oermingen und Wolfskirchen, das Simultaneum abgeschafft und auf gemeinsame Kosten neue Kirchen erbaut werden sollten. Der französische König verpflichtet sich, neun Jahre lang 6000 Livres zu zahlen, doch soll den Katholiken dafür die Wahl zwischen den alten und den neu zu bauenden Gotteshäusern zustehen. In Harskirchen

kommt es am 23. Oktober 1766 zur Wahl, und der damalige katholische Ortsgeistliche Johann Wilhelm Thome entscheidet sich nach der Einsichtnahme des aufgelegten Bauplanes für die alte Kirche.

So kommt es Ende 1766 und 1767 in Harskirchen zum Bau der neuen evangelischen Kirche, womit die nassauische Bautätigkeit in der kleinen Residenz ihren Höhepunkt erreicht. Als Bauplatz wählt man das Gelände unmittelbar neben dem Naubach, wodurch eine Pfahlkonstruktion, ähnlich wie bei der Saarbrücker Ludwigskirche, notwendig wird. Es kann nicht bezweifelt werden, daß der Saarbrücker Baudirektor Friedrich Joachim Stengel den Entwurf angefertigt, die Anweisungen und Richtlinien für die Einzelpläne gegeben und die Berechnungen und ausgeführten Einzelpläne seiner Werkmeister überprüft hat⁴⁾. Die Bauaufsicht in Harskirchen selbst dürfte in den Händen des Werkmeisters A. Dodel, der auch für die übrigen herrschaftlichen Baumaßnahmen sowohl in der kleinen Residenz als auch in der Umgebung verantwortlich war, gelegen haben. Da die Bauarbeiten sehr zügig durchgeführt werden, kann bereits am 3. Dezember 1767 die Einweihung der Kirche erfolgen⁵⁾.

Die Kirche ist ein typischer heller und im Innern sparsam ausgestatteter Bau der Barockzeit mit rechteckigem Grundriß. Wie bei der von Stengel erbauten katholischen St.-Johannes-Kirche in St. Johann erfolgte die Ausführung des Mauerwerks in Bruchsteinen, die verputzt wurden; lediglich die Quader an den Eckabschlüssen sind unverputzt. Der schiefergedeckte Turm über dem Eingang der Nordseite ist in seinem unteren Teil quadratisch und hat an jeder Seite eine Schallöffnung für die Glocken; auf den quadratischen unteren Teil ist eine schöne achteckige geschlossene Zwiebelhaube aufgesetzt. Die beiden Längsseiten der Kirche sind von fünf Fensterachsen zu je 1,23 m Breite untergliedert, wobei die Mittelfenster wegen der darunter in die Kirche führenden Seiteneingänge nicht 5 m, sondern nur 2,30 m in der Höhe messen. Die Nordseite, die Seite des Hauptportals, hat drei Langfenster, die aber wegen des Mitteleinganges und der beiden seitlich davon angebrachten schön verzierten Ochsenaugen nicht so tief herabgezogen werden konnten wie die Fenster der Längsseiten. Die ovalen Fenster seitlich des Portals sind 1,23 m breit und 0,83 m hoch. Besonders prächtig ist das Portal dieser Vorderfront der Kirche ausgebildet; in der Grundkonzeption scheint es von Stengel selbst entworfen, im Detail zeigt es die Züge örtlich-handwerklicher Ausführung. Lohmeyer, der über die Harskircher Kirche nur sehr knapp berichtet⁶⁾, schreibt über dieses Portal: „Es ist im Rundbogen geschlossen, aus dessen feinem Profile heraus sich eine prächtig gegebene Kartusche entwickelt. Pilaster mit jonischen Kapitälern, auf Pfeilerstücken aufliegend, tragen ein reiches Gebälk, das leicht verkröpft in sanftem Schwunge über der hochstrebenden Kartusche ausbiegt. Es wird von einem Aufsatz mit zwei zur Seite stehenden Vasen bekrönt. Wirkungsvoll ist dies Portal von zwei Rundfenstern flankiert, die gleichfalls eine dem großen Aufsatz entsprechende Verdachung tragen und deren zarte Profile in feiner Weise auf vier Seiten zu Kartuschen und Rocaillewerk verlaufen.“ Über dem stattlichen, 2,80 m hohen und 2,00 m breiten Haupteingang steht die bei oder kurz nach der Renovierung 1910 angebrachte Gedenkschrift: „Erbaut durch den fürstlich nassauischen Baumeister Friedrich Joachim Stengel 1767“. Die Einwohner Harskirchens bezeichnen noch heute dieses Hauptportal als den „Eingang 1. Klasse“, weil er in der Fürstenzeit den nassauischen Honoratioren vorbehalten gewesen sein soll. Über dem Por-

tal befinden sich in der Höhe ein größeres und ein kleineres Rundfenster als Lichtzuführungen zum Turmaufgang.

Das westliche Seitenportal ist gleich dem Hauptportal im Rundbogen geschlossen und mißt in der Höhe 2,52 m, in der Breite 1,60 m und ist mit seinen Verzierungen in Form einer Muschel zwischen zwei flammenspeienden Vasen ebenfalls ein Kleinod. Es soll für die Bürger der Stadt bestimmt gewesen sein, deshalb war es der „Eingang 2. Klasse“. Der ganz schmucklose und mit einem einfachen Sturz abgeschlossene östliche Seiteneingang, der nur noch eine Höhe von 2,20 m aufweist, während die Breite die gleiche wie die des westlichen Seitenportals ist, war angeblich für die Bauern Harskirchens bestimmt, daher in der damals ganz ständisch eingestellten Zeit der „Eingang 3. Klasse“.

Der Innenraum mit einer Länge von 20,20 m und einer Breite von 14,05 m ist 8,90 m hoch und wird durch eine von einer hübschen Stucklisene verzierten Flachdecke abgeschlossen. An Nord-, West- und Ostseite läuft eine auf 12 Säulen ruhende Empore durch, auf die zwei Treppen an der nördlichen Innenseite führen. Die Südseite des Innenraums, die Schauseite, zeigt zwei Fensterachsen von gleicher Länge und Breite wie die großen Fenster der West- und Ostseite. Vom Haupteingang führt der Mittelgang zwischen den links bzw. rechts davon stehenden je 13 Bankreihen hindurch zum Altar. Dieser ist aus Marmorstück angefertigt und auf ein Podest gesetzt. Auf der Vorderseite des Altars stehen die Bibelworte aus 1. Joh. 5, Vers 14: „Das ist die Freudigkeit, die wir haben zu Ihm, daß, so wir etwas bitten nach Seinem Willen, so hört Er uns.“ Hinter dem Altar bilden Kanzel und Sakristeitür sowie die Holzverkleidung der Wand aus der Werkstatt von Johann Gottlieb Greßler, der damals auch die Holzarbeiten in der neu erbauten Kirche von Weyer ausgeführt hat, einen glücklichen und eindrucksvollen Abschluß. Von beiden Seiteneingängen ist an der hölzernen Wandverkleidung bis zur Sakristeitür eine durchlaufende Bank angebracht. Die heute in zartem Grün gestrichene Kanzel ist von einem Gottesauge überstrahlt und erhält den Stilcharakter des 18. Jahrhunderts besonders durch die goldenen Verzierungen sowie zwei Engelsfiguren, die über dem Kanzeldach zu schweben scheinen. Auch die gegenüber von Kanzel und Altar auf der Nordseite der Holzempore sich befindende Orgel, die von den Gebrüdern Linck aus Bingen gebaut und am 20. Juli 1768 eingeweiht wurde, weist reiches Schnitz- und Schmuckwerk auf und ist ganz in der Art der ehemaligen Orgel in der Saarbrücker Ludwigskirche gestaltet, wobei die Ausführung entsprechend der Größe des Innenraums der Harskircher Kirche natürlich kleiner ausfallen mußte als die Orgel der Ludwigskirche. Auf den Seitenemporen befinden sich genau wie unterhalb der Emporen noch je sechs seitlich angeordnete Bänke, so daß die Kirche mit insgesamt 50 Bänken etwa 450–500 Gottesdienstbesuchern Platz bietet.

Über die Entstehung der zwölf Fresken, die oberhalb der Seitenemporen heute auf die Wandflächen zwischen den Fenstern gemalt sind, ist nichts bekannt⁷⁾. Die zwölf Gemälde, von denen jedes über 2 m hoch und fast 1,50 m breit ist, stellen die zwölf Apostel dar. Jeder Apostel ist aufgrund eines charakteristischen Merkmals leicht zu erkennen: Petrus hält z. B. einen großen Schlüssel, Johannes einen Kelch, Paulus, der an die Stelle des Judas getreten ist, ein Schwert, Philippus ein Buch und Thomas, der Missionsapostel Indiens, ist mit einer auffallend dunklen Hautfarbe dargestellt. Auf der linken Seite befinden sich von der Kanzel zur Orgel hin Petrus,

Johannes, Andreas, Bartholomäus, Simon Zelotes und Thaddäus; auf der rechten Seite, ebenfalls von der Kanzel angefangen, Paulus, Philippus, Jakobus Alphäus, Jakobus Zebedäus, Matthäus und Thomas. Vor 1910 waren diese Apostelbilder unsichtbar und durch eine Kalkschicht überdeckt, die in den ersten Jahren der Französischen Revolution, als die Kirche den Evangelischen von Harskirchen vorübergehend nicht als Gotteshaus zur Verfügung stand, auf die Fresken gestrichen worden sein muß. Demnach müssen diese Apostelbilder, die weder ein Namenszeichen noch ein Datum aufweisen, bereits im 18. Jahrhundert, also bald nach der Erbauung der Kirche, geschaffen worden sein, denn es ist ganz unwahrscheinlich, daß Stengel selbst den Auftrag zur Ausführung der Bilder im Zusammenhang mit den Bauarbeiten vergeben hat. Weit eher ist anzunehmen, daß wenige Jahre nach der Einweihung der Kirche ein durchziehender Freskenmaler dem Kirchenvorstand von Harskirchen einen Vorschlag zur Ausmalung der Kirche gemacht hat und daß dieser Plan, ohne bei Stengel in Saarbrücken erst um eine Zustimmung nachzusuchen, dann von den örtlichen Harskircher Behörden gut geheißenen worden ist⁸⁾. Erst bei den Reparaturarbeiten im Jahre 1910 wurde man wieder auf diese Fresken aufmerksam, doch nur das Bild des Apostels Paulus wurde damals durch den Kunstmaler Ebel freigelegt und ausgebessert.

Seit der Zweckentfremdung des Gotteshauses in der Französischen Revolution mit den unbezweifelbaren Änderungen der ursprünglichen Innenraumgestaltung scheint die Kirche, wie aus den vorgebrachten Klagen zu schließen ist, das ganze 19. Jahrhundert hindurch in einem schlechten Zustand gewesen zu sein. Jean Paul Bachschmidt weiß von Arbeiten in den 70er Jahren⁹⁾ und berichtet in seinem Buch von einem Kirchenratsbeschuß des Jahres 1880, daß größere Reparaturarbeiten sowohl im Innern der Kirche als auch an den Fenstern und Türen von der allergrößten Notwendigkeit wären¹⁰⁾. Doch erst 1910 kommt es zu den erforderlichen umfangreichen Instandsetzungsarbeiten. Dabei wird der Charakter des hellen Stengelschen Barockinnenraumes dann vollkommen beseitigt: Die beiden Fenster links bzw. rechts neben der Kanzel erhalten eine dunkle Buntverglasung mit figürlichen Darstellungen, die Nischen der Fenster werden mit einem Rautemuster in den Farben gelb und violett ausgemalt, der Fußboden wird ganz mit kleinen, zu Sternen angeordneten Bodenplatten ausgelegt¹¹⁾ und das gesamte Holzwerk des Innern, also Bänke, Sakristeitür, Kanzel, Orgel und Emporen, erhält einen wenig empfindlichen dunkelgrünen Anstrich. Zur Beleuchtung der Kirche beschafft man einen der damals beliebten riesigen, aber für die Harskircher Kirche völlig unpassenden Leuchter aus Glasperlen und Glasschnüren und führt die notwendigen elektrischen Leitungen bedenkenlos über Stuckwerk und barocke Holzverkleidung.

1927/28 wird dann noch die Apostelgalerie von dem Greßweiler Kunstmaler August Dubois restauriert: Dubois legt die Fresken so gut wie möglich frei, faßt die Bilder mit einem breiten Ornamentrahmen in Gold ein und fügt an den unteren Rand eines jeden Bildes in Großbuchstaben den Namen des jeweiligen Apostels hinzu. Aus Dankbarkeit für diesen Auftrag der Restaurierung malt Dubois dann noch unentgeltlich auf die beiden bisher freien Wandflächen neben den Fenstern der südlichen Seite zwei neue Bilder, und zwar auf die linke Seite den gerade im Meer versinkenden Petrus und auf die rechte Seite die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer¹²⁾. Durch Dekret vom 10. Juli 1936 wird die ehemals so schöne, im Innern aber

durch die verschiedenen Erneuerungs- bzw. Wiederherstellungsarbeiten mittlerweile arg mitgenommene Stengelkirche als Monument historique erklärt und damit unter Denkmalschutz gestellt. Doch im Verlauf des 2. Weltkrieges wird das Gotteshaus sowohl 1940 als auch 1944 bei den Rückzügen der kämpfenden Truppen beschädigt. Die Ausbesserungsarbeiten konnten 1940 noch verhältnismäßig schnell durchgeführt werden. Bei der Sprengung der Naubachbrücke im November 1944 wurde vor allem der ohnedies schon ziemlich baufällige Turm erschüttert und so zur Seite gedrückt, daß er schief stand und von unten durch ein schweres Gerüst gestützt werden mußte. Auch die Fenster waren zum größten Teil zerstört, das Dach zeigte umfangreiche Schäden, und im Innern hatte besonders die Orgel stark gelitten. Auf die erforderlichen Wiederherstellungsarbeiten mußte die Kirchengemeinde sehr lange warten, zumal diese unter der Leitung des Service des Monuments historiques durchgeführt werden sollten, und diese Dienststelle nach den Zerstörungen im 2. Weltkrieg naturgemäß jahrelang überlastet war.

Damit der Innenraum aber doch zum Gottesdienst benutzt werden konnte, wurden durch die Kirchengemeinde Harskirchen die Fenster der Längsseiten, die bei den Sprengungen fast vollständig zertrümmert worden waren, mit Pappe gegen die Unbilden der Witterung ausgefüllt. Da diese Notmaßnahme aber in kalten Wintern wenig nützte und es sicher war, daß man nicht so schnell mit der Restaurierung durch den Service des Monuments historiques werde rechnen können, bestellte die Kirchengemeinde, der das Kirchengebäude seit dem 18. Jahrhundert gehört, nach Beratung mit den Gemeindevertretern zunächst für die Längsseiten neue Fenster, die in einem gelblichen Ton gehalten sind, am Rand jedoch durch ein etwa 8 cm breites, viel zu buntes Muster abgeschlossen werden. Nach dem Eintreffen J. P. Bachschmidts als Pfarrer in Saarunion, dem Harskirchen seit 1949 wieder als Filial zugeteilt ist, setzt sich dieser für die beschleunigte Wiederherstellung der Kirche ein, wobei er von dem Harskircher Bürgermeister Senator Louis Jung tatkräftig unterstützt wird. So kommen 1955 die Arbeiten endlich in Gang: Zunächst wird der schiefe und baufällige Turm abgerissen, und die Glocken werden auf dem Dachboden über der Orgel in einem Behelfsglockenstuhl aufgehängt¹³⁾. Aber die Wiedererrichtung des Turmes, die unter Verwendung der noch brauchbaren alten Gebäckstücke erfolgt, wird erst nach weiteren drei Jahren durchgeführt¹⁴⁾. Doch nun kommt man endlich schneller voran: 1959 wird der äußere Verputz sowie der Außenanstrich fertiggestellt, und im Innern werden die Gipsarbeiten ausgeführt. Für die Innenausstattung, also für die Orgel, das Gestühl, die Lampen, aber auch für die Turmuhr, muß die Gemeinde selbst aufkommen. Da man eine nochmalige Unterbrechung der Renovierungsarbeiten vermeiden will, führt man bei den Gemeindegliedern eine Haussammlung durch, die innerhalb von zwei Tagen die beträchtliche Summe von 15 000 NF ergibt, wodurch die Weiterführung der Arbeiten sichergestellt ist und die Restaurierung im Innern abgeschlossen werden kann¹⁵⁾.

Viele Sorgen bereitet dabei die äußerlich stark zerstörte und gänzlich verstimmte Orgel. Aber es gelingt der bekannten Straßburger Orgelfirma Schwenkedel, das schöne Instrument vollkommen wiederherzustellen, wobei auch das äußere Schnitzwerk nach vorhandenen Resten bzw. nach Fotografien erneuert wird. Zur gleichen Zeit werden auch die drei Eingangstüren, die sich in einem sehr schlechten Zustand befanden, unter Verwen-

dung der alten Eisenbeschläge von der Harskircher Schreinerei Saarbach erneuert. Architekt Guri aus Straßburg, der die Renovierungsarbeiten leitet, möchte gern das in den Fenstern der Vorderfront noch erhaltene ursprüngliche Glas aus der Stengelzeit auch für die übrigen Fenster wieder herstellen lassen, doch aus finanziellen Erwägungen läßt man die zwar stilwidrige, doch erst 1952 in die Seitenfenster eingebrachte Buntverglasung; und auf besondere Bitte der Kirchengemeinde werden die beiden Chorfenster nicht mit der ursprünglichen hellen, farblosen Stengelschen Verglasung, sondern zur Vermeidung eines zu scharfen Kontrastes zwischen Chor- und Seitenfenstern in kleingemusterten Pastelltönen verglast¹⁶⁾. Auch auf die vollständige Auslegung des Fußbodens mit Steinplatten verzichtet man gleichfalls aus Geldgründen, so daß im wesentlichen nur der Eingangsraum sowie der Mittelgang vom Hauptportal zum Altar mit den schönen Platten belegt wird, die viel besser als die Plättchen um den Altar aussehen. Bei der Ausmalung des Innenraums, die in einer recht glücklichen Farbabstufung erfolgt, werden die Goldränder und die Namensschilder um die Apostelfiguren sowie die beiden von Dubois 1927 unentgeltlich angefertigten Bilder überstrichen. Auch die bis zum 2. Weltkrieg immer mangelhafte Beleuchtung der Kirche wird in einer sehr glücklichen Weise gelöst: Der Mittelraum wird durch eine schöne Barockhängelampe erhellt, an den Emporen werden an jeder Seite vier zweiarmige Wandlampen angebracht, und auf der Orgelbühne befinden sich neben zwei zweiarmigen Wandlampen noch zwei vierarmige Ständer. Durch die Renovierungsarbeiten¹⁷⁾ hat der ganze Innenraum im Vergleich zur Vorkriegszeit sehr gewonnen und strahlt nun wieder hell und freundlich wie zur Stengelzeit. Zum großen Leidwesen der Kirchengemeinde reichte das Geld nicht mehr zum Einbau einer Heizungsanlage, so daß man im Winter immer noch die Kirche durch die beiden vor den Seiteneingängen postierten Öfen beheizt.

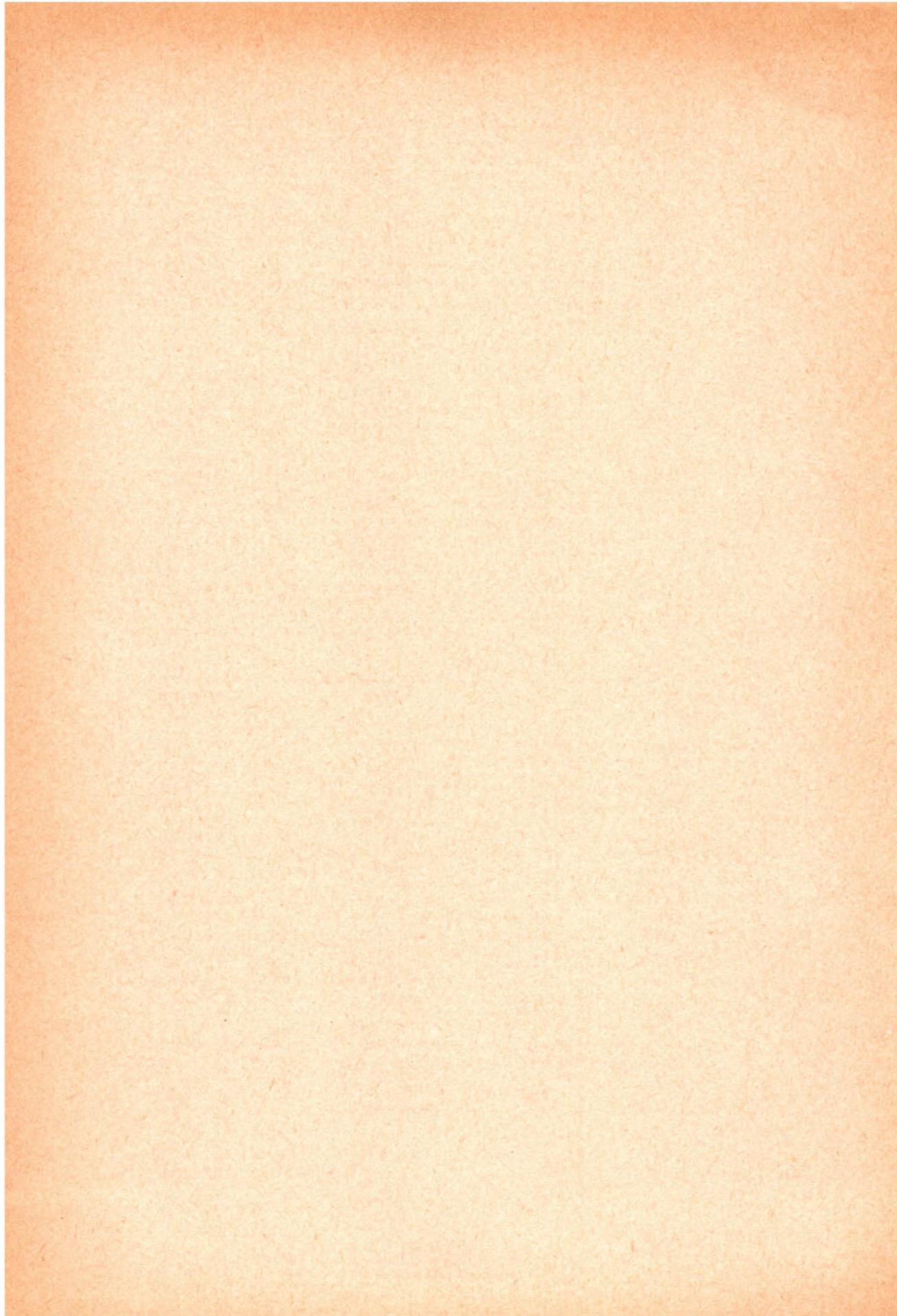
Nachdem von Frühsommer 1960 ab die Kirche wegen dieser Innenarbeiten für den Gottesdienst nicht zur Verfügung stand¹⁸⁾, hatte die evangelische Gemeinde Harskirchen die Freude, am 12. März 1961 und am darauffolgenden 19. März 1961 Prüfung und Konfirmation wieder in der Kirche abhalten zu können. Die feierliche Einweihung¹⁹⁾ in Anwesenheit des Präsidenten der Augsburgischen Kirche Elsaß-Lothringens, Herrn Etienne Jung, sowie Vertretern des öffentlichen Lebens erfolgte dann am Sonntag Jubilate, dem 23. April 1961.

Anmerkungen:

- 1) Zur Geschichte der Grafschaft Saarwerden bis 1527 vgl. H. W. Hermann, Geschichte der Grafschaft Saarwerden, Saarbrücken 1957, Minerva-Verlag.
- 2) Vgl. G. Mathis, Die Leiden der Evangelischen in der Grafschaft Saarwerden, sowie Bd. 2 Bilder aus der Kirchen- und Dörfgeschichte der Grafschaft Saarwerden, Straßburg 1888.
- 3) Bis 1748 war Harskirchen nacheinander Filiale von drei Pfarrgemeinden gewesen. Die Oberleitung über die kirchlichen Angelegenheiten übernimmt zunächst der Saarbrücker Superintendent Balthasar Rollé, der damals u. a. das Saarbrücker Gesangbuch in der Grafschaft einführen läßt. Von 1756 an führt der Harskircher Pfarrer den Titel eines Oberpfarrers und übernimmt die Aufsicht über die 25 Gemeinden des Amtes Harskirchen.
- 4) Trotz vielfacher Bemühungen haben sich keine Pläne und Urkunden bzw. Akten gefunden. Möglicherweise sind diese Unterlagen mit Teilen des Saarbrücker Archivs im Oktober 1793 in Saarbrücken verbrannt.
- 5) Die Einweihung erfolgte durch den damaligen Oberpfarrer Friedrich Joachim Belzer, den Sohn des berühmten Bischmisheimer Pfarrers Georg Albrecht Belzer, der ein halbes Jahrhundert, von 1695–1745 Pfarrer in Bischmisheim war. Für die 15 zur Einweihung gekommenen lutherischen und reformierten Geistlichen gibt die Oberamtsverwaltung nach dem Gottes-

dienst ein Festessen bei dem Wirt Bricka, für das dieser am 1. 2. 1768 24 fl. und 8 alb. erhält.

- 6) Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, Düsseldorf 1911, Seite 127/128.
- 7) Vgl. Jean-Paul Bachschmidt, *L'église protestante de Harskirchen, 1961*, sowie Jean Erbes, *Une église baroque dans le comté de Sarrewerden: Harskirchen près Sarre-Union*, o. J.
- 8) Diese Ansicht vertritt auch der um die nach dem 2. Weltkrieg erfolgte Wiederherstellung der Kirche so verdiente Pfarrer von Sarre-Union und Harskirchen, Jean Paul Bachschmidt, dem der Verfasser für zahlreiche Auskünfte und liebenswürdige Hilfe bei Arbeiten in Harskirchen zu herzlichem Dank verpflichtet ist, der auch an dieser Stelle zum Ausdruck gebracht werden soll.
- 9) Mündliche Mitteilung von Pfarrer Bachschmidt.
- 10) Jean-Paul Bachschmidt, a. a. O. Seite 40.
- 11) Dieser 1910 hergestellte Fußboden ist im südlichen Drittel, von der Sakristeitür bzw. der Holzverkleidung bis zum Beginn der Bankreihen, noch erhalten und leider auch noch gut sichtbar.
- 12) Nach der Fertigstellung dieser Arbeiten findet in Harskirchen am 15. 4. 1928 ein Kirchenkonzert statt, in dessen Verlauf ein Vortrag über die Apostelgalerie gehalten wird. (Jean Paul Bachschmidt, a. a. O. Seite 40).
- 13) Bei diesen Arbeiten wäre beinahe die Orgel vollkommen zerstört worden, indem beim Aufhängen auf den Behelfsglockenstuhl die größere Glocke abrutschte. Das Durchschlagen der Glocke durch die Decke auf das Orgelwerk wurde nur verhindert, weil die Glocke glücklicherweise zuerst auf einen Tragbalken fiel, wodurch die Wucht des Aufschlages vermindert wurde.
Von den beiden heute vorhandenen Glocken stammt die kleinere aus dem Jahre 1873. Damals ist der gesamte Glockenstuhl, vielleicht auch nach vorhergegangenen Kriegsbeschädigungen, erneuert worden, wie eine eingebrennte Jahreszahl, die noch heute vorhanden ist, mitteilt. Die beiden 1873 angeschafften Glocken sind in der Glockengießerei G. Hamm in Kaiserslautern gegossen worden, denn auf der kleineren Glocke findet sich die Inschrift: „Georg Günther Pfarrer, Peter Bauer Bürgermeister Harskirchen, im Jahre 1873 — Alles mit Gott und zur Ehre unseres Herrn Jesu Christi — gegossen von G. Hamm in Kaiserslautern.“
Die größere Glocke von 1873 mußte 1917 abgeliefert werden. Dafür wurde nach Ende des 1. Weltkrieges der Kirche von der Zivilgemeinde eine neue Glocke geschenkt, die wie folgt beschriftet ist: „La commune de Harskirchen à la paroisse protestante remplaçant la cloche victime de la guerre. G. Bronner, Maire, Ch. Bauer, L. Bauer, H. Diener, H. Eckle, L. Eckle, E. Fiag, H. Franz, J. H. Gühl, L. Heckel, H. Lang, G. Zinck — Ich will verkündigen Deinen Namen und mitten in der Gemeinde Dir lobsingeln. Hebr. 2,12.“
Über die angeschafften Glocken bei der Erbauung der Kirche im 18. Jahrhundert, die mit Sicherheit in der Zeit der Französischen Revolution beschlagnahmt und weggeführt worden sind, ist genau so wenig bekannt wie über nach den napoleonischen Kriegen neu angeschaffte Glocken.
- 14) Die Erneuerung des Glockenturmes und des Daches kostete rund 84 000 NF.
- 15) Ein genaues Verzeichnis der Spender und der Spenden ist bei den Renovierungsarbeiten 1960 mit eingemauert worden.
- 16) Die Verglasung der beiden Chorfenster kostete 2 500 NF, für die Erneuerung der Türen und andere Holzarbeiten mußten 4 250 NF, für die Malerarbeiten rund 20 000 NF und für die Maurer- und Betonarbeiten 20 600 NF bezahlt werden.
- 17) An den Wiederherstellungsarbeiten waren neben den beiden bereits erwähnten Firmen vor allem noch beteiligt die Baufirmen Barbier-Kuntz von Straßburg-Neudorf, Blondel-Bauer von Saarunion und Irion-Söhne von Saarunion, die Kunstglaserei Gebrüder Ott-Straßburg, die Stukkateur- und Verputzfirma Müller von Butten, die Elektrofirma Karl Zinck aus Harskirchen sowie die Straßburger Uhrenfabrik Ungerer.
- 18) Der Gottesdienst fand in dieser Zeit im Bürgermeisteramt statt.
- 19) Der Festgottesdienst begann um 14.30 Uhr. Nach Begrüßungsansprachen durch den Ortsgeistlichen Pfarrer Bachschmidt, den Bürgermeister von Harskirchen Senator Louis Jung sowie durch den geistlichen Inspektor E. Helmlinger predigte Pfarrer Barth aus Butten über Josua 24, Verse 14 und 15. Zur Neueinweihung hatte der Ortsgeistliche, Pfarrer Jean-Paul Bachschmidt, das oben angegebene Buch mit einem Vorwort von Senator L. Jung herausgegeben. Diese erfreulicherweise zweisprachige Veröffentlichung enthält neben Angaben über den Ort und die Kirche Harskirchen auch ein Verzeichnis der Pfarrer von Harskirchen und ist mit mehreren schönen Fotos illustriert.
Ursprünglich war vorgesehen, am Abend des Einweihungstages eine Kirchenmusik mit Straßburger Solisten durchzuführen, doch konnte dieses Kirchenkonzert erst am Himmelfahrtstag stattfinden. Auch in den folgenden Jahren wurde bisher regelmäßig an Christi Himmelfahrt ein Kirchenkonzert unter Mitwirkung Straßburger Künstler in der schönen Stengelkirche durchgeführt.



ERINNERUNGEN AN PILLON, 10. AUGUST 1914

Zur Geschichte der Stadt Saarbrücken gehört es, daß sie vor dem Ersten Weltkrieg eine große Bedeutung als Soldatenstadt gehabt hat. Hier war nicht nur der Sitz hoher Stäbe, sondern auch der Standort des Infanterieregiments 70, des Dragonerregiments 7, des Ulanenregiments 7 und der Reitenden Abteilung des Feldartillerieregiments 8. Die Soldaten dieser Regimenter fühlten sich heimisch in ihrer Garnisonsstadt, deren Bürger sich mit ihnen verbunden wußten. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg bekam Saarbrücken wieder eine wenn auch kleinere Garnison. Tausende der Saarbrücker Soldaten sind aus den Kriegen nicht zurückgekehrt. Ihnen allen zum Gedenken bringen wir 50 Jahre nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges einen Bericht über das erste Gefecht der Reitenden Abteilung des Feldartillerieregiments 8, das bei Pillon, 8 km südsüdwestlich von Longuyon, am 10. August 1914 im Verband der 6. Kavalleriedivision stattfand und schwere Verluste forderte. Wir veröffentlichen diesen Bericht um seiner menschlichen Einstellung und nahen Anschaulichkeit willen. Zwei als Dokumente besonders wertvolle Originalzeichnungen des Verfassers verstärken diesen Eindruck. Die Schriftleitung.

Abb. 26, 27

Am Morgen des 10. August 1914, einem Montag, stand die Abteilung schon früh zum Abmarsch auf der Straße bereit. Die Dämmerung lag noch über der Landschaft, und der Tag schien wie die vorangegangenen wieder heiß zu werden. Wir waren müde, hatten seit dem Sonntag, dem 2. August, da wir von unserer Kaserne in St. Arnual abgeritten waren, wenig Ruhe gehabt. Jeder Tag glich dem anderen, immer war man auf der Straße, fand für die Nächte Quartier in irgend einem Dorf, rastete auf freiem Feld, versuchte etwas Brot, etwas zum Trinken zu finden. Es war schwierig. Wir hatten noch nicht die Wohltat der Feldküchen, selbst geeignetes Kochgeschirr fehlte. Jeder suchte nach seinen Möglichkeiten das durch die Verpflegung im Rohzustand Erhaltene irgendwie genießbar zu machen. Es war oft schwer. Ein Kessel aus einem Bauernhaus war eine Kostbarkeit. Bald hatte jedes Geschütz, jeder Munitionswagen ein solches Gefäß, meist aus Kupfer getrieben, bis dahin ein alter Latwegkessel, von Generation zu Generation gehüteter Schatz der Hausfrau, oft Gemeinschaftsbesitz mehrerer Gehöfte. So war es auch mit dem anderen Geschirr. Es gab da manche Auseinandersetzung, Tränen bei der an sich gutwilligen Bevölkerung. Requisitionen sind immer hart und verhaßt. Wir beim Abteilungsstab waren schlechter dran als die Kameraden in den Batterien. Als aus verschiedenen Batterien Kommandierte, waren wir noch nicht zu einer Gemeinschaft zusammengeschlossen. Man war sich fremd, mußte abtasten, den richtigen Kameraden zu finden. Allein war man verloren. Ich fand ihn in dem gleich mir Einjährig-freiwilligen Unteroffizier E. Krewel, ein Rheinländer, Landwirt, mit vielen uns wertvollen Erfahrungen. Ohne ihn wäre es mir schlecht gegangen. Unsere Freundschaft dauerte bis 1960, da er in Saarbrücken starb.

Ich weiß nicht, ob ich an diesem Morgen etwas bekam, was wie Frühstück aussah. Vielleicht war es nichts, vielleicht ein Schluck Wasser oder Wein der

dortigen Landschaft, ein Haustrunk der Bauern. Er hat uns über vieles geholfen. Wie graue Schatten standen wir draußen im Gewühl der sich zum Marsch ordnenden Reiter und Fahrzeuge. Auf Lothringens Landstraßen lag viel Staub, ein dünnes, trockenes, helles Mehl, das die Pferdehufe, die malmenden Räder der Fahrzeuge in Wolken hochpeitschte, uns schließlich in eine alles überdeckende Hülle packte, Mann wie Pferde. Der Staub hatte uns alle gleich gemacht zu Schemen, die zu riesigen Schlangen geordnet, über das heiße Land krochen. Zur Reinigung war keine Zeit. Man sah schnell ein, daß auch dies zum Krieg gehörte, daß der Ort, wo wir waren, den Krieg gestaltete, hier das weite, schöne nordlothringische Land, das damals in einer glühenden Sonne erstarrt war. So lernten wir schon in den ersten Tagen dieses Krieges, daß das, was als Krieg unsere Vorstellung erfüllte, etwas ganz anderes war. Die direkte Auseinandersetzung mit dem Feind war uns noch so gut wie unbekannt. Man wünschte sie fast herbei, dem Getue des Tages einen Sinn zu geben.

Der Abmarsch einer Truppe in der Dämmerung des Morgens hatte immer seine Schwierigkeiten. Er verlangte eine bestimmte Ordnung. In unbekannter Umgebung war sie meist schwer zu finden. So sehr ein Übernachtungsort meist nur flüchtig berührt wurde, so waren doch jeden Morgen irgendwelche Gewöhnungen aufzugeben. Wir sahen die Bewohner der Dörfer nur selten. Meist waren wir die ersten deutschen Soldaten, die ihren Ort betraten. Sie waren vorsichtig, hielten sich zurück, fraternisierten nicht, gaben aber was sein mußte. Der Krieg mag ihnen als eine uralte, nicht abwendbare Plage erschienen sein. Das Land Lothringen hat über viele Jahrhunderte hinweg diesen Dämon erdulden müssen. Wenn die Begegnung gnädig ablief, so nahm man das Unabwendbare hin. Oft habe ich versucht, mit den Leuten zu sprechen. Es war schwer, sie zu einer Äußerung zu bewegen. „La guerre comme à la guerre.“ „Der Krieg ist ein eigenes Ding. Wir können es nicht ändern.“ Es ist die Resignation der Erfahrung, doch auch die Wachheit, Möglichkeiten zu finden, dem Eigenen zu nutzen.

Der Marsch ging gegen Südwesten in Richtung auf Verdun und hatte als nächste Aufgabe, zwei querliegende Bachabschnitte zu erkunden, das Othain- und das Loisontal. Beides waren flache, breite Mulden im Hügel-land, von reifenden Feldern bedeckt, zwischen ihnen Waldstücke, der Bachgrund voller Strauchwerk und hohe Bäume auf den Wiesen. Der Abteilungsstab setzte sich mit dem Divisionsstab an die Spitze der sich langsam in hohen Staubwolken bewegenden Kolonne, fast zur Vorhut gehörend. Man schien keine Überraschung zu erwarten. Das Othain-Tal war vom Feinde frei. Zur Sicherung ging die Abteilung an einem Waldrand nördlich der Verduner Straße in Stellung. Ich erinnere mich gut an das liebliche, viel gewundene Bachtal, an den kleinen Weiler von Chatillon, dahinter in Bäumen eingehüllt das größere Dorf Pillon, von einem barocken Kirchturm überragt. Wir liefen zu dem Bach, uns zu waschen oder wenigstens die Hände in das klarfließende Wasser zu halten. Alles schien so friedlich. Die Batterien fanden kein Ziel, kamen nicht zum Schuß.

Fast mit den Vorhuten kamen wir Pillon nahe. Im Dorf war Gefechtslärm, unregelmäßig, eigentümlich zerrissen, flackernd wie bei einer Jagd. Über der Nordseite des Dorfes lag der Qualm brennender Dächer. Wir ritten in die breite Straße des Dorfes ein, hielten und stiegen von den Pferden. Eine eigentümliche Unruhe lag über allem. Die Hitze der brennenden Häuser wehte zu uns herüber. Ich sah in den Spalten des engen Häusergevierts

Bewegungen, die hellgrünen Uniformen unseres Jägerbataillons, verängstigte, flüchtende Dorfbewohner und hörte helle Schüsse. Das alles war ganz nah, die Gesichter waren zu erkennen, und doch schien mir das, was ich sah, unwirklich, nicht zur Sache gehörend, gefährlich und böse. Was war geschehen? Man sagte, bewaffnete Zivilisten hätten auf unsere Soldaten geschossen, und das sei nun das unabwendbare Strafgericht. Ich weiß dazu nichts zu sagen. Ich habe nirgends Haß gespürt. Hinter der Verslossenheit mag manches gelauert haben. Diese Bauern hier, nicht weit westlich der Grenze bei Diedenhofen, waren die gleichen wie die bei uns auf dem Saargau. Die Landschaft, die Lage der Dörfer mit ihren eigentümlich breiten Straßen, dicht gebauten und tief gegliederten Häusern mit großflächigen Flachdächern, die Wirtschaftsformen, alles war von der gleichen Art und gehörte zusammen trotz des Unterschiedes der Sprache. Und was den Charakter betrifft, so war einer wie der andere lothringischer Bauer, schwerblütig und verschwiegen. Die Stetigkeit und Stille ihrer schweren Feldarbeit gab ihnen die Ausgeglichenheit des Wesens, sehr verschieden von den Bewohnern der nicht weit östlich gelegenen Industriedörfer des Beckens von Briey und Longwy. Ein Agent, ein böser Geist verdirbt viel. Die Betroffenen haben es zu tragen. Auf der Straße, gegen Westen, durch den dunklen Bau einer großen Kirche abgeriegelt, sah ich eine merkwürdige Szene. Nur wenige Schritte war ich von ihr entfernt, hörte und sah die heftige Auseinandersetzung zweier Männer, des Generalstabsoffiziers unserer Division und eines Geistlichen, des Pfarrers von Pillon. Er war barhäuptig, trug die in Frankreich übliche, bis zu den Füßen reichende, viel geknöpft Soutane, von einem schwarzen, breiten Band gegürtet. Das Gesicht dieses Mannes hat mich seltsam bewegt. Es war erregt, voller Not, in leidenschaftlicher Abwehr. In heftigen Gesten suchte der Pfarrer den deutschen Offizier zu überzeugen, daß aus dem Turm seiner Kirche nach seinem Wissen nicht geschossen wurde, noch sich dort eine Beobachtungsstelle befunden habe. Er habe auch keinen Anteil an der Schießerei im Dorf gehabt. Der Offizier, der seine Anklage im gleichen Temperament vorbrachte, schien beeindruckt von dieser Redekraft und schien zu keinem Urteil zu kommen. Es war ein ungewöhnliches Bild, dieser heftige Disput eines preußischen Generalstabs-hauptmannes mit dem Pfarrer eines französischen Dorfes im Schatten der Kirche, umgeben von schweigenden Soldaten.

Die Division sollte am 10. August, der großen Hitze und der Strapazen der vergangenen Tage wegen, die Mann und Pferd an den Rand der Leistungsfähigkeit brachten, möglichst früh zur Ruhe kommen. Doch war Befehl gegeben, zuvor noch den Loisongrund mit den Dörfern Billy und Mangiennes, man hielt sie für feindfrei, vor vielleicht dort noch schweifenden Nachhuten zu reinigen. Bei der Kirche waren die Hirschberger Jäger 5 zum Vormarsch angetreten. Der Abteilungsstab schloß sich unmittelbar an. Wir verließen das Dorf, überquerten eine kleine Senke, die von der Höhe 267 gebildet wurde und in der zunächst die Batterien Stellung bezogen. Der Stab überschritt den Höhenkamm, geisterte im Gelände herum, wurde dabei das Ziel der eigenen Geschütze, die jedoch schnell den peinlichen Irrtum erkannten. Uns war nichts passiert. Die 3. reitende Batterie erhielt den verhängnisvollen Befehl, sich den Jägern unmittelbar anzuschließen, die ihnen zuge dachte Säuberungsaktion zu unterstützen. Der Stab ritt vor der Batterie auf der Straße, die gerade den Hang hinunter gegen Mangiennes führt. Beiderseits standen alte Apfelbäume. Ihr flaches, weit ausladendes Laub-

dach gab stellenweise gute Deckung gegen Sicht. Unser Vorgehen wurde bald durch Infanteriefire gestoppt. Der Abteilungskommandeur, Major Gerstenberg, entschloß sich zu der hier gebotenen Maßnahme, die Batterie links, rechtwinkelig zur Straße im Galopp einbiegen zu lassen, auf einen Acker etwa 50 m von der Straße entfernt, in Stellung zu gehen. Er selbst hielt in gleicher Höhe, ließ auf der rechten Seite der Straße, in die Krone eines Apfelbaumes geschoben, die Beobachtungsleiter aufbauen, bekrönt vom Scherenfernrohr, gut getarnt durch Zweige. Ich sah den Major etwas umständlich hinaufsteigen. Wenige Sekunden später flogen seine Befehle zur Batterie, das Spiel hatte begonnen.

Die Lage der 3. reitenden Batterie wurde, als nach kurzer Zeit französische Artillerie sie unter Feuer nahm, hoffnungslos. Die Franzosen waren vorzügliche Artilleristen, mit wenigen Schüssen verstanden sie, das seltene Ziel einer kaum verdeckten Batterie einzugabeln, es dann pausenlos mit gut liegenden Gruppen einzudecken. In dem unübersichtlichen Gelände mit dem Dorf im Hintergrund war von Artillerie nichts zu erkennen. Der Major suchte vor allem deren Standort zu finden, es waren zunächst eine, dann zwei Batterien. Ohne Erfolg durchsuchten die Augen mit dem Scherenfernrohr jeden Winkel. Aber man konnte nur Ziele vermuten, gegen die die Batterie eingesetzt wurde. Deren eigentlicher Führer, Hauptmann Schmidt-Wietersheim, war fast ausgeschaltet. Die Feuerleitung behielt Major Gerstenberg. Wir vom Stab suchten uns auf dem engen Raum der Straße nach Möglichkeit einzurichten. Die Situation war uns bald klar. Der Kommandeur gab seine Befehle durch Zurufe an die Batterie weiter. Unbegreiflich war es, daß nach keiner Seite hin Telefon gelegt wurde, obwohl ein Fernsprechtrupp zur Verfügung stand. Die 3. Batterie hatte man zwar so nahe in Stellung gebracht, daß sie durch direkte Zurufe erreichbar war. Zu den anderen Batterien bestand keine Verbindung, auch nicht zu rückwärtigen, übergeordneten Stäben, besonders der Division. Die großen Möglichkeiten des Fernsprechers wurden in den ersten Tagen des Krieges bei unserer sehr beweglichen Truppe kaum in Anspruch genommen. Das Telefon war in seiner anfänglich etwas schweren Ausrüstung vielleicht unbequem, auch fremd. Der Major mag eine Abneigung gegen seine Anwendung gehabt haben. Wir Einjährigen waren in der St. Arnualer Kaserne zu vorzüglichen Winkern ausgebildet worden und beherrschten das Morsealphabet mit der Fixigkeit eines Telegraphisten. Jedenfalls blieben so die 1. und 2. reitende Batterie außerhalb der Verfügungsmöglichkeiten und konnten nicht zur Entlastung der verblutenden Schwesterbatterie eingesetzt werden. Selbständige Versuche ihrer Führer blieben ohne sichtbare Wirkung. Es war weiterhin nicht leicht zu verstehen, daß der Major, als er seine schwierige Lage erkannte, den größten Teil seines Stabes mit irgendwelchen Aufträgen nach rückwärts schickte. Als gegen Schluß des Dramas der Abteilungs-Adjutant, Leutnant Wygnanski, mit einem Divisionsbefehl nach vorne kam, fand er seinen Kommandeur einsam auf der Leiter stehend. Nur im Graben nebenan lag ein Unteroffizier. Einige Stabsangehörige mögen auch zum Ausgleich der Verluste in der Batterie nach dort gekommen sein, so der Ordonanzoffizier, Leutnant von Sandrart, der bald darauf fiel.

So schickte Major Gerstenberg auch Unteroffizier Krewel und mich zurück, gab mir sein Pferd und befahl mir, die 2. reitende Batterie, die hinter der Höhe 267 stand, über die Lage der Abteilungsbeobachtung und der 3. reitenden Batterie zu orientieren, zugleich alles zu versuchen, die feindliche

Artillerie auszumachen. Noch war die Beobachtungsstelle nicht entdeckt. Sie verborgen zu halten, mag wohl der Hauptgrund dafür gewesen sein, die Besetzung auf das möglichste zu beschränken. Meinen Rückweg machte ich zu Fuß, das Pferd an der Trense führend, ging geduckt die Landstraße hoch. In den Wipfeln der Bäume knackten Äste durch einschlagende Infanteriegeschosse. Nach etwa 100 m Weg kam ich an eine offene Stelle, von der ein Ackerpfad ausging, der, wie mir schien, die Höhe 267 umging und im Bogen zu der Stellung der 2. reitenden Batterie führte. Ich sah den nordwestlichen Teil von Mangiennes, im Loisonal hohe Pappeln, zwischen Buschwerk den Bois Brulé, die sanft ansteigende, mit Fruchtfeldern bedeckte, heiß in der Sonne liegende Höhe zwischen der Othain und der Loison. Es war eine gute, weit umfassende Beobachtungsstelle, besser als die an der Straße. Die Franzosen mußten in dem nahegelegenen Bois Brulé in den Wipfeln der hohen Bäume ausgezeichnete Beobachtungsstellen gehabt haben. Jedenfalls beherrschten sie das offene Gelände und die Straße. Selbst ich als Einzelgänger muß ein gutes Ziel geboten haben, wichtig genug, sogar Artillerie einzusetzen. Das erste Schrapnell lag ausgezeichnet, seine Kugelgarbe strich über mich hinweg auf die Straße. Viele Staubflammen hüpfen hoch, zugleich hörte ich das Zischen vermehrter Infanteriegeschosse und das gefährlich flackernde Surren ihrer Querschläger. Weitere Schrapnells krepitierten etwas abseits. Man begreift nicht sofort den Sinn der Musik um sich, auch nicht die Bedeutung der grauen, springenden Staubflammen, der Tod hat vielerlei Formen. Man lernte sie. Auch das harmloseste wurde verdächtig.

Unteroffizier Krewel war mit seinem Pferd auf der Straße weitergegangen. Sein Befehl schickte ihn zu der 1. reitenden Batterie, die nahe in verdeckten Stellung stand. Mich unsichtbar zu machen, tauchte ich in das hohe Getreide unter, fand einen etwas eingemuldeten Feldweg und durch ihn die gesuchte Batterie. Hauptmann Möller stand auf der Beobachtungsleiter, schoß auf vermutete Ziele. Ausmachen konnte er ebensowenig wie die Abteilungsbeobachtung. Ich entledigte mich meiner Befehle, stieg auf die Beobachtungsleiter, meine Vermutungen vom Bois Brulé evtl. zu bestätigen, fand aber nichts. Die Tarnung des Gegners war dank der Eigentümlichkeit des Geländes vollendet. Dies ist eine Hauptursache des Dramas von Pillion, die alle Vorteile auf die Seite der Franzosen brachte. Nach einigem Aufenthalt in der 2. reitenden Batterie führte ich des Majors Pferd durch die Mulde hinter der Batterie zur Straße an einen gegen Sicht geschützten Platz, einer Wiesenböschung von hohen Schwarzpappeln beschattet. Ich war erschöpft und legte mich nach Meldung hin. Irgendwie bekam ich Brot und Tee. Ein Kamerad schenkte mir zwei Stückchen Zucker, unser Stabsarzt, Dr. Jüttner, ließ mich aus einer Schnapsflasche trinken. Ein höherer Offizier gesellte sich zwanglos zu mir. Ich berichtete ihm, was mir erwähnenswert erschien. Er schenkte mir einige Zigaretten und ging gedankenvoll weg. Der Platz schien mir, trotzdem er vom Geräusch des Infanteriefeuers und der berstenden Granaten überschattet war, ruhig und friedlich. Natur ist immer stärker denn Menschenwerk. Ich schlief vor Erschöpfung sogar einige Minuten ein, dann machte ich mich auf den Rückweg zur Befehlsstelle Gerstenberg.

Die Landstraße lag leer in der Glut der Sonne. Durch die schützende Mulde lief ich ihr entlang bis zur Höhe, von der man einen so großen, weiten Rundblick über das Loisonal bis zur dunkel geschlossenen Hügelkette der Maashöhen und des Argonner Waldes hatte. Die strategische Bedeutung

des Loisonabschnittes wurde mir hier klar. Es war kein Zufall, daß wir gerade hier den ersten ernsthaften Widerstand zu spüren bekamen. Wenige 100 m vor mir, unten links im Acker, stand die Batterie. Immer noch hingen die Wolken kriepender Geschosse über ihr. Ich sah eine Bewegung. Kanoniere versuchten, einen schwer Verwundeten nach rückwärts zu schleppen. Es war um die Zeit, da Hauptmann Schmidt-Wietersheim schwer verwundet wurde. Im Tal, im Wald und im Buschwerk brodelte Infanteriefeuer. Die Straße lag, soweit sie sichtbar war, unter ständigem Beschuß. Ich tastete mich weiter, den flachen Straßengraben als magere Deckung nutzend, kam an die offene Stelle, an der ich 2 Stunden vorher den ersten Feuerüberfall erlebte. Wieder verdichtete sich das Infanteriefeuer. Ich suchte Deckung, da erhielt ich einen gewaltigen Schlag, der mich mitten auf die Straße schleuderte. Ich sah um mich die grauen, hüpfenden Flammen einschlagender Geschosse, rutschte zum Straßengraben und lag zunächst in meinem Schock und meiner Hilflosigkeit. Aus der Richtung der Batterie kam ein Kamerad gelaufen, rief „Ich helf', Einjähriger“, zog sein Taschenmesser, den Rock an der verletzten Stelle aufzuschneiden. Ich wehrte ab. Ein Querschläger war mit seiner letzten Kraft auf den hinteren Knopf der rechten Achselklappe aufgeschlagen, hatte ihn zur Unförmigkeit zerquetscht und durch den Stoff zwischen Schlüsselbein und Schultermuskel gedrückt. Dort lag er mit seinem Opfer. Es war nichts Ernsthaftes geschehen. Einer der gütigen Zufälle, die mich wiederholt im Krieg behütet haben. Doch ich glaube, daß ein glatter Schuß kaum ein Zehntel der Schmerzen gebracht hätte, wie dieser brutale Schlag. Ich brauchte einige Zeit, bis die größten Schmerzen abgeklungen waren und der Schock sich löste. Mein Kamerad mußte weiter. Ich bat ihn, nichts zu melden. Ein großes Stück von nassem Lehm aus dem Graben kühlte wunderbar. Was ist Mut? Mich dünkt, der Schwache hat den größeren Mut aufzubringen, dem Notwendigen entgegenzutreten, das zu tun, was er als Pflicht erkennt. Es ist selbstverständlich. So handelten die meisten der Soldaten. Die Heldenfrisur, die die ahnungslose Heimat, insbesondere den Toten und Verwundeten anlegte, war gut gemeint aber doch ärgerlich in ihrer falschen Romantik.

Nach einiger Zeit, ich weiß nicht wie lange es war, kroch ich in dem Graben weiter, der Abteilungsbeobachtung zu. Kaum 100 m trennten mich vom Ziel. Da vorne war es seltsam still geworden. Ein Jäger kam mir entgegen, auch er verwundet, und frug, was ich da vorne wolle. Wir könnten da nicht mehr helfen. Was war inzwischen geschehen? Leutnant Wygnanki hatte Major Gerstenberg von der Division den Ruhebefehl gebracht, in dieser Situation ein scheinbar grotesker Befehl. Vielleicht war er gegeben worden, der immer noch kämpfenden 3. reitenden Batterie Anlaß zur Einstellung des Feuers zu geben, um die Reste der Batterie mit den Geschützen zu retten. Es war merkwürdig, daß bis dahin die Abteilungsbeobachtungsstelle unbehelligt geblieben war. Die 3. reitende Batterie, durch Mannschaften aus der Munitionskolonne etwas aufgefrischt, schoß nur noch in Pausen aus dem einen oder anderen Rohr. Ob deshalb der Franzose das Feuer verlegte? Ein Artilleriegeschöß, es war das erste mit der Zielrichtung Beobachtungsstelle, traf die Leiter. Die Splitter verwundeten Leutnant Wygnanki und auch den Unteroffizier im Graben. Einer traf unseren tapferen Major unter das Auge, drang in den Schädel ein. Er fiel herunter auf Leutnant Wygnanki und starb. Der Leutnant, der in der Erregung des Gefechtes seine Verwundung zunächst gar nicht bemerkte, versuchte, durch Zurufe

die Feuerkraft der Batterie wieder zu beleben. Das mutet fast wie eine mechanische Handlung an zur Fortsetzung dessen, was vorher war. Nach einigen Schüssen schwieg die Batterie. Die Anfrage nach der Ursache erhielt den tragischen Bescheid des Einjährigen-Unteroffiziers Walter Danco: „Munition verschossen, Geschützbedienung tot.“

Beim Abbruch des Gefechts gelang es, nur ein Geschütz aus der Stellung herauszuholen. Der Franzose hielt seine Beute fest und trommelte weiter in die nun stille Batteriestellung. Es mag schwer verständlich sein, daß der Gegner seine errungenen Vorteile nicht ausnutzte, zum mindesten um die Verwirrung, die nach der 6. Kavalleriedivision griff, zu steigern. Offenbar genügte es ihm, den Loison-Abschnitt gehalten zu haben. Auch in den folgenden Tagen schickte er nur einzelne Patrouillen in das Vorgelände. Es dauerte einige Zeit, bis ich wieder in die Nähe des Dorfes Pillon kam. Es war ein qualvoller Weg, und alles hat mich tief deprimiert. Für einen preußischen Soldaten war es damals schwer, sich mit der Tatsache eines Rückzuges abzufinden. Wenn wir gewußt hätten, daß es gar kein Rückzug war, daß es sich hier nur um eine an sich unwichtige Operation im Rahmen größeren Geschehens handelte, so wäre uns leichter gewesen. Aber was wußten wir Soldaten vom Sinn dessen, was um uns vorging? Ich hatte das große Glück, in dem wilden Durcheinander, der sich in den Straßen drängenden Truppen meinen Pferdehalter mit Pferd zu finden. Der Raum um die Kirche war etwas wie ein Sammelplatz geworden. Hier sah ich die hohe Gestalt des Generalstabsoffiziers wieder, den verwundeten Kopf mit einem weißen Tuch umwickelt. In der Nähe saß der Divisionskommandeur, Graf von Schmettow, einige Schritte weiter lag die große, dunkle Gestalt eines toten Einwohners aus Pillon. Der Abteilungsstab war nicht mehr. Seine Offiziere und Mannschaften waren tot, verwundet oder irgendwo zerstreut. Ich schloß mich meiner alten 2. Batterie an, Kameraden, die mir von meiner Dienstzeit in St. Arnual bekannt waren. Über die Ereignisse vor Mangiennes wurde kaum gesprochen. Sie waren eine Last, die noch nicht in einer Aussprache Erleichterung finden konnte. Jeder suchte, aus dem Dorf zu kommen. Der Franzose beschoß es nur zögernd, die Granaten fielen nicht in die überfüllte Straße. Ein Chaos ist so vermieden worden. Sie streuten über dem noch qualmenden Nordteil des Ortes, gefährlich nahe, doch ohne größeren Schaden anzurichten. Es war am späten Nachmittag, als die Kolonnen nach und nach zögernd in Bewegung kamen. Wir waren mit die letzten, die Pillon verließen, zusammen mit dem Divisionsstab. Fast schien es mir eine Geste: Der Divisionskommandeur saß zu Pferd, benutzte nicht sein Auto, das einzige übrigens, über das die Division verfügte.

Irgendwo in einem Dorf bei Arrancy fanden wir enggedrängte Unterkunft. Die Nacht war schon hereingekommen, als wir abschnitten konnten. Ich war erregt und deshalb erinnere ich mich heute nach fünfzig Jahren der niedrigen, dunklen Stube, vollgedrängt von Soldaten. Ein makabres Clownspiel mußte ich hier sehen. Einem bubenhaft jungen Kanonier mit rundem, lustigem Gesicht waren beide Backen quer durchschossen, ohne Kiefer und Zunge zu verletzen. Er vergnügte sich damit, bei geschlossenem Mund Zigarettenrauch durch die Schußlöcher zu blasen. Es mag ihm einige Zigaretten eingebracht haben. Irgendwo hockte ein Soldat und spielte leise auf einer Mundharmonika. Die Nacht verging seltsam. Ich saß an der Wand. Mehr Platz war nicht. Jetzt, da sie zur Ruhe kam, fing die zerbeulte Schulter wieder zu schmerzen

an. Eine lothringische Frau stand vor mir mit einem Öllicht, deutete mir mitzukommen. In einem kleinen Raum erhielt ich ein Lager. Die Frau machte Umschläge mit einem Kräuterabsud. Ich konnte einschlafen, und als der Morgen kam, waren die Schwellungen zurückgegangen. Das Gesicht der Frau habe ich nicht gesehen. Ich konnte ihr nicht danken. Nur eines wußte ich, der Krieg war um vieles schwerer geworden.

Am 28. August, nach der Schlacht an der Maas, marschierte die Division wieder durch Pillon gegen Mangiennes auf der Straße, die nach Verdun führt. Ich erhielt von dem neuen Abteilungskommandeur, Hauptmann Möller, die Erlaubnis, das Grab der 3. reitenden Batterie zu besuchen und hatte auch eine viertel Stunde Zeit, eine Zeichnung von ihm zu machen. Ein am 18. August durch Leutnant Schlieben – Helfer waren Soldaten seiner Patrouille, vielleicht auch Bauern des Dorfes – aufgeschütteter Hügel barg alle Toten, Offiziere und Mannschaften des Stabes, der Batterie und der Munitionskolonie in einer Grube. Zwei dünne Birkenkreuze, ein Schild mit den Namen der hier begrabenen Offiziere und der Zahl der Mannschaften waren aufgestellt. Den steinigen Hügel belegte man mit Granaten, noch in ihrer Kartusche, und einigen Geschößkörben. Es war ein armes Artilleristengrab. Ich zeichnete es so wie es war in seiner ergreifenden Realistik, fand auch Zeit, den weiten Blick gegen die Argonnen, das Loisontal mit Mangiennes zu zeichnen. Heute ruhen die Toten nach Umbettung auf dem deutschen Soldatenfriedhof bei der Kirche von Mangiennes.

Die Erinnerung an den heißen Tag des 10. August 1914 blieb tief in den Herzen derer, die ihn erlebten. Wenige Wochen später hörte man bei den Geschützbedienungen der 3. reitenden Batterie ein neues Lied, das Pillon-Lied. Es klang selten. Der Bewegungskrieg, der in beständigem Wechsel nach Süden bis zum Rhein-Marne-Kanal, von dort nach Flandern zum Berg Kemmel und Ypern führte, gab wenig Ruhestunden. Später, an den langen Winterabenden in Rußland, da Heimweh die jungen Herzen plagte, erinnerte man sich des Liedes. Ich kenne nur noch einige Worte, einige Klänge von Text und Melodie. Sie erinnern an bekannte, schwermütige Soldatenlieder. „Zu Pillon, in Frankreichs Erde – es war alles vorbei.“ Die letzte Zeile „es war alles vorbei“, klang wie ein Aufschrei, war Klage um die gefallenen Kameraden. Wer das Lied gemacht hat, konnte ich nicht erfahren. Es wurde schon frühe vergessen in der Fülle neuer Erlebnisse und in der Fremde der russischen Landschaft.

50 Jahre sind seitdem vorbei, Jahre voll großer Geschehnisse, gegen die Pillon nichts bedeutet. Für uns war es das erste blutige Treffen in dem neuen Krieg, der erst einige Tage währte. Was wußten wir vom Krieg? Vielleicht wirkte bei Pillon noch etwas der unbekümmerte Angriffsgeist von 1870/71. Wir Saarbrücker haben den Spicherer Berg am Stadtrand und dessen Erstürmung als das große Beispiel soldatischen Opfermutes immer gepriesen. Es schien uns selbstverständlich. Das unbekümmerte Vorgehen auf Mangiennes in eine völlig unaufgeklärte Lage war etwas ähnliches. Fast scheint es, daß der tapferere Major Gerstenberg das Opfer seines Todes wollte. Die Verbissenheit seines aussichtslosen Kampfes gegen einen unsichtbaren Feind wäre sonst kaum zu verstehen. Was für den Ausgang des 10. August 1914 in hohem Maße mitentscheidend war, ist die nicht ausreichende Beachtung der Grundregel jedes Krieges, besonders der neuen Zeit, die sorgfältigste Vorbereitung aller Operationen fordert. Bei Pillon ist gar manches dem Zufall

überlassen worden. Das lebendige Handeln schien erstarrt zu sein, als die Auswirkungen kritisch wurden. Gegen 200 Tote und Verwundete hatten die 5. Jäger, die im Laufe des Krieges eine Elitetruppe wurden. Die Reitende Abteilung verlor 22 Tote und 37 Verwundete, Abteilungsstab und 3. reitende Batterie waren aufgerieben, 3 Geschütze verloren. Jene Hurra-Stimmung, die am Anfang des Krieges so manche Wirklichkeit verschleierte, war mehr in der Heimat denn an der Front zu spüren. Sie kam bei der 6. Kavalleriedivision kaum auf und war nach Pillon erloschen. Man sah die Realitäten und respektierte sie. Der Soldat lernte in der Praxis die Notwendigkeiten einer neuen Art Krieg zu führen. Er erkannte, daß es dem Ziel nicht dienen konnte, sich ohne Not offen zu präsentieren, sich von unsichtbaren, unangreifbaren Maschinen zerstampfen zu lassen. Pillon gab gute Lehren und brachte manche richtige Erkenntnis. Ziel und Durchführung der damaligen Operationen sind durch diese Begegnung nicht geändert worden. Die 6. Kavalleriedivision hatte ihren Auftrag der Fernaufklärung vor der Front der 5. Armee, soweit es möglich war, erfüllt und gleichzeitig deren Aufmarsch zwischen Mézières und St. Mihiel mit dem Mittelpunkt Verdun verschleiert. Der Sieg in der Schlacht an der Maas war nicht zuletzt die Frucht dieser Tätigkeit der Reiter.

VOR 20 JAHREN: 5. OKTOBER 1944 — UNTERGANG DES ALTEN SAARBRÜCKEN

Der 5. Oktober 1944 nimmt in der Stadtgeschichte Saarbrückens einen Platz ein wie der 13. Februar 1945 in der Geschichte Dresdens: Die alte Stadt ging im Flammenmeer zweier kurz aufeinanderfolgender Fliegerangriffe unter. Schreiende, hilflose, verzweifelte Menschen in einem Feuerorkan, vor dem alle menschlichen Schutzmaßnahmen versagten, wenn man nicht zufällig am Rande Zuflucht gefunden hatte. Der Krieg, den das eigene Volk und sein „Führer“ vom Zaun gebrochen hatten, schlug unerbittlich zurück und traf den Unschuldigen wie den Schuldigen. Werte, an denen das Herz hing, gingen ebenso unter wie all das Unwerte, dem man keine Träne nachweinte, — eine Katastrophe im wahrsten Sinn, ein totales Umstürzen des Vorhandenen.

Nach jener Nacht zog tagelang der beißende Qualm durch die unabsehbaren Ruinenfelder, bis er in brandigen Modergeruch überging, der noch nach Wochen, ja Monaten über den engen Trümmerschluchten der ehemaligen Straßen lag, bis mit dem neuen Frühling frisches Grün auf Ruinen und über Trümmerhalden wucherte und die Natur das erstorbene Menschenwerk einhüllte. Als im Sommer 1945 unter den Händen der trotz aller Zerstörung Heimgekehrten mühsam erste schmale Wege sich durch die Trümmerberge bahnten, wagte keiner, die neue Stadt zu erhoffen, die wir heute nach 20 Jahren vor uns sehen. Ebenso hätte auch niemand damals für möglich gehalten, wie sehr die totale Katastrophe heute nach 20 Jahren in der neuen Stadt vergessen sein würde.

Die jüngsten Bürger, die sich aus eigenem Erleben deutlichst an jene Tage des Unterganges zu erinnern vermögen, gehen immerhin ihrem vierzigsten Lebensjahr entgegen. Sie gehören — damals noch Kinder — heute selbst schon zur Generation der Väter. Der heutigen Jugend, die mit aller Begeisterung daran ist, in ihre neue Stadt hineinzuwachsen, fällt es schon schwer, sich ein lebendiges Bild der damaligen Ereignisse zu machen. Taucht irgendwo in einer Sammlung das Foto einer gesprengten Brücke auf, die zerfetzt in bizarren, gigantischen Stahlknäueln aus dem Wasser ragt, so ist dies allen jüngeren Saarbrückern schon ein Bild aus einer fremden Welt.

Als ausgerechnet am Abend der zwanzigsten Wiederkehr jener Schreckensnacht, fast zur gleichen Stunde, da vor 20 Jahren das tödliche Feuerwerk in Saarbrücken so grausig hauste, über dem neuen Saarbrücken das Brillantfeuerwerk eines großen Bierfestes abgebrannt wurde, da mögen nur wenige Saarbrücker in der Stille sich jener höllischen Stunden in der Glut des 5. Oktober 1944 erinnern haben.

Wir gedenken darum durch die erstmalige Veröffentlichung einiger dokumentarischer Farbaufnahmen an dieser Stelle jener Zeit, ihrer Schrecken und ihrer Hintergründe, aller Verluste, die sie gebracht, und aller Todesopfer, die sie gefordert hat.

Die Redaktion der SAARBRÜCKER HEFTE hofft, im kommenden Jahr eine ausführlichere Veröffentlichung privater Dokumente zum Thema „Saarbrücken im zweiten Weltkrieg 1939–1945“ bringen zu können, die aus der lebendigen Sicht der Augenzeugen die bisher an verschiedenen Orten erschienenen, auf amtlichen Berichten fußenden Darstellungen ergänzen sollen.

Abb. 1–7



Kondensstreifen über Saarbrücken 1944:
Abb. 1 Nach einem Luftkampf



Abb. 2 Von einem Bomberverband



Abb. 3 Blick von der Richard-Wagner-Straße zur Rotenberg-
schule nach einem Tagesangriff 1943



Abb. 4 Thüringer Straße nach einem Tagesangriff
im Sommer 1944



Abb. 5 Wilhelm-Heinrich-Straße und Ludwigskirche
im Winter 1944/45



Abb. 6 Zum Bunker eilende Saarbrücker am Beethovenplatz 1944

Die Wiedergabe erfolgte nach Farbdiapositiven von Bernhard Güth, Saarbrücken, der eine umfangreiche Fotodokumentensammlung zum Thema „Saarbrücken 1939–1945“ besitzt



Abb. 7 Die am 5. Oktober 1944 zerstörte Saarbrücker Ludwigskirche



Abb. 8 Ev. Kirche Harskirchen im Jahre 1958, Orgel nach der Zerstörung

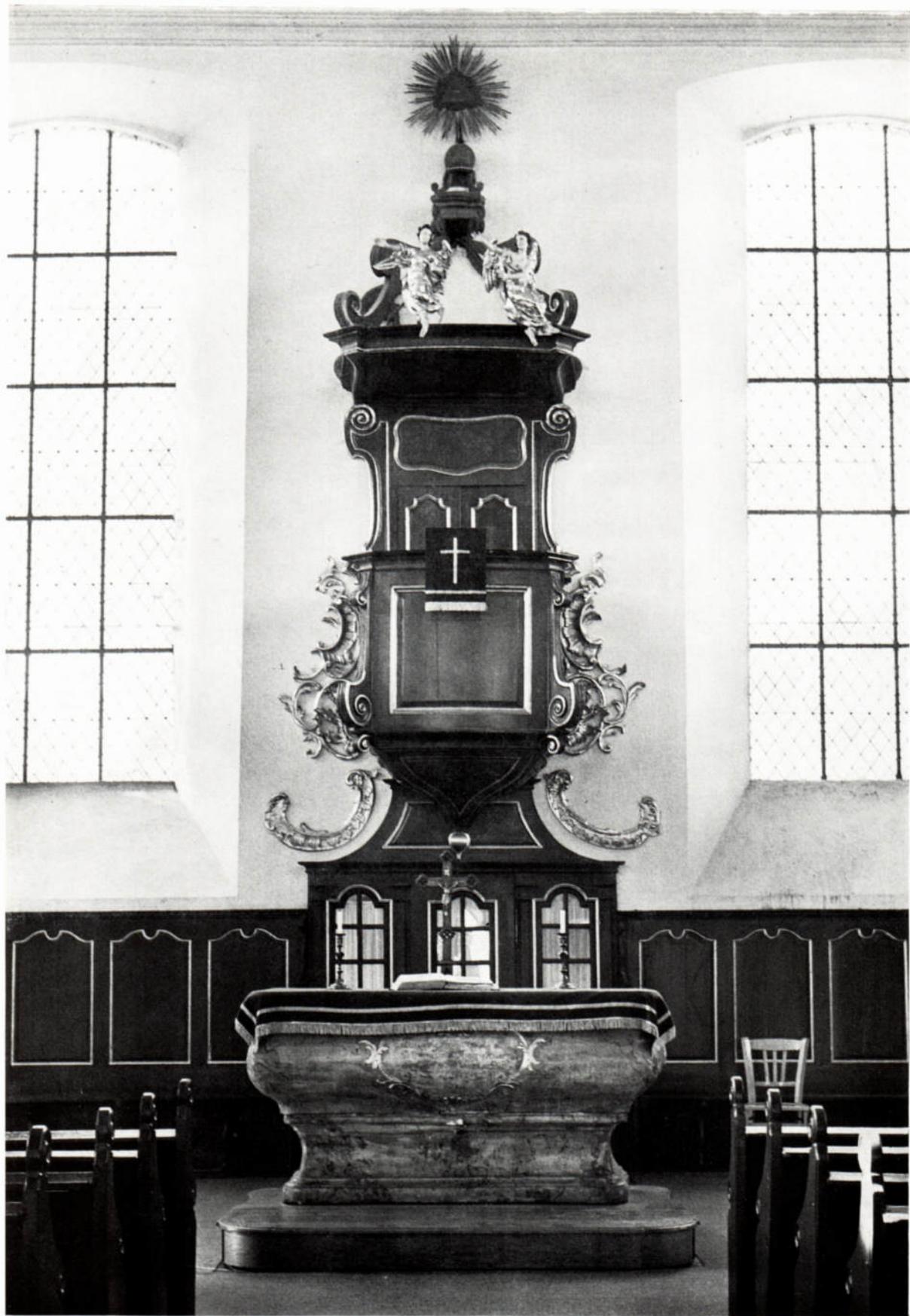


Abb. 9 Ev. Kirche Harskirchen, Kanzelaltar nach der Wiederherstellung

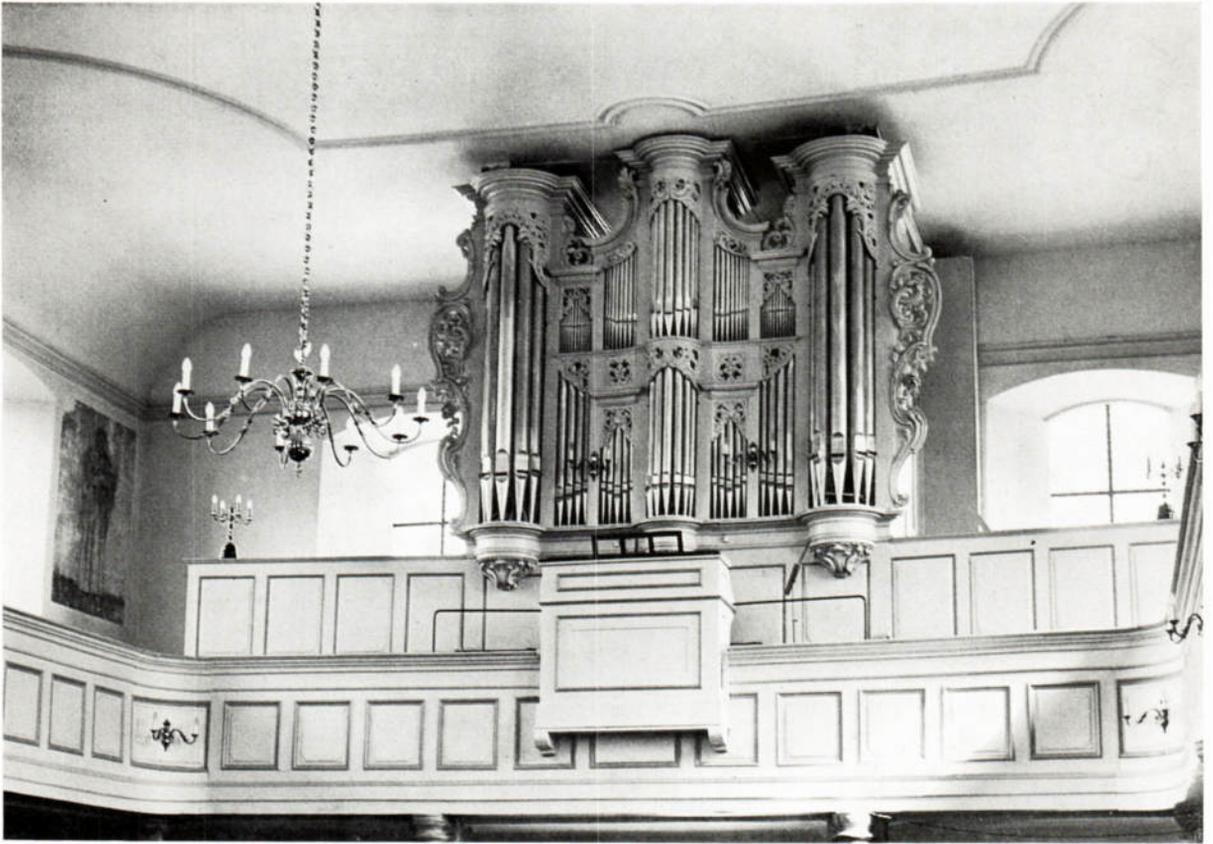


Abb. 10 Ev. Kirche Harskirchen, Orgel nach der Wiederherstellung (vgl. Abb. 8)

Abb. 11 Ev. Kirche Harskirchen nach der Wiederherstellung





Abb. 12 Ev. Kirche Harskirchen, Hauptportal nach der Wiederherstellung



Abb. 13 Ev. Kirche Harskirchen, Gemeinde während der Predigt



Abb. 14 Franciscus Bingham (1765): Jeremia, von der Saarbrücker Ludwigskirche. Saarland-Museum



Abb. 15 Carl Caspar Pitz: Landschaft mit Staffage (1783), aus Schloß Karlsberg bei Homburg
Saarland-Museum



Abb. 16 Ernst Barlach: Lesende Mönche (1932). Saarland-Museum



Abb. 17 Ernst Wilhelm Nay: Gebirgslandschaft (1938), Saarland-Museum



Abb. 18 Edgar Jené: Geburt der Vulkane (1957). Saarland-Museum

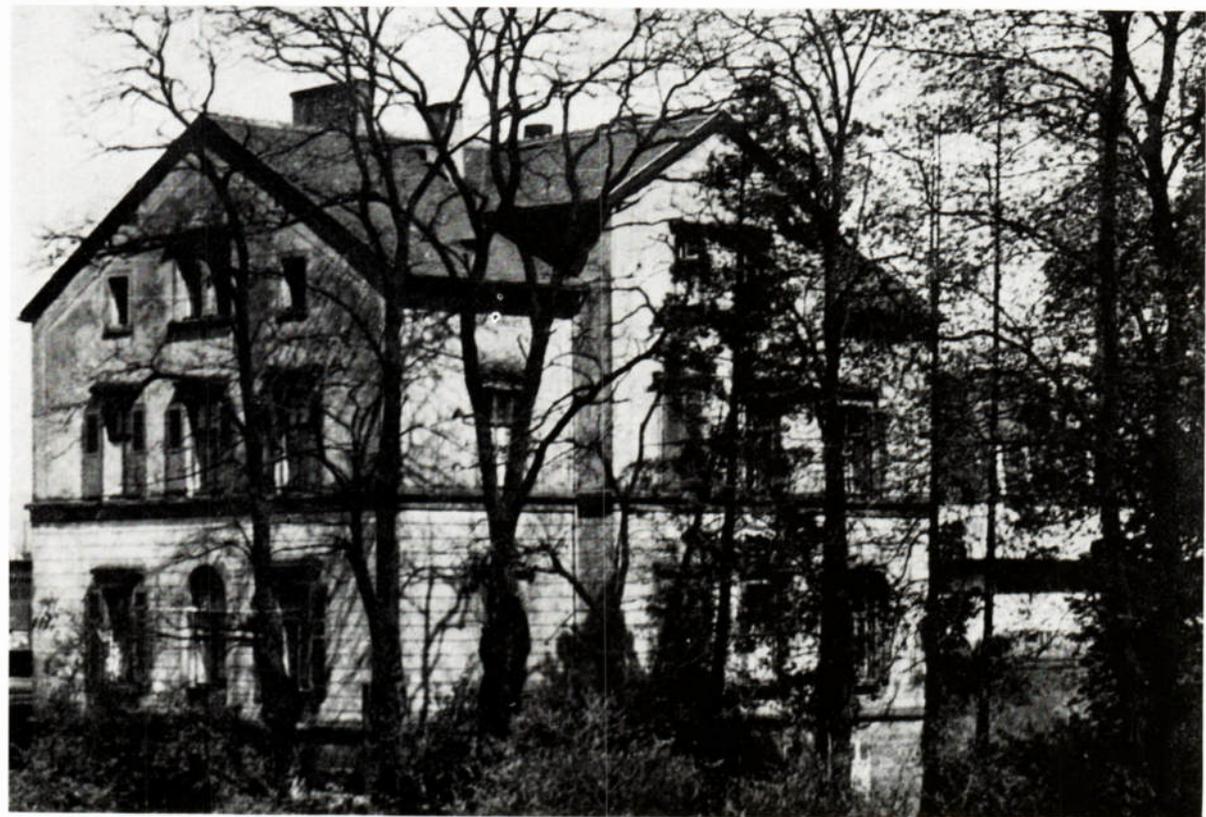


Abb. 19 Edgar Jené: Die Eulen (1952). Saarland-Museum



Abb. 20 Belegschaftsmitglieder der Gersweiler Steingutfabrik, vor der Jahrhundertwende

Abb. 21 Ehemaliges Herrenhaus der Gersweiler Steingutfabrik





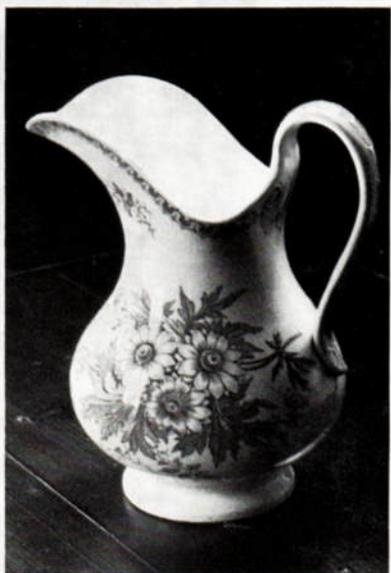
a



b



c



e



d



i



f, g, h

Abb. 22 Erzeugnisse der Gersweiler Steingutfabrik Gebr. Schmidt in Gersweiler

a) Kaffeetasse mit Untertasse

b) Kaffeekanne

c) Kaffeekanne

d) Suppenterrine

e) Wasserkrug, sogen. Hamburger Krug
mit rot. Blumendekor

f) Kleiner Bierkrug mit Goldrand und dem
Monogramm des Verf. C. B.

g) Frühstücksteller mit Jagdrelief in grüner Farbe

h) Bierkrug mit Goldrand und sonstiger Farbverzierung

i) Fischer mit rundem Goldfischglas, um 1890.

(Hiervon wurden nur fünf Stücke hergestellt).

a) und b) mit Jagddekor und Fabrikstempel W. Schmidt, Aus der Zeit vor 1858, im Besitze von Frau Herrmann, Ottenhausen, Hauptstraße. Alle übrigen Stücke im Besitze des Verfassers

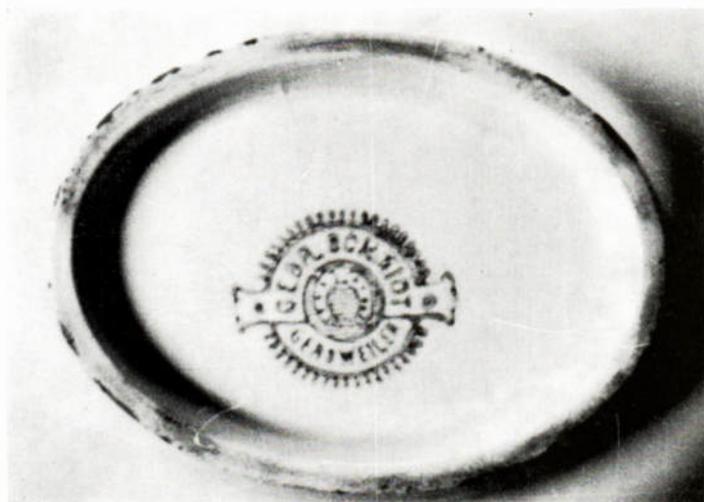


Abb. 23



Abb. 24

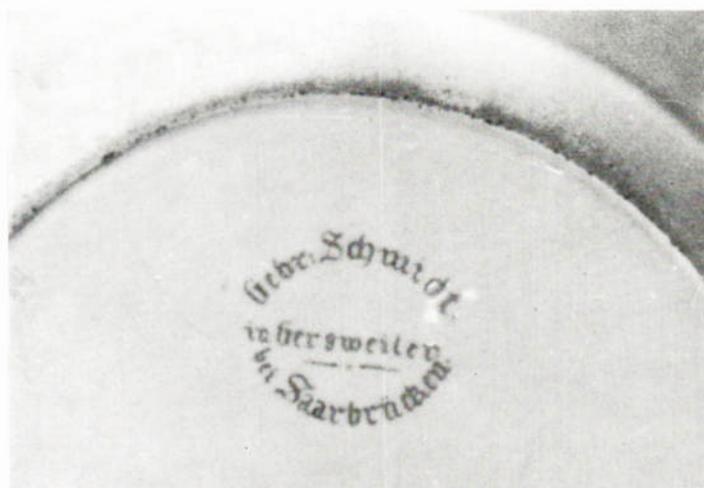


Abb. 25

Einige Fabrikstempel der Gersweiler Steingutmanufaktur

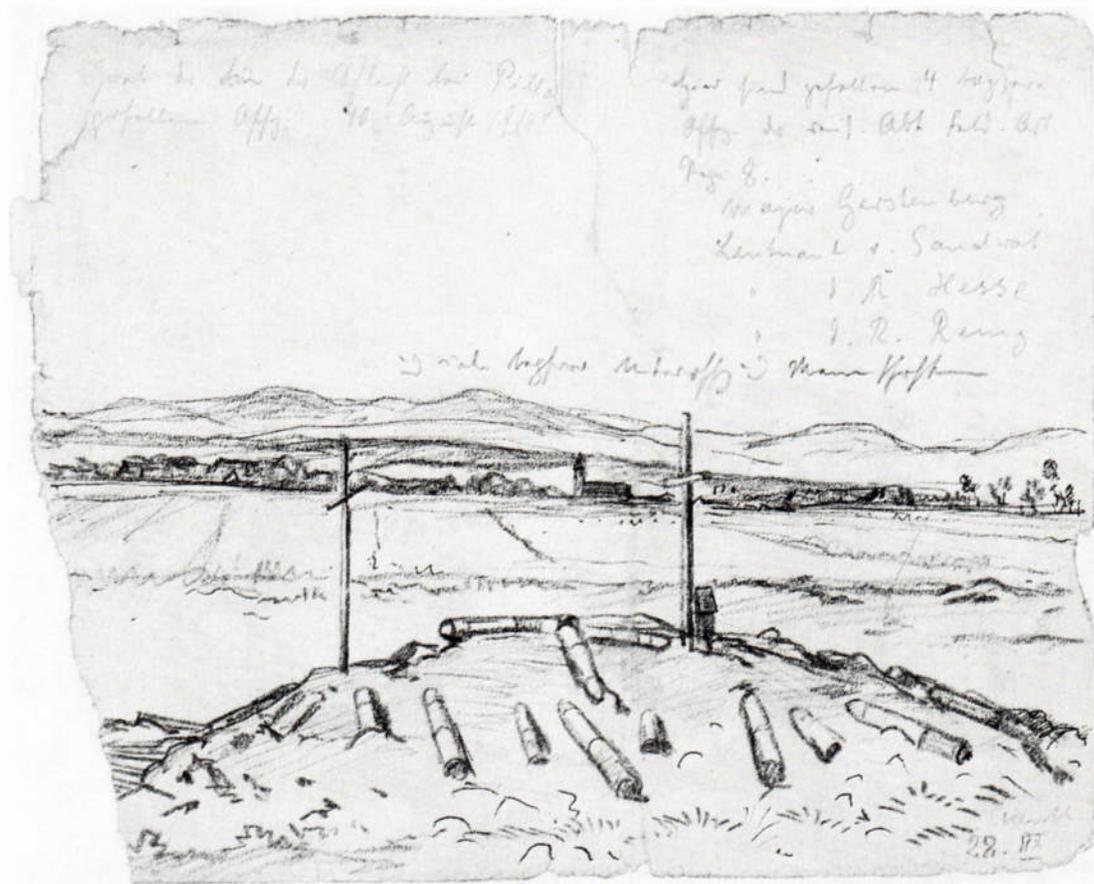


Abb. 26 Artilleristengrab bei Pillon August 1914. Originalzeichnung von H. Keuth
 Gemeinschaftsgrab der am 10. August 1914 bei Pillon gefallenen 22 Offiziere, Unteroffiziere und Mannschaften der
 Reitenden Abteilung Feldartillerieregiment Nr. 8, St. Arnauld. Nach der Umbettung ruhen die Toten jetzt im deutschen
 Soldatenfriedhof Mangiennes, nahe der Kirche von Mangiennes (Hintergrund). Das Bild gibt zugleich einen Über-
 blick über das Gefechtsfeld vom 10. August 1914



Abb. 27 Mangiennes, Angriffsziel vom 10. August 1914. Originalzeichnung von H. Keuth
Blick auf das Loisonatal mit dem Dorf Mangiennes. Im Hintergrund die Maashöhen und die Argonnen

REDAKTIONSAUSSCHUSS

Prof. Dr. Adolf Blind, ordentl. Professor an der Rechts- und
wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Frankfurt

Rudolf Bornschein, Museumsdirektor
Saarbrücken, Mainzer Straße 67

Dr. Wilhelm Dillinger, Leiter des Staatl. Büchereiamtes
Quierschied, Beethovenstraße 3

Edmund Haßdenteufel, Beigeordneter, Stadt Saarbrücken

Dipl.-Ing. Dieter Heinz
Saarbrücken, Spicherbergstraße 73

Kurt Hoppstädter, Eisenbahnnamtman
Fürth i. O.

Dr. Hanns Klein, Stadtarchivar
Wellesweiler, Bergstraße 29

Dr. Joachim Kopper, außerplanmäßiger Professor an der Phil. Fakultät
der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Bayernstraße 12

Dipl.-Ing. Dr. Hans Krajewski, Beigeordneter
Saarbrücken, Rotenbühlerweg 49

Walter Kremp, Regierungsrat und Leiter der Oberen Naturschutzbehörde
Landesbeauftragter für Naturschutz und Landschaftspflege
Ottweiler, Schiffweilerstraße 11

Heinrich Kuhn, Oberstudiendirektor, Leiter des Realgymnasiums Völklingen

Friedrich Margardt, Stadtdirektor und Stadtschulrat i. R.
Saarbrücken, Elisabethenstraße 13

Prof. Dr. Eugen Meyer, ordentl. Prof. an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Bayernstraße 14

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, ordentl. Professor an der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Gaußstraße 74

Prof. Dr. G. Rathjens, ordentl. Professor an der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Hellwigstraße 19

Prof. Wilhelm H. Recktenwald, Staatl. Hochschule für Musik
Saarbrücken, Guerickestraße 68

Willi Reinkober, Oberverwaltungsrat
Saarbrücken, Obersteiner Straße 24

Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth
ordentl. Professor an der Phil. Fakultät der Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Bayernstraße 12

Dr. Günther Stark, Intendant a. D.
Rentrish, Dudweilerstraße

Dr. Peter Volkelt, Kustos
Saarbrücken, Heinrich-Böcking-Straße 23

Peter Zenner, Direktor der Kath. Pädag. Hochschule und Stadtschulrat a. D.
Saarbrücken, Hindenburgstraße 63

MITARBEITER

Friedrich Margardt, Stadtdirektor und Stadtschulrat a. D.,
Saarbrücken 1, Elisabethenstraße 13

Dr. Hermann Pies, Studienrat,
Saarbrücken 1, Bozener Straße 15

Hermann Sauter, Universitätsbibliotheksdirektor,
Universität Mainz

Reinhard Lehnert, Studienrat,
Dillingen (Saar), Nordallee 12

Dipl.-Ing. Gerhard Freese, Architekt AKS/dwb,
Saarbrücken 1, Mathildenstraße 8

Carl Büch, Kaufmann,
Gersweiler, Hauptstraße 54

Dr. Robert Hahn,
Saarbrücken 1, Am Lulustein 1

Walter Schmeer, Oberstudienrat,
Schafbrücke, Kaiserstraße 38

Hermann Keuth, Museumsdirektor und Landeskonservator i. R.,
Ebersteinburg, Herrenäckerstraße 21

Dipl.-Ing. Dieter Heinz, Architekt,
Saarbrücken 1, Spichererbergstraße 73

Rudolf Saam, Studienrat,
Dudweiler, Richard-Wagner-Straße 72

Bildnachweis:

- Abb. 1–6 Bernhard Güth, Saarbrücken
Abb. 7 Dieter Heinz, Saarbrücken
Abb. 8 u. 13 J. P. Bachschmidt, Harskirchen
Abb. 9–12 P. Wolff, Saarbrücken
Abb. 14–19 Saarland-Museum Saarbrücken
Abb. 20 im Besitz von Carl Büch, Gersweiler
Abb. 21–25 Carl Büch, Gersweiler
Abb. 26 u. 27 nach Originalen des Verfassers

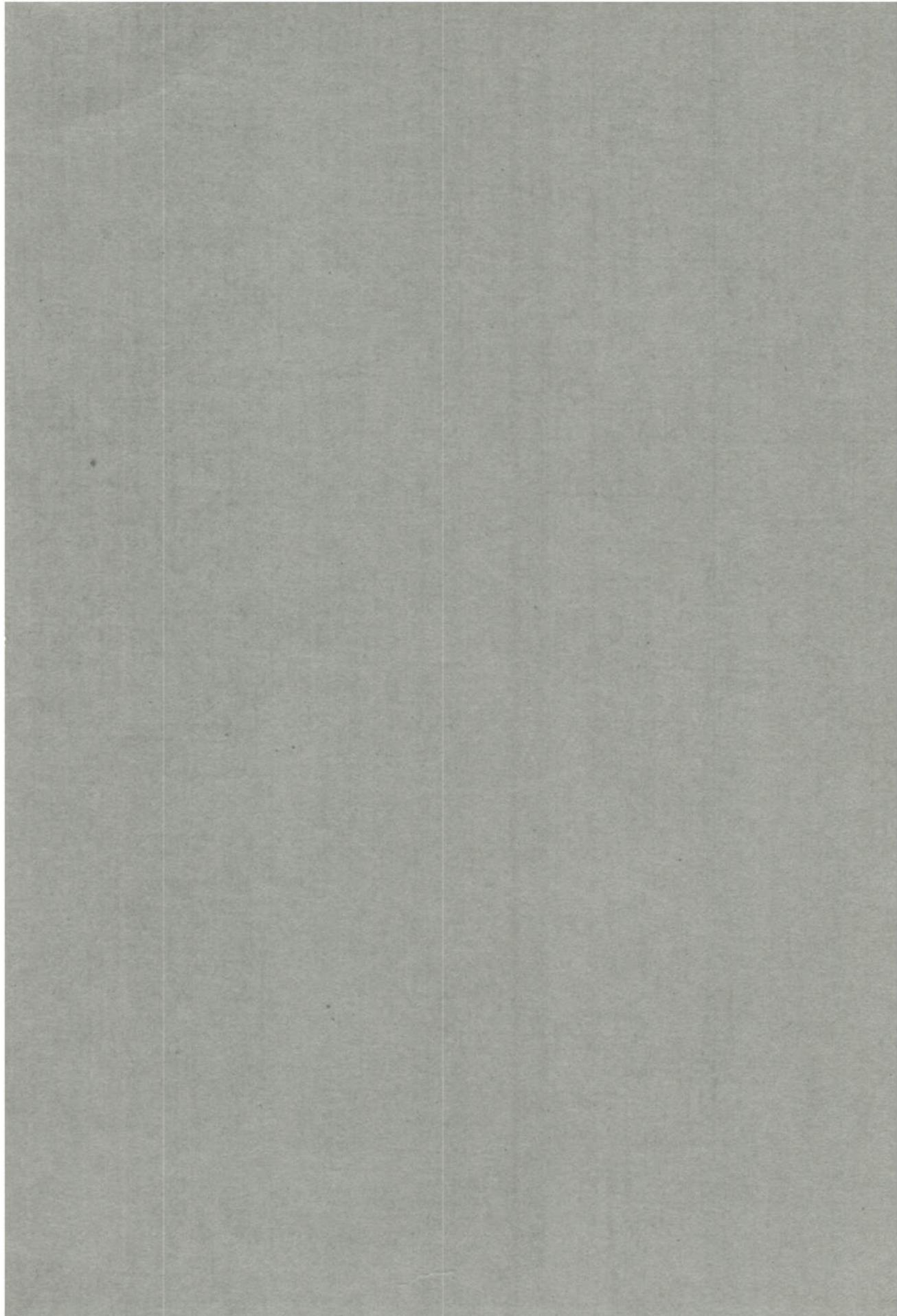
Klischees stellten freundlicherweise zur Verfügung:

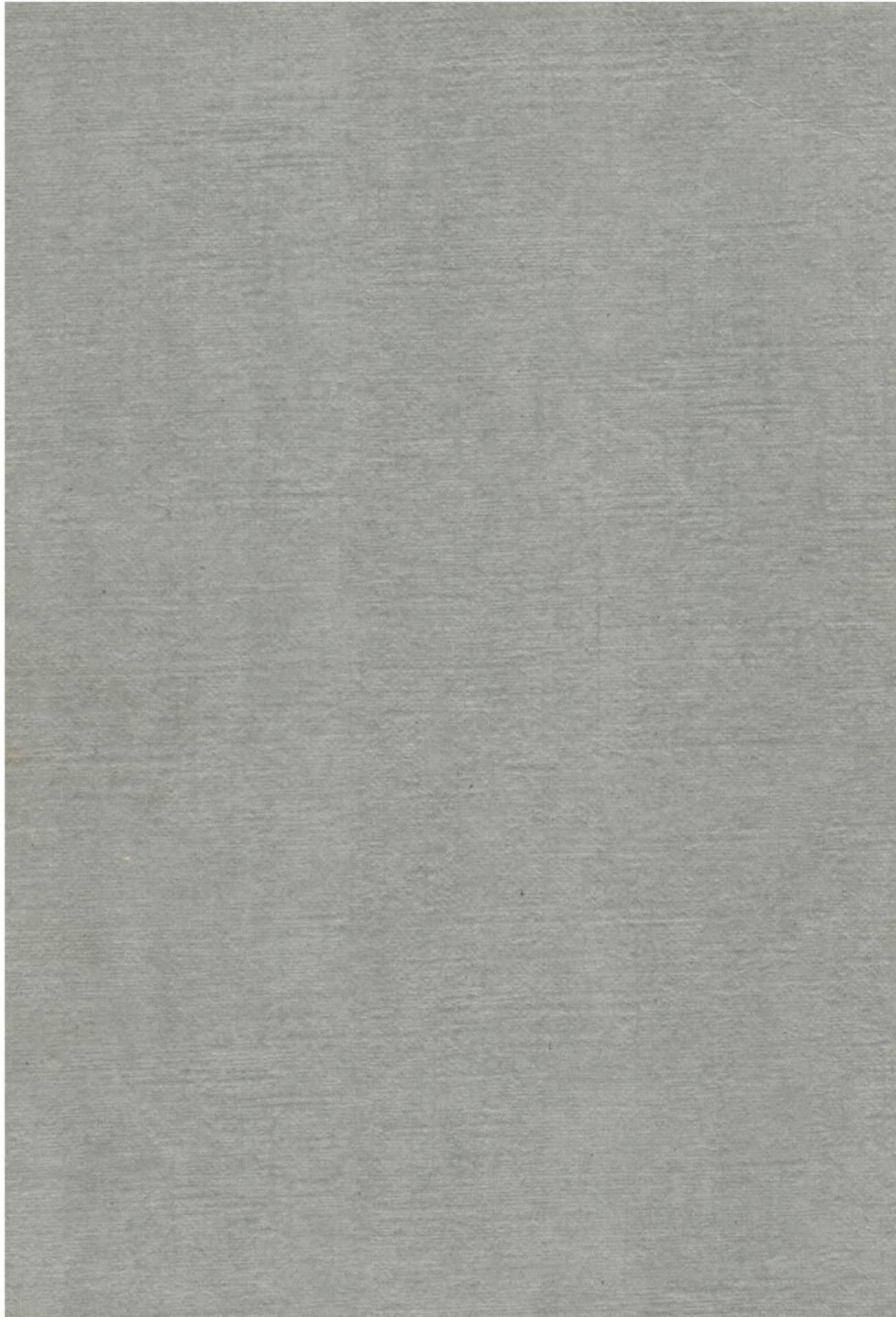
Carl Büch, Gersweiler, Abb. 123

Buchdruckerei und Verlag Karl Funk, Abb. 1–6

Museumsdirektor Rudolf Bornschein, Saarland-Museum, Abb. 14–19 und Seite 4

Dipl.-Ing. Dieter Heinz, Abb. 7





2. unveränderte Auflage

KARL LOHMEYER

Die Sagen der Saar von ihren Quellen bis zur Mündung

1. Band, 603 Seiten, 59 Illustrationen, Übersichtskarte und Ortsregister
Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag

Preis DM 25,-

Band 1 der Lohmeyer'schen Sagensammlung ist schon seit Jahren vergriffen. Um den vielen Nachfragen zu entsprechen, bringt der Minerva-Verlag eine Neuauflage dieses für die Geschichte und Volkskunde des Saarlandes und der angrenzenden Landschaften wertvollen Dokumentarwerkes.

In jahrzehntelanger Arbeit hat der Saarbrücker Volkstumsforscher und Kunsthistoriker, Geheimrat Karl Lohmeyer, Ehrendoktor verschiedener Universitäten und ehemaliger Direktor des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg, die Sagen zusammengetragen, die man sich in den Dörfern und Städten des Saarlandes sowie an der Saar entlang von ihren Quellen am lothringischen Donon bis zur Mündung in die Mosel erzählt. Der umfangreich und sorgfältig gearbeitete Anhang, der die historischen Wurzeln der Sagen nachweist, erhöht den Wert der Sammlung.

Zu beziehen durch die
Buchhandlung:

Minerva-Verlag
Thinnes & Nolte oHG
Saarbrücken 3
Futterstraße 25

Bestellschein

Ich bestelle hiermit das im Minerva-Verlag
Thinnes & Nolte, Saarbrücken, Futterstr. 25,
erscheinende Werk von

Karl Lohmeyer

**DIE SAGEN DER SAAR
VON IHREN QUELLEN BIS ZUR MÜNDUNG**

zum Preis von DM 25,-

.....
Vor- und Zuname

.....
Wohnort

.....
Straße und Nr.



KARL LOHMEYER

DIE SAGEN DER SAAR