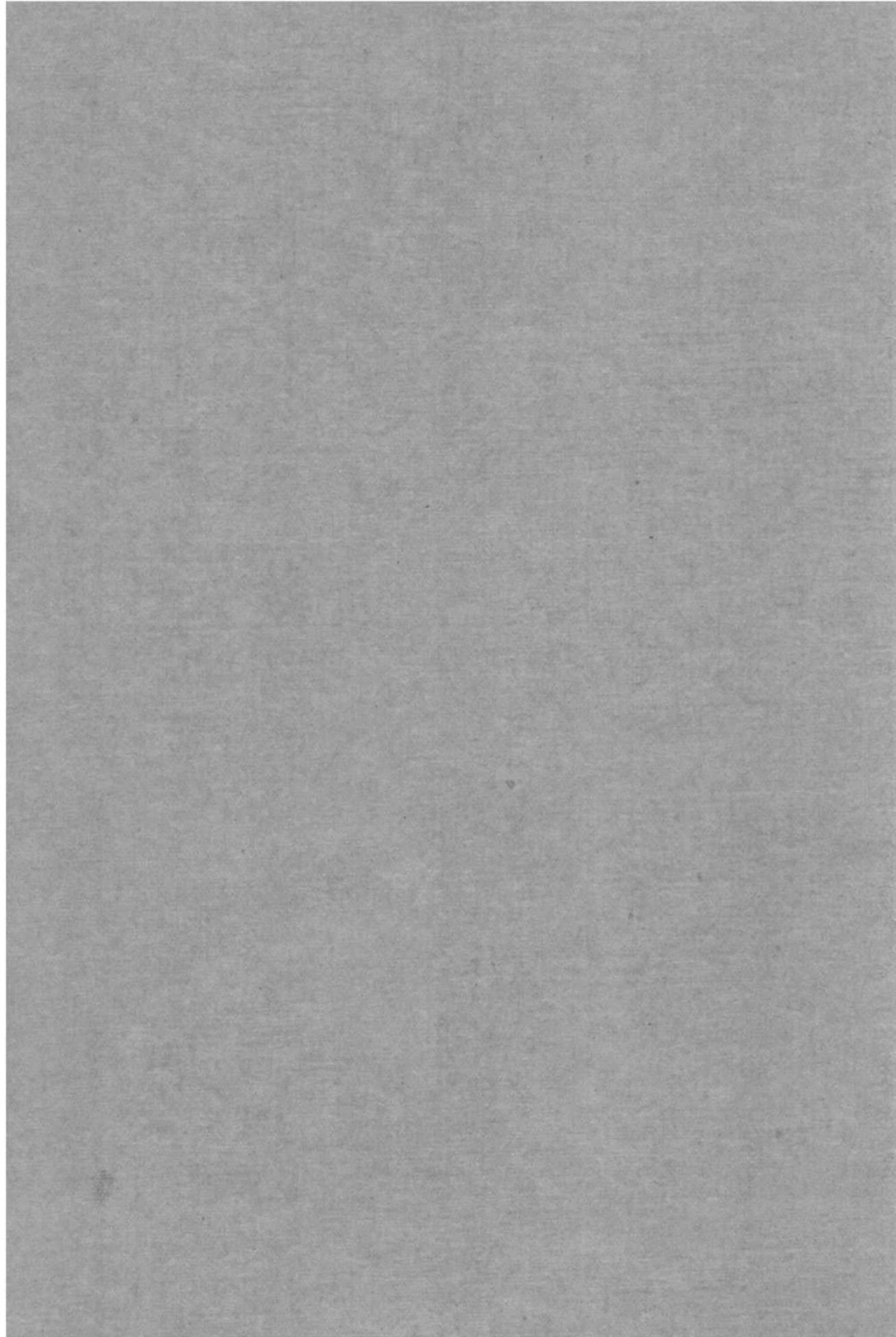


SAARBRÜCKER HEFTE

HEFT **26** SAARBRÜCKEN 1967



SAARBRÜCKER HEFTE

HERAUSGEGEBEN VOM
KULTURAMT
DER STADT SAARBRÜCKEN

HEFT 26 1967



MINERVA-VERLAG SAARBRÜCKEN

INHALTSVERZEICHNIS

5	WILHELM KEILING
	Vor 20 Jahren: Stigmatisierte Landschaft (1947)
7	LEO GRIEBLER
	Flurnamen als archäologische Indizien, eine Zusammenstellung
15	CARL BÜCH
	Der Aschbacher Hof und seine Geschichte
25	WALTER SCHMEER
	Ausstellungen im Saarland-Museum
33	REINHARD LEHNERT
	Der Innenstern, die Grundlage einer Lichtmusik

MITARBEITER: WILHELM KEILING, 66 Saarbrücken, August-Klein-Straße 7 / LEO GRIEBLER, Rektor, 6622 Wadgassen, Lindenstraße 27 / CARL BÜCH, Kaufmann i. R., 6606 Gersweiler (Saar), Hauptstraße 54 / WALTER SCHMEER, Oberstudienrat, 6601 Schafbrücke (Saar), Kaiserstraße 38 / REINHARD LEHNERT, Oberstudienrat, 6638 Dillingen (Saar), Nordallee 12.

Klischees der Abbildung S. 30 und Abb. 1, 3 u. 4 stellte dankenswerterweise Herr Direktor Rudolf Bornschein / Saarland-Museum zur Verfügung. Aufnahmen: Staatliche Landesbildstelle des Saarlandes.

Die Ausführung des Farbdruckes Abbildung 3 wurde von Herrn Karl Funk zur Verfügung gestellt, wofür ihm ebenfalls zu danken ist.

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 / Abonnementspreis: 2,50 DM. Abonnements werden entgegengenommen vom Minerva-Verlag, 66 Saarbrücken 3, Futterstraße 25, Tel. 282 64, und vom Kulturamt der Stadt Saarbrücken, 66 Saarbrücken 3, Großherzog-Friedrich-Straße 6, Tel. 20 14 02 / Führen in Lesezirkeln nur mit Genehmigung / Druck: Buchdruckerei und Verlag Karl Funk, Saarbrücken.

VOR 20 JAHREN :
STIGMATISIERTE LANDSCHAFT (1947)

Nach vielen Jahren habe ich einen Gang durch die einst so vertrauten Fluren und Wälder am Rande meiner Heimatstadt Saarbrücken gemacht. Ich hoffte, ein glückliches Begegnen feiern zu können, denn ich wußte die Wiesen und Saaten grün, die Gärten blühend und ging im Lichte der frühen Sonne unter einem immer tiefer blauenden Himmel den Anfang meines Wegs. Wie die Erde von alters geschaffen, so fand ich sie mit sanften Schwellungen, kräftigen Hügeln und anmutigen Talfalten wieder. An ihrem Grundbestand, der die Formen der Landschaft bestimmt, hatte sich nichts geändert. So ging und atmete ich in Übereinstimmung mit dem Tal, in dem die schilfumlanzten Weiher zum Tag erwacht waren, mit dem buchenbestandenen Hügelzug, der sich südlich von ihnen im unbestimmten Graubraun des knospenden Waldes erhob, mit dem noch immer wunderbaren Zug der Felder über die sich dem Tal anschließenden Bodenwellen, mit dem alten, nun neugemessenen Blick in die westliche Silberferne des sich weithin öffnenden Landes. Und wie grüßten mich lieblich die weißen und rosa Wölkchen der Blütenbäume an den häusergekrönten Hängen zur rechten und schienen mir Sinnbilder des Unvergänglichen, wenn sich ihr zärtliches Gewölk auch bald in die ernsteren und sparsameren Formen und Farben der Frucht verwandeln würden. Ja gerade diese kommende Verwandlung in die Frucht, ein ewiger Vorgang im Wandel der Zeit, wie er mir nun in den blühenden Bäumen transparent wurde, ließ mich die Blühenden in der unaufhörlichen Erneuerung alles dessen schauen, was nicht von Menschenhand geschaffen ist.

Die Menschenhand aber – das lehrte mich bald jeder Schritt – scheute nicht davor zurück, Natur in Unnatur zu verkehren und die geduldige Erde mit den Zeichen des verirrtten Menschengesistes zu stigmatisieren. In ihre geordnete Eintracht, in ihre wunderbar gestreckten Glieder waren von Menschenhand die Nägel der Marterung und Kreuzigung getrieben. In den Höckerlinien der Panzersperren waren sie dicht aneinandergereiht und in größeren Abständen klobendick als Bunker in den Leib der Erde gerammt, die einen, die Höcker, in der naturwidrigen Farblosigkeit des Betons, als Wegsperren der Todeswagen kilometerweit gestreckt, die andern, die Bunker, aus der grausamen Zweckmäßigkeit des Krieges naturfarben getarnt. Sprengstoff hatte sie unlängst unbrauchbar und die Schändung der Erde erst so recht deutlich gemacht. Denn verbargen sich bis dahin wenigstens die Kloben, indem sie sich arglistig der Landschaft anpaßten, so war jetzt ihr Unterstes zu oberst gekehrt, starrten Betondecken und Wände nun zerrissen und nackt aus der Erde, zeigte sich das Innere der Mordhöhlen des Krieges mit kalter, kantiger Schamlosigkeit.

So ist die Landschaft mit gräßlichen Malen bespickt und der friedsame Gang, die erwartete segensvolle Begegnung mit der so überschwänglich grünenden und blühenden Jugendlandschaft wird fast zum Marterlauf. Denn die marternden Zeichen sind ja keine Zufallserscheinungen, die, doppelt ärgerlich, gerade die Jugendlandschaft verunstalten. Sie sind mächtige Sinnzeichen, menschliche Symbole, die den selig blauen Himmel über

der Stirn fast als einen Trug anklagen, als eine täuschende Kulisse vor dem Kriegsgewölk, das wie ehemals auch heute aus dem Atem der Menschen über dieser und jeder anderen Landschaft der Erde aufsteigt und mit gräßlichen Schwaden vor der Sonne des Friedens schliert, nach deren Licht und Wärme sich die gleiche paradoxe Menschheit sehnt, aus der sich die Wolken neuer Verfinsterung erheben.

So verläßt der Fuß schweren Schrittes die stigmatisierte Landschaft und sucht sich in den schon am Waldrand beginnenden Trümmern der Stadt den Weg durch alte Straßen, vorbei am ersten Hause der Kindheit, von dem man nur noch die Fundamente erkannte, fände man überhaupt noch seinen Platz. Der Schritt verharret vor der alten Kirche am Berg über dem Fuß, in die man zum Gottesdienst und zur Konfirmation ging, von der aber nur noch die Wände die altvertraute Form andeuten. Hier nun stand mir das deutlichste Zeichen dieses Tages und dieser Zeit, die das Heilige vernichtet, den sichtbaren Ort der menschlichen Einsicht und Durchsicht zu Gott. Wenn nur jeder allerorts in der Welt vor den Trümmern eines alten Heiligtums stünde und wenn ihn aus den zerfetzten Mauern und Türmen die Erkenntnis anmutete, daß uns diese In- und Durchsicht fehlt und daß nichts anderes als sie uns vor der noch schrecklicheren Wiederholung der die Erde stigmatisierenden Katastrophe bewahren kann. Denn wir haben es erfahren: Dem Menschen ist vor dem Menschen nichts heilig und darum ist kein Mensch vor den Menschen gefeit. Wem aber in strenger und geduldiger Einsicht deutlich wird, was uns voreinander verwirft, nämlich all das, was uns wie Millionen andere hier und allerorts die Heimatstadt und die Heimerde verworfen hat, dann erkennen wir in uns selber das Rettende auch. Es ist allerdings nicht so leichter Art, daß es uns geschenkt würde. Es muß im eigenen persönlichen Leben schwer erworben und bewahrt werden: im Zusammenleben mit den nächsten und fernsten Menschen, mit den notwendigen und schmückenden Dingen des Tages und mit der Erde, die, wenn auch von uns mit Wundmalen übersät, uns dennoch ernährt und erfreut. Erwerb und Bewahrung aber bedürfen der Gnade, die von oben an uns teilnimmt.

FLURNAMEN ALS ARCHÄOLOGISCHE INDIZIEN, EINE ZUSAMMENSTELLUNG

Wer archäologische Fundberichte unserer Heimat aufmerksam verfolgt, stößt immer wieder auf Fundortbenennungen, die mit dem Fund selbst eine Verbindung zu haben scheinen. Scheinen, denn wer sich als „Heimatsforscher“ historischen und insbesondere archäologischen Studien verschrieben hat, ist selten Fachmann genug, auch über Flurnamen sicher urteilen zu können. Flurnamen können außerordentlich vieldeutig sein. Eine einzige urkundliche Erwähnung eines Namens vermag die schönsten Thesen umzustoßen, ist doch die Flurnamenkunde eine Hilfswissenschaft, die der Archäologie unschätzbare Dienste leisten kann. Sie darf sich nur nicht auf Vermutungen gründen, sondern muß sowohl etymologisch als auch historisch fundiert sein.

Die folgende Zusammenstellung ist nicht nur aus Konservator- und Museumsberichten zusammengetragen, sondern auch in einem jahrzehntealten etymologisch geordneten Flurnamenmaterial bearbeitet worden. So dürften Fehldeutungen weitgehend ausgeschlossen worden sein. Den Impuls zu diesen Bemühungen gab die Frage: Gibt es Flurnamen, die auf historische Bodenfunde hinweisen? Kann man die Reihenfolge Fund — Fundort — Fundortnamen nicht vielleicht umkehren und sich von Namen zu Funden führen lassen?

Das Namenmaterial, das unter diesem Gesichtspunkt zusammengetragen wurde, läßt sich in vier Gruppen gliedern:

1. Namen des oberflächlichen Augenscheins
2. Namen von Fundobjekten
3. Namen der Deutung
4. Namen der Herkunft

Die erste Gruppe erschöpft sich in einem Wort: *schwarz*. Insbesondere römische Siedlungsstellen verraten sich oft durch Brandschwärzung des Bodens, am besten zu erkennen, wenn die Egge das Feld eingeebnet hat. An der Saar sind die Siedlungsnamen Schwarzerden und Schwarzenacker prominente Vertreter dieser Namensgruppe, prominent deshalb, weil reiche Funde diese Namen bereits bestätigt haben. Der Name Schwarzenacker wird noch bei Tileman Stella, 1563/64, appellativisch gebraucht: „Auf dem Schwarzenacker“. Gleichfalls römische Siedlungen wurden festgestellt auf der Ensheimer Flur „Schwarzenfelder“ und der Breitfurter Flur „Schwarzenäcker“, ein Name, der auch auf der geschichtsträchtigen Böckweiler Flur vorkommt. Ob die Namen „Schwarzfeld“ bei Berus, „Schwarzenfelderick“ bei Jägersburg und „Schwarze Acht“ bei Mondorf und Hilbringen sich gleichfalls als Fundindizien herausstellen, bleibt zu untersuchen. Nicht immer bedeutet „schwarz“ eine Brandfärbung. Moorboden bildet ähnliche Namen, und bei Bergnamen liegt wiederum eine andere Bedeutung zu Grunde. Immerhin scheint die Verbindung des Elements „schwarz“ mit den Elementen „-acker, -feld“ und ähnlichen für archäologische Brauchbarkeit zu sprechen. Was den vorerwähnten Begriff der „Acht“ angeht: Bei Namen von Fundorten findet sich auffällig häufig das Namens-element „Acht“ und „Frohn“. Beide bezeichnen Herrenland. Die Grundherren waren also häufig an solchem Gelände interessiert, sei es auf Grund von Münzfunden, Schatz-

sagen, oder auch nur wegen des billigen Baumaterials, das da herumlag. Die zweite Namensgruppe umfaßt Namen, die schon genauer hinsehen. Dem pflügenden Bauer fallen die vielen *Steine* auf, die sein Pflug an bestimmten Stellen des Ackers zutagefordert. Oft werden sie aufgelesen und sammeln sich mit Ziegelstücken am Ackerrand. „Im steinigen Feld“ heißt ein römischer Siedlungsplatz bei Reinheim, während der „Steinhübel“ bei Schiffweiler keltisch-römische Gräber birgt. Die Flur „Auf dem Steinacker“ bei Niederzissen, Eifel, birgt römische Siedlungstrümmer, ähnlich der „Steinsheck“ bei Strempt, Eifel. Das gleiche gilt für den „Steinacker“ bei Köngen, Württemberg. Die Reste einer keltischen Befestigung im Oberwesterwaldkreis tragen den Flurnamen „Steinwingert“. Auch „Auf dem Steinacker“ bei Kendenich, Krs. Köln, sieht man Reste einer solchen Befestigung. Daß diese Steine von Gemäuer stammen, wird meist erkannt, und so bildet die „Mauer“ ein noch häufigeres Namelement solcher Flurteile. So sind römische Siedlungsreste festgestellt auf den Fluren

- „Altmauer“, Berschweiler b. Dirmingen
- „Auf der Mauer“, Schiffweiler und Wahlschied
- „Hahnhauser Mauer“, Walhausen
- „Auf der alten Mauer“, Bubach-Calmesweiler (nicht gesichert. Die Sage spricht von einem Kloster)
- „Auf der Mauer“, Liesenich, Krs. Zell (vicus)
- „Mauerwiese, Mauerheck“, Siesbach b. Birkenfeld
- „Die Steinmauer“ (1574), Mörschied Krs. Birkenfeld
- „Hochmauern“, Altstadt b. Rottweil
- „Mauer“ Schmißberg, Krs. Birkenfeld
- „Die alte Mauer“ (1605), Elchweiler Krs. Birkenfeld

Das Namelement „Mauer“ muß nicht auf römische Baureste deuten. Die „Mauerheck“ bei Borg zum Beispiel birgt Reste des späten Mittelalters. Angefügt seien noch einige Namen, deren archäologischer Hintergrund mir nicht bekannt ist:

- „Auf Maxmauer“, Stennweiler
- „Altenmuren“, im 15. Jh.: Bei den alten Mauern, Püttlingen
- „Auf der alt Mauer“, Gudesweiler
- „Die Mauer, Mauerwiese“, Nohfelden
- „Mauerwald“, Namborn
- „Hacheler Mauer“, Rinzenberg b. Birkenfeld
- „Steinmauer“, Baumbach b. Vallendar

Erhalten hat sich auch „*maceria*“, das lateinische Wort für Mauer:

- „Auf Mechers, Mecherswald“, Winterbach (röm. Siedlung)
- Siedlungsname „Mechern“ b. Merzig (röm. Siedlung), 1121 Machere
- Siedlungsname „Engersmachern“, Wüstung b. Auersmacher (röm. Siedlung)

Ohne Rücksicht auf archäologische Sachverhalte seien als zugehörig genannt:

- „Am Steinmächer“, Freisen
- „Macherleh, Quierschied
- „Macherheck“, Bübingen, 1656 „die Magern“
- „die Macher“, Ensheim 1538

und die Siedlungsnamen:

- „Auersmacher“, 777 Auricas machera
- „Mecher“, Luxemburg, 893 „Maceria“

„Machern“, Lothringen, 1121 „Machera“

„Macker“, Ortsteil v. Helsdorf, Lothringen

„Machern“ b. Zeltingen, Mosel, mit Weinlage „Alt Machern“.

Echte Leitfunde unter umherliegendem Gestein sind Ziegelstücke, Stücke von Leistenziegeln, Hohlziegeln, Ziegelplatten mit Kammriefelung und Platten mit geometrischen Mustern. Kein Wunder also, daß der *Ziegel* ein wichtiges Namens- und Fundindiz wurde. Oft schloß das Volk aus solchen Funden auf eine alte Ziegelhütte. Die Ittersdorfer villa rustica, die 1962 freigelegt wurde, liegt auf der Flur „Ziegelhütt“. Der gleiche Name findet sich bei Schwarzenholz, wo sich „Ziegelberg“ und „Ziegelwald“ anschließen, alle Lagen mit römischen Streufunden. Auch Limbach, Krs. Saarlouis, besitzt eine Flur „Auf der Ziegelhütt“ mit Resten einer römischen Siedlung. Von der römischen Siedlung am „Totenpfuhl“ bei Kirkel erzählt man sich, dort habe einmal eine Ziegelei gestanden, ohne daß sich diese Vermutung in einem Namen niederschlug.

Schwarzenbach besitzt einen „Ziegelberg“ mit römischen Siedlungsresten. Solche Reste finden sich in der Ensheimer „Ziegelahnung“ und in der gleichnamigen Dirminger Flur. Bei Kaisersesch liegt die Flur „Ziegelei“ mit römischen Bauresten, während in der „Ziegelkaul“ bei Buderath, Eifel, tatsächlich eine römische Ziegelei nachgewiesen wurde. Weitere Beispiele von Namen, die auf römische Baureste deuten können, sind:

„Ziegelhütte“, 1762 Sbr.-Malstatt – 1767 Wiebelskirchen –
1783 Sbr.-St. Johann – Limbach Krs. Saarlouis –
Pachten.

„Ziegelberg“, Ottweiler – Salbach – Mettlach

„Ziegelfeld“, Nalbach

Zu all diesen Oberflächenfunden treten dann *Topfscherben*, oft mit kunstvollen Randprofilen, helle und dunkle Terra sigillata, belgische Ware, Zeugen, die oft in erstaunlicher Anzahl zu Tage liegen. Sie führen also gleichfalls zur Namenbildung von Fundorten. Ein klassisches Beispiel ist der „Scherbenacker“ bei Sinzig am Standort eines römischen Kastells. Bei Neualtheim nennt der Volksmund den Ort einer römischen Siedlung „Dibbcheswies“. Wahrscheinlich ist auch der Siedlungsname „Düppenweiler“ hierher zu stellen, dessen zweites Element „weiler“ ja auch ein solches Indiz darstellt. Römische Besiedlung ist dort reichlich belegt. Die Flur „Chirath“ bei Berus habe ich drei Jahre lang nach Oberflächenfunden abgesucht. Das reiche Ergebnis läßt dort einen vicus vermuten. Der Name ist eine Katasterschreibung für „Geschirr-Ath“, wobei „Ath“ die mundartliche Form für „Acht“ darstellt.

Eine dritte Namensgruppe versucht die Funde zu deuten. Die nächstliegende Deutung lautet: Hier stand einmal ein *Haus*. Sämtliche hier folgenden Beispiele sind Namen, die römische Siedlungsreste bezeichnen:

„Steinhaus“, Habach

„Auf den Erdhäusern“, Lebach

„Heidenhäuser“, Erbringen – Ruhlingen b. Saargemünd

„Heidenhäuschen“, Limbach, Krs. Saarlouis – Alsbach

„Krämershäuschen“, Saarbrücken

„In den Häuserchen“, Wincheringen

„Honteshäuschen“, Rimlingen

„In den Häusern“, Nittel, Krs. Saarburg

Ein römischer Grabtempel bei Igel, Mosel, heißt „Gruttenhäuschen“, das römische Grabmal bei Serrig „Widdertshäuschen“.

Das Namens-Element „Weiler“ muß nicht auf römische Herkunft deuten. Es wurde auch bei fränkischen Gründungen benutzt. Römische Siedlungen sind jedoch nachgewiesen bei folgenden Namen:

- „Auf Weiler“ (auch „Heidenfeld“), Niedaltdorf
- „Auf'm Willer“, Eschringen
- „Auf dem kleinen Willer“, Medelsheim
- „Weilersborn“, Bergen, Krs. Birkenfeld
- „Weilerbüsch“, Fließem, Krs. Bitburg
- „Weiler“, b. Kaisersesch
- „In der Weil“, Bockenheim, Pfalz, 1490 „jn der wilen“.

Zu untersuchen bleiben:

- „Auf Weiler“, Oberleuken – Neunkirchen, Nahe.
- „Weilergewann“, „Weilerbüsch“, „Weilerbach“, Mondorf b. Merzig
- „Im Weilerchen“, Ballern b. Merzig
- „Willerwies“, Bliesransbach, 796 „Willarum“
- „Auf Willenfeld“, Marpingen
- „Wylers“, 1489 Biringen
- „Willersberg“, Rubenheim
- „Weiler“, Selbach
- „Langweiler“, Fechingen – und ähnliche.

Eindeutig und in der Regel zutreffend sind Namen, die auf lat. „*castellum*“ zurückgehen. Sie bezeichnen alte Befestigungen, ohne sich auf die römische Herkunft festzulegen. Hierher gehören Namen wie:

- „Kastelberg“, Schiffweiler
- „Auf dem Hochkastell“, Niederbrombach, Krs. Birkenfeld
- „Kastelsheck, Kastelsflur“, an der Straße Birkenfeld-Morbach
- „Kastel, Kastelskopf“, Hoppstädten, Nahe
- „Auf der Kastill“, Pommern, Mosel
- Siedlungsname „Kastel“, Krs. St. Wendel, 1235 „Castel“
- Siedlungsname „Kastel“ b. Serrig, 1098 „Castel“

Ein vorrömischer Ringwall im Kreise Mayen heißt gleichfalls „Im Kastell“. Ummauerte Vertiefungen oder Einbrüche im Acker werden als *Keller* erkannt und bilden Namen wie die folgenden, die alle durch römerzeitliche Siedlungsreste bestätigt sind:

- „Heidenkeller“, Bebelshem
- „Auf dem Keller“, Herbitzheim
- „Im Keller“, Niederlosheim
- „Kellerchen“, Siesbach b. Birkenfeld, 1651 „Ufm Keller“
- „Kellerheck“, zw. Stromberg u. Bingen – Waldalgesheim

Der berühmte Aemilianus-Stollen bei St. Barbara heißt „Nadenkeller“.

Besondere Vorsicht ist geboten bei *Tempel*-Namen, weil sie nur im Gelände selbst von Tümpel-Namen zu unterscheiden sind. Als richtige Indizien erwiesen sich der „Heidentempel“ im Vareswald b. Tholey, „Im Tempel“ b. Enkirch, Mosel, und „Tempelwiese“, Liesenich, Mosel. Zu prüfen bleiben „Tempel“, Hargard, „Im Tempel“, Bischmisheim (1738 Timpel Feld) oder „Auf dem Tempel“ Schiersfeld, Pfalz (1482 „vff tympel“).

Zum Tempel kann auch ein Profanbau erklärt werden, wenn er nur auffallende Funde zeitigte, wie etwa Säulenteile oder steinerne Bildwerke. Das führt uns nun zu ausgesprochenen *Fehldeutungen*. Eine Zeit, da das Volk

in leichten Hütten wohnte, machte sich Gedanken über die Herkunft solch massiver Steintrümmer. Vor allem die Sage behauptet dann: Hier stand einmal ein *Schloß*. So finden sich für römische Siedlungsreste Namen wie:

- „Beim Schloß“, Kleinblittersdorf
- „Das alte Schloß“, Scheiden, Krs. Merzig-Wadern
- „Zinkweiler Schloß“, Illingen
- „Röttlinger Schloß“, Bübingen
- „Beim alten Schloß“, Urexweiler
- „Altschloß“, Ruhlingen b. Saargemünd
- „Ritterschloß“, Ritterstraße
- „Tempelherrenschloß“, Weiskirchen
- „Schloßberg“, Wolfersheim
- „Das Alte Schloß“ b. Langweiler, Hunsrück, bezeichnet einen Wehrbau ungeklärten Alters
- „Schloßwald“, Südlingen, Krs. Saarburg

Zu klären sind Namen wie:

- „Schloßberg“, Nohn – Reimsbach – Gonnesweiler
- „Schloßflur“, Giesingen
- „Im Schloßbeck“, Ensdorf
- „Schlößchen“, Remmesweiler
- „Steinenschloß“ b. Biebermühle, Krs. Pirmasens
- „Schloß“ heißt der Gipfel des Bartenberges b. Saarbrücken

Vom Schloß ist es nicht mehr weit zur *Burg*. Folgende Namen bezeichnen die Fundorte römischer Anlagen:

- „Alte Burg“, Flurname für den Standort der römischen Stadt Colonia Trajana
- „Op der aal Burg“, röm. Befestigung b. Walberberg, Eifel
- „Alteburg“, Vallendar
- „Hohenburg“, röm. Befestigung b. Ruppertsberg, Pfalz
- „Heidenburg“, Kreimbach, Glan, Röm. Kastell
- „Auf der Burg“, Elchweiler, Krs. Birkenfeld
- „Heidenburg“, röm. Kastell b. Oberstaufenbach, Pfalz
- „Heidenburg“ heißt auch die Nicetiusburg b. Neumagen, Mosel
- „Auf der Burg“, Temmels, Krs. Saarburg

Umfangreiche Steintrümmer konnten auch auf ein untergegangenes *Kloster* hindeuten. Also wird auch dieser Begriff zum Namelement, wobei uns die Trennung von tatsächlichen Klöstern leicht fällt. Wirkliche Klöster sind nämlich reich an urkundlichen Zeugnissen. Eindeutig römische Siedlungsplätze sind die Fluren:

- „Klosterküppchen“, Merzig
- „Auf'm Kloster“, Regulshausen b. Birkenfeld
- „Atzweiler Kloster“ b. Sibersdorf und Dörrebach, Hunsrück
- „Das alte Kloster“ heißt eine röm. Befestigung bei Rheinbrohl
- „Im großen Kloster“, Bubach-Calmesweiler weist Trümmer auf, die zeitlich noch zu bestimmen sind.

Am gleichen Ort entstand um die Flur „Auf der alten Mauer“ eine Klostersage.

Solche Trümmer konnten auch von einer *Kirche* stammen. „An der alt Kirch“ heißt eine Ackerflur beim Geistkircher Hof, Hassel, auf der römische Siedlungsreste zutage treten. Ähnliche Funde wurden gemacht auf der Saarbrücker Flur „Habster Kirche“. Bei der Obersteiner „Heidenkirche“

scheint die Entscheidung zwischen Römerzeit und Mittelalter noch nicht endgültig gefallen zu sein. Der Name spricht für die ältere Periode. An dieser Stelle ist zu erwähnen, daß der heidnische Tempel im Mittelniederländischen „düvelskerke“ heißt.

„Siechhaus“ heißt das Gelände einer römischen Villa bei Wustweiler. Siechhäuser und „Gutleuthäuser“ lagen immer abseits der Siedlungen. Es bleibt also zu überlegen, ob nicht auch solche Namen Fehldeutungen und Indizien für ältere Perioden sein können, Entscheidungen, die nur von Fall zu Fall getroffen werden können.

Es bleibt unter den Fehldeutungen noch der *Kalkofen* zu erwähnen, der gelegentlich an Fundstellen Flurnamen bildet. So „Auf dem Ofen“ bei Uchtelfangen. Die Trümmer „Auf Mechers“ bei Winterbach werden als alte Kalköfen angesehen.

Eine letzte Gruppe bilden die Flurnamen, die sich mit den *Urhebern* der Trümmer beschäftigen. Dabei brauchen wir uns mit „Römer“-Namen nicht zu beschäftigen. Sie entstanden nicht vor, sondern nach den Entdeckungen, meist zu Ende des vorigen Jahrhunderts, das ja der Archäologie weit mehr zugetan war, als das unsere. Das Volk des Mittelalters kannte die Römer nicht einmal dem Namen nach. Es unterschied nur zwischen christlichen und nichtchristlichen Völkern. Nichtchristliche, also auch vorchristliche Völker waren einfach *Heiden*. Und damit sind wir am verbreitetsten Namens-element für Fundstellen überhaupt. Es ist schon aus Raumgründen unmöglich, alle belegten Beispiele auch nur unserer Saarheimat alle aufzuzählen. Eine Auswahl möge genügen.

Zunächst sei festgestellt, daß es hier zwischen römisch und vorrömisch keinerlei Unterschiede gibt. Vorrömische Fundorte heißen z. B.:

„Heidenhübel“ Reinheim (La Tène) – Oberhosenbach b. Birkenfeld (Bronzezeit)

„Heidfeld“, Bad Dürkheim (La Tène)

„Heidenmauer“, Bad Dürkheim (keltisch)

„Heidenburg“ Kreimbach, Pfalz – Waldfischbach, Pfalz (Ringwälle)

„Heidenhübel“, Bliesen (La Tène)

„Heidenhecke“, Oberstein (Hallstatt)

Für römische Siedlungsreste finden sich allein im Saarland die Namen: Heidenhübel, Heidenhügel, Heidenschloß, Heidengruben (Erzgruben), Heidenfeld, Heidenkopf, Heidenwies, Heidenkeller, Heidenhäuser, Heidenhäuschen, Heidenkapelle, Heidenaltar, Heidenkopf, Heidenturm, Heidenkirchhof, Heidengebäu, Heidenhustert, Heidenstücker, Heidenbach, Heidenstock, Heidenacker, Heidengärten, Heidenhöhle, Heidengraben.

Es bleibt nur noch die Aufgabe, bei historisch unbelasteten Heiden-Namen alle zu eliminieren, die die Heide als Landschaft meinen.

Was heidnisch war, war teuflisch, und so spielt auch der *Teufel* eine gewisse Rolle in der Welt der Indizienamen. Der Limes heißt auf weite Strecken „Teufelsmauer“. Die über 100 km lange römische Wasserleitung aus der Eifel nach Köln heißt „Teufelsader“, und es wurde schon erwähnt, daß der Heidentempel im Mittelniederländischen „düvelskerke“ heißt. „Deiweßelter“, d. h. Teufelsaltar heißt ein Dolmen bei Diekirch in Luxemburg. Er hat eine klare Entsprechung im „Autel du diable“, einem Opferstein der Megalithkultur bei Perseix, Dép. Creuse. „Deubelspowai“ heißen römische Straßen unserer Heimat (frz. pavé = Pflaster), ein Name, der zur Sage vom pflasternden Teufel am Schaumberg führte.

So hat sich auch der „Teufelsfels“ auf dem Großen Stiefel bei St. Ingbert als vorchristlicher Opferplatz erwiesen. Die „Teufelswies“ bei Siesbach, Krs. Birkenfeld, enthält römische Siedlungsreste, und der „Teufelsstein“ b. Frankelbach, Pfalz, ist ein römischer Steinbruch. (Diese Überlegungen veranlaßten mich auch zu Grabungen auf der „Teufelsburg“ b. Felsberg, unter deren mittelalterlichen Anlagen ich eine römische Anlage vermute.) Gerade bei diesem scheinbar so eindeutigen Namens-element ist jedoch Vorsicht geboten. Es gibt Flur- und Gewässernamen, die nur infolge volksetymologischer Deutung zu Teufelsnamen wurden. Manche stammen aus dem Bereich des Begriffes „tief“, und schon das bergmännische Wort „Teufe“ für Tiefe erweist, wie sehr verschiedene Begriffe sich akustisch gefährlich nah kommen können.

Alles in allem: Wir sprachen hier von Indizien. Indizien sind noch keine Beweise. Solche Flurnamen können uns aufhorchen lassen, sie können uns an bestimmte Orte führen. Das ist aber auch alles. Graben und suchen und beweisen, das müssen wir selbst.

Quellen für Namenmaterial:

- H. Baldes, Geschichtl. Heimatkunde der Birkenfelder Landschaft. Birkenfeld 1923.
 Gerh. Bauer, Die Flurnamen der Stadt Saarbrücken. Bonn 1957.
 Das Amt Brebach in seiner 150jährigen Geschichte. Brebach 1954.
 M. R. Buck, Oberdeutsches Flurnamenbuch. Stuttgart 1880.
 E. Christmann, Flurnamen zwischen Rhein und Saar. Speyer 1965.
 H. Dittmaier, Rheinische Flurnamen. Bonn 1963.
 Gemeinde- und Ortslexikon (Statist. Amt des Saarlandes), Saarbrücken 1952–1955 (Lieferung I bis III).
 Haller-Züscher, Trierische Geschichte. Trier 1908.
 F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler d. Provinzialmuseums zu Trier. Trier 1839.
 K. Hoppstädter-H. W. Herrmann, Geschichtliche Landeskunde des Saarlandes I. Saarbrücken 1960.
 W. Jungandreas, Historisches Lexikon der Siedlungs- und Flurnamen des Mosellandes. Trier 1962.
 Die Berichte 1 bis 11 des Staatl. Konservatoramtes Saarbrücken.
 W. Krämer, Geschichte der Stadt St. Ingbert. St. Ingbert 1955.
 H. Lehner, Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn. Bonn 1918.
 G. Lipps, Die Flurnamen von Einöd. Sbr. 1962.
 K. Lohmeyer, Die Sagen der Saar. Sbr. 1955.
 Unsere Heimat an der Saar. I Neunkirchen 1951, II Neunkirchen 1954.
 Ph. Schmitt, Der Kreis Saarlouis und seine nächste Umgebung unter den Römern und Kelten. Trier 1850.
 N. Thiel, Der Kreis Bernkastel. Leipzig 1911.
 Wackenrod-Neu, Die Kunstdenkmäler des Kreises Saarlouis. Düsseldorf 1939.
 Eigenes Archiv des Verfassers.



Carl Büch

DER ASCHBACHER HOF UND SEINE GESCHICHTE

Im Raume Gersweiler, östlich an Saarbrücken angrenzend, fällt die als „Hasenbühl“ bezeichnete höchste Erhebung (278 m ü. d. M.) nach Westen allmählich in das Aschbachtal ab. In diesem schlängelt sich der Aschbach in nördlicher Richtung nach ca. 2 km langem Lauf zur Saar hin. Er entspringt in den im Süden liegenden bewaldeten Hügeln des nahen Grenzgebietes. Unweit der Quellen stießen schon unsere Vorfahren auf römische Funde, dabei im Bozen (Flurname) auch auf einen römischen Brunnen ¹⁾. In neuerer Zeit sind im Krughütter Bezirk einige Fischweiher angelegt, die der Bach speist und durchfließt. Nach dem Durchlauf des letzten Weihers berührt er die Flur, auf der die Kirche aus frühmittelalterlicher Zeit, Ziegelhof genannt, (neuerdings als Ruine) noch steht ²⁾.

Nach Passieren der Straße Schoeneck-Krughütte tritt der Bach in das unter Landschaftsschutz stehende sogenannte Aschbachtal ein; ein kleines Tal, welches in seinem mittleren Lauf bis zum Ostschacht ³⁾ links und rechts von mäßigen Höhen eingeschlossen ist. Die rechte Anhöhe enthält eisenhaltiges Gestein ⁴⁾, und man weiß, daß das Eisenwerk Geislauren in früherer Zeit hier seine benötigten Eisenerze grub. Auf der linken Anhöhe standen bis in die Jahre des zweiten Weltkrieges die alten Gebäude des Aschbacher Hofes. Wenige Meter nördlich davon entfernt befindet sich noch der alte Hofweiher, der, durch die Gemeinde Gersweiler gesäubert, vorbildlich neu angelegt, damit jedoch sein Idyll verloren hat. Begleiten wir den Bach in Richtung seiner Mündung weiter, so passieren wir den durch die Grube Ostschacht angelegten Weiher. Eine gleich oberhalb des Weihers von der Gemeinde Gersweiler-Ottenhausen mit viel Mühe angelegte und gepflegte Grünanlage, mit einer Schutzhütte und Bänken versehen, ist mustergültig. Die Schutzhütte entstand infolge der Initiative des Bürgermeisters Dr. Cullmann, der selbst mit Hand anlegte. Dieses kleine Aschbachtal mit seinen saftigen Wiesen ist, wie erwähnt, zum Landschaftsschutzgebiet erklärt. Man könnte es als eine kleine regionale, landschaftsräumliche Einheit bezeichnen.

Mit der Geschichte des in diese herrliche Landschaftszelle eingelagerten Hofes, dessen Inhaber Landausmaße von früher etwa 400 Morgen besaßen, wollen wir uns in Nachfolgendem befassen:

Sehen wir uns den beigegefügtten Lageplan näher an, so finden wir im Süden, also am oberen Bachlauf des Aschbachs, die Ländereien des alten eingegangenen Dorfes und Hofes Abespach (Aschbach) mit dem einzig übriggebliebenen Gebäude aus dem späten Mittelalter. Dieses ist erst in den letzten Jahren vernichtet worden⁵⁾. Das Dorf gleichen Namens ist längst vergangen. In den Pesttagen des 30jährigen Krieges kaufte die Stadt Saarbrücken von ihrem Grafen den dort stehenden einsamen Bau, die ehemalige alte, kleine Dorfkirche zur Errichtung eines dringend nötigen Pestlazaretts. Dies baute sie in ein Krankenhaus um und gab alsdann den eingelieferten Kranken die nötige Unterkunft und übliche Pflege. Nach den schlimmen Jahren erhielt der Graf den Bau wieder zurück. Er ließ den ehemaligen Hof und das Gebäude seiner alten Bestimmung wieder zuführen⁶⁾.

Da inzwischen gleich nördlich davon ein neuer Hof, der „Aschbacher Hof“ entstanden war, nannte die Behörde, um Verwechslungen zu vermeiden, den bisherigen alten Aspacher Hof nach einer in der Nähe betriebenen Ziegelei, von jetzt ab „Ziegelhof“. Den kleinen Kirchenbau, der bis in unsere Tage noch stand, nannte die Bevölkerung immer noch „Ziegelhof“ oder Pestkirche. Wir haben es also mit zwei Höfen zu tun: 1. mit dem alten Hof Abenspach (Aspach), dann Ziegelhof genannt und 2. mit dem neu erstandenen Aschbacher Hof.

Von letzterem soll nachstehend hauptsächlich die Rede sein.

Schon in der Römerzeit war das heute unter Landschaftsschutz stehende mittlere Aschbachtal bereits besiedelt. Auch in der Nähe, z. B. auf dem Gersweiler „Großen Haferfeld“ (Flurname), stellten unsere Vorfahren eine römische Siedlung fest. Sie befand sich in der Nähe des Kandelbrunnens.

Die Bachmühle

Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn in diesem einsamen Tale um 1584 von einer neu einzurichtenden Mühle die Rede war.

Aus Urkunden geht hervor, daß ein Müller

Nikolaus Frohlich

die Erlaubnis von dem Grafen Philipp von Saarbrücken erhielt, seine in Völklingen gelegene Mühle abzubrechen und auf der Aspach (Aschbach) wieder aufzubauen⁶⁾. Nördlich der 1945 zur Wüstung gewordenen Aschbacher Hofbauten, gleich an zwei inzwischen versickerten, kleinen, in den Aschbach laufenden Bächen, unterhalb des heutigen Aschbachweiher, stand diese Ölmühle. Es verlautet, daß der Müller sie im Jahre 1584 erstellte. Sie galt als Herrschaftsmühle und stand auch auf Herrschaftsgelände. Damit war der Mühlenbeständer verpflichtet, eine gewisse Pachtsumme zu zahlen. Sie betrug anfangs 4 Quart Korn.

Bald nach Fertigstellung der Mühle stellte sich heraus, daß das Wasser zum Mühlenbetrieb nicht ausreichte, auch der oberhalb der Mühle vorhandene Weiher nicht genug Wasser faßte. Besonders im Sommer führten die Bachläufe zu wenig Wasser. Es verlautet daher, daß die Mühle nicht bis an den vierten oder fünften Müller kommen würde. Damit ist also kurz gesagt, daß der Mühlenbetrieb wegen zu wenigen Wassers bald wieder eingestellt werden mußte, ehe ein vierter oder fünfter Nachfolger den Betrieb übernommen hätte. (Die Mühlenbeständer bis ins 18. Jahrhundert sind nicht bekannt.)

Jahrzehnte später übernahm

Sebastian Hoffmann 7)

aus Saarbrücken den Mühlenbetrieb. An Pacht hatte er 5 Quart Korn zu zahlen und von einer dazu gehörigen Wiese $\frac{1}{4}$ Gulden. Hoffmann beklagte sich bald, daß er die Mühle nicht erhalten könne, noch sie zu verbessern getraue, da gnädige Herrschaft die geringe Klaus nicht erweitern und den Weiher darum nicht erhöhen lasse. Seine Klage half nichts. Es blieb bei dem alten Zustand. So wird also die Mühle kaum in Betrieb gewesen sein. Die Bauern der Umgebung konnten andere Mühlen in Anspruch nehmen und waren daher auf diese Mühle nicht angewiesen.

Inzwischen ging der 30jährige Krieg über das Land hinweg. In diesen Jahren lag die Mühle still. Über die Mühlenbesitzer nach den schweren Jahren ist nichts bekannt. Erst später wird berichtet, daß die Mahlmühl zwischen Ottenhausen und Aschbach ein

Johannes Stock

von Hochstett aus dem Berner Gebiet (Schweiz) ausbaute und bei dieser Arbeit verstarb.

Am 12. 10. 1713 übernahm

Johannes Stuckert

als „Erbley-Miler“ die Mühle. In den getroffenen Vereinbarungen heißt es: „Was daran verbaut und darinnen etwas Hausrat gelassen, dessen hinterlassnen Kindern mit 50 Gulden zu vergüten und zu bezahlen ist.“ Ferner soll Stuckert die Mühle instand setzen und somit erhalten. Des weiteren muß Stuckert drei Morgen Land ausstocken und zu Gärten anlegen, dazu fünf Morgen Wiesen übernehmen — frei, ohne Zins —, und was er (Stuckert) in den Büschen mehr ausputzet, erlauben wir (die Herrschaft) ihm gegen sechs Quart jährlich Zins von jedem Morgen zu übernehmen. Dazu soll er auch den Weiher, wenn er ihn instand setzet, vor eigen haben. Von jetzt ab wird Stuckert als Erbmühlenbeständer angesehen. Dafür muß er liefern: jährlich 10 Quart gute, saubere Frucht und 4 Gulden Geld. Wenn die Mühle instand, soll er dafür jährlich geben: 1 Schwein, das beste am Trog.

Infolge der schlechten Wasserverhältnisse für die Mühle sah sich Stuckert gezwungen, durch weitere Rodung und Landübernahme den Verdienstausschlag wettzumachen. Doch scheint das Land bereits ausgesteint.

In dem Gemeinde-Einnahmebuch von 1716 befindet sich eine Eintragung, worin ein neuer Hof genannt wird 8).

In dem Erbleihbrief vom 16. 2. 1730 wird erwähnt: Die Aschbacher Mühle wird nunmehr „Aschbacher Höfgen“ genannt.

Stuckert rodete in seiner Pachtzeit, mit Erlaubnis der Herrschaft, weiteres Land und nahm es in Benutzung — alles Land ist eingezäunt —, so daß man jetzt von einem kleinen Hof sprechen kann. Damit könnte man Stuckert als den Gründer des ehemaligen Aschbacher Hofes ansehen.

Ein weiterer Bericht von 1729 lautet:

Nachdem dem jetzigen Besitzer des Aschbacher Hofes vor etlich und zwanzig Jahren eine Mühle alldahin zu bauen erlaubt gewesen, soll aber aus Mangel an genügsamen Wasser ihren Effekt nicht getan, und dahero dem Müller umb sich doch nähren zu können, Güther umb die Mühle herum auszustocken erlaubt worden, hat er nach und nach bis dero folglich beschrieben zu Stande gebracht:

Gartenland bei der Mühle im Aschbachthal

$7\frac{3}{4}$ Morgen

Wiesen im Aschbachthal

$26\frac{3}{4}$ Morgen

Ackerland in verschiedenen Lagen 88³/₄ Morgen
insgesamt 123¹/₄ Morgen

Stuckert besaß also neben seiner Ölmühle noch 123¹/₄ Morgen Land.

Als Entschädigung für die Rodungen, die in damaliger Zeit immerhin eine schwere, mühevollen Arbeit erforderten, wurde ihm vorerst das gerodete Land ohne weiteres überlassen. Stuckert scheint auch weiter fleißig gearbeitet zu haben, denn eine Urkunde vom 20. Mai 1732, also 3 Jahre später, verzeichnet folgendes Land:

3 Morgen Gartenland
 5 Morgen Wiesenland
 88 Morgen Ackerland
 26 Morgen weiteres Wiesenland
 7 Morgen weitere Gärten
 11¹/₂ Morgen sonstiges Land.

Dazu ist ihm gestattet, soviel Vieh zu halten, wie er von seiner eigenen Ernte an Heu überwintern und an seinem Trog ernähren kann.

Mit der Behörde traf er jetzt neue Abmachungen. Er bezahlte an die Rentey und Kellerei Saarbrücken

an Korn	= 10 Quart
Hafer	= 5 Quart
Wiesenzins	= 4 Gulden
Frongeld	= 10 Gulden,

alles fällig an Michaelis.

Am 17. Mai 1737 übernahm

Johann Rudolf Hornecker

die Mühle nebst den Ländereien.

Bald suchte der neue Besitzer um die Erlaubnis zum Einbau eines Mahlganges nach. Die Behörde erteilte sie ihm. Hiergegen erhob 1756 der „Werther (Wehrdener) Mühler“ und der Gehlenbach-Müller Einspruch, weil die zerfallene Mühle durch Hornecker wieder aufgebaut werden soll. Da es beiden Müllern Joseph Hafner und Peter Bauer sehr schlecht geht, müßten alle drei Müller von nun an verderben. Doch die Einsprüche wurden ablehnend beschieden.

Am 22. Juni 1741, so wird berichtet, ist die Mühle zu Beginn des 18. Jahrhunderts außer Betrieb gekommen. Als Grund wird Wassermangel angegeben. Von dieser Zeit ab erhob die Behörde keine Pacht mehr. Der Müller erhielt soviel Land, daß er mit den Seinigen reichlich leben konnte.

Schon 1747 erhielt der Schweizer

Pierre Girard

aus Ludweiler das ganze Anwesen in Erbpacht. Die gesamte nutzbare Fläche betrug jetzt 170 Morgen. Doch Girard hielt das gepachtete Land für zu groß. Er überließ deshalb die Hälfte der Ländereien dem

Jakob Woll

als Unterpächter.

Doch jetzt scheinen Unstimmigkeiten mit der Behörde vorgekommen zu sein. Die Behörde nahm den Hof zurück, überließ ihn jedoch später dem Girard wieder ⁹⁾.

Kneip erwähnt dazu: Es war beabsichtigt die beiden Höfe Ziegelhof und Aschbacher Hof zusammenzulegen. Der Ziegelhof gehörte zu der Zeit der Gemeinde Gersweiler, die ihn in Erbbestand hatte. Johann Gottfried Röch-

ling sprach sich in einem Gutachten dagegen aus. Somit nahm die Behörde wieder Abstand von dem Problem und überließ Girard den Hof weiter.

Heinrich Schmidtborn

aus Saarbrücken übernahm 1764 den Hof als Erbbeständer. Er war Großkaufmann. Bereits ein Jahr nach der Hofübernahme suchte Schmidtborn um die Genehmigung nach, neue Hofgebäude bauen zu dürfen. Die alten Mühlenbauten erwiesen sich als zu klein und ungeeignet, zudem feucht.

Ein Lageplan des alten Hofes von 1760 zeigt die nachträgliche Eintragung der neu erbauten Hofgebäude.

Im Jahre 1765 kaufte Schmidtborn noch Land hinzu und in den nächsten Jahren ein hinter Krughütte gelegenes Waldstück (auf dem Höhenrücken) von 82 Morgen, welches zuvor dem Stift (St. Arnual) gehörte.

1768 wird Frau Heinrich Schmidtborn Mitbeständerin des Hofes. 1774 erwarb Schmidtborn weiteres Land, welches zwischen dem Gehlenbachtal, Tiefengraben und der Holzschleife (Kreisstraße) gelegen, in Größe von etwa 40 Morgen. Als Verkäufer sind genannt: Georg Reppert und Heinrich Wagner.

Heinrich Schmidtborn starb im Jahre 1784 ¹⁰⁾.

Den Hof übernahm sein Sohn

Ludwig Schmidtborn.

Er übertrug die Bewirtschaftung des Hofes einem sog. Hofmann. Das ev. Kirchenbuch Gersweiler verzeichnet noch folgende Hofmänner:

1765 Bertsche (spätere Schreibweise: Bersche. Er stammte aus dem Köllertal.)

1776 Kneip, Johann Nicolaus von Berschweiler bei Heusweiler.

1787 Knoblauch, Bastian.

Bekannt ist auch der Name eines dort tätigen Schäfers namens Christian Weis. Er verheiratete sich mit Katharina Dierstein aus Klarenthal.

In der französischen Revolutionszeit ging der Hof an die Herren

Georg Ludwig Korn und Kleber

aus Saarbrücken über. Der südlich der Aschbacher Hofländereien gelegene Ziegelhof gehörte, wie bereits erwähnt, der Gemeinde Gersweiler. Nach einer Verordnung der französischen Regierung wurden alle Kommunalgüter am 19. November 1813 in Trier versteigert. Die Besitzer des Aschbacher Hofes, Korn und Kleber, hatten diese Versteigerung in Trier besucht und die Ziegelhof-Schweizerei für Frs. 16 550,— angekauft. Den eigentlichen Wert taxierte man einige Jahre später auf 32 000 Frs. Die Gemeinde war über Korn und Kleber erbost und verlangte 1816 den Hof in Größe von 114 Morgen zurück mit der Begründung, daß beide die Notlage der Gemeinde zur Spekulation ausgenützt hätten; denn von der Gemeinde hätte niemand bei der Versteigerung anwesend sein können. Die polnischen Lanzenreiter, die in jenen Tagen in Gersweiler-Ottenhausen im Quartier lagen und wegen ihrer Wildheit gefürchtet waren, hätten die Abwesenheit eines Bürgers von seinem Haus und Hof nicht ratsam erscheinen lassen. Die beiden Ziegelhofkäufer hätten so den fürchterlichen Augenblick benutzt, um sich an dem Eigentum einer so armen Gemeinde zu bereichern.

Auch das Hospital der Stadt Saarbrücken beanspruchte den Ziegelhof, da es im Jahre 1809 in den Besitz des Gutes anstelle der nassauischen Fürsten, durch Übertragung, gekommen war. Da nach dem Dekret von 1813 Hospitalgüter oder milde Stiftungen nicht versteigert werden durften, sei das Gut zu Unrecht in den Besitz von Korn und Kleber gelangt. Doch war die Über-

tragung durch einen Scheinvertrag getätigt, um das Gut vor fremdem Zugriff zu retten. Er war also nicht rechtsgültig. Daher mußte die Hospitalgesellschaft ihre Forderung zurückziehen ¹¹⁾).

Im Jahre 1816 entschied die preußische Regierung, daß Kleber und Korn die noch restlichen Zahlungen in Höhe von 8 271 Frs. an die Gemeinde Gersweiler-Ottenhausen abzuführen haben.

Dieses Geld legte die Gemeinde nach dem Schöffensratsbeschuß vom 26. Juli 1820 an, wie folgt:

1. Ankauf einer Feuerspritze	Frs. 1 400,—
2. Errichtung eines Feuermagazins (Spritzenhaus)	Frs. 1 000,—
3. Ankauf einer Orgel für die ev. Kirche	Frs. 2 142,—
4. Erbauung eines kath. Schulhauses	Frs. 1 650,—
5. Einrichtung von zwei Schwemmen	Frs. 600,—
6. Anlage einer Baumschule	—
7. Reparatur der Kirchhofmauer	Frs. 300,—
8. Reparatur an der Kirche und des Wegs im Dorfe, der so schlecht war, daß man kaum zur Kirche gehen konnte, auch die Fuhrleute der durchfahrenden Kohlenfahren oft verunglückten ¹¹⁾	Frs. 600,—

Korn und Kleber stellten fest, daß sich das Land für den Zuckerrübenanbau sehr eignete. Sie bauten daher eine Mühle und richteten eine Zuckerfabrik ein. Die Mühle stand wohl am Platze der alten Mühle, also nördlich der Hofgebäude. Wie bei der ersten Mühle, so fehlte es auch jetzt wieder dem Betrieb an Wasser. Korn ließ die Abwässer des nahen Kandelbrunnens und vom Krughütter Brunnen nach dem Weiher leiten. Zu der Wasserentnahme vom Kandelbrunnen hatte der Schöffensrat Gersweiler seine widerrufliche Genehmigung erteilt. Auch diese zusätzlichen Wasser reichten zum Betrieb der Mühle nicht aus. Die gleich unterhalb des Weihers angelegten Keller zur Aufbewahrung der Rüben standen noch bis nach dem zweiten Weltkrieg. Bei Anlegung eines ordentlichen Fahrwegs am Weiher vorbei fand sich noch altes Gebälk aus diesen Tagen ¹²⁾.

Im Jahre 1822 kam es mehrfach wegen Weiderechtsstreitigkeiten zu Differenzen mit der nahen Bevölkerung. Die Klarenthaler behaupteten, daß das Großvieh nicht mehr dort fressen könnte und würde, wo die Hofschafe geweidet hätten.

Als nächster Hofbesitzer wird der Generaldirektor a. D. des Eisenwerks Neunkirchen und ehemalige Bürgermeister der Stadt Saarbrücken

August Krohmeyer ¹³⁾

genannt. Er kaufte 1858 den Hof einschl. Ziegelhof mit einer Gesamtgröße von 400 Morgen.

Als Hofverwalter setzte Krohmeyer den Hofmann Heinrich Leiner aus Ottenhausen ein. Dieser und ein Mann namens Köhl wohnten in der Mühle, in dem Gebäude der ehemaligen Zuckerfabrik ¹⁴⁾.

Auf dem nahen Ziegelhof wohnten meist Schweizer des Aschbacher Hofes. Da das Wasser zum Zuckerfabrik-Betrieb nicht ausreichte, sah sich Krohmeyer gezwungen, den Betrieb ganz einzustellen. Die Gebäude benutzte K. zu landwirtschaftlichen Zwecken. Im Jahre 1900 beseitigte der Besitzer die Bauten bis auf ein Kellergewölbe. Dieses ist heute zugeworfen. August Krohmeyer starb im Jahre 1866 ¹⁵⁾. Sein Sohn

übernahm jetzt den Hof in eigene Verwaltung und Aufsicht. Ihm war der Hof zu groß, zumal Krohmeyer schwerhörig war und sich daher mit seinem Personal nicht recht verständigen konnte. Durch Verkauf reduzierte er seine Ländereien. Hinter dem Dorf Krughütte gelegene Parzellen verkaufte er an das Stift St. Arnual. Weiteres Land im Tal bei Schoenecken, auch die Talwiese am Ottenhauser Weg veräußerte er, ebenso um 1889 das Gelände von 20 Morgen (Preis 10 000 Thaler), welches ab 1892 der Dampfziegelei Klarenthal gehörte ¹⁶⁾.

Um eine kürzere Verbindung mit den Orten Gersweiler, Krughütte und Schoenecken zu haben, gestattete Krohmeyer, einen Fußpfad über das Hofgelände anzulegen, gegen Gewährung einer gewissen Pacht. Im Jahre 1895 baute der Landkreis Saarbrücken eine Verbindungsstraße von der Kreisstraße am Hofe entlang in Richtung Schoenecken. Von da ab erübrigte sich der Fußpfad und fiel weg.

Krohmeyer verpachtete das Ziegelhofgebäude. Der letzte Pächter hieß Rennolett ¹⁸⁾.

Die Aschbacher Hofverwaltung setzte ihre Produkte zum Teil in den umliegenden Dörfern ab. So fuhr z. B. jeden Morgen der Milchwagen des Hofes auch nach Gersweiler zum Milchverkauf in den Häusern. In den Augusttagen 1870 hieß es: „Der Milchwagen vom Aschbacher Hof fährt nicht mehr ¹⁷⁾. Auch die Winterkartoffeln konnten die Nachbardörfer vom Hofe beziehen. Entbehrliches Heu oder Stroh lieferte der Hof auch an die Militärverwaltung bzw. an das Proviantamt Saarbrücken.

Im Jahre 1897 verkaufte Krohmeyer die beiden Höfe an die Herren

Bruch und Sehmer

in Saarbrücken. Sehmer, Aktionär der Schanzenberg Dampfziegelei AG in Saarbrücken, wollte aus Konkurrenzgründen die Klarenthaler Dampfziegelei zum Aufgeben ihres Betriebes zwingen, indem er ihr den Lehm wegnahm ¹⁹⁾.

Die Dampfziegelei Schanzenberg AG

übernahm das Hofgut, verpachtete den Hof, ohne jedoch die Klarenthaler Ziegelei schädigen zu können. Als Pächter sind die Namen Reifenberger, Gall, Vollmer und Dr. Breuer ¹⁵⁾ noch bekannt. 1927 errichtete die Dampfziegelei Schanzenberg auf dem Hofgelände, östlich von Krughütte, eine Anzahl Siedlungshäuser, die sie alsdann mit einem zugehörigen Garten an Privatpersonen verkaufte. Die Gemeinde Klarenthal kaufte ebenfalls westlich der Kreisstraße Hofland, auf welchem sie das Zentralschulhaus erstellte. Als 1927 die Dampfziegelei Schanzenberg die ersten Häuser im Raume des Ziegelhofes erstellte, nahm die Bebauung des Ziegelhofgeländes einen planmäßigen Anfang.

Die Bebauung des Gesamtgeländes Ziegelhof/Aschbacher Hof vollzog sich bis 1950 in folgenden Abschnitten:

1927	Siedlung „Am Ziegelhof“ gebaut durch die Dampfziegelei Schanzenberg	= 15 Häuser
1930	Am Ziegelhof Privatbauten	= 2 Häuser
1934	Siedlung am Ziegelhof, gebaut durch den Kleingärtnerverein „Selbsthilfe“	= 10 Häuser
1935/39	Siedlung Aschbacher Hof — Alter Teil	= 98 Häuser
1940/47	Siedlung Aschbacher Hof — Neuer Teil	= 61 Häuser
	Nach dem zweiten Weltkrieg wurden bis 1952 gebaut	= 5 Häuser

Am 1. Januar 1951 wohnten in der Aschbacher Hof-Siedlung 1155 Personen. Es meldeten sich damals noch weit über 100 Jungsiedler, die inzwischen wohl alle befriedigt werden konnten ²⁰⁾.

Im Jahre 1959 wohnten in Neu-Aschbach 576 männliche und 554 weibliche Personen. Heute, 1967, mag sich die Einwohnerzahl noch um 200 Köpfe erhöht haben, so daß heute mit einer Gesamteinwohnerzahl von 1330 Personen gerechnet wird.

1931 kaufte der Landkreis Saarbrücken den restlichen Hof zum Preis von 128 000 Mark. Die Hofbauten und ein Großteil der Ländereien gehörten also dem Landkreis. Teilländereien überließ der Landkreis gegen Bezahlung den Gemeinden Klarenthal und Gersweiler.

1933 schloß die Gemeinde Klarenthal ihre Wasserleitung an die Hofgebäude an. Ein Großteil des verkauften Hoflandes stellte die Behörde als Baustellen zu Siedlungszwecken bereit. Damit entstand ein neues Dorf. Die Bevölkerung nannte es vorerst Aschbacher Hof-Siedlung. Diese erhielt 1952 gelegentlich einer anberaumten 700-Jahrfeier Gersweilers den Namen Neu-Aschbach.

Das Resthofland bewirtschaftete immer noch der letzte Pächter Dr. Breuer ¹⁵⁾, bis das Militär ihn einberufen ließ, als der zweite Weltkrieg begann. Nachdem Dr. Breuer die Hofgebäude geräumt hatte, die nun verwaist dalagen, belegte die Gemeinde Gersweiler die Räume im Herrenhaus mit armen, z. T. asozialen Personen. Jetzt begann langsam die Plünderung, zuerst der übrigen Bauten. Dazu kam während des Krieges noch Beschuß. Durch die Bombenverheerungen fehlte es in jeder Weise an Baumaterial. Da die Gebäude und Schuppen ohne Aufsicht waren, glaubte jeder, hier holen zu können. Damit verfielen die Bauten innerhalb kurzer Zeit. Um Unfälle zu verhüten, ließ die Behörde die restlichen Mauern abtragen. Jetzt gruppieren sich um die letzten Reste Siedlungshäuser.

Auf diese Weise verschwand der uralte Hof. Das Aschbachtal, in dem sich zuvor Pferde, Kühe und Schafe tummelten und weideten, lag jetzt unbewirtschaftet da. Es steht auch heute noch wegen seiner Schönheit unter Landschaftsschutz.

Oft genug versuchte die Industrie dieses herrliche Tälchen für ihre Zwecke nutzbar zu machen. Doch die Bevölkerung stellte sich dagegen. So ist der letzte Rest dieses einstigen Hoflandes urwüchsig und natürlich geblieben. Inzwischen ist dieses Wiesenland teilweise aufgeforstet. Im Jahre 1958 mußte der alte verschlammte Hofweiher in Ordnung gebracht werden. (Er fiel damals, wie auch das umliegende Land und Tälchen der Gemeinde Gersweiler zu.) Sie besorgte dies und umgab den Weiher mit einer Grünanlage. 1960 legte die Gemeinde einen Abwasserkanal am Abhänge westlich des Aschbachs vorbei. Bei dieser Gelegenheit fanden die Arbeiter eine alte Wasserleitung aus Tonrohren, sogenannten Deicheln. Die Rohre gehörten zu den Erzeugnissen der Krugbäcker von der nahen Krughütte, etwa hergestellt um 1820.

Und dies ist das Ende des Jahrhunderte alten Hofes.

Quellen:

- 1) Carl Büch in Saarbr. Bergmannskalender 1959, Seite 101 Artikel: „Wir und die alten Römer.“
- 2) Carl Büch in Saarbr. Hefte Nr. 22 Abbildung Nr. 17 u. 18 „Der Ziegelhof.“
- 3) Heimatbuch der Gemeinde Klarenthal, Seite 118 betr. Ostschacht am Aschbach. In den Ausführungen heißt es u. a.: Als zweiter Schacht wurde Anfang des Jahres 1902 der Wetterschacht in Angriff genommen. Der Schacht erhielt den Namen Ostschacht (jetzt Ludwigschacht).
- 4) Verf. fand in dieser Nähe im Jahre 1966 sog. Lebacher Eier.
- 5) Carl Büch in Saarheimat, Heft 1/2 1961 Seite 21 Artikel: „Die Wüstung Aschbach.“
- 6) Staatsarchiv Koblenz Nr. XXI Nr. 2472,3,4 2641.
- 7) Manuskript Früh, Seite 30.
- 8) Chr. Kneip: Heimatbilder von Dörfern und Höfen zwischen Saar u. Warndt, Seite 66.
- 9) Chr. Kneip wie oben, Seite 67.
- 10) Chr. Kneip wie oben, Seite 68.
- 11) Manuskript Früh, Seite 27/28.
- 12) Kneip wie oben u. eigene Feststellungen.
- 13) Krohmeyer ist auf dem Gersweiler Friedhof, gegenüber der Theresienstraße, östl. Feld, beerdigt.
Carl Büch, Saarbr. Zeitung v. 22. 2. 1958, Artikel: Grabsteine erzählen Geschichte
Die Inschrift des Grabsteines lautete:

Hier ruht unser lieber Vater

August Krohmeyer

geb. 22. 7. 1803 — gestorben 21. 2. 1866

Darunter stand ein Bibelspruch.

Der Friedhof ist abgeräumt.

- 14) Kneip, wie oben Seite 71.
- 15) Dr. Breuer. Er war der letzte Pächter des Hofes.
Seine Todesanzeige lautete:
Heute Nacht erlöste der Herr meinen lieben Mann, unseren guten Vater, Schwiegervater, Großvater, Onkel und Vetter

Herrn Diplom-Landwirt

Dr. Ferdinand Breuer

Direktor der Landwirtschaftsschule Merzig,

Oberstleutnant a. D.

von seinem kurzen schweren Leiden. Er starb ergeben in Gottes heiligen Willen, versehen mit den Tröstungen seiner heiligen Kirche, im Alter von 58 Jahren.

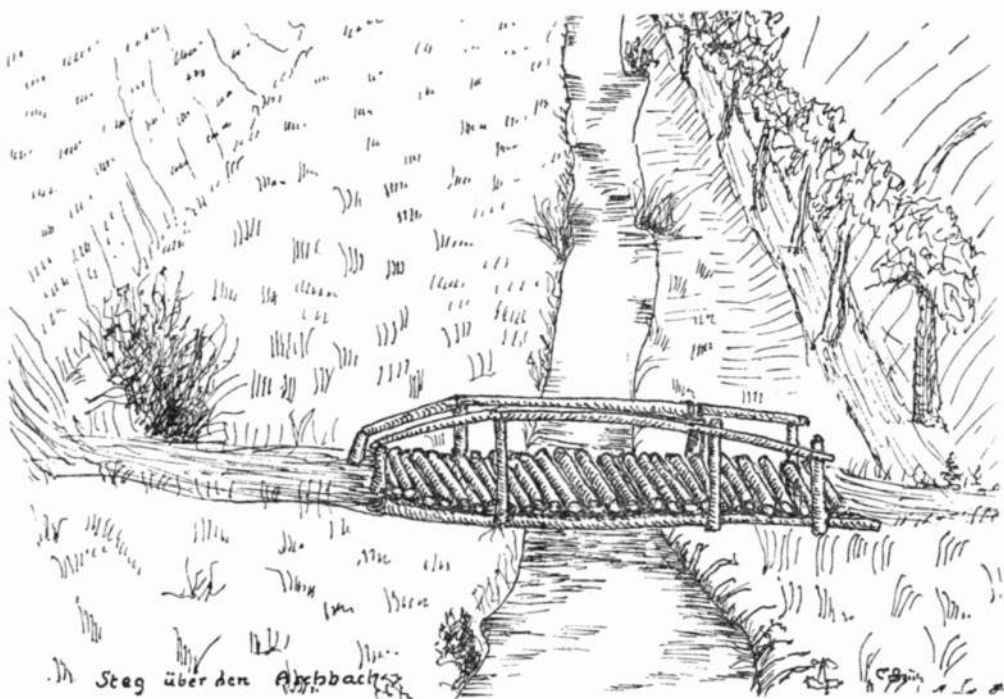
Im Namen der Hinterbliebenen

Anni Breuer geb. Hartrath.

Merzig, Ernst-Thiel-Straße 11 pp. 26. März 1957.

Beerdigung auf dem neuen Friedhof in Saarlouis. pp.

- 16) Carl Büch, Saarbrücker Hefte Nr. 23, Seite 54.
- 17) Wilhelm Schmidt, Manuskript: Der Französ.-Deutsche Krieg 1870 erlebt in Gersweiler, im Besitze des Verfassers.
- 18) Die Nachkommen wohnen noch in hiesiger Gegend.
- 19) Kneip, wie oben, Seite 71.
- 20) Die Angaben sind der Festschrift zur 700-Jahrfeier der Gemeinde Gersweiler entnommen.



Steg über den Aachbach

AUSSTELLUNG IM SAARLAND-MUSEUM

Abb. 1-4 Im abgelaufenen Jahre veranstaltete das Saarländmuseum sechs Ausstellungen, vier davon mit Werken aus eigenem Besitz.

Das Jahr 1967 war ein Jubiläumsjahr des deutschen Expressionismus: Otto Dix konnte sein fünfundsiebzigstes Lebensjahr vollenden, Max Pechstein wurde vor fünfundsachtzig Jahren, Käthe Kollwitz vor hundert Jahren geboren. So ergab sich die Gelegenheit, jeden der Jubilare mit einer umfassenden Ausstellung aus den reichen Beständen der Modernen Galerie zu ehren. Vom 17. Januar bis zum 20. Februar waren die Werke von Otto Dix zu sehen. Sie umfassen den langen Zeitraum von drei Jahrzehnten und geben Auskunft über die künstlerische Entwicklung dieses entschlossensten Vertreters des „art engagé“, den die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts hervorgebracht hat. Das Erlebnis des fünfundsiebenzigjährigen Dresdener Kunstschülers, den der Krieg in die grausige Welt der Schützengräben verschlagen hatte, war bestimmend für die Vorstellung des Künstlers, daß er die Pflicht habe, durch die Darstellung des von der herzensträgen Masse geduldeten Entsetzlichen zum Widerstand und zur Wachsamkeit aufzurufen. Seinen Absichten und wohl auch seiner Begabung entsprechend wählte er Graphik als Mittel seiner Aussage und folgte damit guter altdeutscher Tradition. Hat doch das gedruckte Blatt, das „Flugblatt“, materiell anspruchslos aber mächtig durch seine Vervielfältigung, am ehesten Aussicht, daß seine Saat aufgeht.

In seinem Radierungs-Zyklus „Krieg“ zeigt Dix die von ihm erlebte infernalisch groteske Welt der in immer wieder neu aufgewühlter, geschändeter Erde hausenden Menschen, die zum Morden und Gemordetwerden verdammt sind. Er verfremdet und steigert das Ungeheuerliche durch die Mittel seines Stiles, die von Futurismus und Kubismus abgeleitet sind und deren Formzersplitterung und Aufschichtung als Explodieren und Verschütten ausdeuten.

Die Aussage des Mutigen blieb ungehört, eine beschämende Tatsache, die das Gewissen seiner Nation bis zum heutigen Tage belasten sollte. Dix vermochte nicht mit seinem Schindanger das „Feld der Ehre“ aus den Gedanken der Gedankenlosen zu vertreiben und sie daran zu hindern, in das noch vervielfältigte Unheil eines neuen Weltkrieges zu rennen. Zwischen den beiden Kriegen fuhr er fort, Heillooses aufzudecken und die niederen Dämonen unterschwelliger Gier aufzuzeigen. Sein graphischer Stil ist in dieser Zeit anders als vorher. An die Stelle des Helldunkels der Ätzung ist der feste, hart umrandende Strich getreten, der ihn auch formal in die Nähe des anderen unerbittlichen Mahners, Max Beckmanns, rückt. Wie Beckmann bedient sich auch Dix gerne des „Kabaretts“ als eines Sinnbildes perfektionierter Manipulation des Menschenbildes. Dix gehörte damals mit seiner plastischen Härte zur „Neuen Sachlichkeit“, der trotz aller Variationen doch einheitlichen Richtung, die unsere Welt als mitleidlos, steinern und todverfallen darstellte. Auch das Gemälde „Judenfriedhof von Randegg“ von 1935, aus der Zeit also, wo das neue Unheil schon vor der Tür stand, hat noch die bezeichnenden Merkmale dieses Stiles, die Trostlosigkeit kleiner, stumpfer, isolierter Formen in kalter Leere.

Der alt gewordene Künstler, der das von ihm vorausgesehene und vorausgesagte Entsetzliche überlebte, hat 1947 den „Kinderkarneval“ gemalt. Das Thema bedeutet seinem eigentlichen Sinne nach die Austreibung winterlicher Dämonen durch junges Leben. Dix schließt sich aber mit seinem Bild der makabren Maskerade James Ensors an und zeigt uns unheimliche Verfremdung des Menschen hinter Maskenstarrheit. Die schlimmen Erfahrungen seines Lebens waren nicht dazu angetan, den zornigen Meister im Alter zum Optimisten werden zu lassen.

Auf Dix folgte vom 23. Februar bis zum 12. März Max Pechstein. Auch von ihm besitzt die Saarbrücker Galerie genug an Graphik und Malerei, um einen Überblick über das Werk bieten zu können. Der 1955 verstorbene Pechstein, Mitbegründer der Dresdener „Brücke“, war im Gegensatz zu dem scharf formulierenden, angriffsfreudigen Dix eher kontemplativ, mit unkomplizierter Naivität hinnehmend und schaffend. Bezeichnend ist sein Beitrag zum Thema Krieg, sein lithographiertes „Kriegsalbum“. Wohl wird auch hier auf eindrucksvolle Weise das Düstere geschildert, aber es wird anklagelos hingenommen als lastende Schicksalsfügung, gegen die sich aufzulehnen so sinnlos wäre wie gegen die Winterskälte. Pechsteins großes Erlebnis war von anderer Art: Seine in Anlehnung an Gauguins Tahitireise unternommene Fahrt zur pazifischen Insel Palau, damals deutsche Kolonie, der der Ausbruch des ersten Weltkrieges ein schnelles Ende setzte, bestimmte als das Erlebnis paradiesisch urtümlicher Menschheit fortan die Vorstellung des Künstlers. Es förderte seine eigentliche Begabung zum derb Körperhaften und lieferte ihm mit dem natürlichen Rhythmus der Bewegungen der Primitiven die Grundlage für seine Kompositionen. Einen Ersatz für die nicht mehr erreichbare pazifische Welt bot dem Künstler später das Fischerdorf Nidden auf der kurischen Nehrung. Auch Pechsteins Stil ist von dem Suchen nach dem „verlorenen Paradies“ geprägt: Deutlich weisen seine Form- und Farbvereinfachungen auf primitive Kunst, wenn er auch, seiner Natur gemäß, öfter das archaisch Hölzerne mit barocker Fülle sprengt. Auch von Pechstein besitzt das Museum ein spätes Gemälde, „aufgehende Sonne“ von 1933. Es ist charakteristisch für die expressionistische Tradition mit seiner von van Gogh übernommenen Angleichung aller Formen an den Sonnenkreis als den Lebensspender und mit seiner Verwendung der Ölfarbe als strichartige Applikation in der Art der Graphik.

Vom 23. Mai bis zum 1. August konnte das Museum seinen besonders reichen Besitz an Werken der großen Graphikerin Käthe Kollwitz ausstellen. Die vorhandenen Arbeiten, aus vier Jahrzehnten stammend, umfassen das Gesamtwerk. Die Marksteine sind die drei großen Zyklen, die Radierungen „Bauernkrieg“ (1905-08), die Holzschnittfolge „Krieg“ (1922/23) und die Lithographien „Tod“ (1934/35). Die Künstlerin hat ihr Thema, das Leid der Armen, früh gefunden. Die Fähigkeit zum Mitleiden, mit der sie gesegnet war, vertieft noch durch den Soldatentod des Sohnes in Flandern, prägte von Anfang an Inhalt und Form ihres Werkes. Es ist mütterliches Mitleiden, und das von ihr geschilderte, in einer unguten Welt leidende Volk ist weiblichen Geschlechts. Das von ihr geprägte Menschengesicht wird immer deutlicher ihr Selbstbildnis, immer deutlicher wird das Leid der vielen zu dem ihren.

Die frühen Radierungen zum „Bauernkrieg“ haben bei aller Ausdruckskraft noch viel Artistisches. Sie erinnern an Max Klingers unverbindlich realistische Virtuosenstücke und sind Delikatessen für den gebildeten

Sammler. Dem Thema entsprechend ist hier von Auflehnung die Rede, wenn auch von vergeblicher, von einem Heroismus in der Art von Hauptmanns „Florian Geyer“. Bei den Holzschnitten „Krieg“ hat sich alles gewandelt: Sie handeln von Hunger und Tod, von Ertragen und Trauer, von den verlassenen Müttern und den Witwen. Sie wollen nicht mehr verstanden werden als Leistungen künstlerischer Phantasie und technischer Feinheit. Sie sind Anklagen und Aufrufe. Die schlichte Technik des Holzschnittes gibt ihnen plakartartige Monumentalität. In der vereinfachenden Straffheit des Schwarz-Weiß wird die große Begabung der Künstlerin für die Plastik erkennbar, die sie ja auch wiederholt für die Darstellung ihres Themas gewählt hat. Auch das Saarlandmuseum besitzt eine Plastik der Kollwitz, eine Pietà von 1936. Daß das Trauern der Gottesmutter ins Menschliche, zum Trauern aller Mütter um den gemordeten Sohn verallgemeinert wird, ist durchaus legitim; denn schon als die frommen Lyrikerinnen der deutschen Mystik das „Bärmdebild“ ersannen, schöpften sie ihre künstlerische Kraft aus menschlich mütterlichem Gefühl.

Auf den lauten Ruf der Holzschnitte folgt die leise Klage der Lithographien. Statt der festen Konsistenz der schwarz bedruckten Flächen sehen wir ein sanftes, wie durchsichtiges Grau. Bewundernswert ist auch hier wieder die Beherrschung des gewählten Mittels und sein völliges Aufgehen im Ausdruck. Die restlose Identität von Inhalt und Form ist das Merkmal großer Kunst. Der Titel eines Blattes, „Frau vertraut sich dem Tod an“, könnte über dem ganzen Zyklus stehen.

Anklage und Klage der engagierten Vertreter des deutschen Expressionismus sind heute Museumsgut geworden. Die Tatsache ihrer Wirkungslosigkeit ist bedrückend, vermag aber die Verehrungswürdigkeit der Mutigen nicht zu schmälern. Sie vermag auch nicht einen „Ohne-mich“-Standpunkt der Kunst zu rechtfertigen.

Zwischendurch waren in den Ausstellungen Zeitgenossen zu Gast. Vom 15. März bis zum 25. April waren in einer umfangreichen Schau Werke des Saarländers Max Mertz aus den beiden letzten Jahren zu sehen, Gemälde, Graphiken und Plastiken. Das Werk von Max Mertz ist gekennzeichnet durch eine imponierende Selbständigkeit und Folgerichtigkeit der Entwicklung. Eine klare künstlerische Vernunft vollzieht in kritischer Beherrschtheit Schritt um Schritt. Einfall und Intuition gelten nicht. So sind die Arbeiten von Mertz unverwechselbar persönlich geprägt und zugleich doch immer wieder neu.

Der schlichte Ausgangspunkt seiner Kompositionen, im Zweidimensionalen der Bilder wie im Dreidimensionalen der Freiplastiken und der dekorativen Plastiken im Zusammenhang mit Architektur, ist die einfache, geometrisch gefestigte Form mit ihrer dialektischen Beziehung zum Negativen der Fläche oder des Raumes. Die Farbe, bei aller Vereinfachung doch reich strukturiert, dient der Unterstreichung des thematischen Gegensatzes. Mertz hat sich Darstellungsmittel geschaffen, die an die der Musik erinnern, und so gelang ihm die bewundernswerte Folge von zwanzig Siebdruckblättern „Variationen über ein Thema“. Das Ausgangsthema, drei Figuren, hat die zum Variieren erforderliche Doppeleigenschaft der Vielgliedrigkeit und des Überschaubaren, die den Reichtum der Abwandlung bis zum vielstimmig figurierten Fugato und zugleich die Wiedererkennbarkeit ermöglicht, die den Zusammenhang garantiert.

Auf Mertz folgte bis zum 21. Mai eine Ausstellung französischer Graphik, von der Kulturabteilung des französischen Generalkonsulats im Rahmen der „Französischen Woche“ veranstaltet. Man sah eine recht bunte Mischung, gleichsam einen Querschnitt aus der Vielfalt französischer Graphik der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit. Einige Namen von Weltruf waren darunter wie Leger, Matisse, Mirò, Braque und Lurçat. Vom gepflegten Realismus einiger Landschaftsaquarelle reichte die Stilbreite bis zur reinen Fleckenkomposition. Wenn man die gezeigte Auswahl als für die französische Kunst gültig ansieht, so ergibt sich, daß immer noch die beiden Schulen des Kubismus und des Surrealismus herrschend sind. Besonders charakteristisch scheint die Mischung der beiden Richtungen zu sein, bei der surrealistische Symbolzeichen mit kubistischen Strukturen kombiniert werden, wobei häufig noch dekorative Elemente mit graphischen Schmuckreizen hinzugefügt werden.

Die letzte Ausstellung, vom 3. August bis zum Jahresende, wurde wieder aus eigenem Bestand zusammengestellt: Das Museum zeigte seinen Besitz an moderner Plastik. Es fehlten nur einige wenige Stücke, die anderswohin ausgeliehen worden waren. Man konnte feststellen, mit welcher Umsicht die Erwerbungen für die Moderne Galerie vorgenommen worden sind: Die siebenunddreißig ausgestellten Werke boten einen umfassenden und aufschlußreichen Überblick über die Entwicklung „von Rodin bis Pomodoro“ (so lautete der Titel der Ausstellung!), das heißt von dem frühesten Beginn einer Neuorientierung bis zum heutigen Stand. Das grundlegend Neue, das seit achtzig Jahren die Vorstellung vom Plastischen gewandelt hat, ist einerseits die Verwandlung des organisch Gewachsenen ins Kristallartige und andererseits das Einbeziehen des Räumlichen, das dem „positiven“ Körperhaften als „negativer“ Gegensatzpartner zugesellt wird. Dabei gewinnt der Raum im Laufe der Entwicklung deutlich die Vorherrschaft. Von ihm geht auch das kristallinisch Stereometrische aus, denn in unserer aus der Erfahrung stammenden Vorstellung ist das Körperhafte das kompakt Geballte, der Raum aber das axonometrisch dreidimensional Gerichtete.

Aus der langen Reihe der gezeigten Arbeiten seien einige aufschlußreiche Beispiele angeführt: Rodins Einzelstudien zu den „Bürgern von Calais“ ziehen unverkennbar mit ausgreifenden und hereinholenden Gesten den Raum an sich heran. Barlachs Bronzen „Rächer“ und „Sonnenanbeter“ sind auf ein Ziel im Raum gerichtet. Aus dem ungewöhnlich reich vertretenen Werk von Archipenko ist der „Tanz“ (1912) von besonderer Bedeutung: Zwei schon von einem Dreiecksmotiv in ihren Umrissen gebildete Gestalten umgreifen mit ihren Bewegungen ein Raumellipsoid. Das Thema wird mit bezeichnender Steigerung weitergeführt in Bellings „Dreiklang“ (1919). Hier werden Körper und umschlossener Raum aus dem gleichen Grundmotiv des Tetraeders aufgebaut. Das Eindringen des Räumlichen in die plastische Form, die Vertauschung von positiv und negativ, nimmt Archipenko im gleichen Jahre mit seiner „Frau, ihr Haar kämmend“ vor. Diese Vertauschung bleibt das vorherrschende Verfahren, und noch Zadkins „zerbrochener Krug“ von 1953 höhlt eine zylindrische Grundform in Schichten aus, so daß eigentlich die Hohlform zum Träger des Themas wird.

Die Verwandlung des Organischen ins Mathematische wird in Chadwicks „Conjunction“ mit surrealistischer Ironie als Liebesleben der Prismen vorgeführt.

Das jüngste Werk, Pomodoros „Komposition“ von 1962, verzichtet ganz auf einen deutbaren Inhalt und reduziert die künstlerische Gestaltung auf ein mit kleinen Stabmotiven vorgenommenes reliefartiges Besetzen zweier Quaderflächen. Bezeichnenderweise ist Pomodoros Werk aus Silber, das heißt es rückt in die Nähe kunsthandwerklichen Schmuckes am Geräthhaften. Die Plastik ist damit zu ihrem Ausgangspunkt in der Tiefe der Zeiten zurückgekehrt, zu dem Schmücken der Dinge, die man in die Hand nimmt, seien sie für den Alltag oder für den Kult bestimmt. Wir stehen also an einem neuen Anfang. Es könnte ihm ein neuer Aufbau folgen, der vielleicht irgendwann einmal auch wieder ein gültiges Menschenbild zustandebringt.



Max Pechstein „Initiale D“ mit Selbstbildnis
Tuschzeichnung, vor 1921
Saarland-Museum

REINHARD LEHNERT

DER INNENSTERN DIE GRUNDLAGE EINER LICHTMUSIK

mit 8 Textbildern und 69 Schwarz-Weiß-Bildern

Alle Rechte an Text und Bildern verbleiben beim Verfasser

Der Mann, der das Rad erfand, ... eine Figur, die ihm niemand streitig macht. Ihn verfolgt der berechnete und jahrhundertalte Neid der Maler. Sollte es nicht möglich sein, eine ebenso gültige und vielvermögende Figur zu erfinden? Nach Hans Platschek

Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um das mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Model und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.

Johann Wolfgang Goethe

Ja, ich ohne schon die Stelle, da die Wand sich spalten läßt, ohne einer fremden Helle unermeßliches Sternenfest.

Die verborgene Schrift wird leslich, und der Meerstern hebt sich groß. Unvergänglich, unverweslich blüht die Rose Jerichos.

Werner Bergengruen

Das ewig' Licht geht da herein, gibt der Welt ein' neuen Schein.

Mittelalterliches Kirchenlied

VORWORT

Der vorliegende Aufsatz nimmt das Thema früherer Aufsätze ¹⁾—⁴⁾ wieder auf. Er ist jedoch im Wesentlichen auch für sich alleine verständlich. Er erweist erstmalig den Innenstern als die Entfaltung der Grundidee des zweidimensionalen geschichteten Rhythmus. Er behandelt sodann erstmalig die Allraster, Vollraster und Leitraster, aus denen alle Spielraster der Lichtmusik entspringen. Er gibt schließlich erstmalig dem Leser die Möglichkeit, mit geringer Mühe selbst Spielraster und Innenbilder in reicher Fülle zu entwerfen. Einige Worte vorweg zum Thema des Aufsatzes!

Die „leere Ebene“ und der „leere Raum“ sind nur scheinbar „leer“. Sie „tragen in erster Stufe“ die Welt der Geometrie, also die Formen und die Gesetze der Dreiecke, Vierecke, Kegelschnitte und so weiter. Sie „tragen“ sodann „in zweiter Stufe“ alle möglichen gesetzlichen Formen der Physik, der Chemie, der Biologie und der Technik. Sie „tragen“ schließlich „in dritter Stufe“ alle möglichen, auch die nicht gesetzlichen, Formen der Wirklichkeit und der Kunst. Das Wort „tragen“ bedeutet hier: Das Wesen der Ebene und des Raumes ermöglicht diese Formen und keine anderen, so zum Beispiel kein gleichseitiges Dreieck mit 90°-Winkeln, es läßt diese Gesetze entdecken und keine ihnen widersprechenden.

Die Welt der Geometrie ist ein wunderbares und unerschöpfliches Forschungsfeld, eine unendliche Schatzkammer für den menschlichen Verstand. Gibt es in der „leeren Ebene“ eine entsprechende Schatzkammer „erster Stufe“ für das menschliche Auge? Anders gesagt: Gibt es Formen, die ebenso erstrangig, geordnet und grundlegend aus dem Wesen der euklidischen Ebene entspringen wie die bekannten Grundformen der Geometrie, und die dem menschlichen Auge bieten, was die Geometrie dem Verstande bietet?

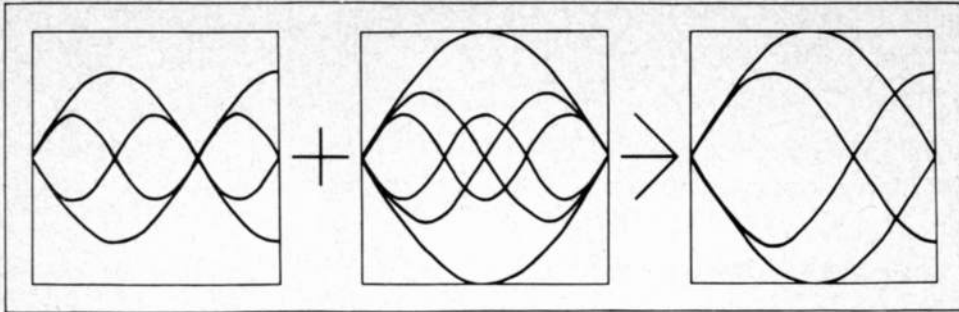
1) Der Aufbau des Seins nach Zeit und Raum, erste Fortsetzung, „Saarbrücker Hefte“ 10 (1959), S. 109, Bild 67 und S. 148, Bild 80.

Die Idee, den gefüllten Siebenkreistraster zum Entwerfen von Bildern zu benutzen, habe ich über die Patentanwälte K. und E. Umbrecht, Saarbrücken, angemeldet in der Deutschen Gebrauchsmusteranmeldung 8AR 117/60 vom 3. 12. 1960 Saarlouis, registriert vom Internationalen Amt in Genf am 26. 4. 1961 unter der Nummer 28.211.

2) Geometrische Sterne (mit 12 Bildern), „S. H.“ 16 (1962), S. 89—92

3) Geometrische Bilder (mit 64 Bildern), „S. H.“ 20 (1964), S. 57—111

4) Geometrische Spiele (mit 65 Bildern), „S. H.“ 24 (1966), S. 25—63



Textbild 1: Die Seinsgrundlagen der Tonmusik: Durch Oktavlotung bewirkte Verdichtung in der Overtonreihe ergibt die Natur-Tonleiter. Die linke Figur zeigt die Sinusschwingungen der Töne g' und g, die mittlere die der Töne c, c' und g', die rechte die der Töne c und g. Weiteres in der Nummer 6!

Das ist in der Tat der Fall. Solche Formen sind die von mir entdeckten Innensterne, Innenbilder und, wenn wir die „leere Zeit“ hinzunehmen, Innenspiele. Die Innensterne sind geschichtete Flächenornamente bestimmter Art, die Innenbilder sind farbenbelegte unveränderte oder nach bestimmten Gesetzen veränderte Innensterne, die Innenspiele sind zeitliche Reihungen von Innenbildern.

Die Innensterne und auch nur sie verwirklichen in der Ebene in schichtenhafter Näherung, also in hierarchischer Ordnung, die „Gleichförmigkeit“ aller Orte und zugleich die „Ganzheit“ der Gesamtfigur. Die Gleichförmigkeit oder Homogenität ist die Grundeigenschaft des Raumes schlechthin. Die Ganzheit, also die Einheit in der Mannigfaltigkeit, ist das Grundanliegen des menschlichen Geistes und insbesondere des ästhetischen und des künstlerischen Empfindens. Man vergleiche hierzu den Aufsatz 3)!

Die bisher bekannten geometrischen Figuren, die dem Auge gefallen, also Sternfiguren, Kurven, Kurvenscharen und einschichtige Ornamente, sind mehr oder weniger starr, das heißt, sie sind keine natürlichen Spielraster. Erst die Innensterne gestatten wegen ihrer Gleichförmigkeit und Ganzheit in unerschöpflichem Maße ästhetisch gute und darüber hinaus künstlerische Gestaltung. Sie gewähren dem Gestalter die dreifache Freiheit des Auswählens der Grundfiguren, des Belegens der ausgewählten Grundfiguren mit Farben und des zeitlichen Veränderns. Die Innensterne befreien die „ästhetische Geometrie“ aus ihrer bisherigen Starrheit, sie schenken ihr Freiheit, Fruchtbarkeit und Bewegung, also das Leben.

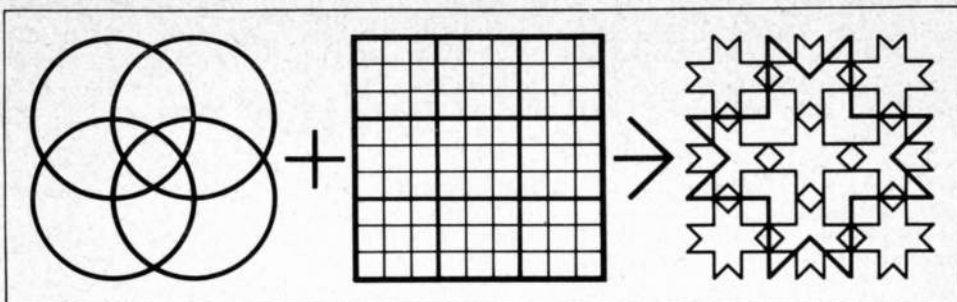
Die Innensterne machen durch ihre Grundfiguren die Punkte der Ebene in genau derselben geschichteten Ordnung sichtbar, wie die kartesischen Parallelkoordinaten mit n-adischer Schreibweise der Koordinaten sie nennbar machen, insbesondere für $n = 2$ und $n = 3$. Es gilt daher: Die Innensterne sind die sichtbar gewordenen Koordinatensysteme der analytischen Geometrie.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt: Die Koordinaten-Geometrie, also die analytische Geometrie, bewirkt eine gewisse Verschmelzung der Raum- und der Zeitan-schauung, indem sie beide auf die reellen Zahlen zurückführt, genauer: Geometrie, Kinematik und Dynamik auf die Analysis. Jedes Koordinatensystem mit n-adischen Koordinaten und jeder Innenstern mit der Vergrößerungszahl n ist in gewissem Sinne „Kleid einer ganzen Zahl“, nämlich der Zahl n.

Weiter: Das Koordinatensystem und somit auch der Innenstern ist Restbestand einer Ich-Vernichtung im Umgang des Menschen mit dem Raum, ist also Ich-Vertretung gegen den Raum. Näheres hierüber bei Weyl 5)!

Weiter: Die Koordinaten „benennen“ die Punkte, wie die menschliche Sprache die Gegenstände benennt, die Welt „wortet“. Das Koordinatensystem wie auch der Innenstern ermöglichen ein „geistiges Handeln“ mit den Punkten wie die Sprache mit den Dingen. Koordinatensystem und Innenstern sind somit „Sprache für den Raum“ wie die Umgangssprache „Sprache für die Welt“.

Weiter: Die Grundfiguren der verschiedenen Schichten des Innensternes verkörpern in höchster Vollkommenheit die hierarchische Struktur, die wir vorfinden in der Pyramide der Begriffe, im flächenhaften und im gesellschaftlichen Aufbau des Staates, im Aufbau der Baum-Krone wie auch der Baum-Wurzelkrone.



Textbild 2: Die Seinsgrundlagen der Lichtmusik: Durch Änderung der Zellenränder unter Ausnützung des Überschneidungsgesetzes des Gestaltsehens bewirkte Durchsichtigkeit im geschichteten Schachbrett ergibt den Innenstern. Die mittlere Figur zeigt 3 Schichten, die rechte 2, beide die Vergrößerungszahl 3. Weiteres in der Nummer 6!

Weiter: Die stammesgeschichtliche Entwicklung der Intelligenz vom niederen Tier bis zum Menschen von hoher Kultur, ebenso die geistige Entwicklung des Einzelmenschen vom Säugling bis zum Erwachsenen ist wesentlich ein Wachsen der inneren und äußeren Beherrschung von Raum und Zeit, weiter ein Fortschreiten von der Betrachtung des Wirklichen zu der des Möglichen, insbesondere des Prästabilit-Möglichen, des „Allgemeinen“. In diesem Zusammenhang sind auch Koordinatensystem und Innenstern zu sehen.

Die Innensterne sind die sichtbaren zweidimensionalen geschichteten Rhythmen (Rhythmus im Sinne einer regelmäßigen Wiederholung des Gleichen), wie die Tonleitern die hörbaren eindimensionalen geschichteten Rhythmen sind. Sie sind die durch Ränder-Veränderung ihrer Zellen „durchsichtig“ gemachten geschichteten Schachbrette, wie die Tonleitern die durch Oktavlotungen verdichtete Obertonreihe sind. Man vergleiche zum Thema „Gestaltwahrnehmung“-Arnheim⁵⁾ und Klee⁷⁾!

Die Innensterne, -bilder und -spiele begründen eine zukünftige neue Grundkunst, eine Kunst mehr oder weniger gegenstandsfreier ruhender und bewegter Bilder, eine statische und dynamische „Lichtmusik“. Das ist eine Grundkunst, die der statischen und dynamischen Bildenden Kunst gegenüber und zur Seite steht wie die Tonmusik der Dichtkunst. Sie umfaßt die einzig mögliche ganz gegenstandsfreie Flächenkunst und ist die letzte der denkmöglichen Grundkünste. Die Innensterne leisten für die Lichtmusik, was die Tonleitern leisten für die Tonmusik.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt: In der Tonmusik bedeutet die Oktav, daß die aufsteigend durchlaufene Tonleiter ab dem Tone 5 zwar akustisch noch steigt, das heißt sich vom Grundton 1 entfernt, aber tonpsychologisch sich dem Tone 8, also auch dem Tone 1 wieder nähert und daß beim Erreichen dieses Tones ein scharfes „Einschnappen“ stattfindet. Der geschichtete Rhythmus des Innensternes ist in gewissem Sinne eine in sich dichte „geschichtete Oktav“: Jedes Durchlaufen eines solchen Rhythmus' bedeutet ein dauerndes Entfernen von Kraftpunkten und Nähern an andere Kraftpunkte der gleichen Schicht.

Weiter: Das Wort „Rhythmus“ wurde oben für die regelmäßigen Wiederholungen der Berge und Täler der Sinus-Schwingungen der Töne und für die regelmäßigen Reihungen der Kraftlinien und der Feldlinien der Innensterne gebraucht. Es wird bekanntlich in der Tonmusik noch in anderem Sinne gebraucht, als Takt- oder Betonungs-Rhythmus. Auch in der Lichtmusik wird der Rhythmus in dieser zweiten Bedeutung wesentlich sein. Vielleicht wäre es gut, den Rhythmus im oben genannten Sinne den „Frequenz-Rhythmus“ zu nennen. Für den geschichteten Rhythmus des „Spannungs-Hochbaues“ eines jeden zeitlichen Kunstwerkes vergleiche man Christiansen⁸⁾!

5) Hermann Weyl, Philosophie der Mathematik und der Naturwissenschaft, München 1928, insbesondere S. 57—59. Noch heute das Standardwerk.

6) Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen, Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965, insbesondere S. 102, 103, 187—191. Gehaltvolles Werk.

7) Paul Klee, Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltenlehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel — Stuttgart 1956. Sehr wertvolles Werk.

8) Broder Christiansen, Die Kunst, Felsen Verlag, Buchenbach i. Br. 1930. Sehr wertvolles, viel zu wenig bekannt gewordenes Werk.

Weiter: Wie die Bilder 57—60 zeigen, sind gewisse Innensterne die Formraster-Grundlagen für einen planmäßigen streng geometrischen Facetten-Kubismus: Die Stark-Überlappungs-Raster zerlegen die Ebene in flächengitter-förmig verteilte einander überlappende Flächenstücke mehrerer Schichten, wie das in freierer Weise auch der analytische Kubismus tut. Man vergleiche Gehlen?).

Ich danke
für sein Interesse an meiner Arbeit und einen Druckkostenzuschuß aus den Mitteln der Staatskanzlei Herrn Ministerpräsident Dr. Franz Josef Röder,
für einen weiteren Druckkostenzuschuß dem Herrn Minister für Kultus, Unterricht und Volksbildung, Werner Scherer,
für das Gestalten von Bildern Herrn Oberstudienrat Walter Schmeer (57—60), für das Fotografieren der Bilder Herrn Heinrich Fischer aus Bous,
für das Zeichnen von Bildern den Damen und Herren Ulrike Altmeyer (50), Dagmar Anton (52), Heide Berndt (45), Gerti Braun (Textbilder 1, 3, Bilder 34, 38, 39, 53, 54, 58, 60, 62, 64, 69), Gisela Braun (40, 57, 59, 61, 63), Peter Huber (42), Gernot Isler (47, 48), Ingrid Kirschbaum (1—5, 7, 13, 14, 21, 22), Vera Küster (9—12), Axel Günther Martin und Mona Maas (Textbild 2, Bilder 6, 8, 15, 16, 18, 23—28, 33, 36, 37, 65—68), Hubert Mayer (43), Gerhard Nenno (29—32), Hans Erich Pasch (35), Dieter Schilke (44), Jutta Schmidt (49, 51), Wilfried Shian (17), Gerhard Wiese (41, 46), Gerd Zeitz (Textbilder 4—8, Bilder 9, 20), Ulrike Zilius (55, 56).
Ich bitte um Kritik und Anregungen aller Art.

Nummer 1: Die Bilder 49—56

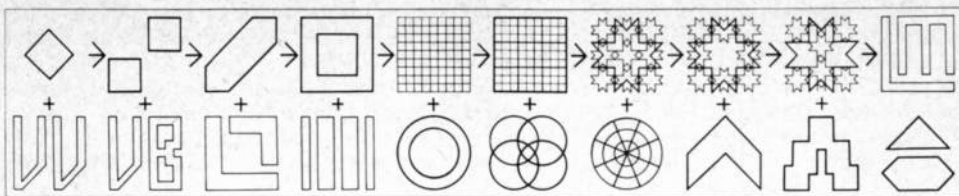
Wie die Dichtkunst auf den Sprachen aufbaut, die Bildende Kunst auf Gegenstände und Zwecken und die Tonmusik auf den Tonleitern, so muß eine „Lichtmusik“ auf Form- und Farbleitern aufbauen. Dabei kann die Farbleiter weitgehend willkürlich gewählt werden, sie muß lediglich für den Verlauf des jeweiligen Kunstwerkes festgehalten werden.

Die Formleiter jedoch muß zwei wesentliche Bedingungen erfüllen. Sie muß erstens, soweit dies möglich ist, *gleichförmig* sein, das heißt sie muß die verschiedenen Orte oder Stellen des Bildes gleich behandeln, gleich strukturieren, es müssen an allen Stellen dieselben Formen und Vorgänge möglich sein. Diese Bedingung ist nur in den Flächenornamenten erfüllt, also in den Formen, in denen sich dieselbe Figur, die Grundfigur, in regelmäßiger Gitteranordnung wiederholt. Sie ist in diesen um so besser erfüllt, je dichter die Grundfiguren liegen, also je feiner das Gitter ist. Man denke etwa an das Schachbrettmuster.

Die Formleiter muß zweitens *ganzheitlich* sein, das heißt sie muß dem Auge als ein organisch gegliedertes Ganzes erscheinen, sie darf nicht „zerfallen“. Diese beiden Bedingungen der Gleichförmigkeit und der Ganzheitlichkeit widersprechen einander in gewisser Weise. Jedes Flächenornament „zerfällt“ für das Auge in seine einzelnen Grundfiguren, und es „zerfällt“ um so gründlicher, je dichter die Grundfiguren liegen, also je gleichförmiger das Ornament ist. Wir helfen uns, indem wir feinere und gröbere Ornamente übereinander schichten bis zum größten, das schon kein Ornament mehr ist, sondern eine einzige große Grundfigur, ein einziger großer Stern. Wir erhalten so eine hierarchische Struktur, in der die feineren Schichten Gleichförmigkeit verwirklichen und die gröberen Ganzheit.

Die Bilder 49—52 lassen erkennen, wie dies gemeint ist. Diese Bilder stellen je einen *Innenstern* dar und zeigen von diesem drei Schichten. Wir nennen diese Schichten, mit der größten beginnend, die Schichten 0, 1 und 2. Die Schicht 0 besteht aus einer einzigen Grundfigur, die Schicht 1 besteht aus 9, die Schicht 2 aus 81 Grundfiguren. Aus der Grundfigur der Schicht 0 entstehen die Grundfiguren der Schicht 1 durch ähnliche Verkleinerung auf $\frac{1}{3}$, die der Schicht 2 auf $\frac{1}{9}$, die der hier nicht mehr gezeichneten Schicht 3 auf $\frac{1}{27}$, und so weiter. Alle unendliche vielen denkbaren Schichten 0, 1, 2, 3, ... bilden den jeweiligen Innenstern.

9) Arnold Gehlen, Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt am Main — Bonn 1960. Sehr inhaltreiches und wertvolles Werk. Man vergleiche auch die Stellungnahmen zu Pablo Picasso und Paul Klee (Maler ersten Ranges), Kandinsky (unverständlich), Piet Mondrian (stille, erklärte Verschiedenheit), zum Tachismus (Gestaltlosigkeit) und zur „Höhenlage“ moderner Kunstkommentare (S. 162—169).



Textbild 3: Der „logische Stammbaum“ der Lichtmusik im Aufbau des Seins. Erklärung in der Nummer 6!

Der im Bild 49 dargestellte besonders leicht zu erklärende Innenstern wurde bereits im Aufsatz 3) in den Bildern 22 und 18 dargestellt und vorgeführt. Die Grundfiguren sind Sterne mit 8 Zacken. In den Spitzen dieser Zacken berührt jeder Stern die vier ihm nach oben, unten, links und rechts benachbarten Sterne der gleichen Schicht. Wir nennen die Innensterne, in denen die Grundfiguren die ihnen benachbarten Grundfiguren in Punkten berühren, die Berührungsraster. Die Grundfiguren im Bild 50 sind Quadrate mit je vier in den Seitenmitten angehängten Rauten, genauer: auf einer Spitze stehenden Quadraten. Dabei ist jede dieser Rauten zugleich Teil je einer benachbarten Grundfigur. Wir nennen die Innensterne, in denen die Grundfiguren mit ihren Nachbarn abgegrenzte Flächenstücke gemeinsam haben, die Verknüpfungsraster.

Auch die Bilder 51 und 52 stellen Verknüpfungsraster dar. Die Grundfiguren sind Quadrate mit je vier in den Ecken angehängten Rauten, beziehungsweise Rauten mit je vier in den Seitenmitten angehängten Quadraten. Die den Bildern 49—52 zugeordneten Bilder 53—56 zeigen auf einem quadratischen „Leitraster“ je drei Grundfiguren der Schicht 1, abgesehen von den den Bildrand überschreitenden Flächenstücken der oberen und der unteren Grundfigur in den Bildern 54—56.

Die Bilder 49—52 lassen sich übrigens auch anders deuten. Dann sind die Grundfiguren die Lückenformen der bisher betrachteten. Dann sind die Grundfiguren im Bild 49 Ringe aus vier Quadraten und vier Rauten, im Bild 50 Ringe aus vier Zackensternen, im Bild 51 Ringe aus vier Sechsecken, im Bild 52 Sterne aus vier ebensolchen Sechsecken. Bei dieser Auffassung sind alle vier Innensterne Verknüpfungsraster.

Die Innensterne der Bilder 49—52 bauen ersichtlich auf Quadratgittern auf, in denen der Abstand zweier benachbarten Quadrate halb so groß ist wie die Seitenlänge eines Quadrates. Sie lassen sich daher leicht auf kariertem Papier nachzeichnen. Dabei empfiehlt es sich, zum Zeichnen der Netzlinien in jeder der drei Schichten eine andere Farbe zu wählen. Der Leser mache einen Versuch!

Um nun aus einem solchen Innenstern ein Innenbild herzustellen, zeichnen wir einige Schichten des Innensternes auf kariertem Papier oder auf Millimeterpapier, pausen einen nach irgendwelchen Gesichtspunkten ausgewählten Teil der Grundfiguren auf die weiße Rückseite oder auf einen zweiten, weißen Papierbogen durch und färben diese durchgepausten Grundfiguren.

Beim Färben legen wir einen Farbraster zugrunde, das heißt wir lassen eine bestimmte Menge von Farben zu und setzen fest, was als „Mischungs“- oder besser Überlagerungs-Farbe an den Stellen auftreten soll, an denen sich zwei oder noch mehr durchgepauste Grundfiguren überlagern. Dabei stehen auch für die Wahl der Überlagerungsgesetzmäßigkeit zahlreiche Möglichkeiten offen. — Wir können auch mehrere Innensterne überschichten, das heißt in ein und demselben Innenbild mehrere Arten von Grundfiguren, also Grundfiguren verschiedener Formen zulassen.

Ob, und wenn ja, in welchem Maße das entstandene Innenbild ansprechend oder gar ein Kunstwerk ist, hängt von der Auswahl des Innensternes oder der Innensterne, der durchgepausten Grundfiguren, des Farbrasters und der den einzelnen Grundfiguren zugeordneten Farben ab, also von der ästhetischen oder künstlerischen Leistung des Entwerfenden.

Um ein InnenSpiel herzustellen, muß eine sich nach Form und Farbe ändernde Innenbildreihe geschaffen werden. Dabei können auch Bewegungen der Grundfiguren nach oben-unten, nach rechts-links und nach vorne-hinten (Größer- und Kleinerwerden) zugelassen werden. Schließlich können auch zeitliche Formänderungen von Grundfiguren zugelassen werden.

Dazu werden entweder wie bei Trickfilmen für jede Sekunde etwa 20 Bilder hergestellt und diese dann als Filmspiel vorgeführt. Die Herstellung der einzelnen Bilder geschieht dabei am besten mit Hilfe elektronischer Geräte, bei denen etwa die rechte Hand die Grundfiguren und die linke die zugeordneten Farben tippt, während auf einer Scheibe nach Art der Fernscheibe das jeweilige Bild erscheint.

Oder aber es wird das Innenspiel unmittelbar von elektronischen Geräten, von „Lichtklavieren“ oder „Lichtorgeln“ erzeugt, die von einem oder mehreren Spielern an Schalttafeln bedient werden.

Der künstlerische Wert oder Unwert eines solchen Innenspieles hängt natürlich wieder von der Leistung des Komponisten ab. Man wird in der Regel ein solches Innenspiel von Tonmusik, vielleicht auch von gesprochenem Wort begleiten lassen.

Nummer 2: Die Bilder 57—69

Die Bilder 57—60 sind Innenbilder des im Aufsatz 4) in den Bildern 39 und 40 dargestellten und in den Bildern 3, 4, 53—60 und 61, 62 zugrundeliegenden Achteck-Stabüberlappungs-Rasters der Klasse Dual 2. Die Grundfiguren sind Achtecke, die ihre Nachbarn bis zum übernächsten einschließlich überlappen. Die Bilder 61—64 sind die zugehörigen „Pläne“.

Der Farbraster besteht aus den „Farben“ weiß und schwarz und der Überlagerungsvorschrift: wo eine ungerade Zahl von Grundfiguren einander überlagern, da ist die „Mischfarbe“ weiß, wo eine gerade Zahl, da ist sie schwarz. Die Bilder stellen die Symbole der vier Evangelisten dar, also Matthäus: Engel, Markus: Löwe, Lukas: Stier, Johannes: Adler.

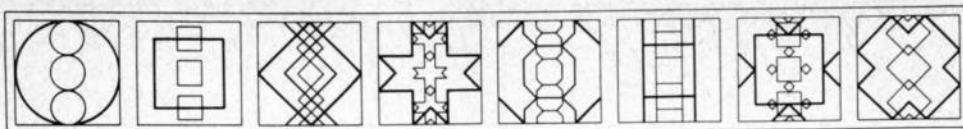
Es sei in diesem Zusammenhang betont, daß die dynamische Lichtmusik nicht auf die Nachgestaltung von Gegenstands- oder Schriftformen angewiesen ist. Andererseits ist der dynamischen Lichtmusik eine solche Nachgestaltung natürlich ohne weiteres möglich. Wir können in gewissem Sinne die zu erwartende ganz gegenstands- und schriftfreie, „reine“ dynamische Lichtmusik mit der Instrumentalmusik vergleichen, die ebenfalls zu erwartende mehr oder weniger gegenständliche Formen und vielleicht auch Schriftformen nachgestaltende dynamische Lichtmusik mit der Vokalmusik.

Die Bilder 65 und 66 bestehen aus je 16 Teilbildern. Wir zählen diese von links nach rechts und zeilenweise von oben nach unten und nennen sie die Teilbilder 65,1 bis 65,16 und 66,1 bis 66,16. Diese Teilbilder zeigen die Schichten 0 und 1 je eines Innensternes der Klasse Dual 3, also auf Quadratgittergrundlage und mit der Vergrößerungszahl 3. Die Teilbilder 65,1—65,4 stellen dieselben Innensterne dar wie die Bilder 49—52.

Wir führen in diesen Teilbildern Parallelkoordinaten ein. Der Mittelpunkt des jeweiligen Teilbildes sei der Punkt (0;0), der Mittelpunkt der rechten Grenzlinie sei der Punkt (27;0), der obere rechte Eckpunkt sei der Punkt (27;27). Dann haben je zwei benachbarte Markierungsstriche der zwischen den Teilbildern gezeichneten Koordinaten-Hilfslinien einen Abstand von sechs Koordinaten-Einheiten.

Im Bild 65,1 sind die Eckpunkte der Grundfigur der Schicht 0 die Punkte (18;0), (27;9), (9;9), (9;27), (0;18), symm. (das soll heißen „mit symmetrischer Fortsetzung“). Im Bild 71,2 sind es die Punkte (18;0), (27;—9), (36;0), (27;9), (18;0), (18;18), (0;18), (9;27), (0;36), (—9;27), (0;18), symm. Und so weiter. Die Mittelpunkte der 9 Grundfiguren der Schicht 1 sind in allen Teilbildern die Punkte (—18;18), (0;18), (18;18), (—18;0), (0;0), (18;0), (—18;—18), (0;—18), (18;—18). Die Mittelpunkte der in den Bildern 49—52 noch dargestellten 81 Grundfiguren der Schicht 2 sind die Punkte (—24;24), (—21;24) und so weiter.

Das Teilbild 65,5 stellt zwei Verknüpfungsraster dar. Im ersten ist die Grundfigur ein Quadrat mit vier in den Ecken angehängten kleineren Quadraten. Im zweiten besteht sie aus den vier Rechtecken, die das eben genannte mittlere Quadrat einschließen und so einen Ring bilden. Der Leser untersuche selbst die weiteren Teilbilder! In 65,8 und 65,12 ist die Schicht 1 nur zum Teil gezeichnet, der Leser ergänze in Gedanken die nicht gezeichneten Strecken! Die Teilbilder 65,6, 65,8, 65,11 und 65,12 stellen unter anderem die vier wichtigsten Stabüberlappungs-Raster der Klasse Dual 3 dar. Diese liegen im Aufsatz 3) den Bildern 28, 33—48, 49—52 und 57—60 zugrunde. Näheres hierüber in einer späteren Veröffentlichung!



Textbild 4: Die gemeinsamen Punktmengen benachbarter Grundfiguren im Innenstern. Erklärung in der Nummer 6!

66,13 stellt einen wichtigen Berührungsraster dar. Wenn wir den Innenstern um 45° nach links drehen und dann in senkrechter Richtung soweit zusammendrücken (affin verformen), bis die seitlichen Winkel statt 90° nur noch 60° betragen, und wenn wir dann die beiden Ecken links und rechts so weit abschneiden, daß ein regelmäßiges Sechseck entsteht, dann erhalten wir den im Aufsatz 4) dem Schriftbild 2 („VIA-VERITAS-VITA“) zugrundeliegenden Innenstern der Klasse Trial 3. Ebenso ergibt jeder Innenstern der Klasse Dual 3 einen entsprechenden der Klasse Trial 3 und umgekehrt. Dieselbe Beziehung besteht offensichtlich auch zwischen den Klassen Dual n und Trial n für $n = 2, 3, 4$ und so weiter. (66,13) und der zugehörige Trialstern stellen offenbar auch zwei sehr „gute“ Überlappungs-, und zwei ebensolche Verknüpfungs-Raster dar.

Bei den im folgenden genannten Paaren von Teilbildern ist, wenn wir von Drehungen und Klappungen absehen, die Hohlfigur des ersten gleich der Grundfigur des zweiten und umgekehrt, und zwar bei jeder der möglichen Heraushebungen einer Grundfigur: 65,1—65,2, 65,3—65,4, 65,5—65,9, 65,6—65,10, 65,7—65,11, 65,13—65,14, 65,15—65,16, 66,1—66,8, 66,3—66,11, 66,4—66,5, 66,6—66,13, 66,7—66,12. Die nicht genannten Teilbilder führen über ihre Hohlformen zu neuen, hier nicht dargestellten Rastern. Neue gute Innensterne erhalten wir, wenn wir in der Grundfigur von 65,1 einzelne Zacken schräg abschneiden.

Bild 67 zeigt für die Innensternklasse Dual 3 und die Schicht 0 alle Kraftlinien und alle Feldlinien, der Teilungszahl 2, die die Steigungen $0, \infty, \pm 2, \pm \frac{1}{2}, \pm 3, \pm \frac{1}{3}, \pm \frac{3}{2}, \pm \frac{2}{3}$ haben. Es stellt also einen „Vollraster“ dar. Man vergleiche in der Nummer 3!

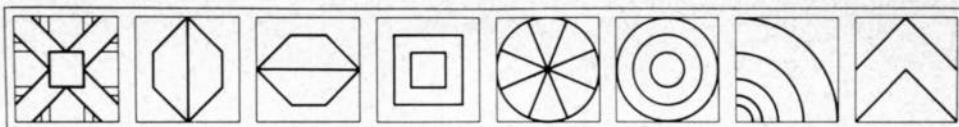
Bild 68 zeigt für die Klasse Dual 3 und die Schicht 1 alle Kraftlinien und alle Feldlinien der Teilungszahl 2, die die Steigungen $0, \infty, \pm 1, \pm 2, \pm \frac{1}{2}$ haben. Man vergleiche für die genannten Begriffe in der Nummer 5!

Das Bild 69 zeigt die Schichten 0 bis 3 eines besonders einfachen Innensternes der Klasse Dual 3, also mit quadratischem Punktgitter und mit der Vergrößerungszahl 3. Das Bild zeigt 1 Grundfigur der Schicht 0, $3 \cdot 3 = 9$ Grundfiguren der Schicht 1, $9 \cdot 9 = 81$ Grundfiguren der Schicht 2 und $27 \cdot 27 = 729$ der Schicht 3. Die Netzlinien der Schicht 0 bestehen aus Teilstrecken der 45° -Kraftlinien und der -45° -Kraftlinien der Schicht 1, die Netzlinien der Schicht 1 bestehen aus den entsprechenden Teilstrecken der Schicht 2 und so weiter. Der Leser suche die Netzlinien der Schicht 0 des Bildes 69 im Bild 67 und die Netzlinien der Schicht 1 im Bild 68! Er vergleiche sodann den Innenstern des Bildes 69 mit denen des Bildes 65!

Wir können im Innenstern des Bildes 69 als Grundfiguren die Zwölfecke wählen, die ihre Nachbarn in je zwei Ecken berühren. Dann liegt ein Berührungsraster vor. Wir können weiter als Grundfiguren die als „gute Gestalten“ in die Augen springenden quadratischen Rauten, das heißt die auf einer Spitze stehenden Quadrate, wählen. Dann überlappt jede Grundfigur ihre vier Nachbarn in einer kleineren quadratischen Raute. Dann liegt also ein Überlappungsraster vor. In diesem Falle ragt natürlich ein Teil der Grundfiguren über den Bildrand hinaus, so auch die Grundfigur der Schicht 0. Weiter ragt ein Teil der nicht mehr zum Spielfeld gehörenden Grundfiguren mit je einer Ecke ins Spielfeld hinein.

Wir können weiter als Grundfiguren die Figuren wählen, die wir erhalten, wenn wir von den Rauten des soeben besprochenen Überlappungsrasters die Zwölfecke des zuvor besprochenen Berührungsrasters abziehen. Das sind dann Ringe aus je 8 kleineren Rauten. Da in diesem Falle je zwei benachbarte Grundfiguren 3 kleinere Rauten gemeinsam haben, liegt dann ein Verknüpfungsraster vor.

Wir können schließlich die Grundfiguren des zuerst besprochenen Berührungsrasters durch die vier benachbarten und die vier in den beiden Diagonalrichtungen nächstliegenden Grundfiguren ergänzen oder ersetzen und erhalten so zwei weitere Verknüpfungsraster. Auf solche und ähnliche Weise lassen sich ersichtlich aus dem



Textbild 5: Die 8 Freiheitsgrade der Innenspiele und der dynamischen Lichtmusik. Erklärung in der Nummer 61

vorliegenden Innenstern (wie auch aus jedem anderen!) unendlich viele Verknüpfungsraster gewinnen.

Im „besten“ unter den genannten Rastern, dem an zweiter Stelle besprochenen Rauten-Überlappungs-Raster, schneidet jede Raute von ihren vier Nachbarn je $\frac{1}{16}$ der Fläche ab. Der Raster und damit der Innenstern läßt sich auf Grund dieser Angabe leicht auf kariertem Papier entwerfen. Dabei sind zwei Wege möglich. Beim ersten lassen wir die Linienrichtungen des karierten Papieres mit den Randrichtungen des Bildes zusammenfallen, beim zweiten mit den beiden 45° -Richtungen. Der Leser führe diese beiden Entwürfe durch!

Er lege weiter über das Bild 69 Transparentpapier und entwerfe ein schrifttragendes Bild des Rauten-Überlappungs-Rasters! Die über den Bildrand hinausragenden Rautenteile lassen sich leicht ergänzen. Man beachte die Art, wie im dargestellten Innenstern bei jeder Deutung die Grundfiguren von den Grundfiguren der jeweiligen größeren Schichten geschnitten werden, nämlich „in bester Weise“, durch Halbierung! Wenn die Netzlinien des Innensternes sich aus Feldlinienstücken aufbauen, dann ist eine solche Halbierung offenbar nicht möglich.

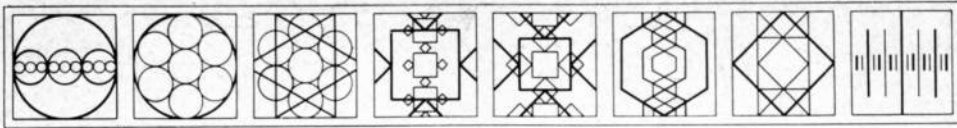
Nummer 3: Die Bilder 25—40, 43, 44

Wir behandeln im folgenden die Allraster, Vollraster und Leitraster der verschiedenen Innensternklassen. Wir beginnen mit der Klasse Dual 3, das ist die Klasse der Quadratgitter-Raster mit der Vergrößerungszahl 3.

Die Bilder 25—32 enthalten ein dreischichtiges Punktgitter, gut zu erkennen etwa in den Bildern 25 und 26. Das etwa 6 mm breite Quadrat in der Mitte stellt den Gitterpunkt der Schicht 0 dar, die 9 etwa 2 mm breiten Quadrate stellen die Gitterpunkte der Schicht 1 dar, die 81 kleinsten Quadrate die der Schicht 2. Wir nennen diese Gitterpunkte und die entsprechend gelegenen der hier nicht dargestellten feineren Schichten auch die Kraftpunkte. Wir nennen alle durch mindestens zwei Kraftpunkte verlaufenden geraden Linien die Kraftlinien. Bild 31 zeigt alle senkrechten und waagerechten Kraftlinien der Schichten 0 bis 3, Bild 27 zeigt von diesen Linien alle, deren Teilstücke als Randlinien von Grundfiguren in Frage kommen. Das sind genau diejenigen Linien, die nicht von solchen einer größeren Schicht überlagert werden oder überlagert werden können (Linien durch die Mitte des Innensternes).

Bild 27 hat folgende Bedeutung: für die Grundfigur der Schicht 0 kommen als Randlinien genau die folgenden Linien mit ihren Teilstücken infrage: die im Bild 27 vorhandenen senkrechten Linien der Schicht 1, oder die der Schicht 2, oder die der hier nicht gezeichneten Schicht 3, und so weiter, aber immer nur die Linien aus einer einzigen der genannten Schichten, weiter ebenso die waagerechten Linien. Dabei können die senkrechten Linien einerseits und die waagerechten andererseits aus verschiedenen Schichten stammen, etwa die senkrechten (alle senkrechten!) aus der Schicht 1 und die waagerechten (alle waagerechten!) aus der Schicht 3. Die Bilder 32 und 28 zeigen entsprechend die Kraftlinien der Steigungen $+1$ (45° -Linien) und -1 (-45° -Linien).

Die Bilder 30, 26 und 29, 25 zeigen entsprechend die Feldlinien der Teilung 2, das sind die Geraden, die die Abstände zwischen je zwei benachbarten Kraftlinien gleicher Schicht halbieren. Es gelten die entsprechenden Aussagen. Die Bilder 25—28 zeigen zusammen 8 Geradenscharen in den Schichten 1, 2 und 3. Zum Aufbau einer Grundfigur der Schicht 0 müssen wir aus jeder dieser acht Scharen eine beliebige der Schichten 1, 2, 3 und so weiter herausgreifen und dürfen dann die so gewonnene Geradenmenge als Linien- und Streckenvorrat benutzen. Die Bilder 33—40 zeigen das Entsprechende für die Innensterne der Klasse Dual 3, das ist die Klasse der Sechseckgitter-Raster mit der Vergrößerungszahl 3.



Textbild 6: Der Weg, auf dem ich die Innensterne entdeckt und erforscht habe. Erklärung in der Nummer 61

Bild 43 vereinigt die Linien der Bilder 29—32 in den Schichten 1 und 2, Bild 44 entsprechend die der Bilder 25—28, Bild 47 die der Bilder 37—40, Bild 48 die der Bilder 33—36. Die Bilder 42, 41 und 46, 45 leisten das Entsprechende für die Innensternklassen Dual 2 und Trial 2, das sind die Klassen mit der Vergrößerungszahl 2. Wir nennen die Innensterne der Bilder 43, 47, 42, 46 die Allraster, die der Bilder 44, 48, 41, 45 die Vollraster ihrer Klassen in bezug auf die in ihnen vertretenen Steigungen und Feldlinien-teilungen. Die Allraster enthalten alle einschlägigen Kraft- und Feldlinien, die Vollraster alle zum Aufbau der Randlinien der Grundfiguren (voll) brauchbaren Kraft- und Feldlinien. Die in den Bildern 45 und 46 beziehungsweise 47 und 48 durch weißen Untergrund für die Stäbe gekennzeichneten Sechsecke sind die Spielbereiche für die Mittelpunkte der in den zugehörigen Innenbildern vorkommenden Grundfiguren aller Art. Ihre Randlinien dürfen von den Mittelpunkten der Grundfiguren nicht überschritten werden, sie können dagegen sehr wohl von den Flächen der Grundfiguren überlappt werden.

Wir führen im Bild 44 dieselben Parallelkoordinaten ein wie in den Bildern 65 und 66. Der Mittelpunkt ist wieder der Punkt $(0;0)$, der Mittelpunkt der rechten Grenzlinie des Bildes ohne den Rand ist der Punkt $(27;0)$, der obere rechte Eckpunkt $(27;27)$. Dann hat, wie schon gesagt, die Grundfigur der Schicht 0 von Bild 49 die Eckpunkte $(18;0)$, $(28;9)$, $(9;9)$, $(9;27)$, $(0;18)$, symm. Der Leser suche im Vollrasterbild 44 die Grundfiguren der Schichten 0 und 1 der Bilder 49—52 und der Teilbilder von 65 und 66!

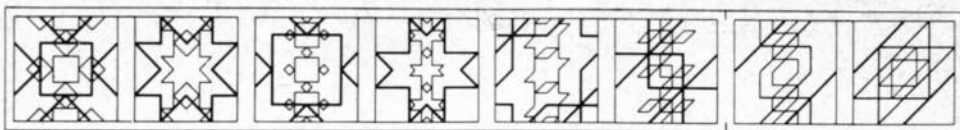
Wir erhalten 26 Innensterne, wenn wir im Bild 49 den im Punkt $(27;9)$ liegenden Eckpunkt der Grundfigur der Schicht 0 nacheinander in die Punkte $(27;1)$, $(27;2)$, $(27;3)$ und so weiter bis $(27;26)$ legen und die Grundfiguren der Schichten 1, 2 und so weiter entsprechend mitverformen. Dabei werden die Quadrate immer kleiner und die Raute immer größer. Ähnlich lassen sich die Innensterne der Bilder 50—52 verändern. Diese Übergänge lassen sich ersichtlich noch beliebig verfeinern. Wir gelangen so schließlich zu stetigen Verformungen der Grundfiguren und über die Grenzformen zu stetigen Verwandlungen eines jeden der betrachteten Innensterne in jeden anderen.

Die Innensterne der Bilder 49—52 sind Innensterne des Ranges 1. Das soll heißen: ihre jeweilige Grundfigur der Schicht 0 entnimmt ihre Randlinien ausschließlich den Vollrasterlinien der Schicht 1. Ein Innenstern hat den Rang 2, wenn der Rand der Grundfigur der Schicht 0 mindestens ein Geradenstück der Schicht 2 des Vollrasters enthält, aber kein solches einer feineren Schicht. Entsprechend sind die Ränge 3, 4 und so weiter definiert. Die Innensterne der Bilder 49—52 haben eine bemerkenswerte Eigenschaft: in ihnen wird jedes Quadrat und jede Raute von den Linien der größeren Schichten nur durch Mittellinien geschnitten. Die Bilder lassen erkennen, was gemeint ist. Wir sagen: die Grundfiguren werden von denen der größeren Schichten besonders „natürlich“, „gut“ oder „schön“ geschnitten.

Ebenfalls im Vollraster des Bildes 44 enthaltene Innensterne des Ranges 1 sind die im Aufsatz 3) den schrifttragenden Bildern 37—40, 45—48, 33—36, 41—44 zugrundeliegenden Stabüberlappungsraster. Sie haben, wie an anderer Stelle zu veröffentlichende Spielraster- und Leitrasterbilder zeigen, die Grundfigur-Eckpunkte $(36;27)$, $(27;36)$, symm. und $(45;27)$, $(27;45)$, symm. und $(63;27)$, $(27;63)$, symm. und $(72;27)$, $(27;72)$, symm.

Nummer 4: Die Bilder 41, 42, 45—48

Wir führen im Bild 41 Parallelkoordinaten ein. Der Mittelpunkt des Bildes sei der Punkt $(0;0)$, der Mittelpunkt der rechten Grenzlinie des eigentlichen Bildes ohne den schwarzen Rand sei der Punkt $(32;0)$, der obere rechte Eckpunkt sei der Punkt $(32;32)$. Dann besteht die Grundfigur der Schicht 0 aus dem Quadrat mit den Ecken $(32;32)$, $(-32;32)$, $(-32;-32)$, $(32;-32)$ und der diesem einbeschriebenen Raute mit den Ecken $(32;0)$, $(0;32)$, $(-32;0)$, $(0;-32)$. Die Grundfiguren der Schicht 0 sind linear halb so groß,



Textbild 7: Zwei Wege, auf denen sich durch Vergleiche neue gute Spielraster finden lassen. Erklärung in der Nummer 6!

der Fläche nach ein Viertel so groß. Ihre Mittelpunkte sind der Mittelpunkt des Bildes, die vier Seitenmittelpunkte und die vier Eckpunkte des Bildes. Nur die mittlere ist im Bild 41 ganz dargestellt, die acht anderen fallen nur mit der Hälfte beziehungsweise einem Viertel ihrer Flächen ins Bild.

Der Aufbau des im Bild 41 dargestellten Innensterns läßt sich überaus einfach schildern: Wir beschreiben einem Quadrat (dem Bildquadrat) die senkrecht stehende Raute ein, indem wir die Seitenmitten des Quadrates verbinden. Wir beschreiben dieser Raute wieder ein senkrecht stehendes Quadrat ein, diesem wieder die Raute und so fort. Die entstehende Figur ist altbekannt. Sodann füllen wir die Fläche, indem wir jedes Quadrat mit seiner einbeschriebenen Raute zu einem regelmäßigen Flächengitter erweitern, in dem das Quadrat die Grundzelle ist. Die so erhaltene Figur ist der Raster des Bildes 41, also der Vollraster der Innensternklasse Dual 2 mit ausschließlicher Verwendung von Kraftlinien (Weglassung aller Feldlinien) und ausschließlicher Verwendung von senkrechten, waagerechten und $\pm 45^\circ$ -Linien.

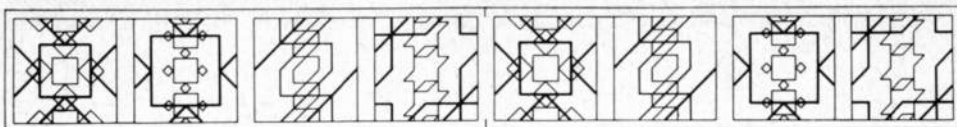
Wir erhalten die im Vollraster des Bildes 41 außer ihm selbst enthaltenen Innensterne des Ranges 1, wenn wir in der aus Quadrat und einbeschriebener Raute bestehenden Grundfigur der Schicht 0 Strecken weglassen. Wir erhalten unter anderen die im Aufsatz 4) in den Bildern 10, 11, 13—16 dargestellten Innensterne mit den Grundfigur-Eckpunkten $(32;32)$, $(-32;32)$, $(-32;-32)$, $(32;-32)$ und $(32;0)$, $(0;32)$, $(-32;0)$, $(0;-32)$ und $(32;0)$, $(32;32)$, $(-32;32)$, $(-32;0)$, $(0;-32)$ und $(32;0)$, $(32;32)$, $(-32;32)$, $(-32;-32)$, $(0;-32)$ und $(32;0)$, $(32;32)$, $(0;32)$, $(-32;0)$, $(-32;-32)$, $(0;-32)$ und $(32;0)$, $(32;32)$, $(0;32)$, $(-32;0)$, $(-32;-32)$, $(0;-32)$ und $(32;0)$, $(32;32)$, $(0;32)$, $(-32;0)$, $(-32;-32)$, $(0;-32)$ und $(32;0)$.

Im Vollraster des Bildes 41 enthaltene Innensterne des Ranges 2 sind im Aufsatz 4) in den Bildern 22 (25) und 23 (28) dargestellt. Sie haben die Grundfigur-Eckpunkte $(16;0)$, $(32;16)$, $(16;16)$, $(16;32)$, $(0;16)$, symm. und $(16;0)$, $(32;-16)$, $(48;0)$, $(32;16)$, $(16;0)$, $(16;16)$, $(0;16)$, $(16;32)$, $(0;48)$, $(-16;32)$, $(0;16)$, symm.

Weitere solche Innensterne des Ranges 2 sind die im Aufsatz 4) in den Bildern 38 (37) und 39 (40) dargestellten wichtigen Stabüberlappungsraster. Sie haben die Grundfigur-Eckpunkte $(48;32)$, $(32;48)$, symm. und $(80;32)$, $(32;80)$, symm. Der erste liegt im Aufsatz 4) den Bildern 45—52 zugrunde, der zweite im Aufsatz 4) den Bildern 53—60 und 61, 62, im Aufsatz 3) den Bildern 53—56 und im vorliegenden Aufsatz den Bildern 57—60.

Auch der Aufbau des im Bild 45 dargestellten Innensternes läßt sich überaus einfach schildern: Wir beschreiben einem senkrecht stehenden regelmäßigen Sechseck (im Bild 45 etwa 1 cm vom Bildrand entfernt) in seinen Ecken den aus zwei gleichseitigen Dreiecken bestehenden regelmäßigen Sechszack oder Sechszackenstern, (Pythagorasstern, Davidsstern) ein. Wir beschreiben diesem wieder das senkrecht stehende regelmäßige Sechseck ein, diesem wieder den Sechszack und so weiter. Sodann füllen wir die Fläche, indem wir jedes Sechseck mit seinem einbeschriebenen Sechszack zu einem regelmäßigen 60° -Flächengitter erweitern, in dem jedes Sechseck in seinen sechs Ecken von den benachbarten Sechsecken seiner Schicht berührt wird. Die so erhaltene Figur ist der Innenstern des Bildes 45, also der Vollraster der Innensternklasse Trial 2 mit ausschließlicher Verwendung von Kraftlinien (Weglassung aller Feldlinien) und ausschließlicher Verwendung von Linien der drei Grundrichtungen (60° -Linien) und ihrer Winkelhalbierenden (30° -Linien).

Wir führen im Bild 45 schiefwinklige Parallelkoordinaten ein. Die x-Achse verlaufe von der Mitte nach oben rechts mit dem Steigungswinkel 30° , die y-Achse von der Mitte nach oben. Der Mittelpunkt sei der Punkt $(0;0)$. Dann erhalten wir vier gute Weitüberlappungsraster, wenn wir die Ecken der Grundfiguren der Schicht 0 in die folgenden Punkte legen: $(128;32)$, $(32;128)$, symm. und $(96;96)$, symm. (Sechseck!) und $(128;64)$, $(64;128)$, symm. und $(128;96)$, $(96;128)$, symm. Eine ausführliche Darstellung dieser Innensterne, darin 8 Schriftbilder, soll an anderer Stelle erfolgen. (Die Bilder sind bereits gezeichnet.)



Textbild 8: Zwei weitere Wege, auf denen sich durch Vergleiche neue gute Spielraster finden lassen. Erklärung in der Nummer 6!

Wir führen schließlich auch im Bild 48 ganz entsprechend Parallelkoordinaten ein. Der rechte obere Eckpunkt des „Spielbereiches der Mittelpunkte“ sei der Punkt $(27;0)$, der obere $(0;27)$. Dann erhalten wir vier gute Weitüberlappungsraster, wenn wir die Ecken der Grundfigur der Schicht 0 in die folgende Punkte legen: $(54;18)$, $(18;44)$, symm. und $(54;6)$, $(6;54)$, symm. und $(126;-54)$, $(72;54)$, symm. und $(90;54)$, $(54;90)$, symm. Eine ausführliche Darstellung dieser Innensterne, darin 16 Schriftbilder, soll an anderer Stelle erfolgen. (Die Bilder sind bereits gezeichnet.)

Wir betrachten kurz vier schöne Berührungsraster des Ranges 1, die sich aus dem Bild 35 ergeben. Im ersten hat die Grundfigur der Schicht 0 die Eckpunkte $(18;0)$, $(18;18)$, $(0;18)$, $(-18;36)$, $(-18;18)$, $(-36;18)$, $(-18;0)$, $(-18;-18)$, $(0;-18)$, $(18;-32)$, $(18;-18)$, $(32;-18)$. Dieser Innenstern ist im Aufsatz 3) im Bild 8 dargestellt und liegt im Aufsatz 4) dem schrifttragenden Innenbild 2 zugrunde. Er läßt sich auch als Überlappungsraster auffassen, dessen Grundfiguren regelmäßige Sechsecke sind. Die Eckpunkte der Grundfigur der Schicht 0 sind dann die Punkte $(36;0)$, $(0;36)$, $(-36;36)$, $(-36;0)$, $(0;-36)$, $(36;-36)$. Im zweiten Berührungsraster ist gegenüber dem ersten die Ecke unten rechts abgeschnitten, im dritten sind die Ecken links und unten rechts abgeschnitten, im vierten etwa die Ecke links, unten rechts und oben rechts. Dieser vierte besteht nur aus Dreiecken. Er läßt sich auch als Verknüpfungsraster auffassen, wenn als Grundfiguren statt jedes Dreiecks die drei ihm an den Seiten anliegenden Dreiecke gewählt werden.

Eine weitere Koordinatenuntersuchung der Bilder 33—36 und aus ihnen hervorgehender wichtiger Spielraster soll an anderer Stelle erfolgen. Der Leser mag sich auch selbst um solche Untersuchungen bemühen. Man beachte, daß die Zahl der aus den Bildern 33—36 entspringenden Innensterne des Ranges 1, wenn wir eine zu weite Ausdehnung der Grundfiguren insbesondere in Verknüpfungsrastern untersagen, endlich ist, ebenso für den Rang 2, den Rang 3 und so weiter, aber natürlich nicht für alle Ränge zugleich.

Nummer 5: Die Bilder 1—24

Die folgenden Überlegungen sollen den geometrischen Aufbau der Innensterne auf seinen letzten Grund zurückführen, auf den Rhythmus im Sinne einer regelmäßigen Wiederkehr des Gleichen, genauer auf den geschichteten Rhythmus mit Kraft- und Feldpunkten.

Bild 5 zeigt in seinen dickeren Linien, die wir die Kraftlinien nennen, einen aus 5 Schichten bestehenden Dreier-Rhythmus. Wir benennen die kürzesten der dickeren Stäbe mit der Ziffer 1, die zweitkürzesten mit der Ziffer 2 und so weiter. Dann hat der Rhythmus der Kraftlinien von links nach rechts die Form 1311 (9) 11311311 (27) 11311311 (9) 11311311 (9) 11311311 (81) und spiegelbildlich nach rechts wieder abfallend. Wir rechnen die Kraftlinien mit der Ziffer (81) zu den Schichten 0, 1, 2, 3, 4, die Kraftlinien mit der Ziffer (27) zu den Schichten 1, 2, 3, 4, die mit der Ziffer (9) zu den Schichten 2, 3, 4, die mit der Ziffer 3 zu den Schichten 3, 4 und die mit der Ziffer 1 zur Schicht 4.

Wir nennen die Schnittpunkte der Kraftlinien mit der waagerechten Mittellinie des Bildes die Kraftpunkte des Rhythmus' und zwar wieder der entsprechenden Schichten. Das Bild zeigt 1 Kraftpunkt der größten Schicht 0, der zugleich Kraftpunkt aller feineren Schichten ist, weiter mit Einschluß des genannten 3 Kraftpunktes der Schicht 1, weiter mit diesen 9 Kraftpunkten der Schicht 2, mit diesen 27 der Schicht 3, mit diesen 81 der Schicht 4. Wir nennen die waagerechte Mittellinie selbst den Träger des Rhythmus'.

Das Bild zeigt sodann dünnere Linien. Wir nennen sie die Feldlinien, ihre Schnittpunkte mit der waagerechten Mittellinie des Bildes die Feldpunkte. Wir rechnen jede Feldlinie mit dem zugehörigen Feldpunkt zu allen Schichten, zu denen die gleichlangen Kraftlinien gehören. Wir erkennen am linken und am rechten Bild-

rand je einen Feldpunkt der Schicht 0, weiter im ganzen Bild 4 Feldpunkte der Schicht 1, 10 der Schicht 2, 28 der Schicht 3 und 82 der Schicht 4.

Wir erhalten die Feldpunkte, wenn wir die Strecken zwischen je zwei benachbarten Kraftpunkten gleicher Schicht halbieren, der Feldpunkt gehört dann jeweils derselben Schicht an. Der Feldpunkt der Schichten 0, 1, 2, 3, 4 am linken Bildrand halbiert unter anderem den Abstand zwischen dem Kraftpunkt der Schicht 0 in der Mitte des Bildes und dem links außerhalb des Bildes gelegenen nächsten Kraftpunkt der Schicht 0. Wenn wir uns den Rhythmus so über den Bildrand fortgesetzt denken, dann gehört der Mittelpunkt des Bildes auch den immer größeren Schichten -1 , -2 , -3 und so weiter an.

Im Bild 5 entsteht der Rhythmus der Feldpunkte aus dem der Kraftpunkte durch seitliche Verschiebung um die halbe Bildbreite. Wir nennen die aus beiden Rhythmen bestehende Ganzheit, wobei die Punkte des Rhythmus' nach Kraft- und Feldpunkten und nach den verschiedenen Schichten unterschieden werden müssen, den eindimensionalen geschichteten Dreier-Rhythmus mit Feldpunkten der Teilungszahl 2.

Bild 5 macht von diesem Gesamtrhythmus die 5 Schichten 0—4 sichtbar. Wenn wir von der Unterscheidung zwischen Kraft- und Feldpunkten, nicht aber zwischen den verschiedenen Schichten absehen, dann stellt Bild 5 wieder einen geschichteten Dreier-Rhythmus dar, genauer: einen nicht regulären Ausschnitt aus einem solchen. Wir erhalten aus diesem neuen Dreier-Rhythmus-Ausschnitt wieder den alten Gesamtrhythmus, wenn wir von der Mitte beginnend jeden zweiten Punkt einer jeden Schicht zum Kraftpunkt erklären, alle übrigen Punkte zu Feldpunkten.

Die Bilder 6, 7, und 8 zeigen in ihren dickeren Linien wieder denselben Kraftpunkte-Rhythmus wie Bild 5, jedoch nur in den Schichten 0, 1, 2, 3. Die Höhen der Kraft- und Feldlinien der einzelnen Schichten sind so gewählt, daß die Enden der jeweils der Mitte am nächsten liegenden Linien einer jeden Schicht zwei Parabeln bilden, deren Achsen die x-Achse sind, deren Scheitel im Nullpunkt liegen und die durch je zwei Eckpunkte des Bildes verlaufen. Wir könnten natürlich auch diese Parabeln durch andere Linien ersetzen, etwa durch die Winkelhalbierenden der Koordinatenachsen. Die letztere Längenauswahl ist die geometrisch einfachste, liefert aber Bilder, die weniger gut aussehen.

Bild 6 zeigt in seinen dünneren Linien den zugehörigen Feldpunkte-Rhythmus der Teilungszahl 4, Bild 7 den der Teilungszahl 5, Bild 8 den der Teilungszahl 7. Man beachte, daß die Teilungszahlen 2, 4, 5, 7 zur Rhythmusgrundzahl 3 teilerfremd gewählt sind. Weitere solche mögliche Teilungszahlen sind 8, 10, 11, 13 und so weiter. Die Wahl nicht teilerfremder Teilungszahlen für die Feldlinien ist, wie sich zeigen läßt, für den Aufbau der Innensterne ohne Nutzen.

Die Bilder 1—4 zeigen die Linienrhythmen der Bilder 5—8 in senkrechter und in waagerechter Richtung und deuten so den Übergang an von den eindimensionalen zu den zweidimensionalen geschichteten Dreier-Rhythmen. Die in den Bildern 25—40, 43, 44, 47, 48, 49—56, 65—69 dargestellten oder zugrundeliegenden Raster sind ausschließlich Innensterne des in den Bildern 5 und 1 dargestellten geschichteten Dreier-Rhythmus' mit der Feldlinien-Teilungszahl 2. Im geschichteten Dreier-Rhythmus spielt die Teilungszahl 2 eine Sonderrolle, da ihre Feldlinien die „Spiel“- oder „Herrschaftsbereiche“ der einzelnen Kraftpunkte abgrenzen und da nur bei ihr Kraft-Rhythmus und Feldrhythmus von einer Verschiebung abgesehen gleich sind.

Wenn wir auf den geschichteten Dreier-Rhythmen mit den Feldlinien-Teilungszahlen 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13 und so weiter aufbauen, erhalten wir neue Innensterne. Die in den Bildern 41, 42, 45, 46, 57—60 dargestellten oder zugrundeliegenden Raster sind Innensterne des geschichteten Zweier-Rhythmus' ohne Feldlinien. Im geschichteten Zweier-Rhythmus grenzen die Kraftlinien selbst die „Spiel“- oder „Herrschaftsbereiche“ der Kraftpunkte ab. Der geschichtete Zweier-Rhythmus gestattet Feldlinien der Teilungszahlen 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 und so weiter.

Wir wollen nun den Übergang von den eindimensionalen geschichteten Rhythmen zu den zweidimensionalen, der in der Gegenüberstellung der Bilder 5—8 und 21—24 angedeutet ist, so vollziehen, daß wir die in der Praxis des Bilderzeichnens benötigten Leitaster 17—20 erhalten.

Die Bilder 13—16 und 21—24 wiederholen in ihren unteren Hälften die Leitlinienstäbe der Bilder 5—8. Es sind jedoch Querlinien hinzugetreten. Diese bezeichnen die

„Herrschaftsbereiche der einzelnen Kraftpunkte“. Jeder Kraftpunkt beherrscht genau drei Kraftpunkte der nächst feineren Schicht, und zwar den mit ihm zusammenfallenden und die beiden benachbarten. Jeder Kraftpunkt beherrscht außerdem alle Feldpunkte der nächst feineren Schicht, soweit diese näher bei ihm selbst als bei seinen beiden Nachbarn liegen. Die unteren Hälften der Bilder 13—16 und 21—24 zeigen so Rhythmus-Bäume mit Kraftlinien der Teilungszahl 3 und Feldlinien der Teilungszahlen 2, 4, 5 und 7. Von den Kraftlinien unterscheiden sich die Feldlinien dadurch, daß sie sich nicht weiter verzweigen. Jeder Zweig eines solchen Baumes ist jedem anderen geometrisch ähnlich, das heißt, er läßt sich auf ihn durch Bewegung, Verkleinerung oder Vergrößerung abbilden.

Die Bilder 21—24, 9—12 und 17—20 zeigen den Übergang von den vier dargestellten eindimensionalen zu den entsprechenden zweidimensionalen Rhythmus-Bäumen. Die Bilder 17—20 stellen diese im Grundriß dar. Wir stellen sie uns räumlich vor, indem wir den einzelnen Quadraten verschiedene Höhen, also Abstände von der Bildebene, zuschreiben, entsprechend zu den Höhen der Querstriche in den Bildern 13—16. Wir können auch die vier betrachteten Bäume sowie alle weiteren möglichen mit dem Kraftlinienrhythmus 3 in einem einzigen Baum zusammengefaßt denken. Wir können auch alle Quadratseiten durch ihre Geraden ersetzen. Wir erhalten dann dieselben Gebilde, wie wenn wir in den Bildern 1—4 alle Strecken durch ihre Geraden ersetzen und diese in die zugeordneten Höhen verschoben denken. Ähnlich können wir die Rhythmus-Bäume mit den Kraftlinienrhythmen 2, 4, 5, 6 und so weiter aufstellen. Auch der Übergang zu höheren Dimensionen ist möglich. Wir gelangen zu Gebilden, die an das oben wiedergegebene Goethe-Zitat von der Urpflanze erinnern.

Wir nennen die in den Bildern 17—20 dargestellten Formen auch die Leitaster der Innensterne, -bilder und -spiele. Sie sind in der Tat geeignet, uns beim Zeichnen von Innensternen und -bildern zu leiten. Die „Leitraster“ ergeben die Vollraster, wenn alle Strecken durch ihre Geraden ersetzt werden, die Geraden verschiedener Schichten durch verschiedene Strichdicken (oder Farben) gekennzeichnet werden und die Kraft- und die Feldlinien anderer Steigungen hinzugenommen werden. Die Bilder 67 und 68 zeigen, wie dies gemeint ist. Bild 67 zeigt die Schicht 0 des Vollrasters der Klasse Dual 3 mit der Feldlinien-Teilungszahl 2, und zwar mit den Steigungen $0, \infty, \pm 1, \pm 2, \pm \frac{1}{2}, \pm 3, \pm \frac{1}{3}, \pm \frac{3}{2}, \pm \frac{2}{3}$. Bild 68 zeigt die Schicht 1 desselben Rasters, aber nur mit den Steigungen $0, \infty, \pm 1, \pm 2, \pm \frac{1}{2}$. Durch Hinzunahme neuer Steigungen lassen sich die Vollraster beliebig erweitern.

Bild 67 eignet sich erst dann zum Aufsuchen von Spielrastern, wenn wir es mit 8 gleichen Bildern umgeben, da die Grundfiguren eines Spielrasters in der Regel ihre eigentlichen Herrschaftsbereiche, das heißt die Schachbrettquadrate, die sie vertreten, überschreiten. Bild 68 ist dagegen zum Aufsuchen von zugehörigen Spielrastern bereits viel besser geeignet. Der Leser suche im Bild 68 die Grundfiguren der Bilder 65,1—65,12 und 66,1—66,12! Er entwerfe sodann in diesem Bilde gute Grundfiguren, die auch die neuen Steigungen benutzen!

Eine Figur ist als Grundfigur eines Innensternes genau dann brauchbar, wenn sie im zugehörigen Vollraster vorkommt. So dienen also die Vollraster zum Aufsuchen der Spielraster und die Leitaster zum Zeichnen der Spielraster und ihrer Bilder, wenn die Grundfigur bekannt ist. Eine planmäßige Untersuchung der unendlich mannigfaltigen und reizvollen Formenwelt der Spielraster scheint mir eine ebenso schwere wie wichtige und dankbare Aufgabe der Zukunft.

Die Entwicklung der Anfänge der statischen wie der dynamischen Lichtmusik setzt jedoch die vorherige Lösung dieser Aufgabe keineswegs voraus. Andererseits stellt sich der Mathematik in der Zukunft als Aufgabe nicht nur die Untersuchung der möglichen Spielraster, sondern darüber hinaus die Untersuchung des unermesslichen Feldes der möglichen mathematisch strukturierten Innenspiele.

Nummer 6: Die Textbilder

Das Textbild 1 stellt die Seinsgrundlagen der Tonmusik dar. Die Tonmusik wird getragen von den Tonleitern, diese von der Natur-Tonleiter. Die Natur-Tonleiter entsteht aus der Obertonreihe durch Verdichtung mittels

Oktavlotung. Die mittlere Figur stellt die Obertonreihe dar. Sie zeigt die Sinusschwingungen des Grundtones c und der beiden ersten Obertöne c' und g' . Die linke Figur stellt die Oktavlotung dar, also die Frequenz-Halbierung, die Wellenlängen-Verdopplung. Sie zeigt die Schwingungen der Töne g' und g . Die rechte Figur stellt die Natur-Tonleiter dar. Sie zeigt die Schwingungen der Töne c und g .

Die Töne der Obertonreihe sind durch ihre Frequenzen den natürlichen Zahlen zugeordnet, die Töne der Natur-Tonleiter den gebrochenen Zahlen mit den Nennern 2, 4, 8 und so weiter, die Oktavlotung ist dem Teilen durch 2 zugeordnet. Die Obertonreihe ist der in seinen Frequenzen ganzzahlig geschichtete, zeitliche, eindimensionale Rhythmus aus Sinusschwingungen, „Rhythmus“ im Sinne einer gleichförmigen Wiederholung. Die Natur-Tonleiter ist der in seinen Frequenzen nach den positiven gebrochenen Zahlen mit den Nennern 1, 2, 4, 8 und so weiter geschichtete ebensolche Rhythmus.

Das Oktavgesetz des Hörens besagt: Beim Durchlaufen der stetigen Reihe der reinen Sinustöne von unten nach oben oder umgekehrt erscheinen nach jeweils einem bestimmten Abstand „fast dieselben“ Töne wieder, genauer gesagt Töne, die den bereits durchlaufenen sehr ähnlich sind, nur eben „um eine Oktav höher“ oder tiefer oder um zwei Oktaven und so weiter. — Die Sinusschwingungen sind die mathematisch, physikalisch und psychologisch „reinen“ Schwingungen. Näheres hierüber an anderer Stelle.

Das Textbild 2 stellt die Seinsgrundlagen der Lichtmusik dar. Die Lichtmusik wird getragen von den Innensternen. Die Innensterne entstehen aus den geschichteten Schachbrettern, wenn diese durchsichtig gemacht werden durch Veränderungen ihrer Zellenränder unter Ausnützung des Überschneidungsgesetzes des Gestaltsehens.

Die mittlere Figur zeigt ein „geschichtetes Schachbrett“. Wir sehen, jedenfalls wenn wir das wollen, mehr oder weniger deutlich das große Quadrat der Schicht 0, die durch dessen Aufteilung entstehenden 9 Quadrate der Schicht 1 und die durch weitere Aufteilung entstehenden 81 Quadrate der Schicht 2 gleichzeitig. Allerdings können wir diesen insgesamt 91 Quadraten, wenn wir sie alle zugleich „sehen“ wollen, keineswegs beliebige Farben zuordnen.

Die linke Figur zeigt vier Kreislinien, die einander überschneiden. Wir „sehen“, zumindest wenn wir dies wollen, alle vier Kreisflächen zugleich. Wir sehen somit in den Überschneidungsflächen die wirkliche tragende Fläche doppelt, dreifach oder vierfach, je nachdem ob sie im Innern von zwei, drei oder vier Kreisen liegt. Die linke Figur stellt somit das Überschneidungsgesetz des Gestaltsehens dar. Dieses Gesetz besagt:

Wir sehen, jedenfalls wenn wir dies wollen, zu einer geschlossenen Strichlinie oder Flächenrandlinie von „guter Flächengestalt“ ihre Innenfläche hinzu; wir sehen, wenn zwei solche Linien einander überschneiden, das heißt einzelne Punkte, nicht aber ganze Flächenstücke gemeinsam haben, beide Innenflächen zugleich hinzu. Wir sehen somit, wo diese Innenflächen einander überlappen, die tragende Fläche in gewissem Sinne verdoppelt, entsprechend bei Dreifach-, Vierfach- und so weiter Überlappung.

Das Gesetz besagt also eine „wunderbare Brotvermehrung“, will sagen Flächenvermehrung unter bestimmten Umständen. Diese Vermehrung ist offenbar eine Leistung der menschlichen Raumvorstellung. Das bedeutet jedoch nicht, daß wir notwendig die einander überlappenden Flächenstücke in verschiedenen Tiefen sehen. Wir sehen sie in der Regel in unbestimmter Weise tiefengetrennt.

Die rechte Figur stellt die Innensterne dar. Sie zeigt die Schichten 0 und 1 des auch im Bild 49 dargestellten Innensternes. Wir können alle dargestellten 10 Innensterne zugleich sehen, auch wenn wir sie beliebig färben, vorausgesetzt nur, daß dabei die Randlinien nicht verschwinden.

Damit sind wir nun imstande, die letzten Seinsgrundlagen der Ton- und der Lichtmusik, soweit diese die zugrundeliegenden Spielraster betreffen, einander vergleichend gegenüber zu stellen: Die letzte Grundlage der Tonmusik ist die Struktur des eindimensionalen Rhythmus (Rhythmus als gleichmäßige Wiederkehr des Gleichen), verwirklicht in der Zeit und (nicht notwendig, aber tatsächlich) für das Ohr, unter Ausnutzung des Oktavgesetzes des Hörens. Die letzte Grundlage der Lichtmusik ist die Struktur des zweidimensionalen Rhythmus, verwirklicht in der Fläche und (nicht notwendig, aber tatsächlich) für das Auge, unter Ausnutzung des Überschneidungsgesetzes des Sehens.

EINDIMENSIONALER RHYTHMUS	ZWEIDIMENSIONALER RHYTHMUS
In der Zeit	Im Raum
Hörbar	Sehbar
Sinus-Schwingungen = „Reine“ Schwingungen	Schachbrette = Gleichförmige Flächeneinteilungen
OBERTONREIHE	GESCHICHTETES SCHACHBRETT
Frequenzen 1, 2, 3, 4, ...	Frequenzen 1, n, n ² , n ³ , ...
Oktavgesetz des Hörens	Überschneidungsgesetz des Sehens
Quartgesetz, Terzgesetz usw.	Gestaltgesetze
Verdichtung durch Oktavlotungen	Durchsichtigmachung durch Zellenrand-Änder. nach Kr.- u. F.I.
NATUR-TONLEITER	INNENSTERN
Chromatische Tonleiter	—
Dreiklang, Vierklang u. a.	Innenbild
Tonspiel	Innenspiel
TONMUSIK	LICHTMUSIK
Einstimmig und mehrstimmig	Statisch und dynamisch
Vokal und instrumental	Gegenstandsfrei und g. gebunden

„Logischer Stammbaum“ der Tonmusik und der Lichtmusik im Aufbau des Seins in vergleichender Gegenüberstellung. Die in der 11. Zeile genannten Zellenrand-Änderungen erfolgen „nach Kraft- und Feldlinien“. Näheres im Aufsatztext, insbesondere in der Nummer 6!

Übrigens spielt der Rhythmus in der Ton- und in der Lichtmusik außer der soeben genannten noch weitere Rollen: 2. als zeitlicher Takt-Rhythmus, mehr oder weniger geschichtet, allerdings nur in der Tonmusik und in der dynamischen Lichtmusik, 3. als zeitlicher Spannungshochbau-Rhythmus, und zwar gebunden im zeitlichen und im räumlich-zeitlichen Kunstwerk, frei im nur räumlichen Kunstwerk, man vergleiche bei Christiansen *)! 4. in den Frequenzen und Frequenzmischungen der Farben.

Das Textbild 3 stellt noch einmal und zwar weiter ausgreifend die Seinsgrundlagen der Lichtmusik dar. Die Figuren bedeuten von links nach rechts: Vervielfachung eines Punktes ergibt zwei Punkte, Verbindung zweier Punkte ergibt eine Strecke, rechtwinklige Anordnung von Strecken ergibt ein Quadrat, Teilung eines Quadrates ergibt ein Schachbrett, ganzheitliche Gestaltung des Schachbrettes ergibt ein geschichtetes Schachbrett, Durchsichtigmachung des geschichteten Schachbrettes ergibt einen Innenstern, Färbung des Innensternes ergibt ein Innenbild, zeitliche Veränderung des Innenbildes ergibt ein Innenspiel, künstlerische Gestaltung des Innenbildes oder des Innenspieles ergibt ein Werk der statischen oder der dynamischen Lichtmusik.

Das Textbild 4 stellt die Innensternarten dar nach Nachbarschafts-, Punktberührungs-, Streckenberührungs-, Verknüpfungs- und Überlappungsrastern, anders gesagt, die Möglichkeiten für die Arten von Punktmengen, die benachbarte Grundfiguren miteinander gemeinsam haben können. Die 1. Figur zeigt die Berührungsart im Siebenkreis: Jeder Berührungspunkt zweier Grundfiguren ist zugleich auch Berührungspunkt unendlich

vieler Grundfiguren feinerer Schichten. Eine solche Berührungsart ist nur bei krummlinig begrenzten Grundfiguren möglich, da wegen der Ähnlichkeit aller Grundfiguren miteinander bei gradlinig begrenzten Grundfiguren Grenzlinien verschiedener Schichten streckenweise zusammenfallen müßten.

Aus dieser Überlegung heraus glaubte ich eine Zeitlang einen Beweis dafür herleiten zu können, daß über den Siebenkreis hinaus kein wesentliches Weiterkommen wäre in Richtung auf voll-gleichförmige Innensterne, in denen die Grundfiguren in sich zusammenhängen und benachbarte Grundfiguren wenigstens je einen gemeinsamen Punkt haben.

Die 2. Figur zeigt den nach dieser Enttäuschung zunächst von mir verfolgten Weg, den des Nachbarschaftsrasters: benachbarte Grundfiguren haben keinen Punkt gemeinsam. Die 3. und die 4. Figur zeigen weitere Wege: In der 3. weichen die Berührungspunkte der Grundfiguren verschiedener Schichten in der Verbindungsrichtung der Mittelpunkte einander aus, in der 4. in der dazu senkrechten Richtung. Auch ein Ausweichen in schräger Richtung ist möglich. Der Leser untersuche die Möglichkeiten und die jeweils nötigen Bedingungen! Die Figur 3 stellt einen 1-Punkt-Berührungsraster dar, die Figur 4 einen 2-Punkt-Berührungsraster.

In den Figuren 5 und 6 haben benachbarte Grundfiguren eindimensional-unendlich viele Punkte gemeinsam, in 5 bleiben, auch wenn gleiche Farbe beider Grundfiguren eine Verschmelzung bewirkt, Kerben sichtbar, in 6 nicht. Ich nenne diese Raster Strecken-Berührungsraster. In der Figur 7 haben benachbarte Grundfiguren ganze Flächenstücke (hier eine Raute) gemeinsam, die aber mit den Restflächen (hier ein Quadrat) nur endlich viele Punkte gemeinsam haben. Ich nenne solche Raster die Verknüpfungsraster. In der Figur 8 haben benachbarte Grundfiguren ganze Flächenstücke gemeinsam, die mit den Restflächen in unendlich vielen Punkten zusammenhängen. Ich nenne solche Raster die Überlappungsraster.

Das Textbild 5 stellt die 8 Freiheitsgrade der Innenspiele und damit auch der dynamischen Lichtmusik dar. Die einzelnen Figuren bedeuten von links nach rechts die Form der Grundfiguren (in der vorliegenden Figur werden die Verbindungsrauten verändert), die Oben-Unten-Lage, die Rechts-Links-Lage, die Vorne-Hinten-Lage, die Farbqualität, die Farbtrübung, die Farbintensität (Helligkeit), die Zeit. In der statischen Lichtmusik entfällt die Zeit. Die Tonmusik hat demgegenüber nur drei Freiheitsgrade: die Tonhöhe, die Tonstärke und die Zeit. Die Tonfarbe kann nur in geringem Maße geändert werden, — wenn nur ein Instrument zur Verfügung steht, überhaupt nicht.

Das Textbild 6 stellt den Weg dar, auf dem ich den Innenstern entdeckt und erforscht habe: Die 8 Figuren stellen dar: die geschichtete Kreiskette, den geschichteten Siebenkreis, die Trial-3-Raster, die Dual-3-Raster, die Dual-2-Raster, einen Vollraster (D 2), einen geschichteten Rhythmus.

Das Textbild 7 stellt zwei Wege dar, auf dem sich neue gute Spielraster finden lassen. Die Figuren 1—6 stellen für die Rasterklassen D2, D3, T3 den Übergang dar von den Grundfiguren zu den Figuren in deren Lücken und die Auswertung dieses Überganges zum Finden neuer Raster. Die Figuren 7 und 8 stellen für die Rasterklasse T2 den Übergang dar von einer Grundfigur zur Figur der sie umgebenden Lückenfiguren, also die Umdeutung eines Rasters ohne Änderung seiner Netzlinien. Diese Umdeutung führt im dargestellten Falle von einem Berührungs- zu einem Verknüpfungsraster.

Das Textbild 8 stellt zwei weitere Wege dar, auf denen sich neue gute Spielraster finden lassen, nämlich die Vergleiche zwischen Rasterklassen verschiedener Vergrößerungszahlen und die Vergleiche zwischen dualen und trialen, also Quadrat- und Sechseck-Rasterklassen.

Nummer 7: Kunst und Raster

Ich zitiere:

Wir sind unweigerlich in die Materie versenkt, und selbst unsere mystischen Lieben können der materiellen Darstellung nicht entbehren. Das Anschauen des Bildes hebt und erhält unsere Ekstase, die ohne den Anhalt eines sinnlichen Zeichens in sich

zusammenfielen. Wir bedürfen der Symbole, der Denkmäler, der Statuen und Fahnen, um dem Gefühl etwas Greifbares zu bieten, der *Sitzstangen*, damit das, was aus unserem Herzen auffliegt, was sich aber nicht lange im Fluge hielte, sich niederlassen kann.

André Gide, Tagebuch 1939—1942, 14. 7. 1940 — zitiert nach Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder, Eine Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main / Bonn 1960, S. 24

Es besteht also eine Polarität zwischen der Vielheit der Wirklichkeit und der Einfachheit der Form, derart, daß wir beim Verlassen des einen Pols uns dem anderen nähern ... Diese Polarität gibt es in der Natur sowohl als im Bewußtsein. Bei beiden können wir Konstanz und Wechsel, Wiederholung des Gleichen und Verschiedenheit des Individuellen, die Notwendigkeit des Gesetzmäßigen und das Irrationale des Zufalls, die Regelmäßigkeit der gewollten Struktur und die Unregelmäßigkeit der Verwirklichung erkennen ...

Das ordnungssuchende Bewußtsein geht auf ein Abenteuer aus, wenn es sich der Vielfalt der Realität stellt. Die Haltung zu diesem Unternehmen liegt immer irgendwo zwischen zwei Extremen. Das eine Extrem ist die vollständige Aufgabe des Ordnungsstrebens zugunsten eines reinen Verbrauchs der Vielheit. Dieses ist eine Niederlage durch ein Übermaß an Erfahrung und zeigt sich künstlerisch im Illusionismus. Das andere Extrem ist der vollständige Rückzug von der Vielheit, was eine Niederlage durch ein Übermaß an Ordnung bedeutet und künstlerisch in den leeren Formen von Schizophrenen zutage tritt.

Alle Kunststile scheinen irgendwo zwischen den Gefahrenzonen dieser beiden Pole zu liegen. Ein starkes Bedürfnis für Ordnung ergibt die Vorherrschaft einer verhältnismäßig einfachen Form, wie sie in den „klassischen“ Stilen zu finden ist. Die byzantinische Kunst kann als Beispiel dienen. Ein Hinneigen zu der proteusartigen Verschiedenheit der Natur ergibt die komplexen Formen „romantischer“ Stile, für die der projektive Realismus ein Beispiel ist. Welche Stellung zwischen beiden Polen ein Kunstwerk auch haben mag, es muß seine Lebenskraft aus dem einen und seine Weisheit aus dem anderen ziehen.

Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen, Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965, S. 120—121

Würfel, Quader, Kugel, Zylinder, Pyramide sind in dieser Weise aus einem einzigen Blickpunkt heraus verständlich, selbst wenn sie faktisch nicht vollständig gegeben sind.

Im Gegensatz zu dieser Deutlichkeit ist die gewöhnliche Wahrnehmung von natürlichen Körpern in hohem Maße unvollständig und unklar, indem sie sich mit dem Auffassen von Merkmalen begnügt, welche hinreichen können, ihn in seiner Form wiederzuerkennen: sie reicht aber niemals aus, seine Gesamtform und die Vielfalt der Einzelformen so weit zu bestimmen, daß aus den gewonnenen Data deren Wiedergabe möglich wäre. Der Versuch, im bloßen aufmerksamen Hinblicken von Einzelheit zu Einzelheit fortzuschreiten und diese in der Vorstellung zu addieren, führt aber auch zu keiner einheitlichen Gesamtorientierung über die Körperform eines Dinges, so differenziert wie die Natur sie uns liefert, weil dem sukzessiven Wahrnehmen das Maß des gleichmäßigen Fortschreitens fehlt.

Vermag man dagegen eine unregelmäßige Körperform, die als ganze für die Anschauung inkommensurabel bleibt, unter dem Schema eines regelmäßigen stereometrischen Gebildes zu sehen, so gelingt es, sie in seiner Gestalt, das heißt in Übereinstimmung und in Abweichung von jenem Schema aufzufassen. Dieses Verfahren der Auffassung von Formen ist allgemein üblich, sobald man einen Gegenstand seiner Form nach auch nur identifizieren will, und man braucht nur irgend jemand die Gestalt verschiedener Bäume oder Berggipfel, die er vor sich sieht, beschreiben zu lassen, so wird man hören, wie er die eine als dreieckig, die andere als viereckig, die nächste als mehr kegel- oder kugelförmig beziehungsweise quadratisch oder oval bezeichnet — eine ungenaue Bezeichnungsweise, welche planimetrische und stereometrische Formen vermischt, jedoch mit beiden dasselbe Verfahren des Verständnisses andeutet. Gemeint sind mit diesen Vergleichen jeweils einfache regelmäßige Körper.

Kurt Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen, Wesen der Plastik*, Köln 1963, S. 141, 142

Abgesehen von dem besonderen Fall der Tanzmusik, die sich dem Takte der Körperbewegung, der sie dienen will, anpassen muß, ist musikalischer Rhythmus ganz allgemein von der Art des Gedicht-Rhythmus: freier, das heißt taktfreier Rhythmus: mit einer bemerkenswerten Ausnahme. Die Ausnahme ist die abendländische Musik des zweiten Jahrtausends unserer Zeitrechnung, unsere Musik. Sie als einzige hat sich die Fessel des Taktes selbst auferlegt, und zwar in dem gleichen Augenblick, in dem sie sich anschickte, den folgenschweren Schritt in die Mehrstimmigkeit zu tun.

Solange eine einzelne Stimme allein auf dem Plan ist, kann sie die Dauer eines jeden ihrer Schritte in voller Freiheit bemessen. Sollen aber mehrere Stimmen, Stimmen, die Verschiedenes sagen, planmäßig neben- und miteinander hingehen, so müssen sich ihre Bewegungen wohl oder übel einem gemeinsamen Schrittmaß fügen. Nicht daß alle Schritte nunmehr ... gleich lange dauerten; aber die Dauer eines jeden wird in einem genauen und einfachen Maßverhältnis zu einem bestimmten Dauerwert, dem zeitlichen Grundmaß des Schrittes stehen ...

Man sollte meinen, daß eine solche starre Vorschrift auf den musikalischen Vortrag eine ebenso tödliche Wirkung haben müßte wie auf den Vortrag eines Gedichts; und anfangs mag man wohl auch das strenge Maß, verglichen mit der wunderbaren Freiheit der sich selbst genügenden Einzelstimme, wie eine Zwangsjacke empfunden haben. Es zeigte sich aber, daß die Bindung in die strenge Regel den Rhythmus nicht tötete, sondern im Laufe der Zeit zur Entwicklung eines völlig neuen, eben des taktmäßig gebundenen Rhythmus' führte, der schließlich an Feinheit und Gewalt der Wirkung dem freien Rhythmus nicht nachstand.

Und es ist nicht der Rhythmus trotz des Taktes, sondern ganz im Gegenteil, Rhythmus aus dem Takt, gespeist von den in den Dämmen des Taktes gestauten Kräften. Aus dem Gegeneinander ist ein Miteinander geworden. Dies ist der zweite Fall, in dem die Musik uns vor Augen führt, wie freiwillige Unterwerfung unter eine strenge Bindung im Laufe der Entwicklung zum Durchbruch in eine neue Freiheit führt.

Viktor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik, Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich 1963, S. 151—153

Nach allen diesen Erwägungen ist es mir wahrscheinlich, daß Gott im Anfange der Dinge die Materie in massiven, festen, harten, undurchdringlichen und beweglichen Partikeln erschuf, von solcher Größe und Gestalt, mit solchen Eigenschaften und in solchem Verhältnis zum Raume, wie sie zu dem Endzwecke führten, für den er sie gebildet hatte.

Daß ferner diese primitiven Teilchen, weil sie fest sind, unvergleichlich viel härter sind als irgendwelche aus ihnen zusammengesetzte poröse Körper, ja so hart, daß sie nimmer verderben oder zerbrechen können, denn keine Macht von gewöhnlicher Art würde imstande sein, das zu zerteilen, was Gott selbst bei der ersten Schöpfung als Ganzes erschuf ...

Damit also die Natur von beständiger Dauer sei, ist der Wandel der körperlichen Dinge ausschließlich in die verschiedenen Trennungen, neuen Vereinigungen und Bewegungen dieser permanenten Teilchen zu verlegen.

Newton, *Schlußbetrachtungen der Optik*

Höret ihr Lauten und Vermeß'nen, ihr Wetterflücht'gen des Geistes und ihr Kinder eurer Willkür: Wir sind verdurstet bei euren Quellen, wir sind verhungert bei eurer Speise, wir sind blind geworden bei euren Lampen!

Ihr seid wie eine Straße, die nie ankommt, ihr seid wie lauter kleine Schritte um euch selber! Ihr seid wie ein treibendes Gewässer, immer ist in eurem Munde euer eig'nes Rauschen! Ihr seid heute eurer Wahrheit Wiege und morgen seid ihr auch ihr Grab!

Wehe euch, die ihr uns mit Händen greifet: eine Seele kann man nur mit Gott fangen! Wehe euch, die ihr uns mit Bechern tränket: einer Seele soll man die Ewigkeit geben!

Es ist zuviel Heute auf dieser Erde; es ist zuviel Hinweg unter den Menschenkindern ... Die Stille der Ewigkeit ist stärker als Sturm.

Gertrud von Le Fort

Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle voranschreitenden Epochen eine objektive Richtung.

Johann Wolfgang Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 29. 1. 1826

Ich zitiere:

Die ganze alte Technik (einschließlich des 18. Jahrhunderts) war „techné“, d. h. ein spezifisches Können. Sie ging geistig nach der einfachen und klaren Formel vor: ich will etwas, ich habe bestimmte Zwecke, aber anstatt diese Zwecke unbedacht und mit ungenügender Ausrüstung anzulaufen, Sorge ich zunächst dafür, daß ich das, was ich will, auch kann, und zwar gut, sicher, präzise, spezifisch kann; jede Technik ist ein Erfolg in dem Bemühen, daß ich kann, was ich will.

Durch die Dampfmaschine erfolgt eine Umkehrung der bisherigen Situation: Ich will nicht primär etwas Bestimmtes und schaffe mir dann das spezifische Mittel, sondern ich schaffe mir zunächst ... gleichsam ein Können überhaupt — so daß sich dann die ganz andere Frage stellt: Was kann ich damit alles machen ... oder sogar ich lasse meine Zielsetzung von dem Mittel, über das ich noch verfüge, bestimmt werden; ich will etwas, weil ich es kann.

Die moderne kapitalistische Wirtschaft setzt eine Herrschaftstechnik voraus, deren Ziel nicht das konkrete fertige Werk ist, sondern der Fortschritt als solcher; sie bedarf einer Technik, die kraft ihrer Bindung an die exakte Naturforschung die Möglichkeit zu eigenen Zielsetzungen in sich trägt.

Hans Freyer, *Der Geist im Zeitalter der Technik*, in: *Wort und Wahrheit*, 3/VII, 1952, S. 186

Der Eingeweihte ahnt den urlebendigen Punkt, besitzt ein paar lebendige Atome, besitzt fünf lebendige, ideelle bildnerische Elementarpigmente, weiß nun um eine kleine graue Stelle, von der aus der Sprung aus dem Chaos in die Ordnung glückt.

Auch der Kunst ist zu exakter Forschung Raum gegeben, und die Tore dahin stehen seit einiger Zeit offen. Was für die Musik schon bis zum Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens Beginn. Mathematik und Physik liefern dazu die Handhabe in Form von Regeln für die Innehaltung und die Abweichung. Heilsam ist hier der Zwang, sich zunächst mit den Funktionen zu befassen und zunächst nicht mit der fertigen Form ... Aber ein Bestreben scheint sich unter den Künstlern, auch unter den Jüngsten, allmählich auszubreiten: Die Kultur dieser bildnerischen Mittel, ihre reine Aufzucht und ihre reine Verwendung ...

Das betone ich, damit nicht das Mißverständnis entsteht, als ob ein Werk nur aus Form bestehe. Aber noch mehr muß ich andererseits hier betonen, daß die genaueste wissenschaftliche Kenntnis der Natur, der Pflanzen, der Tiere, der Erde und ihrer Geschichte, der Sterne uns nichts nützt, wenn wir nicht mit allem Rüstzeug versehen sind zu ihrer Darstellung. Daß uns die geistvollste Auffassung des Zusammenwirkens dieser Dinge im Weltganzen nichts nützt, wenn wir nicht auch nach dieser Richtung mit Formen ausgerüstet sind. Daß uns das tiefste Gemüt, die schönste Seele nichts nützt, wenn wir die dazugehörigen Formen nicht bei der Hand haben. — Hier heißt es auf den vereinzelt Zufallstreffer verzichten, der dem Dilettanten einmalige Ehre macht durch ein gelungenes Werk, das den Professionellen im Einzelfall zu beschämen vermag ...

Erweiterte Möglichkeiten: Durchdringung als polyphone Überschneidung von verschiedenen Flächenstrukturen und Bewegungsrichtungen. Formgebilde aus gleichen oder ungleichen Formen, die ineinander eindringen, die ineinander verschachtelt sind, von denen die eine die andere aufnimmt ...

Das Funktionell-Maschinelle braucht man. Das heißt auf Grund eines Gesetzes zu arbeiten, nicht um das Gesetz zu demonstrieren, sondern um auf der Grundlage des Gesetzes ein freieres Gebilde zu gestalten.

Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1956, S. 60, 69, 95, 100, 119, 151

Es scheint mir, als wenn die Entwicklung der freien Augenkunst in höchst merkwürdiger Weise das Austreiben eines neuen Astes aus ihrem Stamme vorbereitet. Es „spukt“ in ihr etwas Neues, das ein viel merkwürdigeres und viel wichtigeres Problem stellen und das viel mächtiger werden könnte, als all die verschiedenen „Richtungen“ der letzten Jahrzehnte, weil es eine Art von Sezession nicht innerhalb

der heutigen Malkunst, sondern aus ihr heraus bedeuten würde (S. 187) ... es bisher keine Malerei gab, die ohne Erinnerung an Wirklichkeitsformen ausschließlich mit Licht oder Farbe oder Linie als solchen seelische Werte übermittelt hätte" (S. 186), ... Was sich da bildet, scheint eine Notwendigkeit, solange das „Differenzieren“ in unserem Leben überhaupt nun einmal fortschreitet. Voraussichtlich werden sich der neuen Sprache in den nächsten Jahren ziemlich viele zu bedienen suchen“.

Ferdinand Avenarius, Kunstwart, Heft 22, 1908, Aufsatz über Arbeiten von Katharina Schöffner aus Prag unter dem Titel „Eine neue Sprache“ — zitiert nach Gehlen a.a.O., S. 115

Der erste Entwurf heißt eine „Bildmathematik“, er besteht aus einem Beieinander von flachen, farbigen Formen, einer „Architektur“, die selbst bereits im strengen Sinne eine Ganzheit sein sollte, wie ein Kristall oder eine chemische Verbindung mit Eigenschaften, die über die verbundenen Elemente hinausgehen. Eine solche Ganzheit würde die „Mathematik des Malers“ darstellen, sie gibt sozusagen Gleichungen mit Leerstellen, in die man neue „Elemente der Realität“ einsetzt, diese Formen rufen gewisse Gestalten auf, die „aus der malbaren Welt gezogen sind“. Das ist die Deduktion der Gegenstände, oder die „Requalifikation“ der vorgegebenen Gesamtstruktur in Gegenstandsformen.

Arnold Gehlen über Juan Gris, a.a.O., S. 93

Der andere Weg ist der Versuch, der konsequent gegenstandslosen Malerei die Struktur der Musik zu verleihen. Das aber führt mit Notwendigkeit dazu, nach Elementen, die den Elementen der Musik analog wären, zu fahnden. Dieser Versuch ist utopisch, und er ist mißlungen...

Ihr Ideal ist es, ein malerisches Aequivalent der „reinen“ Musik zu schaffen. ... Weshalb diese romantische Idee eine unrealisierbare Utopie ist und alle Versuche, sie zu begründen, nicht stichhalten, kann ich auf dem begrenzten Raum dieser Schrift nicht ausführen ...

Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie Band 1, Hamburg 1955, S. 39

Es handelt sich innerhalb des Künstlerischen darum, auf Grund des Gesetzes Bewegung zu schaffen, Abweichungen unter Bezugnahme auf das Gesetzmäßige. Nimmt man das Gesetzmäßige zu streng, so kommt man auf dürres Gebiet.

Paul Klee, a.a.O., S. 152

Nummer 9: Flächenkunst und Tiefe

Ich zitiere:

Wie der Philosoph die Welt in die Form des Begriffes bringt, ... nur so ihren Zusammenhang erfassend, so bedeutet diese Reduktion der Welt auf die Fläche ihre „Formulierung“, die ihre Einheit sehen läßt, und ist das ganz elementare und entscheidende Stilmittel der Malerei. ... Diese Einordnung in das Gesetz der Fläche ... kann dann immer noch einen verschiedenen metaphysischen Sinn haben und dementsprechend zu verschiedenen Stilen führen, wie denn schon in der Polarität von Einheit und Mannigfaltigkeit gegensätzliche Möglichkeiten liegen, — aber in jedem Fall ist doch die Bindung in die Fläche das im Wesen der Malerei selbst gelegene Stilprinzip ...

Die Überschneidungen in der Fläche verweben die Phänomene, das Fernste steht hier unmittelbar neben dem Nächsten, rührt mit seiner Form und Farbe an Form und Farbe des andern und sucht seine Harmonie. Auch wo die Perspektive die Dinge scheinbar auseinanderlegt, arbeitet sie in der großen Kunst doch immer so, daß die perspektivischen Linien zugleich die Fläche harmonisch teilen, ... und sie so, statt sie aufzuheben, gerade betonen. ... Haben die Farbe und das Licht auch noch ihre eigene Bindung, Gegensatz und Versöhnung, ... so ist doch auch für sie die Gewalt der Fläche der letzte elementare Grund, ...

Es ist nur ein weiterer Schritt, wenn die mittelalterliche Malerei oder dann wieder der Futurismus versucht, auch die Zeit durch die Fläche zu überwinden, auch das Zeitgetrennte noch in ihrer Einheit zusammenzubringen, ... Gewesenes, das nie ganz verschwindet, und Kommendes, das doch schon immer da ist, ... so daß uns aus diesem magischen Tuch oder Blatt alle Geheimnisse des Lebens auf einmal anzusehen scheinen.

(Anmerkung von mir: Die Zurückführung der Welt auf die Fläche ist das Grundproblem nicht erst der Flächenkunst, sondern des Sehens schlechthin!)

Herman Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, Frankfurt am Main, 3. Auflage 1961, S. 170—171

Durchsichtigkeit:

Durch Überschneidung war ... eine neue Raumdimension eingeführt worden. Dadurch konnte mehr als ein einziges Objekt auf demselben Fleck im Bilde erscheinen. Dieses Zusammentreffen in der projizierten Ebene wurde jedoch durch die genaue Trennung in der Tiefe ausgeglichen. Ein Objekt hatte eindeutig vor dem anderen zu liegen ... Das bedeutete in technischer Hinsicht, daß die Überschneidung einseitig bleiben mußte, wenn nicht Durchsichtigkeit dargestellt werden sollte.

Die moderne Kunst gab diese Einschränkung auf — sie verwendete gegenseitige Überschneidungen ... Dieselbe Fläche gehörte paradoxerweise zu mehreren Objekten ... es stand nicht mehr eine Einheit als Ganzheit im Vordergrund und die andere verstümmelt im Hintergrund. Beide waren zur gleichen Zeit ganz und geteilt, vorn und hinten, und es wurde keine Lösung in einer Richtung angedeutet ... Das Objekt im Bild erhielt also die Durchsichtigkeit einer bloßen Erscheinung ... war die subjektive oder psychologische Haltung zugleich eine Eroberung und ein Rückzug ...

Die Fläche teilt sich auf:

Jede einheitliche Fläche hat das Streben, ihre Unversehrtheit zu bewahren. Wenn der Eindringling nur ein kleiner Punkt ist, wird er möglicherweise überhaupt nicht gesehen. Das ist eine Möglichkeit, das Problem zu lösen. Sie ist aber nur dann anwendbar, wenn der Reiz sehr schwach ist. Eine Linie oder ein Fleck können auf diese Weise nicht ausstrahlt werden. Es bleibt nur ein einziger Freiheitsgrad — die dritte Dimension. Für das Netzhautbild macht es keinen Unterschied, ob die Linie in der Fläche liegt oder etwas davor. Die wahrgenommene Fläche kann daher den Eindringling weit genug nach vorn stoßen, um ihre Vollständigkeit zu bewahren ...

... eine Flächengestalt eher dreidimensional als zweidimensional gesehen wird, wenn dadurch eine einfachere Struktur erreicht wird. ... Um die Unterbrechung der Bildfläche zu vermeiden, wird die Aufteilung des Musters in mehr als eine Tiefenebene hingenommen. Die Ursachen dieser Bevorzugung sind nicht bekannt. Wir müssen im Augenblick annehmen, daß der Bruch in der Tiefendimension eine einfachere Situation ergibt als der in der Bildfläche.

Die Linie oder der Fleck unterscheiden sich von der Umgebung durch Helligkeit und Farbe. Dieser Unterschied schafft die Begrenzung. Betrachten wir nun Umrißfiguren, die nur durch eine Kontur entstehen, scheinen auch sie vor dem Untergrund zu liegen ... das Innere der Figur nicht genau so wie das Äußere erscheint. Das Innere ist verhältnismäßig dichter und fester, das Äußere lockerer und durchdringbar wie ein leerer Raum ... Jeder Punkt der (Innen-)Fläche a liegt dem Betrachter näher als jeder Punkt (der Außenfläche) b.

Dieser Unterschied in der Tiefenlage entsteht nun aber nicht durch irgendeinen Vorgang, der in dem Punkt selbst stattfindet; er wird durch „Fernsteuerung“ im Umriß bewirkt. Die Fläche, die wir innerhalb der Kontur sehen, wird also ebenfalls durch Fernsteuerung hervorgerufen. Da die Innenfläche durch den Umriß entstanden ist, muß die Stärke des Phänomens von solchen Faktoren wie z. B. dem Abstand des Punktes vom Umriß abhängen. Je größer wir das Muster sehen, um so geringer ist der Einfluß der Umrißlinie auf das Innere, und die Wirkung nimmt nach der Mitte hin mit zunehmender Entfernung vom Umriß ab. Die relative Größe der Figur im Verhältnis zu anderen benachbarten Formen ist ebenfalls von Bedeutung.

Was hier über Umrißzeichnungen gesagt wurde, gilt auch bis zu einem gewissen Grad für homogene Farbflecken. Auch ihre innere Fläche wird durch die Gestalt der Begrenzung bestimmt. Zwar widerstrebt der Farbunterschied besser einer Verschmelzung mit dem Grund, aber ein ungeformter Farbfleck erscheint unbestimmt und leer und will sich tiefenmäßig den angrenzenden Flächen angleichen.

Der gemeinsame Umriß:

... Abb. 159 (eine Kreislinie auf weißem Grund). Hier ist a (die Innenfläche) eine feste, zusammenhängende Form von einfacher Gestalt, die eine Fläche von hoher Dichte einschließt, während b (die Außenfläche) eine endlose Fläche von dünner Substanz ist. Unter solchen Bedingungen kann die mehrdeutige Funktion der gemeinsamen Begrenzung aufgehoben werden. Die runde Figur ist stark genug, um b die Grenzlinie wegzunehmen und sie nur als ihren eigenen Umriß auszugeben. Die Kontur gehört nun sichtbar zu a und nicht zu b.

Die Fläche b gerät dadurch in eine mißliche Lage, da sie ja dort beginnt, wo a aufhört, aber keine Begrenzung hat — eine visuell paradoxe Situation. Eine gute Lösung ergibt sich nur dann, wenn b ununterbrochen sich unter a fortzusetzen scheint; b benötigt dann keine Begrenzung mehr. Diese Analyse zeigt, daß das Aufteilen einer Form in zwei Ebenen einen doppelten Zweck erfüllt. Es vermeidet die Unterbrechung der äußeren Fläche und löst das Problem, aufhören zu müssen, ohne eine wirkliche Begrenzung zu haben.

Rudolf Arnheim, a.a.O., S. 102, 103, 187—191

Nummer 10: Flächenkunst und Zahl

Ich zitiere:

... Zahl hat mit keinem der Dinge irgend etwas zu tun ... In der Tat: wenn wir alle Möglichkeiten unseres Geistes in Betracht ziehen, wir finden nicht eine, die so bar jeder Eigenschaft ist wie die Zahl. Sie ist so nackt, daß wir wie mit einem riesigen Netz das ganze Weltall darin einfangen könnten, und immer noch nicht haftet eine Spur von Eigenschaft an ihr.

... daß sie zum Gegenstand ihrer spielenden Einbildungskraft die eigene Denkgesetzlichkeit und als deren letzten Bezugskern die Zahl machten. Die Zahl ist wie der Hohlraum, durch den der Wind der Einbildungskraft bläst, eine Äolsharfe, wunderbare Klänge webend. Diese Zusammenhänge von Zahl und flutender Wandlung einmal erfaßt — es ist nicht auszudenken, welch fruchtbarer Aufstieg sich der Menschheit eröffnet, wenn es ihr noch einmal gelänge, ihren Seelenstrom in die wesenlose Bahn der Zahl zu lenken.

Fehlt ihr doch nichts anderes als die Gegenspannung zu ihrer unerhörten Vorausgabung und Vergeudung. Die Möglichkeit hängt an einem Haar. Obwohl die naturwissenschaftliche Endlage eine derartige ist, daß der Einbruch der Urzahllosigkeit gleichsam vor der Tür steht.

Hugo Kükelhaus, Urzahl und Gebärde, Berlin 1934

Auf Grund der objektiven geometrischen Relationen, von denen die Axiome handeln (auf Grund der Homogenität! — Zusatz von mir), ist es nicht möglich, einen Punkt absolut, wohl aber relativ zu einem Koordinatensystem begrifflich, durch Zahlen festzulegen.

Für das Verständnis der Anwendung der Mathematik auf die Wirklichkeit ist der Unterschied fundamental zwischen dem „Geben“ eines Gegenstandes durch individuelle Aufweisung einerseits, auf begrifflichem Wege andererseits. Die Objektivierung durch Ausschaltung des Ich und seines unmittelbaren Lebens der Anschauung gelingt nicht restlos, das nur durch eine individuelle Handlung (und nur approximativ) aufzuweisende Koordinatensystem bleibt als das notwendige Residuum der Ich-Vernichtung ...

Was muß aufgewiesen werden, um relativ dazu auf begrifflichem Wege einen einzelnen willkürlichen Gegenstand P des in Frage stehenden Gegenstandsgebietes (hier der Raumpunkte) bestimmen zu können? Das Aufzuweisende heißt das Koordinatensystem, die (meist aus Zahlenangaben bestehende) begriffliche Definition die Koordinate von P in jenem Koordinatensystem. ...

Man könnte gegen die Statuierung eines prinzipiellen Unterschiedes zwischen begrifflicher Fixierung und anschaulicher Aufweisung den Einwand erheben, daß doch auch die objektiven geometrischen Relationen, auf welche sich die begriffliche Bestimmung gründet, in der Anschauung aufgewiesen werden müssen. Aber das sind einige wenige Relationsbegriffe, während die Punkte selber ein Kontinuum bilden;

es muß zugegeben werden, daß nur hierin der prinzipielle Unterschied besteht. . . .

Koordinaten einführen, heißt, jeden Gegenstand des in Frage stehenden Gebietes, jeden „Punkt“, durch eine Marke, ein Symbol kennzeichnen. Explizite ist das freilich nur für endlich viele Gegenstände möglich, wo man sich häufig der Nummern als Marken bedient. Bei unendlichen Gegenstandsgebieten, insbesondere bei Kontinuen tritt an Stelle davon eine auf individuell aufgewiesene Data sich stützende Konstruktionsmethode, die an einem beliebigen Punkte ausgeführt werden kann und das ihm korrespondierende Symbol, die Koordinate x , liefert.

Hermann Weyl, Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft, München 1928, S. 57—59

Es tut mir leid, daß ich Sie mit diesen Elementen der analytischen Geometrie habe quälen müssen. Der Zweck dieser Descartesschen Erfindung ist lediglich der, den Punkten X in der Ebene Namen zu geben, durch die wir sie unterscheiden und erkennen können. Dies muß auf systematische Weise geschehen, da es ihrer unendlich viele gibt; und es ist um so nötiger, als Punkte, zum Unterschied von Personen, sich alle vollkommen gleich sind, so daß wir sie nur unterscheiden können, indem wir ihnen Marken anhängen. Diese systematische Benennung geschieht eben durch die Zahlenpaare $(x_1; x_2)$.

Hermann Weyl, Symmetrie, Basel und Stuttgart 1952, S. 98

Ernsthaft gesprochen: Man muß bauen auf das allen Gemeinsame, wie eine Stadt auf ihr Gesetz, und noch viel fester. Denn alle menschlichen Gesetze ziehen ihre Nahrung aus dem einen Göttlichen. Denn das herrscht, soweit es nur will; es genügt allem und ist stärker als alles.

Herakleitos, nach Wilhelm Capelle, Die Vorsokratiker, Stuttgart, 4. Auflage 1953, S. 136

Wenn ich mich beim Urphänomen zuletzt beruhige, so ist es doch auch nur Resignation; aber es bleibt ein großer Unterschied, ob ich mich an den Grenzen der Menschheit resigniere oder innerhalb einer hypothetischen Beschränktheit meines bornierten Individuums.

Johann Wolfgang Goethe, Maximen und Reflexionen, (nach dtv Gesamtausgabe 21, München 1963, S. 69

Die Gestaltgesetze der Wahrnehmung überhaupt ergeben, wie die Psychologie heute weiß, in ihrem Zusammenwirken diejenige Haupteigenschaft der anschaulichen Welt, die man ihren Mangel an Sinnwidrigkeit nennen kann, die „Stimmigkeit in sich“, die Geordnetheit oder das Fehlen der Willkür; die Wirklichkeit hat insofern „inneren Sinn“ (Wolfgang Metzger, Psychologie, 2. Auflage Darmstadt 1954, S. 107).

Indem nun Klee diese Gesetze selbst fand, sie aber zugleich variierte und phantasievoll ineinanderschlang, hat er in der Tat so etwas wie „mögliche Welten“ geschaffen, er wußte es und sprach es aus. Seine Bilder sind unbeschreiblich überzeugend, eindringlich und „wahrscheinlich“, . . .

Arnold Gehlen, a.a.O., S. 112

Die Kunst wird nicht durch Emotionen erweckt, sondern durch andere Kunst; und darin, daß die von gestern her vorliegende diese Erweckungskraft nicht mehr hat, besteht ja gerade das Problem des Neuanfangs . . .

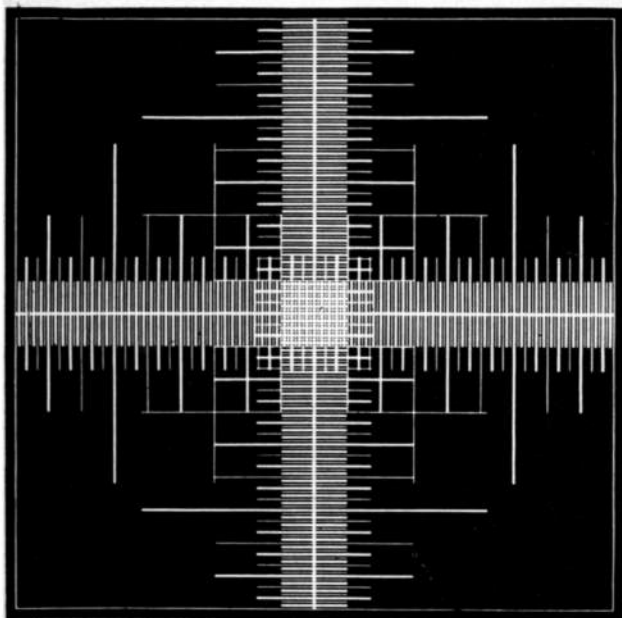
Und merkwürdig, gerade die lautesten Herolde der Kunsterneuerung argumentieren historisch, wenn es an diese Stelle kommt: Die Theorie habe „immer nur“ der Intuition und der genialen Begabung nachgehinkt, habe „immer nur“ die „Vision“ hinterher auf Begriffe gezogen und so weiter.

Und wenn das früher wahr gewesen sein mag, so ist es heute nicht mehr wahr! Heute ist Kunst Reflexionskunst, Inspiration und Kalkül sind zusammengewachsene Zwillinge, . . .

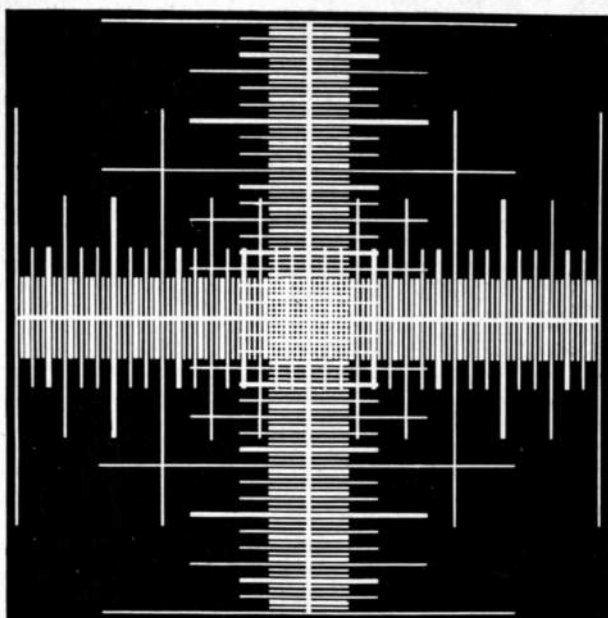
Arnold Gehlen, a. a. O., S. 107, 207

Ich habe erkannt, daß es der Rhythmus ist, der den Dingen, die an sich ohne Halt sind und ohne eigene Bedeutung, Wirklichkeit verleiht.

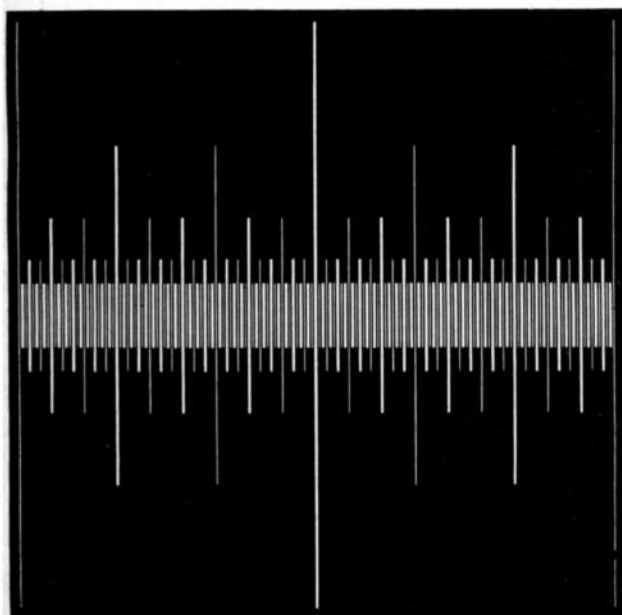
Rabindranath Tagore



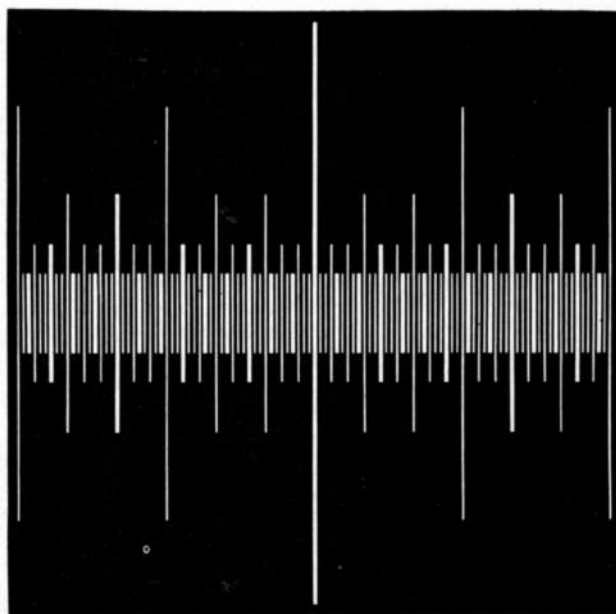
1



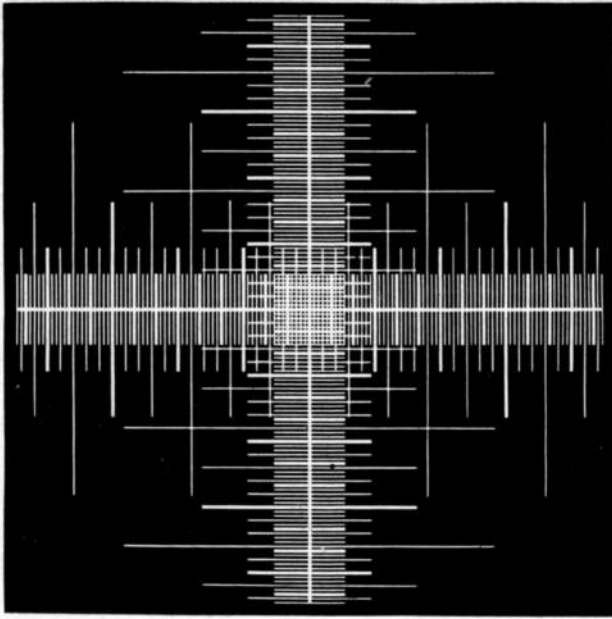
2



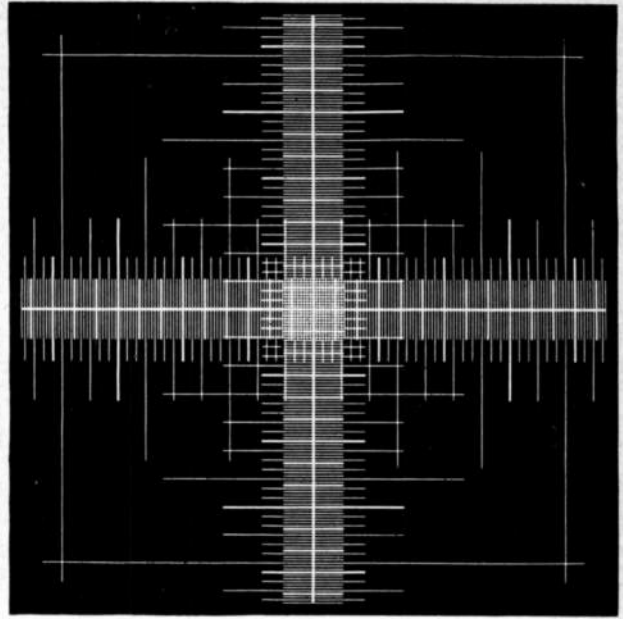
5



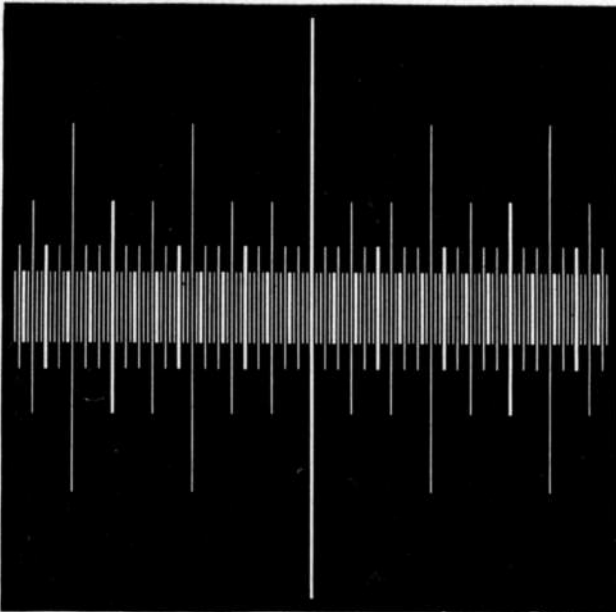
6



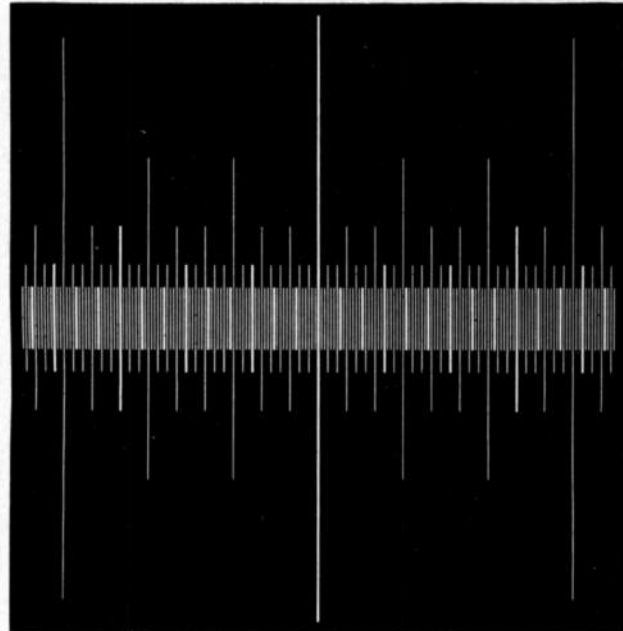
3



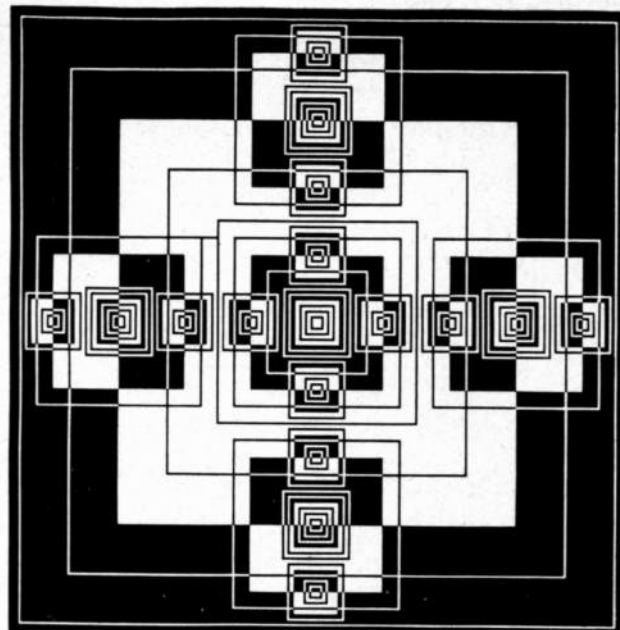
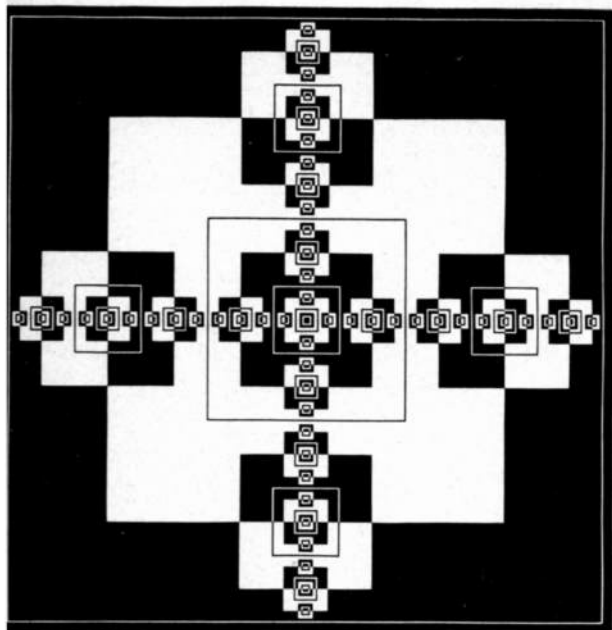
4



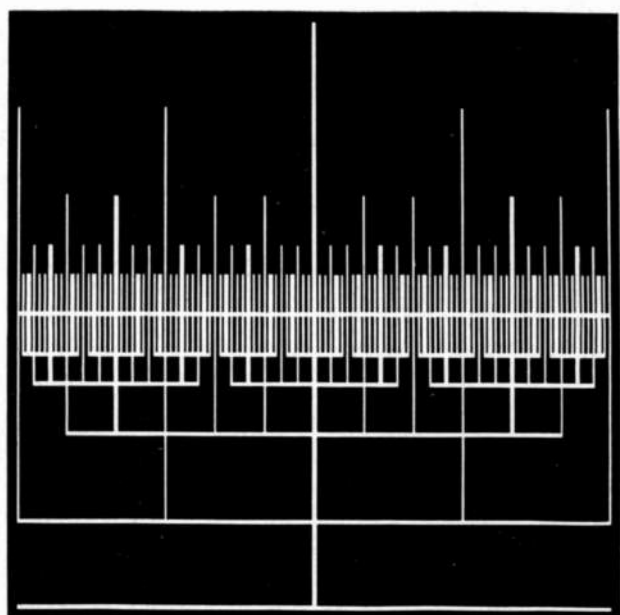
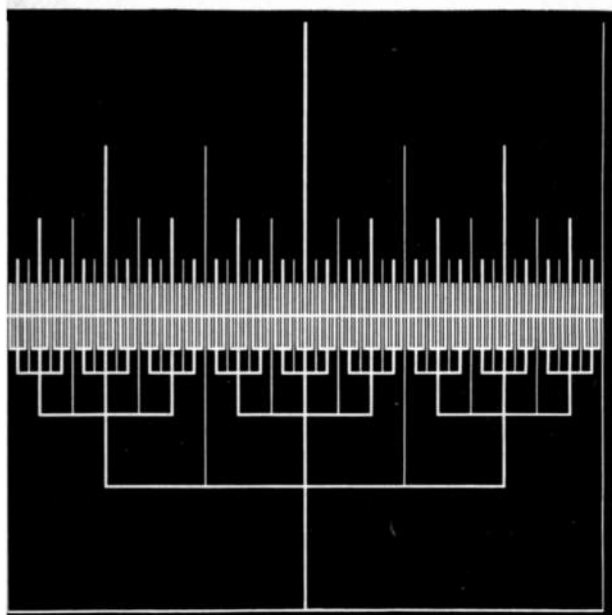
7



8

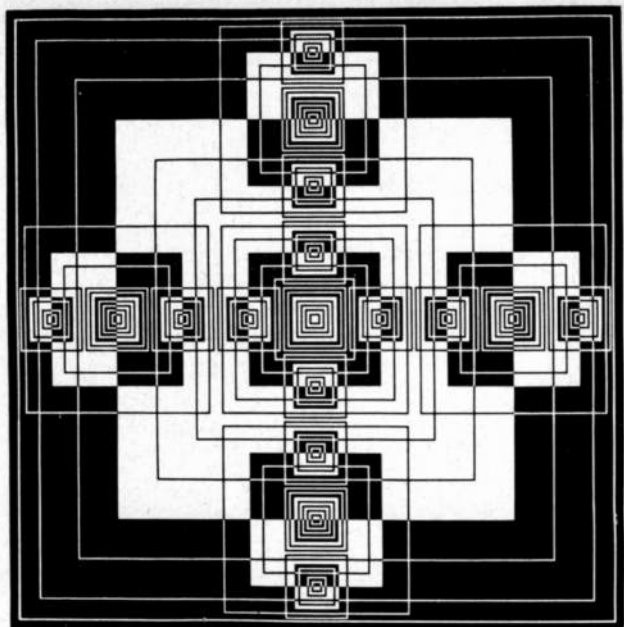


10

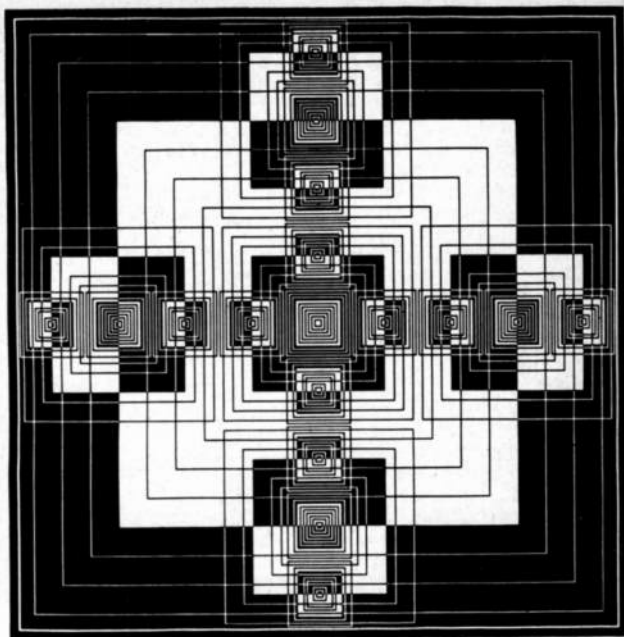


14

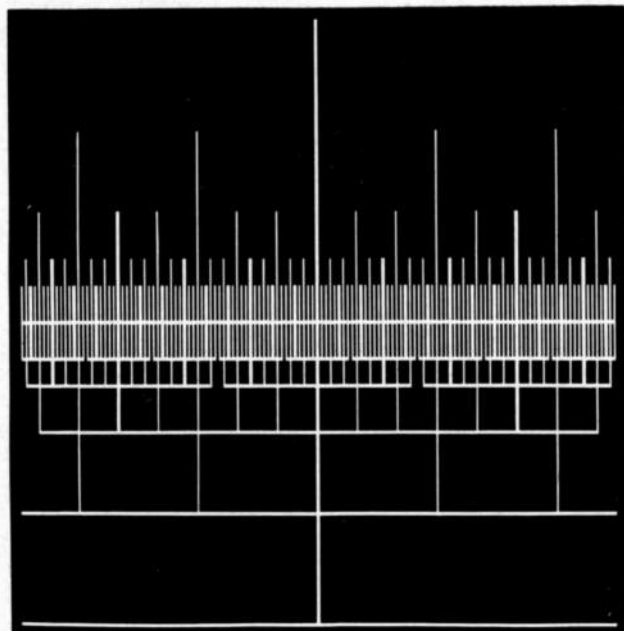
3



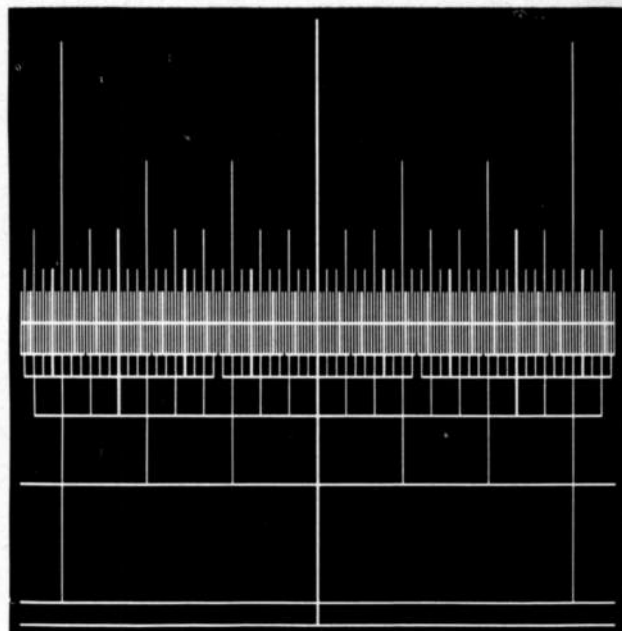
11



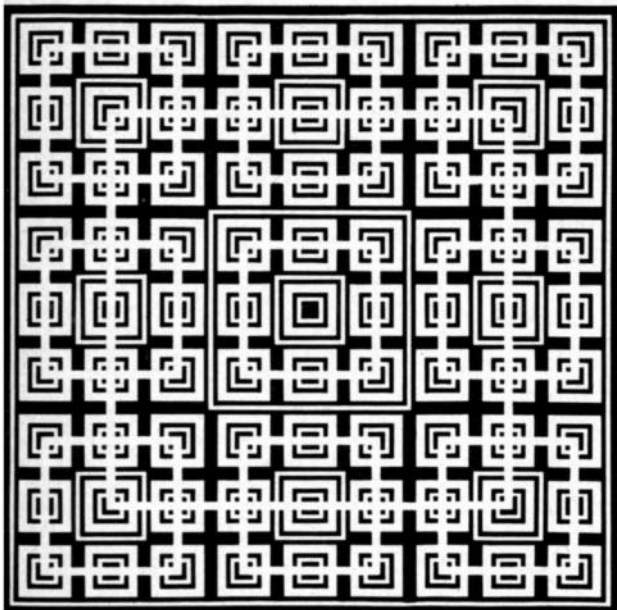
12



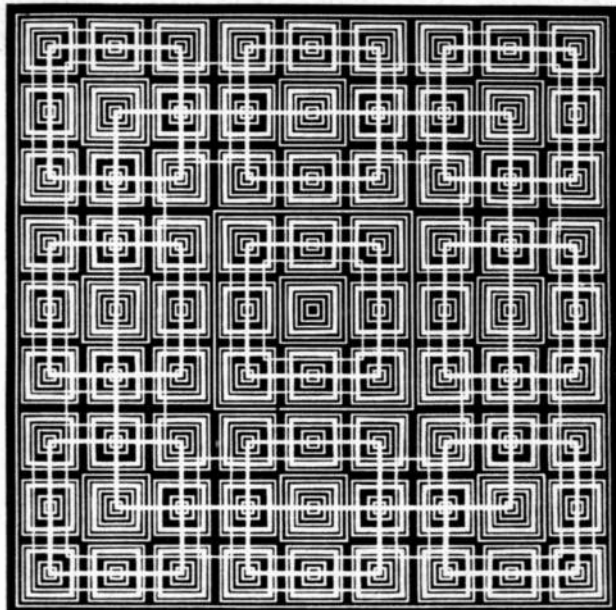
15



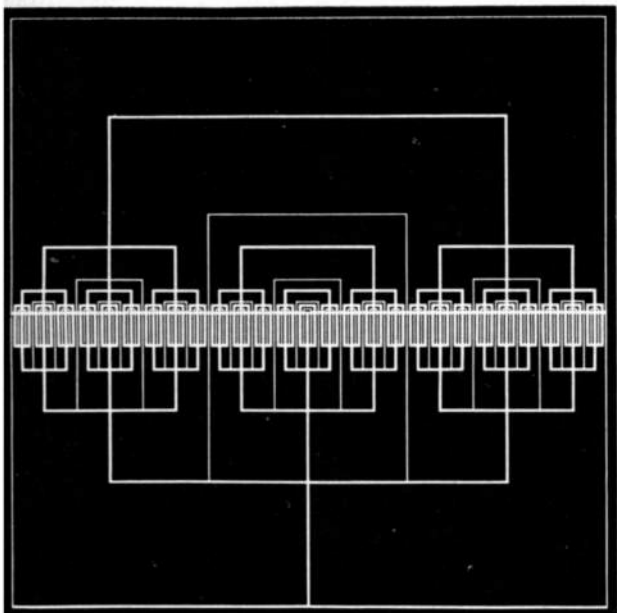
16



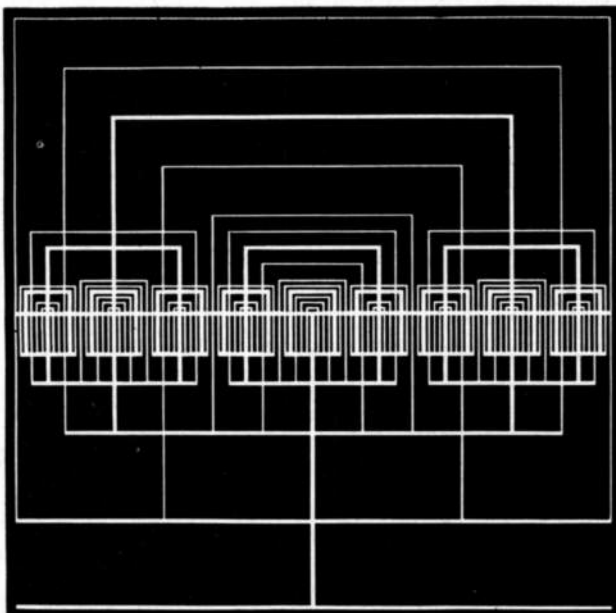
17



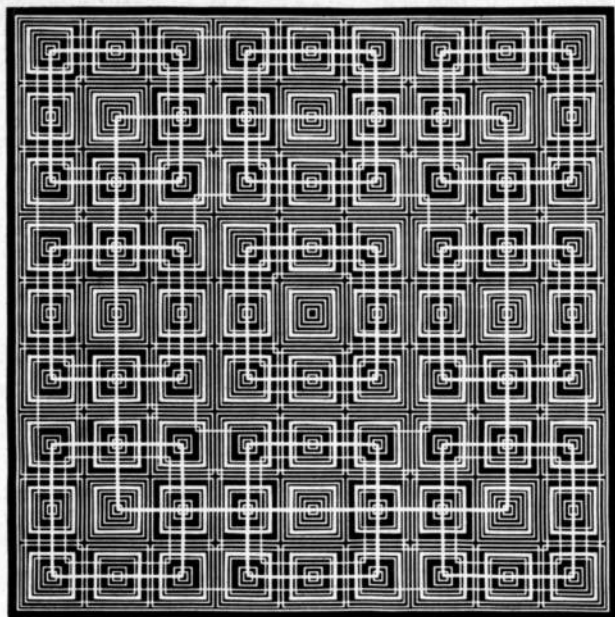
18



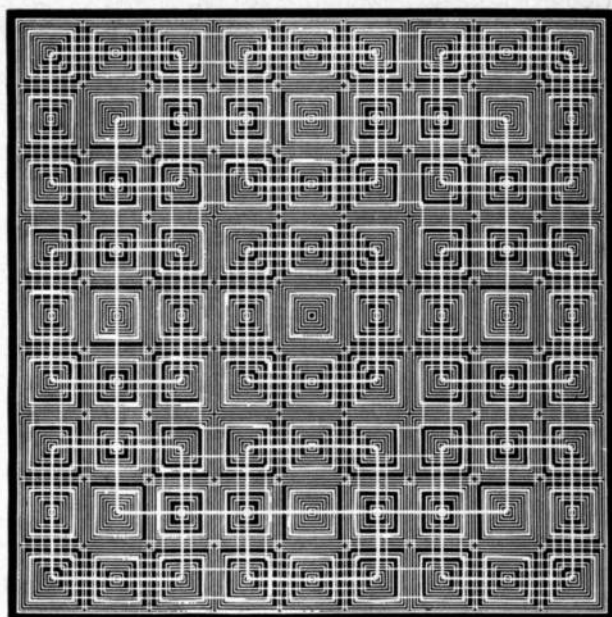
21



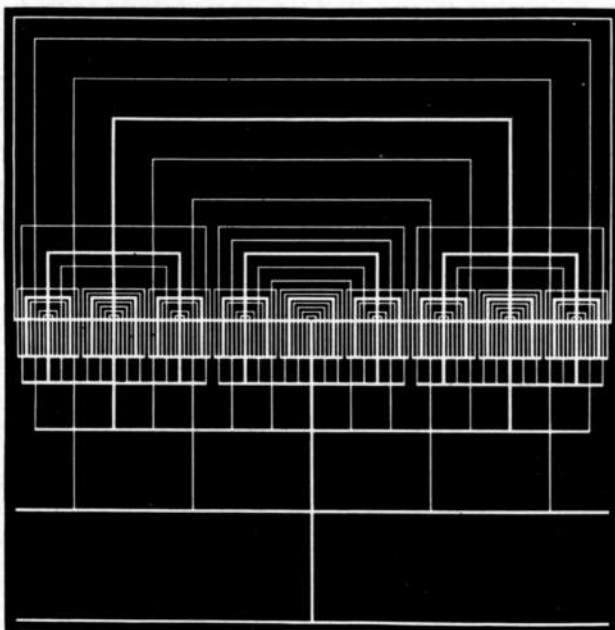
22



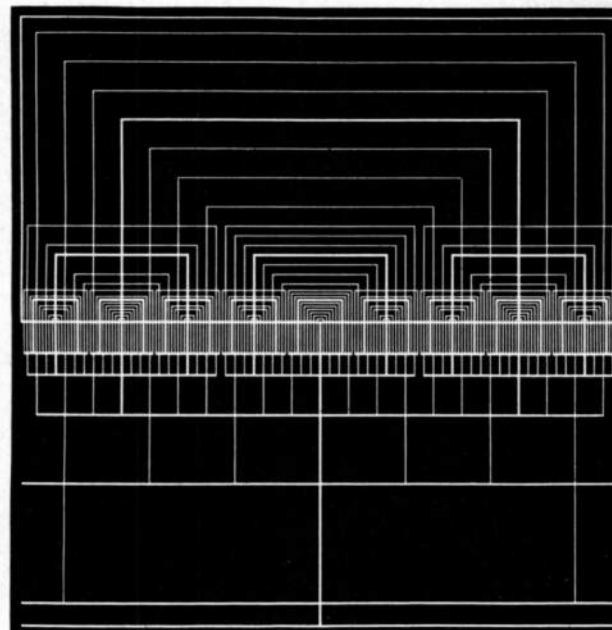
19



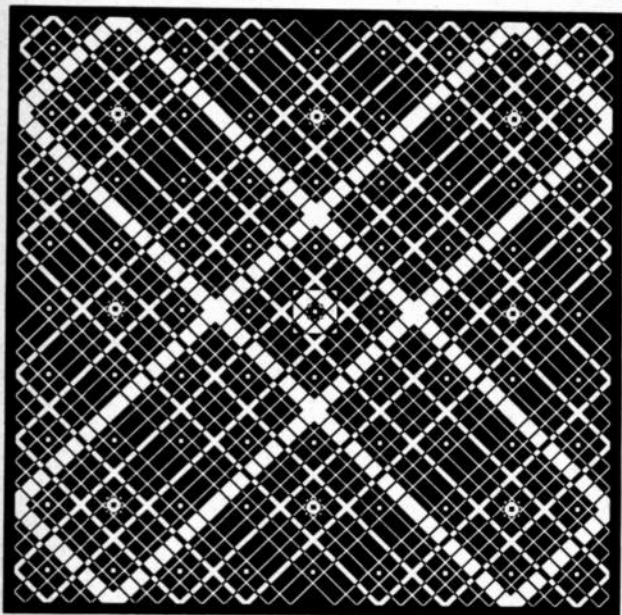
20



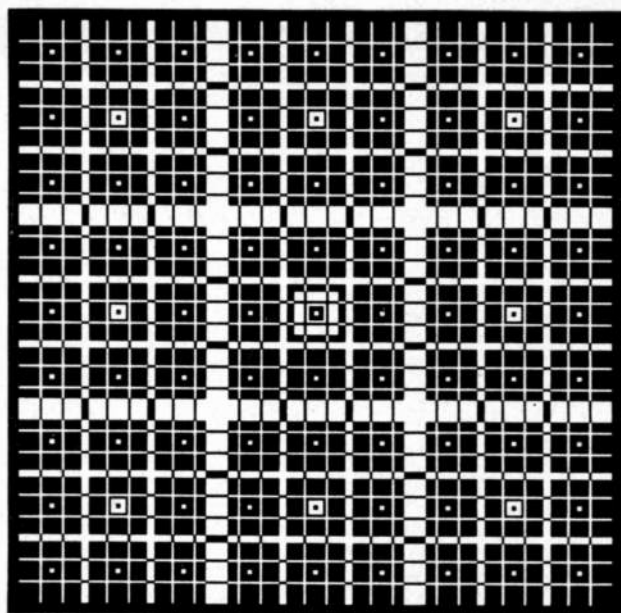
23



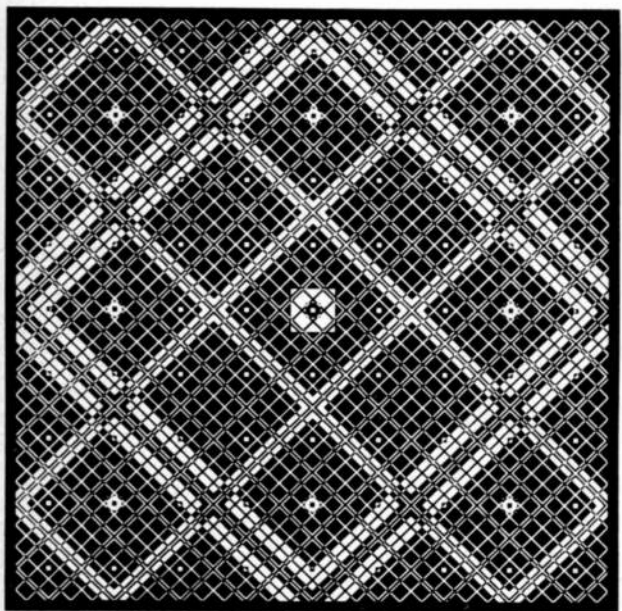
24



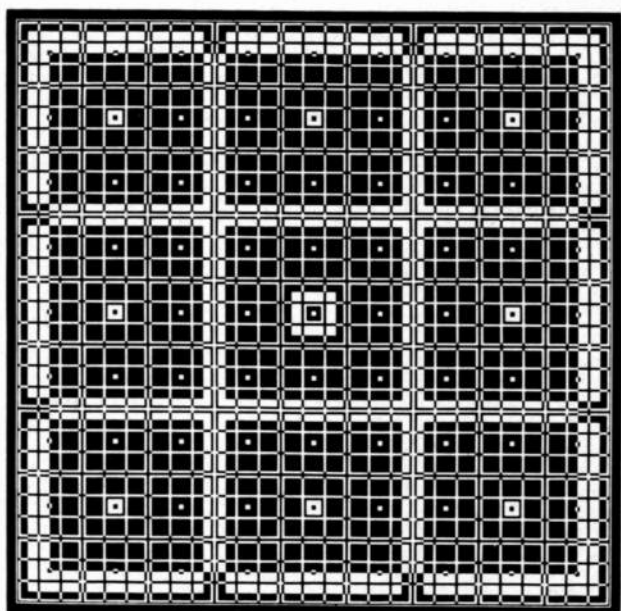
25



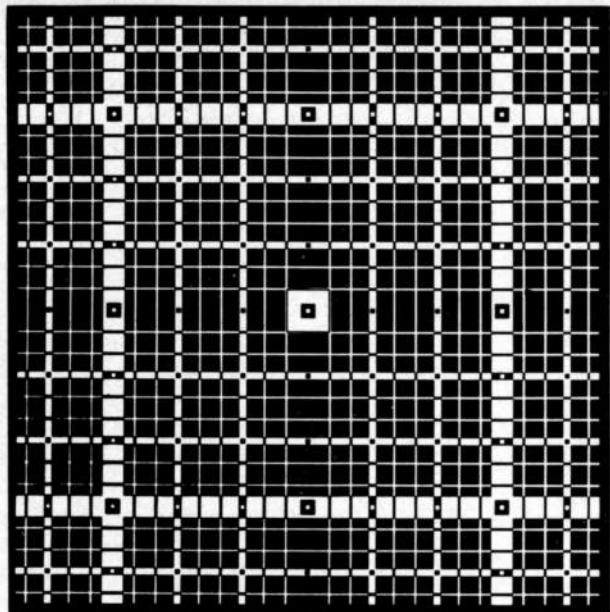
26



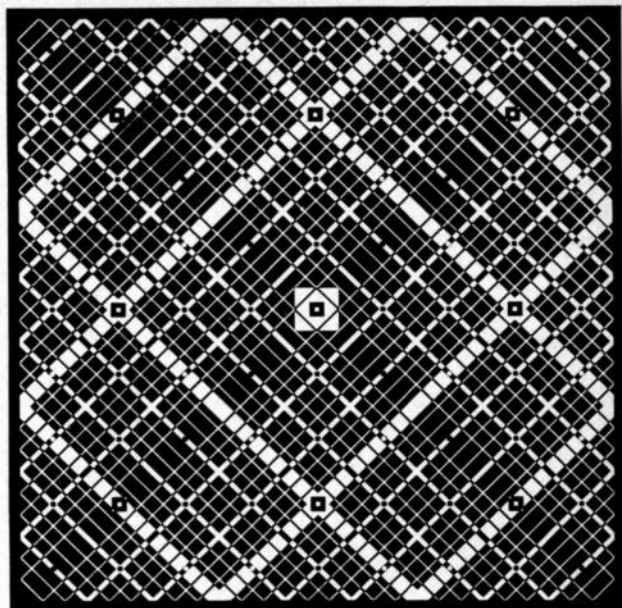
29



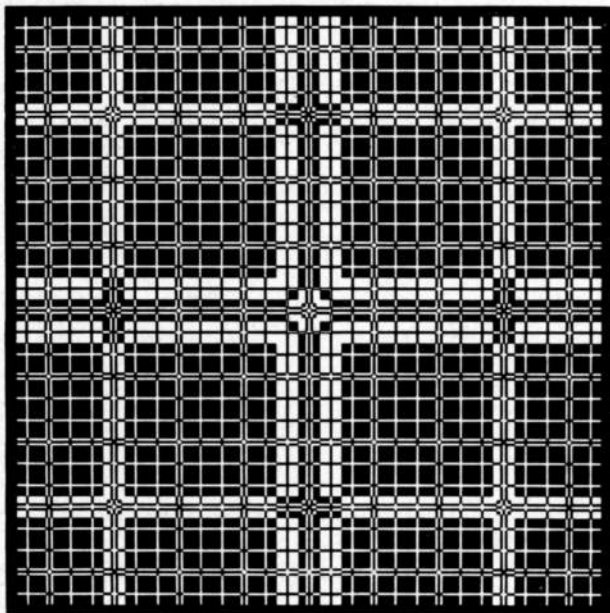
30



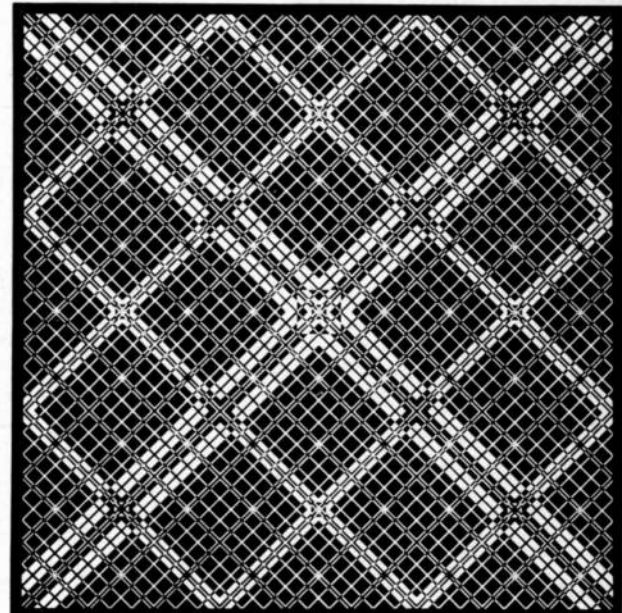
27



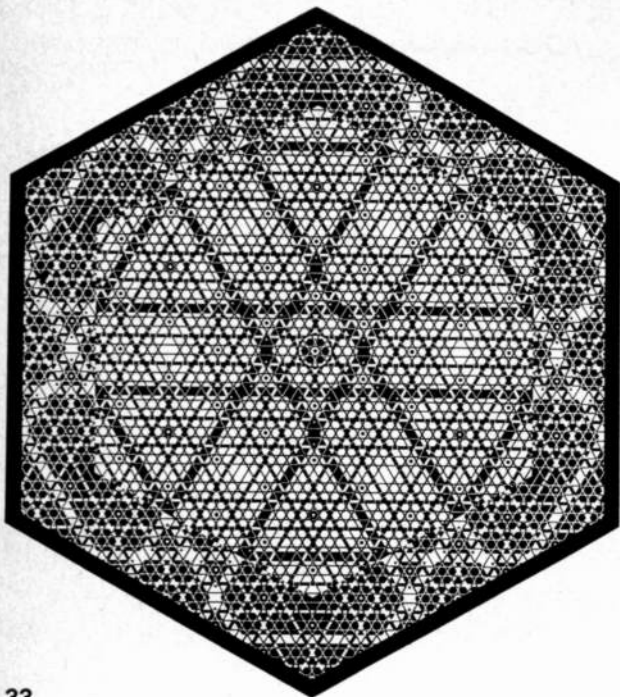
28



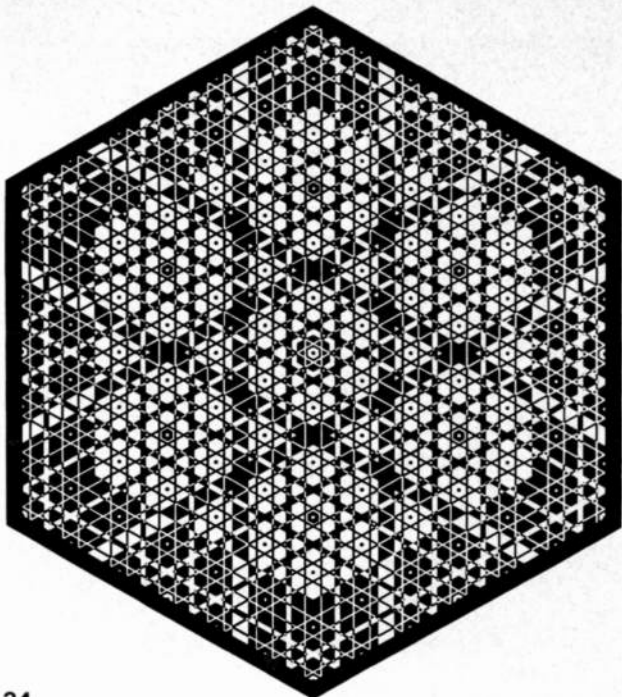
31



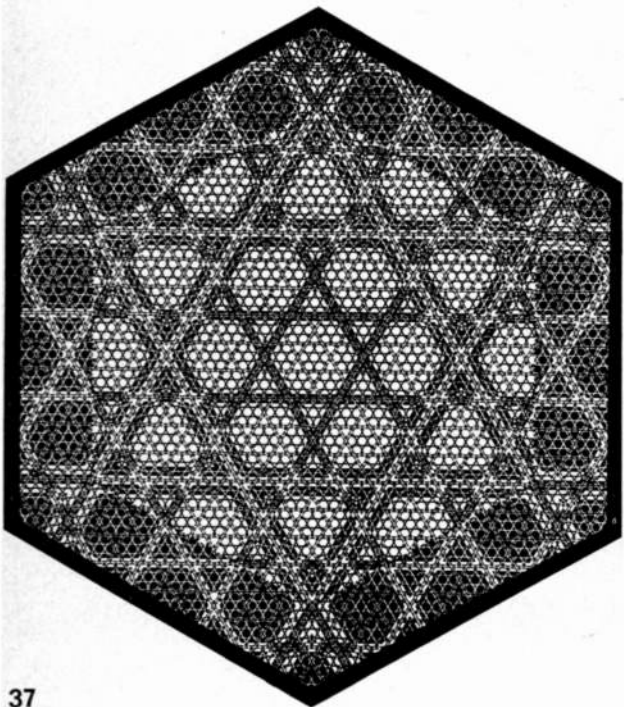
32



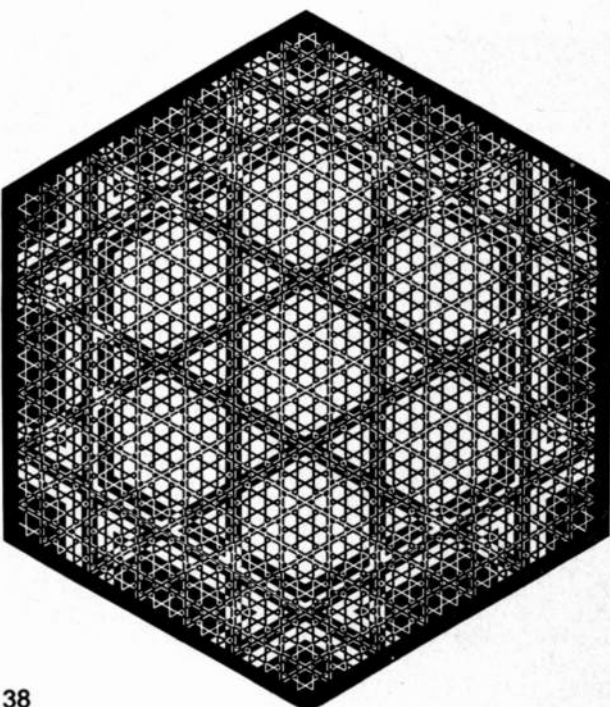
33



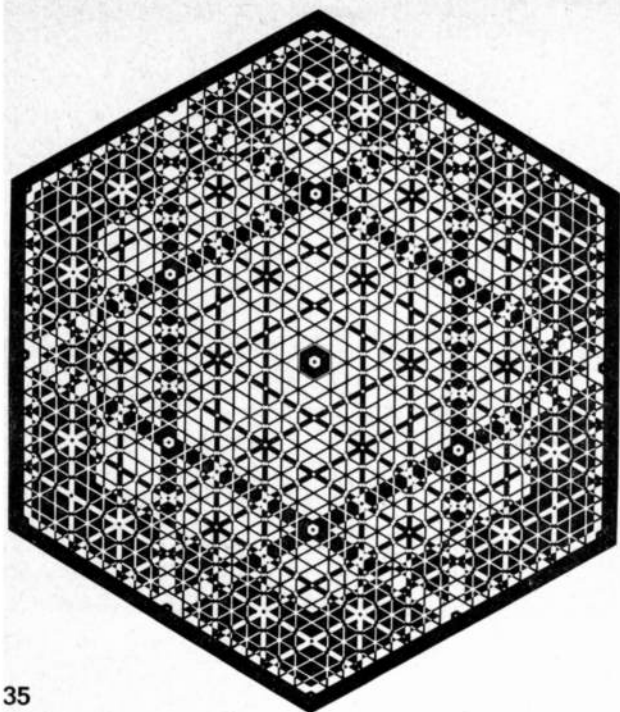
34



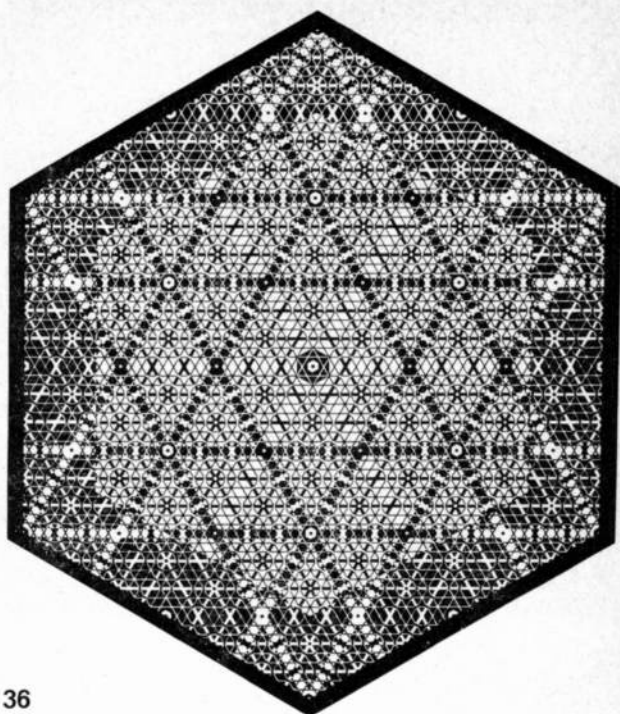
37



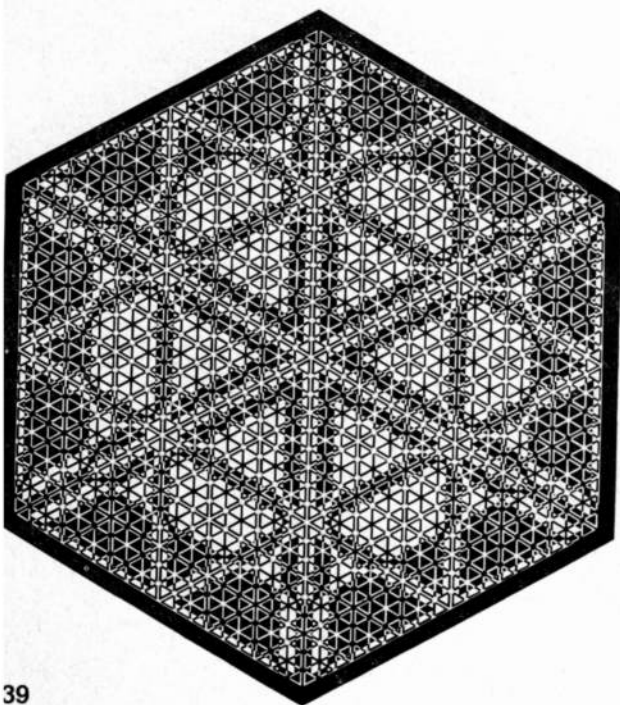
38



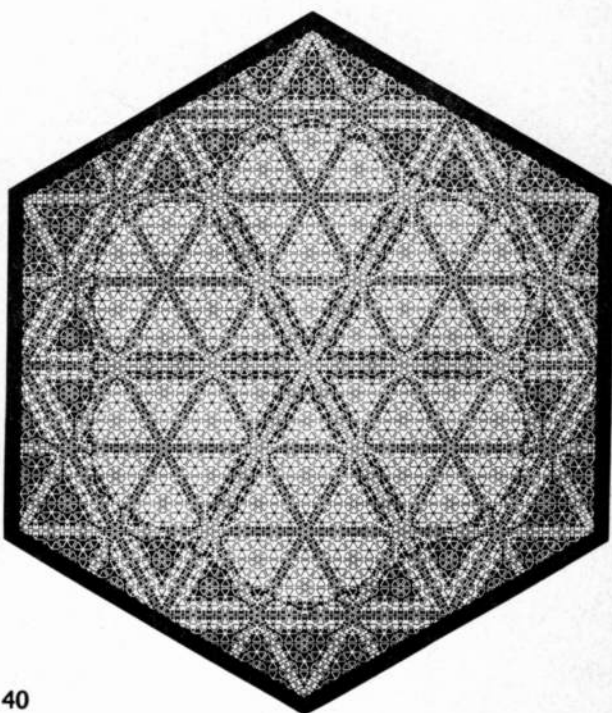
35



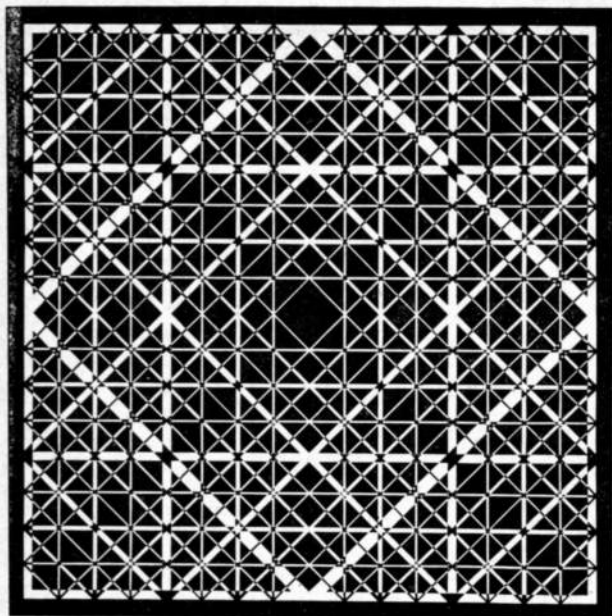
36



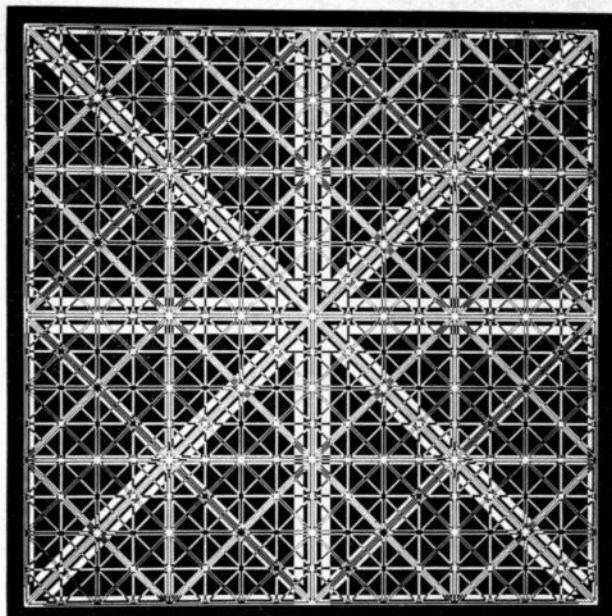
39



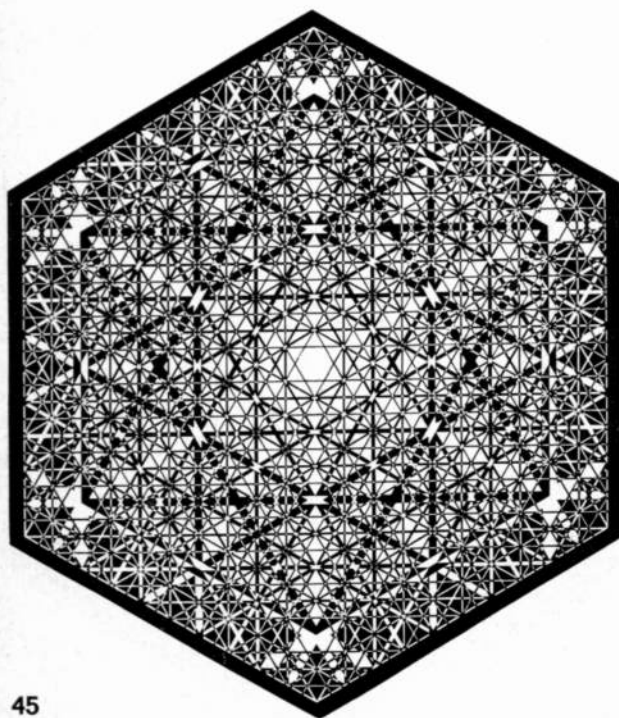
40



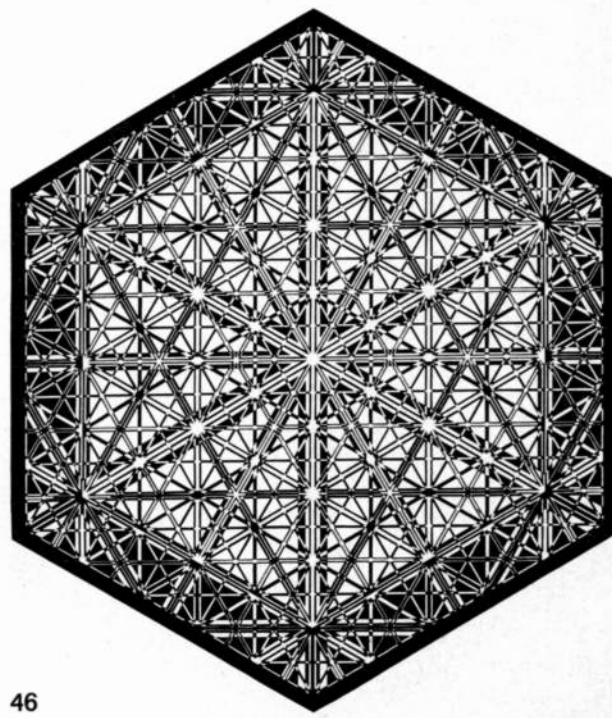
41



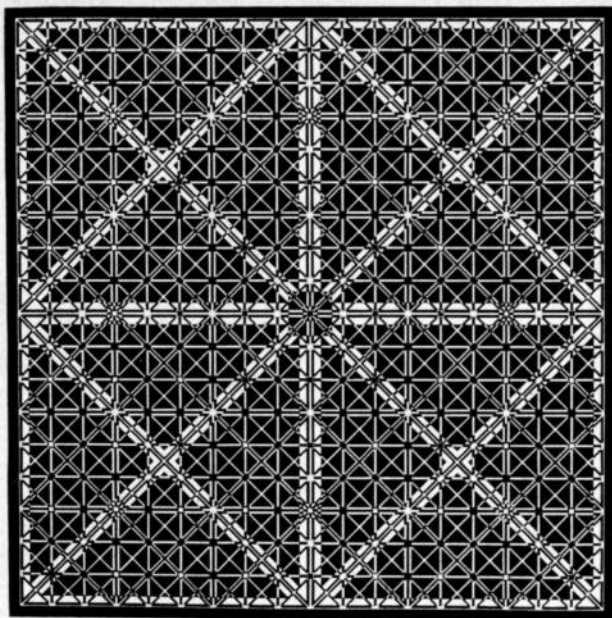
42



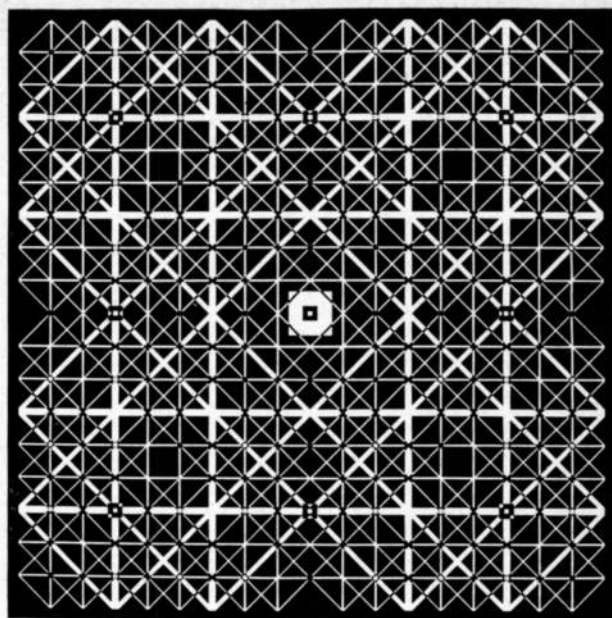
45



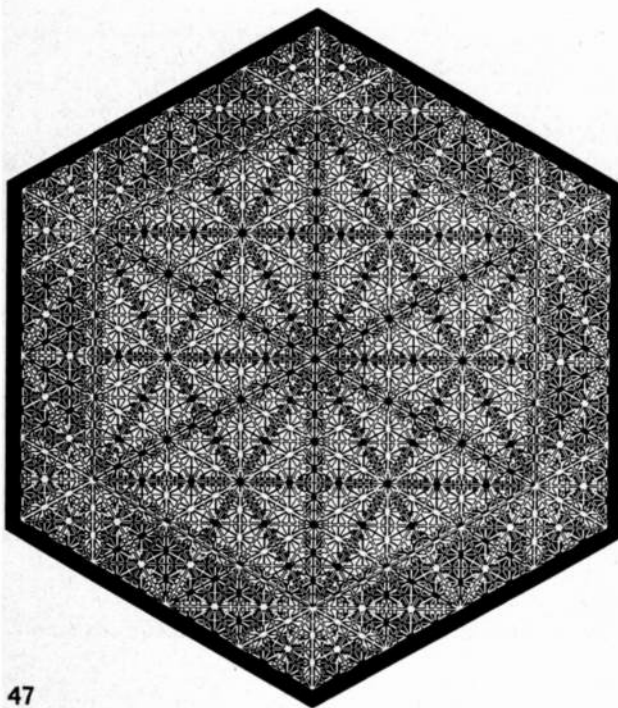
46



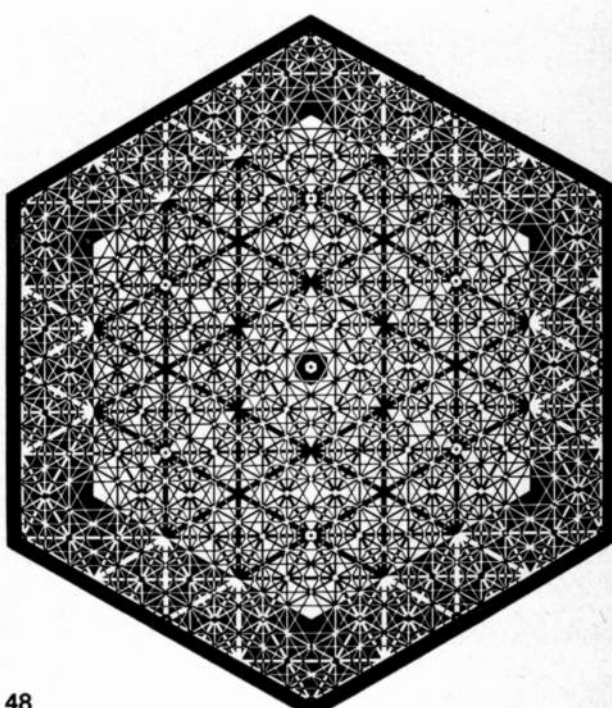
43



44

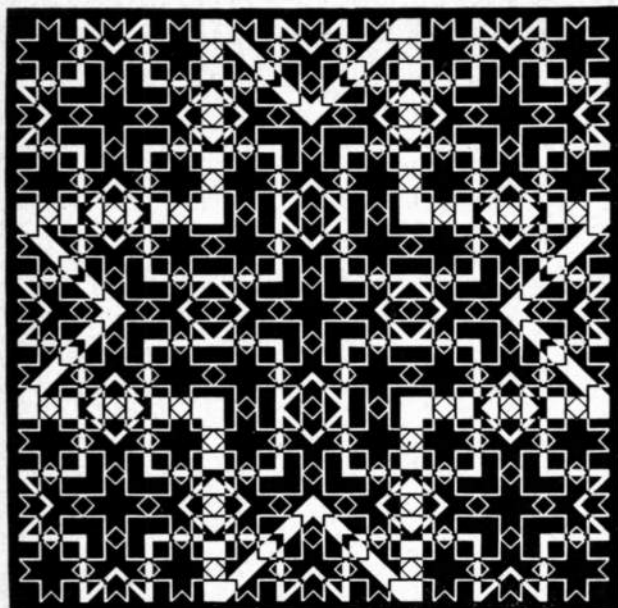


47

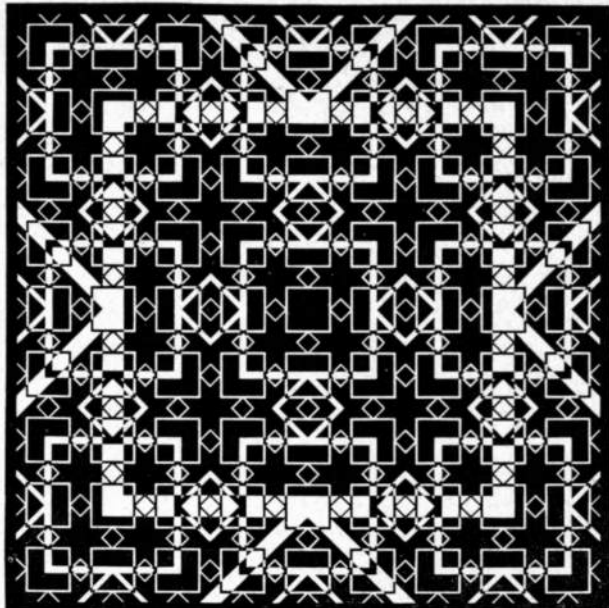


48

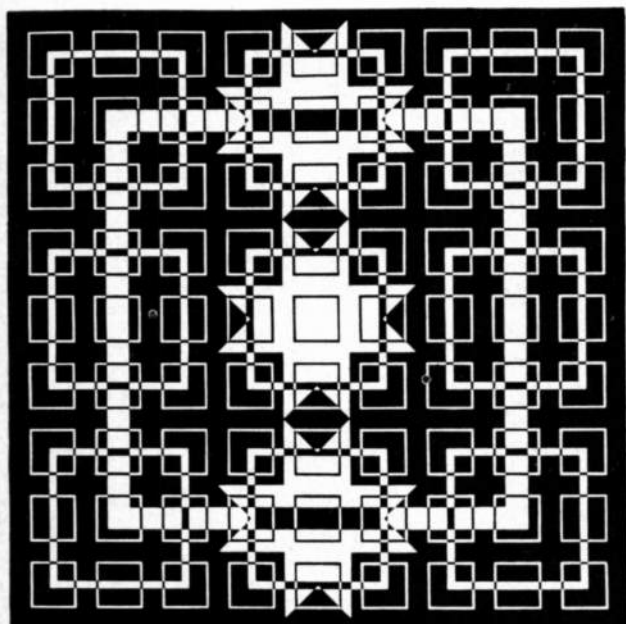
67



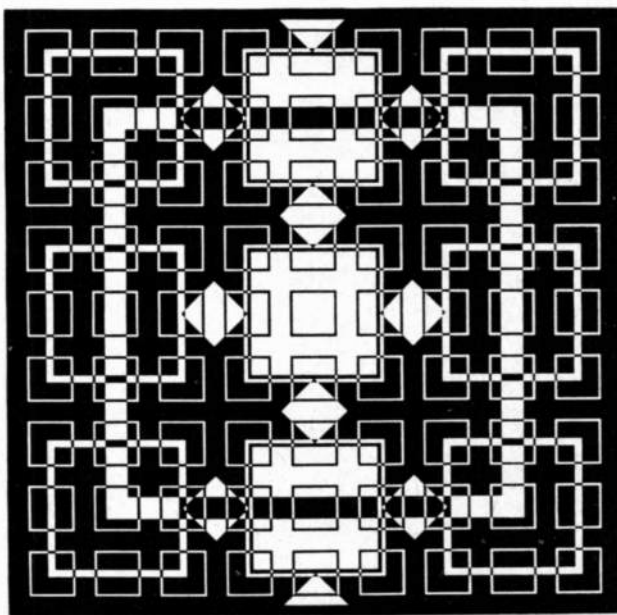
49



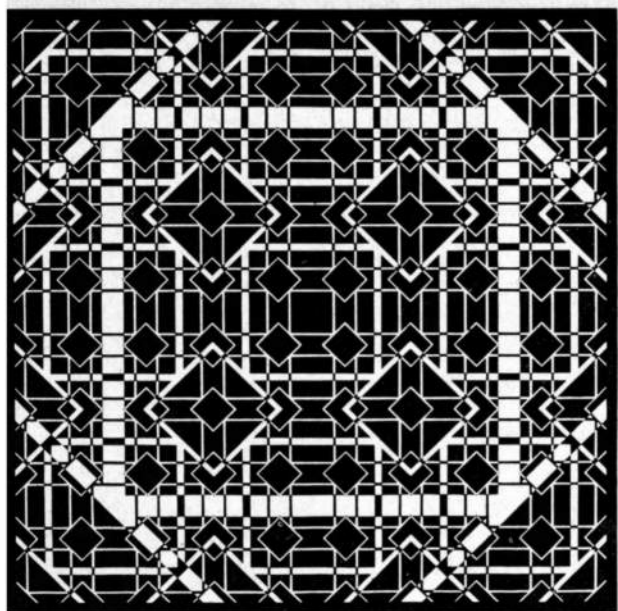
50



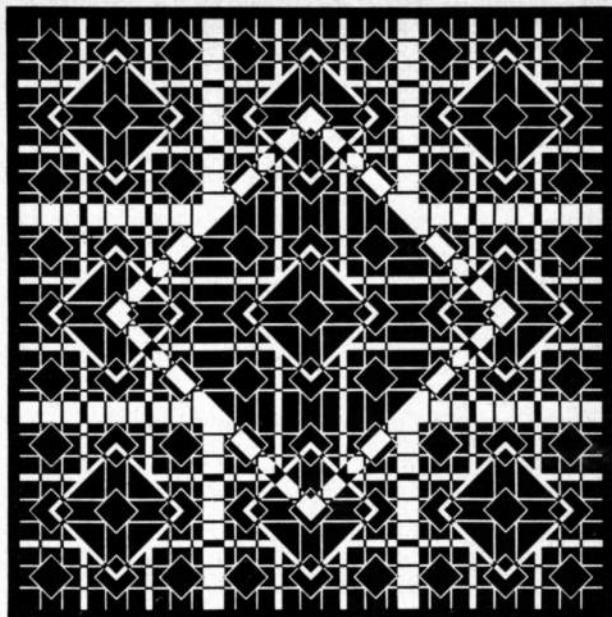
53



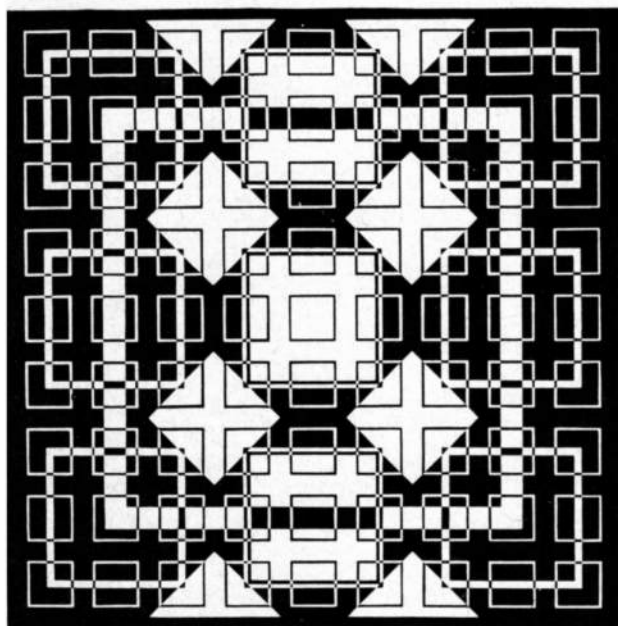
54



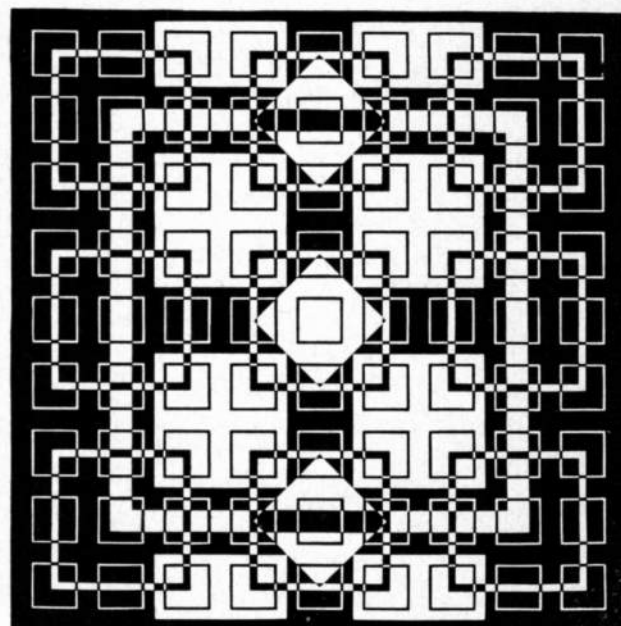
51



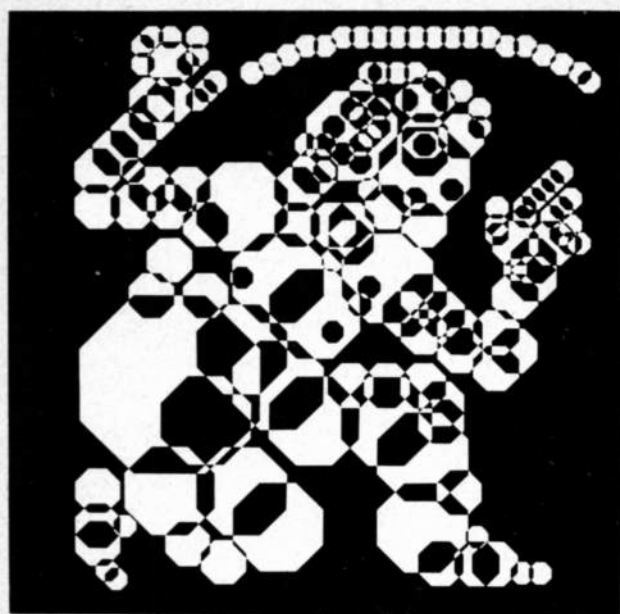
52



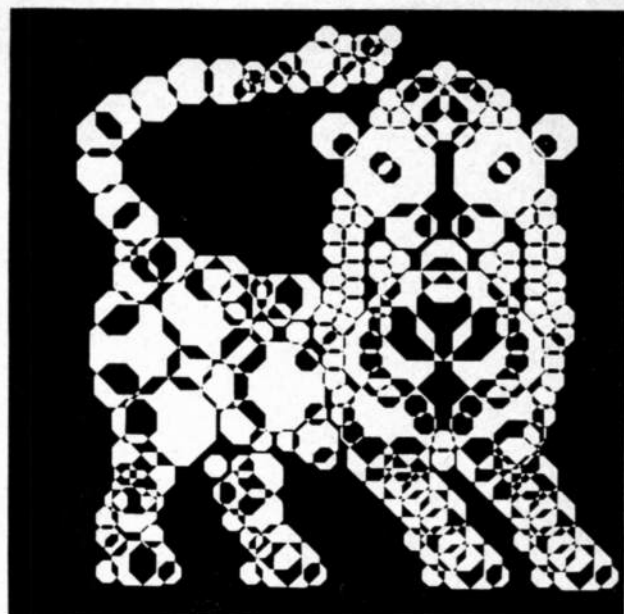
55



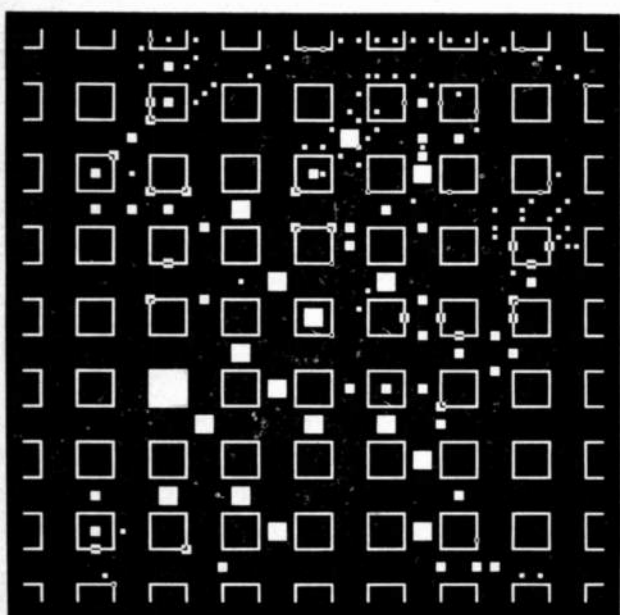
56



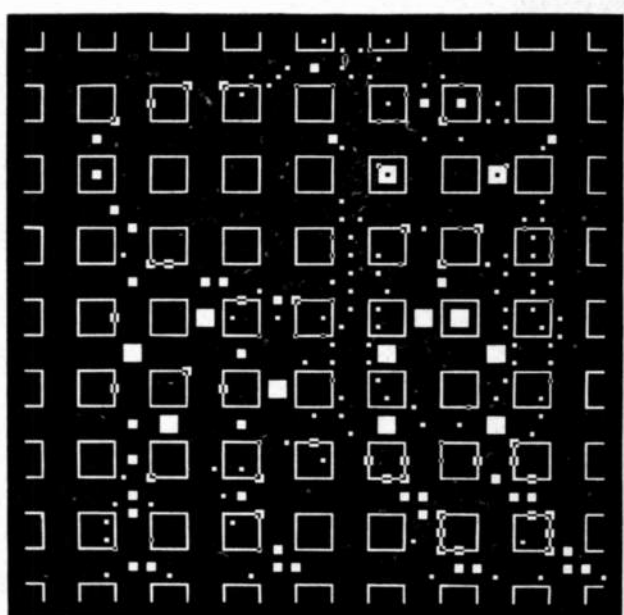
57



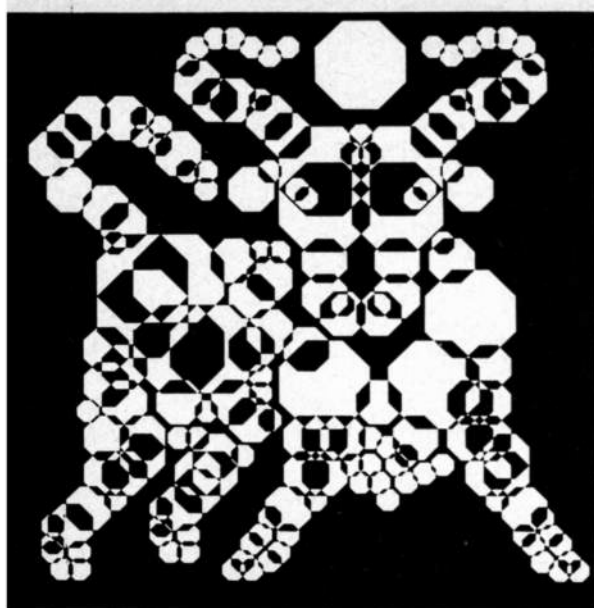
58



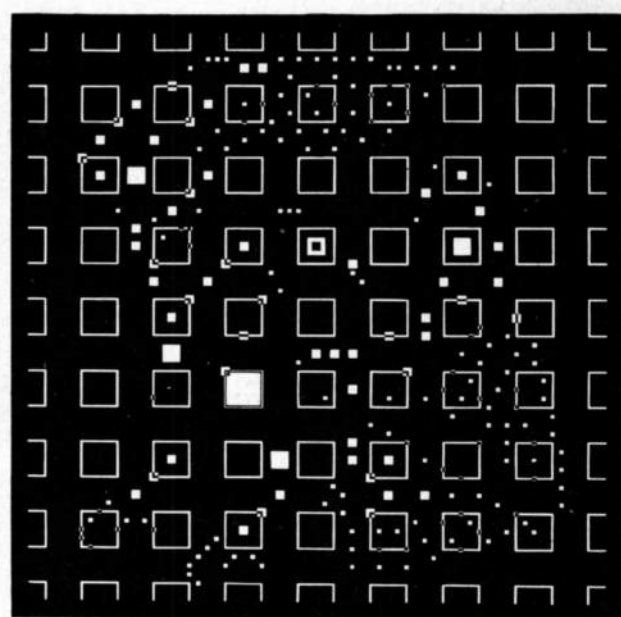
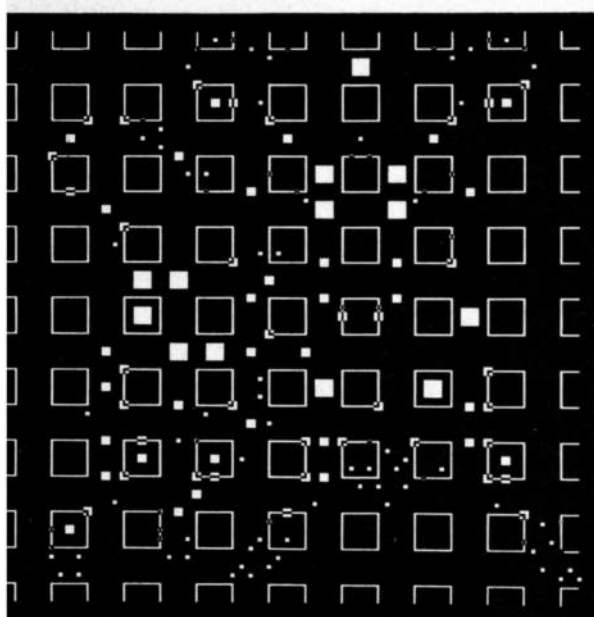
61



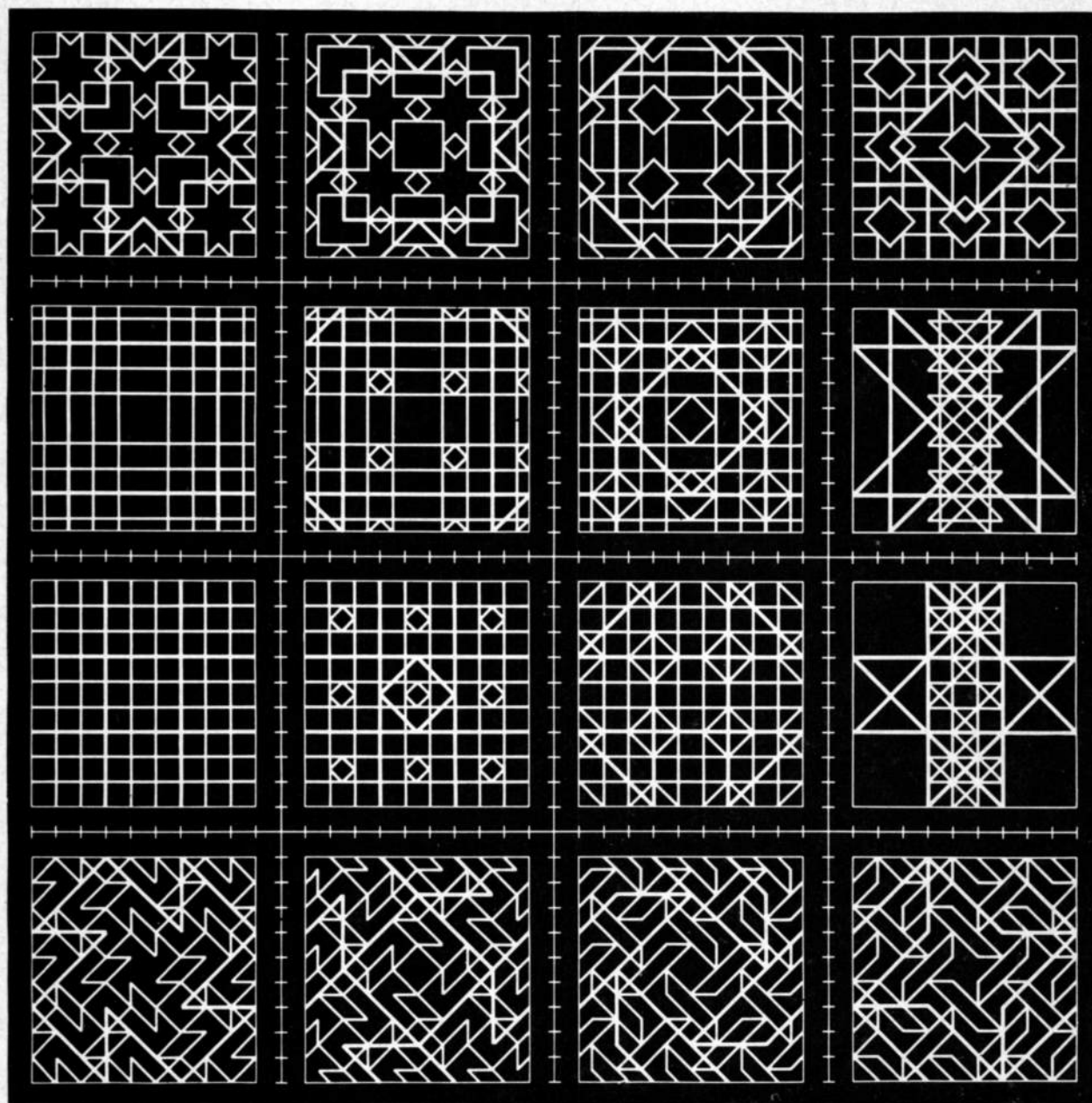
62



60



64



Solange du Selbstgeworfnes fängst, ist alles Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn —; erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles, den eine ewige Mitspielerin dir zuwarf, deiner Mitte in genau gekonntem Schwung, in einem jener Bögen aus Gottes großem Brücken-Bau: erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen, nicht deines, einer Welt.

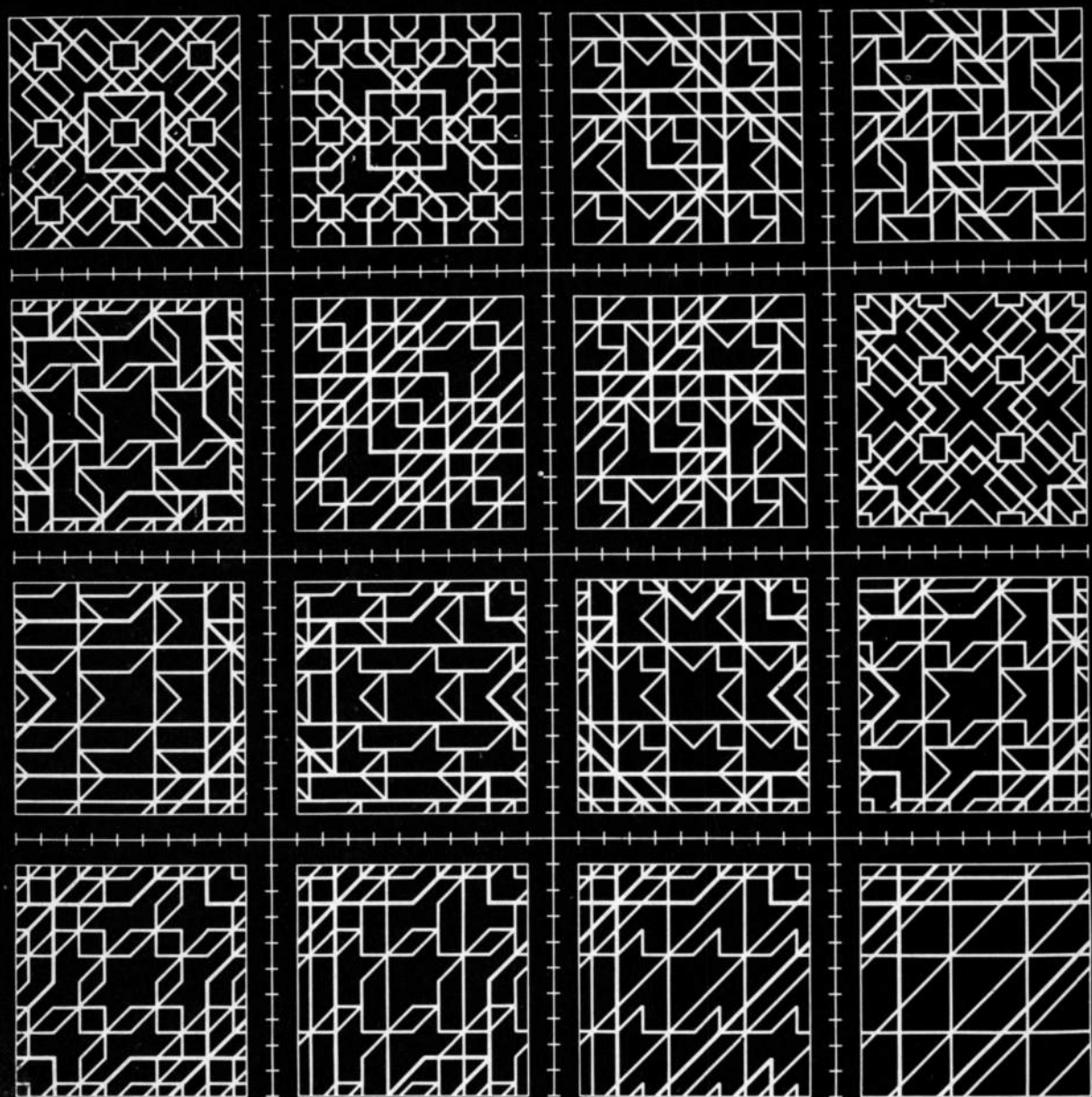
Und wenn du gar zurückzuwerfen Kraft und Mut besäßest, nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäbest und schon geworfen hättest, ... erst in diesem Wagnis spielst du göltig mit ...

Rainer Maria Rilke, Nike

Die Himmel sagen seit Anfang immer dieselbe Hymne, die Sterne verweilen an unauslöschlichen Tafeln.
Albert Talhoff

Aber das Wehende höre, die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.

Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien



Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden, gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken. Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken! Schlag an den Stern: die unsichtbaren Zahlen erfüllen sich; Vermögen der Atome vermehren sich im Raume; Töne strahlen.

Irgendwo *s t e h t* Musik, wie irgendwo dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen... Für unsre Sinne einzig scheint das so getrennt... Und zwischen dem und jenem Schwingen schwingt namenlos der Überfluß... Was floh in Früchte? Gibt im Kreis des Schmeckens uns seinen Wert? Was teilt ein Duft uns mit?

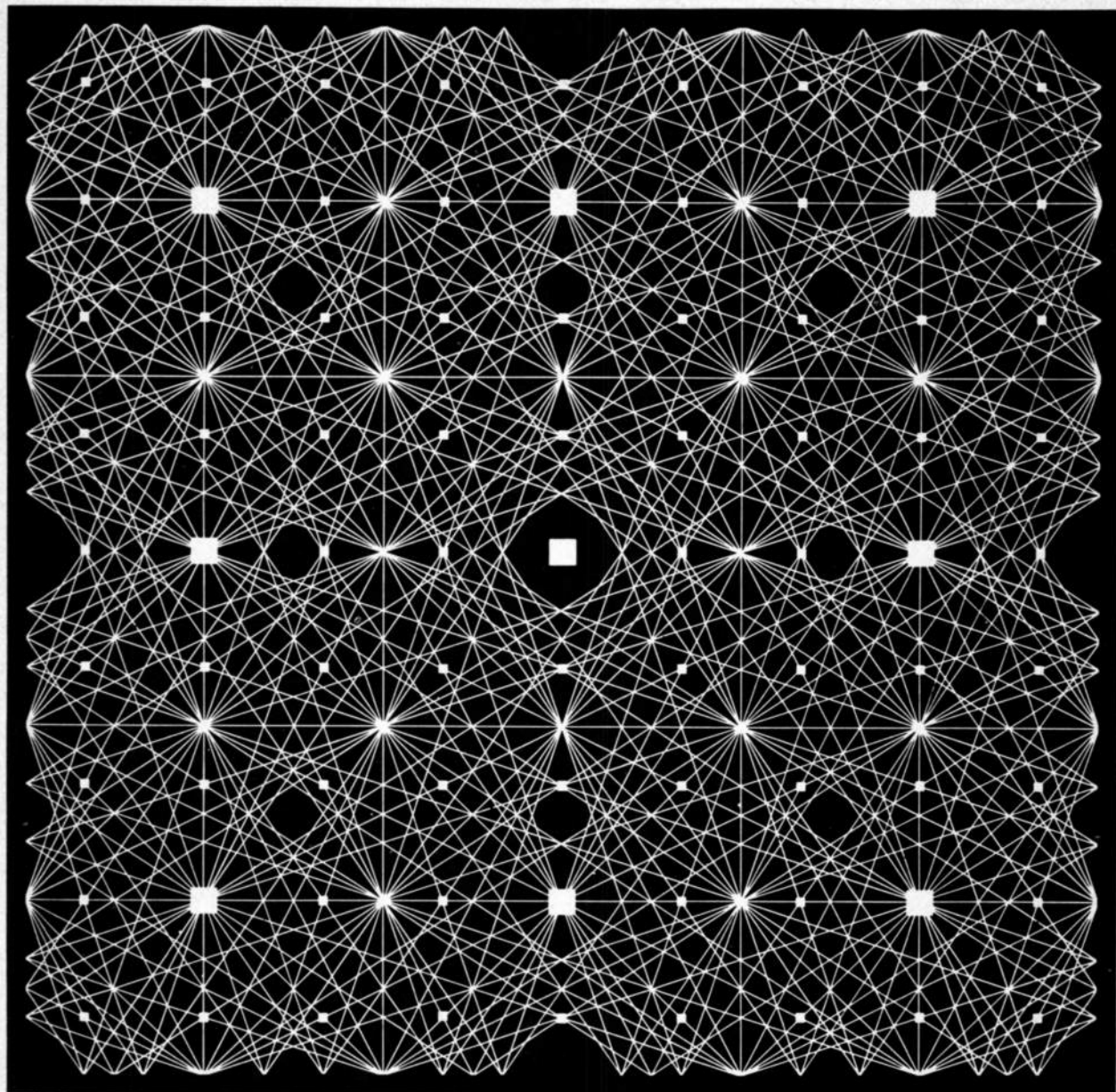
Rainer Maria Rilke, Musik

Quellende schwellende Nacht, voll von Lichtern und Sternen, in den ewigen Fernen, sage, was ist da erwacht?

Friedrich Hebbel, Nachtlid

Schon zu neuen Klangfiguren ordnen sich die Grund-Atome.

Hans Carossa, Ein Stern singt



Ich will versuchen, von der Schönheit der Formen zu reden. Damit meine ich nicht, wie die meisten Leute glauben, die Formen lebender Gestalten oder deren Nachbildungen in Gemälden, sondern ich meine gerade Linien und Kurven und die aus ihnen gemachten Formen, flache oder körperhafte, hergestellt mit der Drehbank oder mit Lineal und Winkelmaß.

Diese sind nicht schön wegen irgendeines besonderen Grundes oder Zweckes, wie andere Dinge es sind, sondern sie sind durch ihre wahre Natur schön und geben allen Freude durch ihr Sein, frei vom Reize des Begehrens, und auch Farben dieser Art sind schön und gewähren eine ähnliche Freude

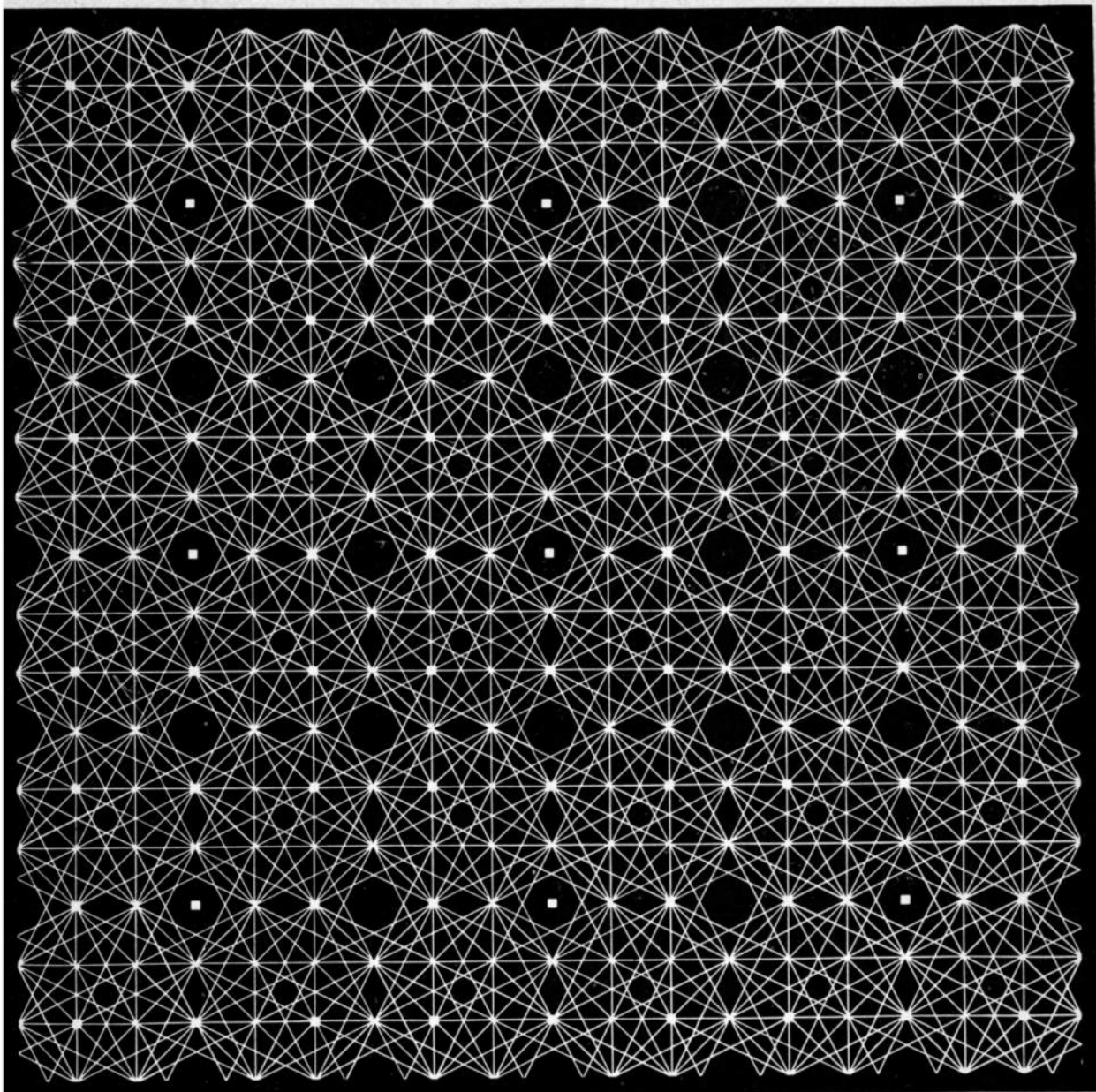
Sokrates in Platons Dialog „Philebos“

Seiendes schließt sich an Seiendes an, nirgends klappt eine Lücke. Ohne Bewegung ruht es, von festen Banden umschlossen, ohne Anfang, ohne Ende.

Parmenides

Nicht ein Sternchen vermagst du aus seiner Achse zu reißen.

Richard Dehmel, Ruf an den Kühnsten



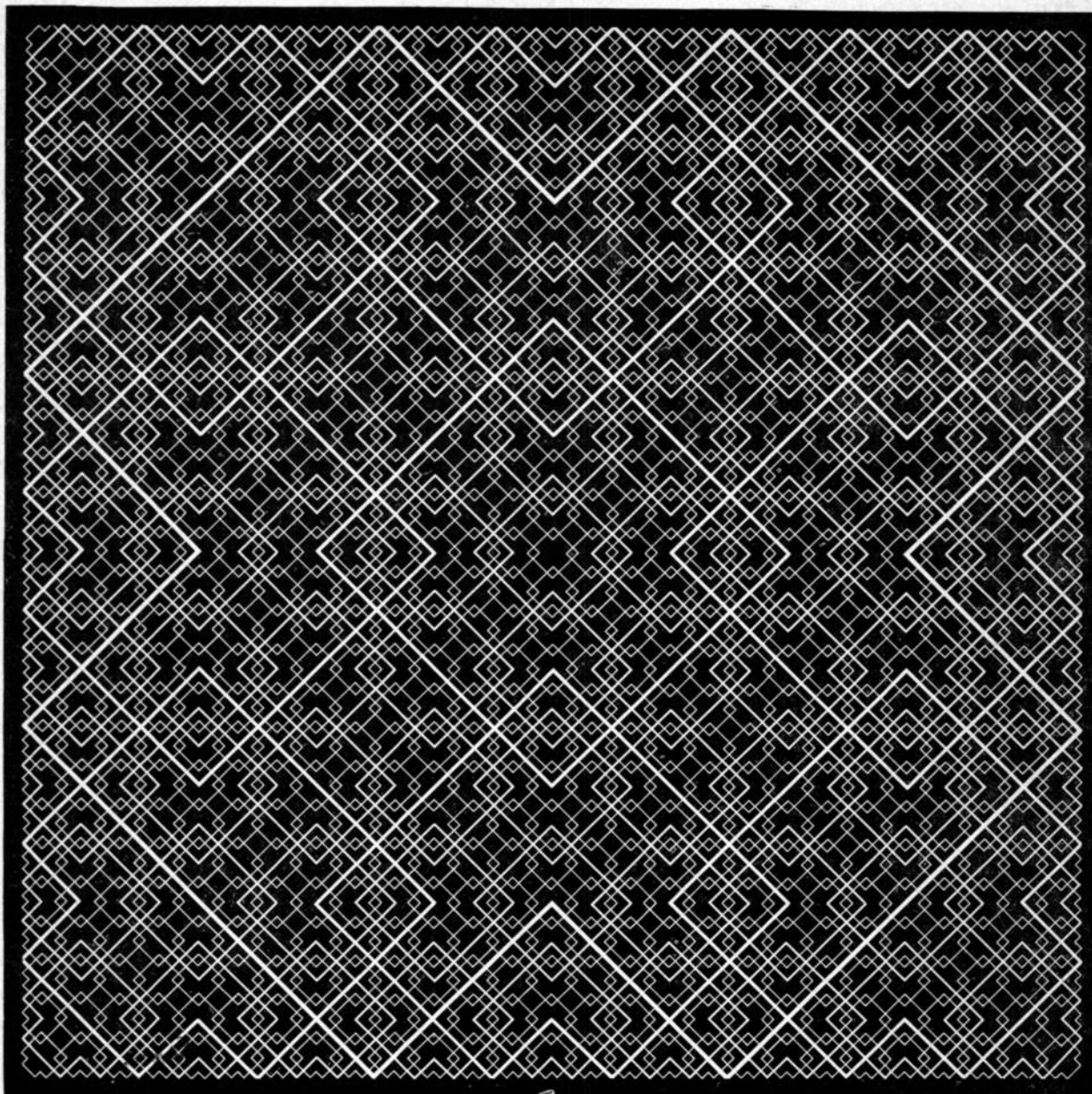
Wolle die Wandlung! O sei für die Flamme begeistert, drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt; jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, liebt in dem Schwung nichts wie den wendenden Punkt.
Rainer Maria Rilke

Einmal aber wird die Zeit erwogen, alles Starre löst sich aus dem Bann, einmal schnellts Orions Pfeil vom Bogen, und die Hunde springen heulend an.

Jauchzend stürmt er durch die Sternengassen, und sein Erz wird roter Flammenschein. In die erste Leidenschaft entlassen, erntet er die goldne Tierwelt ein.

Berstend sprüht die Leier ihre Klage und der Schwan den süßen Sterbepsalm, ihrer Schalen eine senkt die Waage, und die Ähre stürzt gefällt vom Halm ...
Werner Bergengruen, Großer Herbst

Wäre die Natur in ihren leblosen Anfängen nicht so gründlich stereometrisch, wie wollte sie zuletzt zum unberechenbaren und unermeßlichen Leben gelangen?
Johann Wolfgang Goethe



Da offenbarte sich Gott... und hielt dies Buch in seiner rechten Hand und sprach: „... Die Wahrheit kann niemand verbrennen. Der es mir aus meiner Hand nähme, der soll stärker sein denn ich.

Mechthild von Magdeburg

Licht und Schwere sind am Ziele, Starres strömt und Rasches ruht, und die letzten Widerspiele einen sich, Gestalt und Flut...

Strömt, Farben, ein! Braust, Bilder, an und glimmt! Euch, Hochgelobte, aufzufassen, euch rühmlich, unge- trübt hindurchzulassen, bin einzig ich bestimmt...

Werner Bergengruen

Wie das Herz, weil es in der Mitte des Leibes ruht, kostbar ist, so ist das Land Iran, weil es in der Mitte der Welt liegt, kostbar über alle anderen Länder.

Altpersischer Dichter

Abb. 1



Otto Dix „Patrouille in Drahtverhau“, Tuschzeichnung mit Deckweiß, 1924.

Saarland-Museum

Abb. 2



Käthe Kollwitz „Ruf des Todes“

Lithografie 1934/35
Saarland-Museum

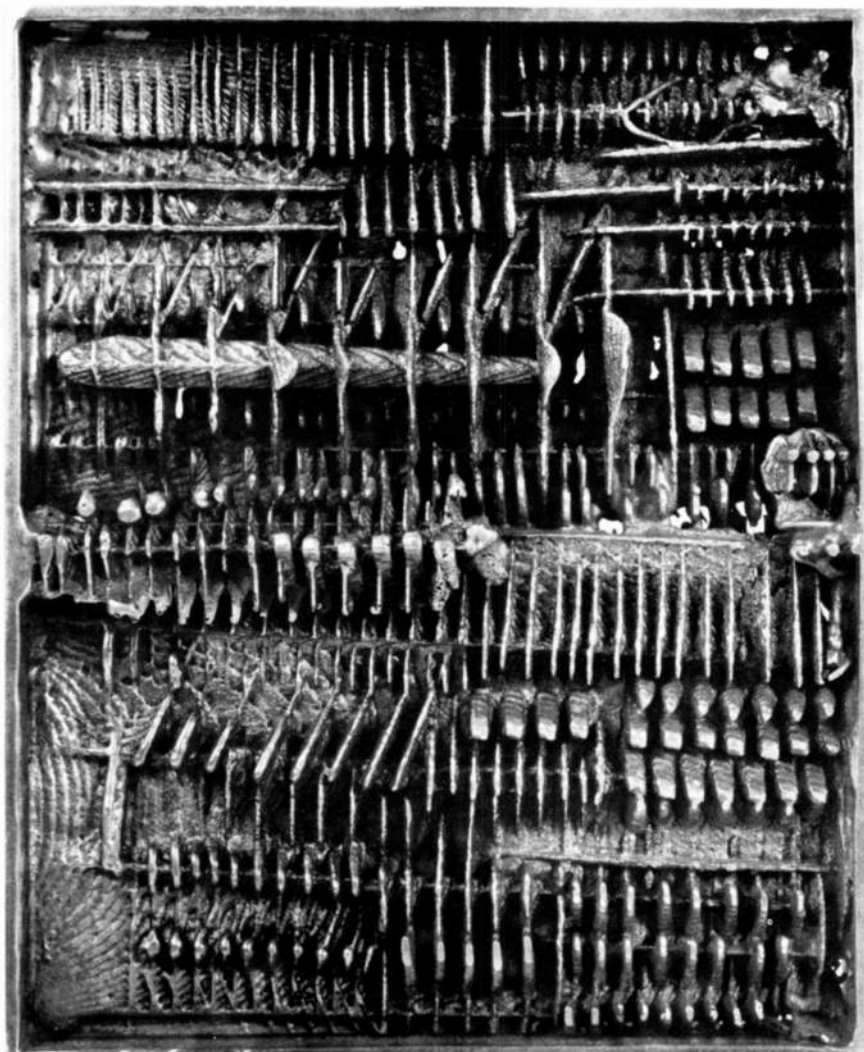
Abb. 3



Max Mertz „Zwischen zwei Segmenten“, Öl, 1961

Saarland-Museum

Abb. 4



Arnaldo Pomodoro „Komposition“, 1962, doppelseitiges Silberrelief 8,5×10,5 cm, Rückseite
Saarland-Museum

