

# Im Reiche des Schönen und der Kunst

Autor(en): **Krebs, Maria**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **9 (1905)**

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-575427>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

mit der glockentönigen Stimme, die mit ihrem erschütternden Klang aus der Seele tiefsten Tiefen zu steigen scheint: „Kleiner Erik, stirb doch nicht, tu mir doch das nicht an, straf mich nicht so! Sieh, ich bleibe bei dir, immer bleib' ich bei dir, bei Tag und bei Nacht! Ich habe die Mutter verlassen, um dir vor allen Menschen Mutter zu sein, eine ehrliche, gute, treue! Vor niemand fürcht' ich mich mehr, vor niemand werd' ich die Augen niederschlagen; aber laß mir den Blick in die deinen! Kleiner Erik, der Blumen lieblichste will ich dir pflücken, und blühen sie auf scharfen Felsenkroffen, ich achte keiner Gefahr; ich reiß' sie dir ab; blutiger nie würd' ich die Flüße mir rigen, als wie an dem harten Geröll, über das ich bis jetzt geschritten. Und stutenden goldenen Sonnenschein leg' ich über dein Leben, und was rauh ist und häßlich am Dasein, ich halt' es dir fern. Sie sagen, du siehest ein trauriger Knabe, der mit seinen phantastischen Gedanken und seiner glühenden, sehnsüchtigen Seele nicht in die Wirklichkeit paßt. Ich still' dir alle Sehnsucht, und deine scheue, schwermütige Seele soll das Jubilieren lernen. Kleiner Erik, du sollst fühlen, wie Mutterliebe liebt! Die Mutterliebe, die sich all des häßlichen, elend machenden Zwanges entledigt, die nicht länger achtet des häßlichen Flüsters der Menschen und ihrer verächtlichen Fingerzeige, die sich aufrichtet in ihrer stolzen, starken Größe, die mit leuchtenden Augen spricht: Ich habe gefehlt, ich trage die Folgen, und ich lasse mir von niemand meines Falles schwer errungenes, köstliches Kleinod, mein liebes Kind, vorenthalten!“ Hörst du, kleiner Erik, von niemand, auch von ihm nicht, der da in töricht verächtlicher Bangigkeit und Feigheit vom Ruin meines und seines Lebens gesprochen . . . Ruin, kleiner Erik, nicht wahr, es ist zum Lachen! Ruin, scheußlicher, moralischer waren die Jahre, wo ich mir meine Mutterschaft flehen ließ! Ehrlichkeit und Kraft sind doch kein Ruin . . . Kleiner Erik, dein Sterben hat den Schleier zerrissen; aber ich will dich ins Leben zurückführen, ich bin eine Mutter, ich ring' mit dem Tode. Du und ich, wir wollen im Lichte wandeln und in der Wärme. Hu, wie sind deine Wänglein so kalt; komm, ich küß sie dir heiß mit meinen Lippen!“

Und sie preßt ihren fieberroten, bebenden Mund auf sein weißes Gesichtchen, und sie reibt leise die feine Haut, als wolle sie das Blut hineinlocken, das mit so trägen, matten Schlägen durch den Körper fließt.

Träumend, verwirrt hat Erik den leidenschaftlichen Worten gelauscht. Wie nun, wenn die Amtmannsleute und der Doktor und alle die andern und er selbst auch sich täuschen, wie, wenn sein Sterben keine Befreiung, sondern unstillbaren Schmerz für die Mutter bedeutet? Er soll keine Last, er soll ein selig Glück für sie sein? Sie will all die häßliche Lüge aus ihrem Dasein bannen, sie sollen Mutter und Kind und fürs Leben ungetrennt bleiben? Er schließt die Augen plötzlich, er kann dies beschwörende Flehen nicht sehen. Wird der Trank, den er ihr reichen muß, weil's so der Tod nun will, nicht zu hart und für ihre Seele zerstörend sein? Oder ist das nur der jähe Schmerz, daß sie ihn für alle Lebenszeit verlieren soll, daß sie keine der verlorenen Stunden zurückgewinnen kann, der ihre Augen so angst-irr, so in Verzweiflung und dem Wahnsinn nahem Schmerz flackern läßt, der ihre Stimme so beben und schluchzen macht?

Erik findet keine Antwort auf dies Fragen. Er will sich

auch nicht länger dadurch martern lassen; er will nur die gefüllte Sehnsucht seiner Sterbestunde empfinden. Und als er jetzt die Augen wieder aufschlägt, da schauen sie verklärt die Mutter an, sie scheinen ein himmlisch Lieben und Erbarmen getrunken zu haben; so leuchten sie.

„Mutter, liebe Mutter,“ lächelt der Knabe, „Königin!“

Es ist süß von ihrem Atem umweht da zu liegen, ihre schlanken Finger um die kleinen kalten Hände zu fühlen; es ist süß, in seliger, wunschloser Ruhe so zu atmen, süß auch — so zu sterben — — —

Erik verschied in derselben Nacht. Er erstickte an einem der heftigen Hustenanfälle.

Hanna konnte sich vor Weinen nicht fassen. Die langen Sterbegebete, die ihre Seele unaufhörlich sprach, kamen nur in dem kleinen Wörtchen „Bubi“ von Zeit zu Zeit zitternd über ihre alten Lippen.

Die wunderschöne Frau aber mit dem todweißen Gesicht und den nächtigen Haaren bemüht sich noch lange, lange, die feinen kalten Händchen warm zu hauchen, die starren Glieder warm zu reiben. Als die eisige, schreckbare Kälte nicht weichen will und sie trotz allem bangen Lauschen, trotz allem innig zarten Reiben den Herzschlag nicht zurückzuzwingen vermag, da sinkt sie langsam in schrecklicher Ruhe nieder vor dem kleinen Lager, versteinerte Verzweiflung auf dem Antlitz.

Zu spät! Zu spät!

Das ist ein hartes, schweres Wort! Auf seinem schwarzen Abgrund, dem die allerbitterste Not, das allerschärfste Leid entsteigen, liegt die Seele Beate's und möchte murmeln: „Vergib! Vergib mir die Schuld!“ und ist so tränenlos und trostlos, daß sie nicht beten kann — — —

Als des Morgens kalte Dämmerung schwer und sahl durch das Zimmer kriecht, tritt ein hoher, vornehm aussehender Mann in den Raum; sein kühnes Auge blickt schau, seine herrische Stimme schwankt: „Ich bin dir gefolgt, Beate! Die Stunde gehört uns gemeinsam!“

Beim Geräusch seines Schrittes, beim Klang dieser Stimme geht ein Zittern durch den Leib der todblaffen Frau; ihre tiefverfürten Augen, in denen dumpfes, fassungsloses Entsetzen düster glimmt, blicken weit aufgerissen, voll wilder, schaudernder Abwehr auf den Eingetretenen, der beim Anblick dieser Augen nicht wagt, einen Schritt vorwärtszutun.

Und plötzlich straffen sich Beate's bebende Glieder, und plötzlich bricht's wie Flammen aus ihren Augen, und als der Mann den Fuß vorwärtssetzen will, da gelst sie auf: „Nicht weiter! Zurück! Das ist heilige Stätte. Nicht hier ist dein Platz! Rühr ihn nicht an, entweih ihn mir nicht! Ans ist nichts mehr gemeinsam! Laß im Tode mir ungestört, was du lebend mir wehrtest! Geh!“

Da bedeckt der Mann mit den stolzen Zügen sein Antlitz und muß sich zum ersten Mal beugen und neigt tief das Haupt und verläßt so das Zimmer — — —

Beate aber sinkt nieder vor dem kleinen Lager: „Mein Sohn, mein Sohn!“

Der schlummert so tief, und seine Lippen lächeln das stolze, reine, königliche Ueberwinderlächeln: „Meine Liebe war so groß wie meine Sehnsucht; wenn man stirbt, fühlt man kein Leid mehr!“

## Im Reiche des Schönen und der Kunst.

Erinnerungsblätter aus Florenz von Dr. Maria Krebs, Zürich.

### II. Die Symbolik des Ornamentes in der florentinischen Taufkirche.

Mit sieben Abbildungen (Abb. 2—7 nach Zeichnungen der Verfasserin).

Der sichere dynamische Instinkt, das feine Empfinden für Gleichgewicht, Kraft und Hemmung und für die lebensvoll sich betätigende Linie, das den alten Künstlern eigen war, tritt in dem kleinsten Detail so deutlichutage wie in\* der ganzen Anlage gewaltiger Gebäude, da alles mit der gleichen Liebe und demselben ästhetischen Interesse behandelt wurde. Dieses starke, feine Formgefühl aber gab den Werken der Alten den bedeutenden Gehalt, jene Tiefe, die sie zu etwas Unergründlichem, ewig Neuem macht. Nichts scheint mir bezeichnender für das lebhafteste, weitgehende Schönheitsbedürfnis der Alten als die künstlerisch vornehme Ausstattung der Fußböden, und

nirgends ist mir Schönheit und Bedeutung einfacher ornamentaler Kunst besser zum Bewußtsein gekommen als in der alten Kathedrale der Florentiner, dem von Dante besungenen Baptisterium, dessen unauffällige in schwarzem, weißem und rötlichem Marmor eingelegte Fußbodenornamente herrliche Offenbarungen einer großen Kunst enthalten. Sieben Jahrhunderte sind freilich nicht spurlos an diesen Kunstwerken vorübergegangen, und Millionen Menschenfüße haben manche der Ornamente ausgetreten, verwischt; aber immer noch muten ihre gebrochenen, halberlosenen Linien merkwürdig schön an, schön und rührend wie die gebrochenen Weisen eines alten

Nachdruck verboten.  
Alle Rechte vorbehalten.

zerfungenen Volksliedes. Einige der Ornamente, die weniger exponiert und in größeren Stücken zusammengefügt worden, sind heute noch sehr gut erhalten. In energischen ersten Geraden, weichen fließenden Wellenlinien, in kraftvollen Kurven und zarten, in weichem Spiele sich betätigenden Arabesken hat der Künstler (oder vielmehr: haben die Künstler; denn nicht alle Ornamente sind von demselben hohen Geiste beseelt) durch das einfache Mittel reiner Formsymbolik Gedanken, Empfindungen — erhabenste Dichtungen auf dem Fußboden des Baptisteriums zum Ausdruck gebracht.

Den Sinn einiger dieser Ornamente zu deuten möchte ich im Folgenden versuchen. Räumliche Formen ästhetisch deuten heißt aber nichts anderes als — wie ein großer deutscher Aesthetiker unserer Tage sich ausdrückt \*) — durch „mechanische Interpretation ihr Dasein in Tätigkeit verwandeln“. Unsere ästhetische Betrachtungsweise der Formen besteht darin, daß wir sie auf Grund unserer eigenen dynamischen Erfahrungen nach ihrer natürlichen Entstehungsweise werden lassen und zugleich unser Lebensgefühl in die formbildenden Kräfte hineinlegen. Durch diese „mechanisch-anthropomorphistische“ Betrachtungsweise allein sind wir imstande, den Sinn des Ornamentes zu erfassen, das „ein Kunstwerk der abstrakten Raumgestaltung so gut wie das erhabenste Bauwerk“ ist, und seine wahre Symbolik zu deuten. Denn „nichts gehört zum Inhalt der ästhetischen Formsymbolik als das, was in den Formen unmittelbar liegt oder zu liegen scheint, nicht für diesen oder jenen, sondern für jeden, der erfahren hat, aus welchen Kräften solche Formen hervorzugehen pflegen, der zugleich an sich selbst des Glückes inne geworden ist, das analoge eigene Kraftbetätigung zu gewähren vermag“.

\*) Theodor Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. Leipzig, Barth, 1893—97.



Abb. 1. Das Baptisterium zu Florenz.

Ich will hier nicht von dem berühmten Niello mit Tierkreis und Inschriften sprechen, von dem in jedem Reisehandbuch die Rede ist, sondern einige der weniger beachteten, wenn auch ästhetisch vielleicht wertvolleren Ornamente des Baptisteriums hervorheben. Unsere Abbildung 2 zeigt einen Ausschnitt aus einem quadratisch eingeteilten Felde. Wir haben hier nicht, wie es etwa gelegentlich in der Fußbodenornamentik der Basilika von San Miniato al Monte der Fall ist, eine willkürliche Zusammenstellung gleichartiger, in bestimmten Abständen wiederkehrender Ornamentengruppen, sondern ein eigentümlich vielgestaltiges, reiches, lebendiges, immer neu sich schaffendes Ganzes. Jedes der Ornamente ist ein frei sich betätigendes, in sich bedingtes und vollendetes Individuum, das sich aber zugleich harmonisch dem Ganzen einfügt, sodaß die verschiedenen eigenartigen Muster zu einem sinnvollen Ganzen sich zusammenschließen. Die Ornamentierung ist hier nur in schwarzem und weißem Marmor ausgeführt und zwar so, daß bald das Schwarze als bloßer Untergrund für die weiße Zeichnung dient, um gleich darauf zu eigener individueller Betätigung hervorzutreten. Die eigenartige Verbindung zweier grundsätzlich verschiedenen Ornamentensysteme — einerseits der schwarzumbordeten, der weiß unrrissenen Muster andererseits — gibt dem Ganzen den lebensvollen, kräftigen Rhythmus. Doch betrachten wir erst einmal jedes der Ornamentensysteme besonders.

Eine breite, von weißem Längsstreifen durchzogene, schwarze Bordüre umschließt bei der einen Gruppe der Ornamente das ornamental gefüllte Quadrat, das dank dieser streng sich zusammenfassenden Umgürtung als Träger einer starken inneren Spannung, einer mächtig lebendigen Tätigkeit erscheint. Die Art und Betätigungsweise dieser ornamental gefüllten Füllung ist nun zwar in den verschiedenen schwarzumbordeten Quadraten verschiedenartig, jedoch bleibt das Hauptmotiv daselbe: die vom Zentrum sich allseitig ausbreitende Bewegung, die in den meisten Ornamenten in einem konzentrischen Kreis und dem weißen Kontur zusammengefaßt und vorbereitend aufgehalten wird, kommt in der selbständigen, energisch sich zusammenfassenden Bordüre zu kräftigem Abschluß. Bei gleichem Grundprinzip erscheinen aber die verschiedenen Figuren unter sich nuanciert und somit auch verschieden in ihrer Wirkung. Nehmen wir z. B. von den vier umbordeten Quadraten die beiden oberen und das untere links heraus. Die gleichartigen Figuren der beiden oberen Quadrate scheinen sich in den festen, konzentrischen Kreisen stärker und kräftiger zusammenzuschließen als das untere Ornament, bei dem die Linien über den feinen kleinen Kreis hinauschießend frei und leicht in dem weißen Kontur verfliegen. Doch auch die beiden oberen Ornamente sind verschieden in ihrer Wirkung; denn es ist eben etwas anderes, ob sich uns eine helle Figur auf dunklem Grunde darstellt oder ob das Gegenteil der Fall ist. Freier, lebensvoller und kräftiger erscheint die breit unrrissene weiße Figur rechts mit dem strahlenförmig nach acht Richtungen sich ausbreitenden und in energischem Kreise sich zusammenfassenden Doppelkreuz, ersterer, sozusagen asketischer das über dem trennenden, hellen Kreis hinaus streng nach vier Seiten auseinanderstrebende schwarze Kreuz des Ornamentes links mit seinem schmalen weißen Kontur. Bei diesen Verschiedenheiten bringen die vier Ornamente aber doch, wie bereits bemerkt, dank der gleichartigen breiten Bordüre denselben Grundgedanken zum Ausdruck: energische, strenge Abwehr nach außen bei reichem, innerem Leben, festes, kraftvolles Insichzusammenschließen, ernste Tüchtigkeit, zielbewußte Konsequenz, das Bild kräftiger, von der Außenwelt unabhängiger, in sich selbst gefestigter, willensstarker Individualität.

Wie ganz anders nun in ihrem Wesen und Wirken die andere Gruppe der Ornamente! Hier haben wir nichts von einer fest einschränkenden und zugleich nach außen schützenden Bordüre, nichts von innerer Spannung und ringenden Kräften. Leicht und unbehindert, in freier Betätigung strömen die lebensvollen Linien vom Zentrum aus



Abb. 2. Ausschnitt aus dem Fußbodenmosaik des Baptisteriums zu Florenz.

nach allen Seiten in reicher, anmutiger Bewegung in dem feinen weißen Kontur eher verklingend als von ihm eingeschränkt und zusammengefaßt. Lebensvoll, zart, hell und hold treten diese Muster neben die ernste Strenge der schwarzumbordeten Ornamente. So steht auf alten Heiligenbildern die lichte Madonna neben der dunkeln Gestalt des Täufers, so rankt sich die blühende Legende um das ernste Wort Gottes.

Fassen wir einmal das nicht nur stofflich phantastisch, fast märchenhaft anmutende Greifmuster im Zentrum ins Auge. Von der den Greif darstellenden Fläche aus strömen die zarten weißen Linien leicht und unbeirrt ihrem innern Formtriebe folgend frei nach allen Seiten aus, in launisch-triebhaftem Spiel sich auslebend und leise verklingend. Konzentrierter, kräftiger, gebundener erscheint das danebenliegende Ornament. Die nach dem Zentrum zurückkehrenden Linien drücken eine energiereichere innere Tätigkeit aus als das impulsive Linienenspiel der andern Figur, und der Umstand, daß jede Linie vor ihrem Ende sich zusammenfaßt und dann aus sich heraustritt, um so in einem letzten Kräfteaufwand zu enden statt widerstandslos zu zergehen, gibt den Eindruck stärkerer Latkraft, größerer Folgerichtigkeit. Aber auch hier ein schönes Ausleben frei sich äußern der Kräfte, reizvolles Spiel und formfrohe, reiche Bewegung. Ähnliches endlich äußert sich ebenfalls in dem Sternmuster links unten, wenn auch hier die Kräfte nicht schrankenlos ausströmen, sondern vielmehr in zwei konzentrischen Kreisen sich strenger zusammenfassen; denn es handelt sich auch hier nicht um gewaltsame Einschränkung und mühsam ringende Kräfte, sondern die Konflikte sind leicht und anmutig gelöst. Kräftig frei schießen die Konturlinien des Sternes über den ersten Kreis hinaus, um dann im zweiten Kreise unter dem Einfluß einer entgegenwirkenden Kraft (verkörpert in Lilien und Konturen jenseits des Kreises) zu rascher, energischer Richtungsänderung unzubrechen, während die Lilien der Reizzone im zweiten Kreise harmonisch verklingen. Also auch hier im letzten Grunde reizvolle Betätigung frei ihrem Impulse folgender Kräfte. So herrscht in den sämtlichen Ornamenten ohne Bordüre das ähnliche Prinzip mit individualisierenden Modifikationen in jedem neuen Felde. Und daß dem wirklich so ist und daß ein jeder unbewußt die freie ungehinderte Kraftausbreitung in diesem Ornamentensystem im Gegensatz zu der strengen Konzentration in der andern Gruppe empfindet, beweist die optische Täuschung, die — im Gegensatz zum wirklichen

Sachverhalt — die umbordeten Ornamente als kleiner und das Greifmuster mit der freiesten, schrankenlosesten Kräfteentwicklung als das Größte erscheinen läßt. Denn geometrisch-optische Täuschungen entstehen — wie wir nach den genauen und überzeugenden Untersuchungen von Th. Lipps wissen — allgemein „aus der Vorstellung der Kräfte, Tätigkeiten, Tendenzen, die in den räumlichen Gebilden zu wirken oder durch deren Wirkung die räumlichen Gebilde ihr Dasein zu haben scheinen. Sie kommen zustande, indem wir die Kräfte, die Tätigkeiten oder Tendenzen vorstellen . . .“

In dem regelmäßigen Wechsel von kämpfenden und kraftvoll überwindenden, frei sich betätigenden und leicht spielenden Kräften liegt der eigentümliche Rhythmus des ganzen Ornamentenselbes und in der feinen Abstufung der einzelnen Ornamente seine wohlthuende Harmonie. Denn wie stark auch die Differenzierung der beiden Ornamentensysteme, so stehen sie doch unter einem höhern gemeinsamen Gesetze, indem sie in seiner Wechselwirkung der Kräfte sich gegenseitig das Gleichgewicht halten. Es ist aus dem kleinen Ausschnitt, den wir in unserer Zeichnung geben können, schwer zu ersehen, wie einem Crescendo der innern Spannung des einen Ornamentensystems ein Decrescendo derjenigen Kräfte in dem andern entspricht; aber wir brauchen nur z. B. die vier zentralen umbordeten Quadrate mit den vier äußern zu vertauschen, wie dies in Abbildung 3 der Fall ist, um mit einem Schlage die ganze Harmonie zu zerstören und den Rhythmus vollständig aufzuheben.

In dem Gesagten ist jedoch noch nicht auf alle Eigentümlichkeiten dieser Ornamente hingewiesen. Eine ganz besondere Schönheit, welche die Muster des Baptisteriums auch grundsätzlich von moderner Fabrikarbeit unterscheidet, ist das eigentümlich Lebensvolle sämtlicher Linien, die nicht ein totes Sein, sondern ein organisches Werden und Entstehen auszudrücken scheinen. Der Grund hierzu liegt nicht etwa nur in der reichen Mannigfaltigkeit der Muster und ihrer freien Anordnung, die jeder Schablone widerpricht (wir haben keine langweilige Wiederholung gewisser Ornamentgruppen, sondern, wenn ein Muster wiederkehrt, so geschieht dies jeweils zum besondern Zwecke einer Akzentuierung), der Hauptgrund liegt vielmehr in der Art der einzelnen Linien. Wir haben nirgends starre, fest in sich beruhende Gerade, nirgends Kreise oder Quadrate, die den genauen geometrischen Formen entsprechen, sondern überall lebendige, im reizvollen Kampfe des Gleichgewichts sich betätigende Linien. Das Quadrat ist in Wahrheit immer Rhombus



Abb. 3. Obiger Ausschnitt nach Vertauschung der umbordeten Quadrate.



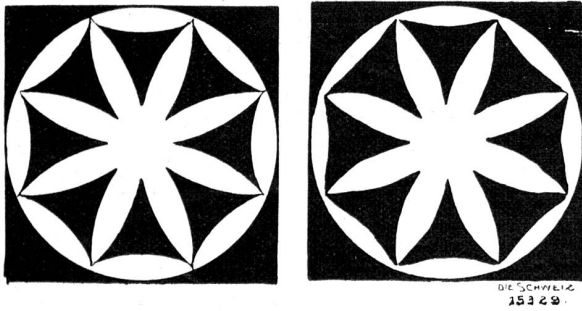


Abb. 4. a) Regelmäßig konstruiertes Sternmuster. b) Mosaikstern an den Wänden des Baptisteriums zu Florenz.

und scheint dank dem kleinen Diagonalunterschied entweder in horizontaler Richtung sich zusammenzufassen oder auseinanderzugehen, d. h. sich aufzurichten oder zu lagern, und ähnlich verhält es sich mit allen andern Formen. Wir brauchen nur zwei sich wiederholende Ornamente oder Ornamentteile zu vergleichen, um uns davon zu überzeugen, daß nirgends kongruente Formen vorzufinden sind. Man könnte dies nun freilich Zufälligkeiten, Ungeauigkeiten der Handarbeit nennen, wenn nur diese Abweichungen von der geometrisch genauen Form nicht so sinnvoll wären. Oder sollte es z. B. wirklich nur ein bloßer Zufall sein, daß die beiden dunkeln, strenglinigen der vier mittleren umbordeten Ornamente (Abbildung 2) sich kräftiger zusammenfassen und streng aufrichten (der Standpunkt, von dem aus wir die Muster zu betrachten haben, ist durch die Gestalt des Greifs gegeben), während das frohere Ornament oben rechts Diagonalgleichheit aufweist und dasjenige unten links mit den leichten, freien Linien sich zwanglos in die Breite lagert? Oder sollte es nur Zufall sein, daß das obere von den beiden auf unserer Abbildung nur zur Hälfte sichtbaren gleichartigen Sternmustern am linken Mande wuchtiger gebildet ist als das untere, während jenes neben dem leichtesten Linienpiel des Greifmusters und dieses neben dem schweren, konzentrierten Lilienstern steht? Und für diejenigen, die trotz dem Gesagten etwa behaupten, daß die Fußbodenornamente einfach ausgetreten und deshalb mit der Zeit unregelmäßig geworden seien (was mir übrigens auch mechanisch unmöglich scheint), möge als Gegenbeweis der Wandstern aus dem Baptisterium dienen, der unter keinen austretenden Füßen zu leiden hatte und völlig unangestastet erhalten ist, und wer endlich überhaupt an der Wichtigkeit der Behauptung zweifelt, daß sinnvoll unregelmäßige Formen ästhetisch wirklamer, lebendiger, schöner seien, der möge eben diesen Wandstern mit der nebenstehenden genau konstruierten Figur vergleichen (Abbildung 4). Es sind ganz kleine Abweichungen von der „regelmäßigen“ Figur (die übrigens überall, wo der Stern im Wandmosaik des Baptisteriums wiederkehrt, in gleicher Weise sich wiederholen); aber sie genügen, um das Wesen des Ornamentes völlig zu verändern: der unregelmäßige Stern (rechts) erscheint größer, reicher, voller und lebendiger als der regelmäßige (links), und dies liegt nicht, wie man etwa glauben könnte, in der größern Ähnlichkeit des erstern Sternes mit organischen Gebilden, sondern vielmehr wiederum in unserm mechanisch-ästhetischen Empfinden. Einem vom Zentrum des Kreises nach der Peripherie hin wirkenden Impulse folgend, scheinen die acht Lanzetten des regelmäßigen Sternes (a) in rasch sich auswirkender Bewegung widerstandslos und deshalb auch kraftlos zu verklingen. Anders verhält

es sich mit dem unregelmäßigen Sterne (b). Die leisen Ausbuchtungen und Einziehungen der Lanzetten geben den Eindruck, als ob die radiäre Bewegung im Kampfe mit einer zu ihr senkrecht wirkenden Kraft sich herausarbeitete und endlich in diesem Kampfe zerginge, d. h. also: die radiäre Bewegung vollzieht sich hier nicht widerstandslos, und deshalb erscheint sie langsamer, wuchtiger und kraftvoller, und während bei dem regelmäßigen Sterne die völlig gleichmäßigen Linien in stabilem Gleichgewicht sich haltend etwas Starres haben, so scheinen sie hier im Kleinen ähnlich wie die beiden Bogenhälften der großen französischen Gotik in fortwährendem Kampfe um das Gleichgewicht sich immer aufs neue zu erschaffen und unaufhörlich zu betätigen. Darin liegt ja überhaupt die Schönheit der von freier Hand entworfenen im Gegensatz zu der regelmäßigen, geometrisch genauen Linie und somit die Schönheit jedes Werkes der freien Empfindung folgenden menschlichen Hand im Gegensatz zu aller schablonenmäßigen Fabrikarbeit: das künstlerisch freie Werk ist lebendig wie ein organisch Gewordenes und ewig Werbendes. Die mit dem Lineal gezogene Gerade z. B. erscheint als das Produkt einer raschen in einer Richtung sich auswirkenden Bewegung, wir empfinden in ihr keinen Widerstand und deshalb auch kein kräftiges Ueberwinden, sie erscheint uninteressant, starr, während die künstlerische Linie im energischen Ueberwinden mehr fühl- als sichtbarer Widerstände kraftvoll, lebendig und deshalb interessant erscheint — oder anders ausgedrückt: die geometrische Gerade ist, sie besteht als Ergebnis einer Bewegung, während die künstlerische Gerade wird, entsteht, immer aufs neue sich selbst erschafft. So aber verhält es sich auch mit den andern Formen. Als Beispiel mögen die beiden Ornamente auf Abbildung 5 dienen. Das völlig regelmäßige Quadrat ist tot, vollendet, rasch gegeben und rasch vergessen, während das unregelmäßige rautenförmige Ornament unseres Mosaikbodens lebendiger, kräftiger und deshalb schöner erscheint; denn Kräfte, die sich völlig das Gleichgewicht halten, werden als feind und nicht mehr als werdend, wirkend und sich betätigend empfunden.

In dem oben besprochenen Ornamentensystem fügen sich die einzelnen unter sich verschiedenen Teilindividuen harmonisch dem Ganzen ein und wirken so in seiner Abstufung und Variierung zu einem reichen Gesamteindruck zusammen: eigenartig rätselvolle Verbindung von tätiger, zielbewußter, kräftig konzentrierter Ruhe und reizvoll in freiem Spiel der Kräfte sich auswirkende Lebendigkeit. Dieses Problem harmonischer Vereinigung zweier heterogener Ethen findet sich noch einmal in den Fußbodenornamenten des Baptisteriums wieder; aber diesmal wird es nicht durch Vereinigung verschiedenartiger sich ergänzender und bereichernder Muster gelöst: zu wundervoller Lösung reicht ein einziges größeres Ornament hin (Abb. 6). Verfolgen wir einmal dieses Ornament vom Zentrum aus nach der Peripherie hin. In ruhig fester, strenger Gradlinigkeit bewegt sich das weiße Band der Mittelfigur vom Innern des schwarzen Achtecks nach der Peripherie hin, kehrt nach doppelter, energischer Richtungsänderung seine eigene Bahn schneidend nach der Mitte zurück und wiederholt nun diese Bewegung jedesmal senkrecht zu sich weiterschreitend achtmal, bis es auf seinen eigenen Ursprung zurückkehrt und sich mit sich selbst wieder vereinigt. Diese ruhig streng in sich geschlossene Bewegung wird zusammengehalten und schützend umschlossen durch den achteckigen schwarzen und den quadratischen weißen sich konzentrisch zusammenfassenden Rahmen (der Eindruck des Zusammenschließens nach dem Mittelpunkt hin ist bedingt durch die vier Eckstücke). Also bis hier der Ausdruck fester, kräftiger Konzentration, strenger, tätiger Ruhe. Und nun auf einmal eine vollständige Uenderung des Ethos: um das weiße Quadrat läuft in schnellem, kräftigem Fluß das schwarze Band mit dem Blätterkranz und setzt der wuchtig verinnerlichten Kraft reiche, rasche, rauschende Bewegung entgegen. Der Gesamteindruck ist ein eigentümlich fremdartig fesselnder und doch durchaus harmonischer. Fassen wir das Sternmotiv ins Auge, so fühlen wir die Bewegung des Blätterkranzes nicht etwa als störend, sondern vielmehr als belebendes, die Intensität im Innern steigernes Element, und folgen wir mit dem Auge dem Lauf des Blätterkranzes, so empfinden wir die strenge Konzentration im Innern als wohlthuende, die reiche Bewegung zusammenfassende und vor dem Zerflattern schützende Kraft. Die harmonische Lösung des Problems einer Vereinigung von kraftvoll tätiger Ruhe und leicht sich auswirkender Lebendigkeit liegt in der glücklichen Gegenüberstellung zweier gleichwichtiger Faktoren, Kraft und Be-

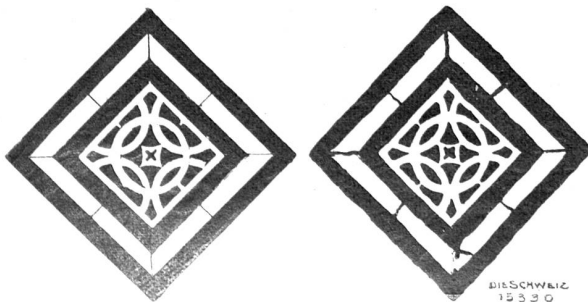


Abb. 5. a) Regelmäßig konstruiertes Muster. b) Ornament im Fußbodenmosaik des Baptisteriums zu Florenz.

wegung, mit andern Worten: die Lösung liegt in der schiefwinkligen Stellung und unregelmäßigen Gestaltung der Blättchen. Dies erhellt aus dem gleichartig, aber regelmäßig konstruierten Ornament auf Abbildung 5 b. Da haben wir ebenfalls konzentrierte Ruhe im Innern und frei sich auswirkende Tätigkeit nach außen; aber wie unharmonisch, wie sinnlos und häßlich ist das Ganze! Wir können das Ornament ins Auge fassen, wie wir wollen, immer empfinden wir ein lebhaftes Unbehagen über die störenden, sinnlos angefügten Blattformen, ein dringendes Bedürfnis, sie irgendwie zu eliminieren. Die senkrechte Stellung der Blätter zum schwarzen Saum widersteht sich der Vorstellung, daß das Band um das weiße Quadrat herumlaufe, und so gibt es für die mechanische Interpretation des schwarzen Quadrates nur zwei Möglichkeiten: entweder, es breitet sich vom Zentrum aus nach den vier Seiten, um endlich in jenen Blattformen etwas schwächlich zu verklingen, oder es saßt sich von außen her konzentrisch zusammen. Im ersten Fall hat das schwarze Quadrat samt dem Blätterkranz mit der konzentrischen Figur nichts zu schaffen und das Ganze fällt auseinander, im zweiten Fall hat der Blätterkranz mit dem schwarzen Quadrat nichts zu tun und ist unmöglich; denn selbstverständlich kann sich nicht dasselbe Individuum zugleich konzentrisch zusammenfassen und nach außen frei betätigen. Diese scheinbar unmögliche Vereinigung der beiden entgegengesetzten Tätigkeiten leistet die schwarze Bordüre dank ihrer umlaufenden Vorwärtsbewegung; denn, indem sie einerseits das konzentrische Quadrat einfassend umschließt und andererseits den Kräfteüberschuß in freiem Spiel ausströmen läßt, folgt ihre Haupttätigkeit dem starken Impulse nach vorn. So erscheint dieser schwarze Gürtel in seiner allseitigen Betätigung als Symbol aufs höchste gesteigerte Lebensintensität, mit der zugleich sich auch die Kraftentsaltung im Innern steigert.

Dieses klare, großlinige Ornament kommt mir vor als das Symbol hoher, edler, abgeklärter Menschlichkeit. Klare, reine Ruhe im Innern, reiche beglückende Tätigkeit nach außen und harmonische Vereinigung von strengem, zielbewußtem Wollen und frei sich auswirkendem schönem Lebensgenuß, das sind ja die Eigenschaften, die wir in den Besten unseres Geschlechts, in den Heroen des Daseins erblicken.

Die Art seiner Bestimmung verlangt, daß ein Fußbodenmuster flach, nur in der Horizontalausdehnung fühlbar gebildet sei, sodas der Fuß leicht und ungehindert darüber wegschreiten kann. Dieser künstlerischen Forderung entspricht denn auch die ganze Ornamentierung des Baptisteriums bis auf das eine vor dem Nordausgang befindliche Muster (Abb. 7). Ueber dieses können wir nicht hinwegschreiten. Ein merkwürdiges, unbegreifliches, rätselvolles Gewirr von Linien und Formen wuchert es aus dem Boden hervor, reckt und rollt sich uns entgegen in unaufhörlicher Bewegung und Verwandlung und immer aufs neue ergreifend. Freilich ist auch dieses Ornament einfach in seinem Entstehungsprinzip: wir haben ein System von zehn konzentrischen Parallelkreisen. Vom Zentrum aus bewegt sich eine Linie, im Bogen neun Kreise schneidend, nach der Peripherie des zehnten Kreises hin, bricht dort unter gleichem Winkel um, kehrt zum Zentrum zurück und führt nun diese Bewegung nach einer jedesmaligen Drehung ihrer Achse von  $15^\circ$  vierundzwanzigmal aus. Dies die mechanische Konstruktionsformel, die von dem Ornament des Baptisteriums ungefähr soweit entfernt ist, wie die malerischen Vorschriften eines Gennino Gennini von den Schöpfungen Giotto's. Der ästhetische Gedanke, der dem Ganzen zugrund liegt, ist ein merkwürdig reicher und tiefer, der nicht in einem Gesamteindruck, sondern in einer Reihe von Eindrücken sich ausdrückt. Durch die eigentümliche Ausführung in schwarzen und weißen unter sich verschiedenen sphärischen Dreiecken ist von vornherein eine mehrfache Möglichkeit der Betrachtungsweise gegeben. Je nachdem uns die weißen oder die schwarzen Dreiecke ins Auge fallen, haben wir den Eindruck der vorwärtstrebenden, in mühsamem Kampfe unterliegenden oder der kraftvoll sich ausdehnenden Tätigkeit, und in ihrer engen Verbindung und eigentümlichen Konstellation liegt der merkwürdige Rhythmus des Ganzen: heftiges Vorwärtstreiben und kraftvolles Zurückhalten. Bald treffen uns die Kreise als hemmende, rücksichtslos in sich zusammengeschlossene Gewalt, bald die engverklungenen, in wechselndem Spiel hervortretenden Kurven als kräftig vorwärtstreibende, erst sieghaft überwindende und allmählich in harten Kampfe erliegende Macht; bald sind es aus sich herausstrebende weiße Sterne, bald nach dem Zentrum zurückdrängende schwarze Bogen, die uns ins Auge springen,

bald scheint sich uns ein Ganzes schwelend entgegenzuheben, bald sehen wir in ein sinnverwirrendes Chaos immer wechselnder, hüpfender Punkte hinein, in ein beängstigendes rasendes Durcheinander, ein ewiges Werden und Vergehen. Und weil in jedem der Kreise in kleinerem Maßstab sich dasselbe wie in dem ganzen Ornament begibt, sodas jede Bewegung ihr neunfachtes Echo findet, so scheinen die Bewegungen um so gewaltiger und reicher; durch die bedeutende, sinnvolle Unregelmäßigkeit in den Kurven, Formen und Kreisabständen aber wird die Lebendigkeit wachsend gesteigert.

Es muß ein großer Künstler und Mensch gewesen sein, der verstand, durch so geringe Mittel so reiche Gedanken auszusprechen, und der dieses Ornament vor die Türe des Baptisteriums hinlegte. Gewiß ließ er absichtlich die Form so kühn gegen alle Regeln der Kunst aus dem Boden herauswachsen (gleiche Entfernung der Parallelkreise unter sich hätte die plastische Wirkung aufgehoben); man sollte über dieses Ornament nicht glatten Fußes hinwegschreiten, der Kirchgänger sollte, bevor er die heilige Stätte verließ, noch sinnend vor diesem Rätsel verweilen, und wer es verstand, das Rätsel zu lösen, der fand wohl darin das Bild dieser unbegreiflich wirren und doch wundervoll geordneten Welt, und in dem unaufhörlichen Werden und Vergehen, dem drängenden Vorwärtstreiben und dem ewigen Zurück zu den Anfängen mochte er das Symbol

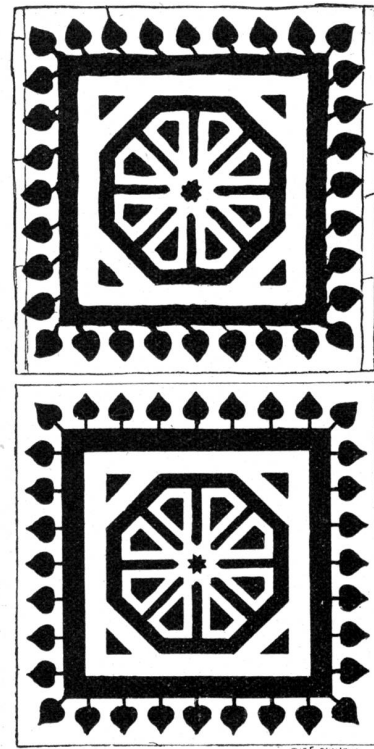


Abb. 6. a) Ornament aus dem Fußbodenmosaik des Baptisteriums zu Florenz.  
b) Regelmäßig konstruiertes Muster.

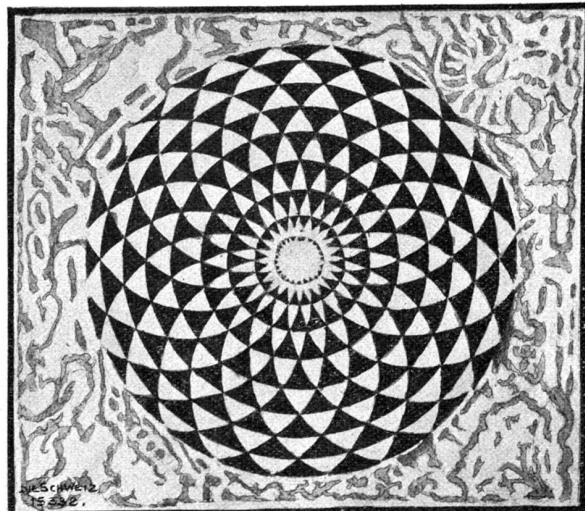


Abb. 7. Ornament im Fußbodenmosaik vor der Nordtüre des Baptisteriums zu Florenz.

des Menschenlebens erblicken, das Bild seiner eigenen ringenden Seele, des kämpfenden Individuums, das in seinem Lebens- und Werbedrang doch nicht aus den Grenzen seines Seins herauskam und immer wieder auf sein eigenes Ich zurückmuß, kämpfend und unterliegend, sieghaft und weichend in ewigem Wechsel und doch im Grund sich immer gleich.

Der Kreis des Ornaments liegt in einem breiten Rahmen, der aber unter der Zeit so sehr gelitten hat, daß ich ihn in meiner Zeichnung nur mit Mühe wiedergeben konnte: leichte, in spielender Freiheit sich auslebende Linien, die unbekümmert um das kraftvolle Ringen im Mittelornament in reicher Mannigfaltigkeit sich fliehen und verschlingen. Nur hier und da scheint eine der Linien mit dem Ornament der Mitte in Beziehung zu stehen, und sie erscheint dann wie ein leiser Nachklang, ein zartes Verhalten jener gewaltigen Harmonien.

Das Baptisterium ist eine Kultusstätte von sonderbarer Bedeutung, und es redet eine eigene Sprache von dem wandelbaren, ewig suchenden Sinn der gottverlangenden Menschheit. Auf froh aufstrebenden Säulen aus heidnischen Tagen ruht das dem großen Asketen und Verkündiger Christi geweihte

Gotteshaus; die goldprunkenden Mosaikgemälde der Kuppel erzählen von dem furchtbaren Walten Jehovas und der segnenden Liebe des Erlösers, von himmlischer Seligkeit und ewiger Verdammnis. Das ganze Entsetzen weltfeindlicher Askese verkörpert sich in dem abgekehrten Leib der büßenden Magdalena Donatello, während das Grabmal des unglücklichen, unwürdigen Statthalters Christi auf Erden, Johannes XXIII., traurige Dinge redet von einer entarteten Kirche und der unangenehme, weichlich schwärmerische Hochaltar Picciatis von entartetem, religiösem Empfinden.

Doch wie verschieden auch die Menschen gewesen sein mögen, welche die vielen Jahrhunderte an diese Stätte führten, immer hat es solche gegeben, welche die reine Sprache der Schönheit verstanden und sich in liebender Andacht dem Genius dieses Ortes hinzugeben wußten, die freudig aufstrebten in den schlanken Säulen und sich im freien Schwung der Kuppel vergeistigten, die endlich auch vernahmen, was der Fußboden des Baptisteriums in seiner einfachen Sprache zu erzählen weiß von dem Wesen und Willen der ewig rätselhaften Menschenseele.

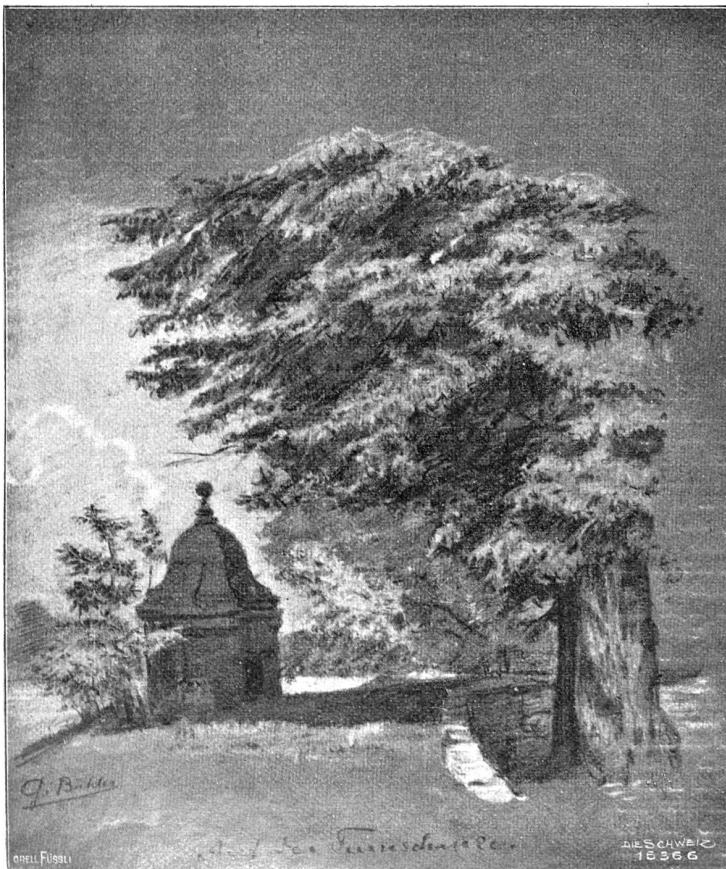
(Schluß folgt).

## Die Turnschanze in Solothurn.

Zu den Zeichnungen von Gerhard Bühler, Solothurn.

Den Bemühungen bernischer Altertumsfreunde ist es in jüngster Zeit gelungen, den alten Torturm von Büren vor dem Abbruch zu bewahren\*). Leider aber blieben alle Anstrengungen, die in unserm ganzen Lande für Erhaltung der Turnschanze in Solothurn gemacht wurden, ohne Erfolg, und so steht denn

\*) Vgl. „Die Schweiz“, Nr. 16 dieses Jahrgangs, S. 329 ff.



die alte malerische Stadt an der Aare im Begriff, eine ihrer schönsten Zierden zu verlieren.

Die Turnschanze (nicht „Turnschanze“, wie oft irrtümlicherweise geschrieben wird), ein Rest der im siebzehnten Jahrhundert errichteten Befestigungen nach Vauban'schem System, ist ein gutes Erzeugnis des spätern Renaissancestils und eines von den wenigen Bauwerken dieser Art, die noch übrig geblieben

sind. Die Mauern der Schanze, die einen geräumigen, schattigen Platz umschließen, bestehen aus wohlbehauenen und gefügten Quadern und werden oben durch eine mit Stückpforten versehene Brustwehr gekrönt. Besonders fein in den Proportionen sind die Erker (Stückhäuschen) an den Ecken der Bastion. Auf dem rechten Aareufer, am äußersten Ende der Stadt gelegen, bildet die Schanze den malerischen Abschluß des Stadtbildes und bietet zugleich einen herrlichen Aussichtspunkt mit dem Blick auf die Altstadt, die Kathedrale und das Flußufer. Es ist selbstverständlich, daß sich alle Kunstfreunde gegen den Gedanken empören mußten, dieses wertvolle Bauwerk, das einen so charakteristischen Bestandteil der schönen Stadt bildet, aus Sparhamkeitsgründen zu zerstören, und als die Absicht des Staates Solothurn bekannt wurde, die alte Turnschanze einem neuen Zeughaus aufzuopfern, trat man von allen Seiten energisch für Erhaltung des ehrwürdigen Denkmals ein. Die Bundesräte Forrer und Kuchel, der Direktor des Landesmuseums, die Gesellschaft für Erhaltung der Kunstdenkmäler, die Vereinigung für Heimatschutz, der Schweizerische Kunstverein, die Gesellschaft der Maler und Bildhauer, verschiedene Architektenvereine, die literarische „Töpfergesellschaft“, der historische Verein, die solothurnische Sektion des Kunstvereins und zahlreiche kunstfreundliche Private und Fachmänner taten ihr Möglichstes für die Rettung der Schanze — alles umsonst! Eine von Philipp Godet in Neuenburg angeregte Subskription zur Erwerbung des Bauwerkes gleichsam als nationales Kunstdenkmal mußte eingestellt werden, und die durch den „Bund für Heimatschutz“ geplante Wiederaufnahme wird zu spät kommen. Schon ist im Amtsblatt der Abbruch ausgeschrieben worden, und bald werden die großen herrlichen Linden fallen. Die Solothurner werden einen neuen Quai am rechten Aareufer haben; aber es bleibt