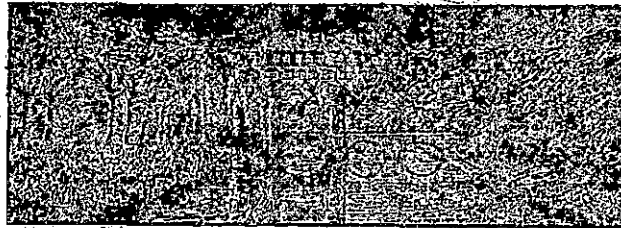


Brühler Heimatblätter

zur Pflege heimatlicher Geschichte, Natur- und Volkskunde

Erscheint jeden Monat als Beilage
der „Brühler Zeitung“.

Einzelnum. 1 000 000 M



Schriftleitung:
Seminar-Oberlehrer J. Niegel
Druck und Verlag:
Buchdruckerei P. Becker, Brühl

Nr. 7

September 1923

4. Jahrgang

Natur und Kunst in ihrer Wechsel- beziehung.

Von Gymnasiallehrer Brinkmann, Brühl.

Nach einem Vortrag, gehalten im Eifelverein, Ortsgr. Brühl.
Immer und immer wieder drängt sich in unsern Tagen das Bewußtsein uns auf, wie groß und umfassend das Unglück ist, das ein furchtbarer Krieg über uns brachte, und immer stärker wird das Sehnen nach neuem Glück, nach neuem Emporstreigen aus der Tiefe, in die uns das Geschick gestoßen hat. Bekümmerte, aber mutige Herzen, fragen immer wieder: Was blieb uns als Fundament zum Aufbau eines neuen Glückes, welche Auslässe, Kräfte und Mittel blieben uns als scheinbar geringes aber ermutigendes Eigentum? Die ganze Welt ist in Bewegung gesetzt, auf wirtschaftlichem Gebiete zu einer Lösung dieser Fragen zu kommen. Möge diese Lösung gelingen zum besten der Völker; es würde uns aber auch dann noch vieles fehlen, strebten wir nicht gleichzeitig und mehr noch dahin, inneres Erfreuen, inneres Bereichern, inneres Bessern und Erstarken zu finden. Zu dem Wenigen, das kein böser Feind uns rauben konnte und auch nie wird nehmen können, wenn wir es zu halten den stärksten Willen haben, gehören Natur- und Kunstgenuß; eine hingebende, verständnisvolle Betrachtung aller Naturschönheit und der daraus unmittelbar oder mittelbar erwachsenen Schöpfungen der Kunst. Natur- und Kunstgenuß stehen in solch festem internen Zusammenhang, daß letzterer ohne den ersten nicht möglich ist. Bis in unsere Zeit hinein war Kunstverständnis, Kunstkennerchaft als ein Vernsthoff betrachtet worden, den wir aus Kunstgeschichten schöpften. Diese Kunstgeschichten vermittelten uns historische Kenntnisse über Künstler und Künstlerentwicklung, ohne aber uns Aufklärung über das Wesentliche in der Kunst zu geben, ohne uns die Wege zu zeigen, die der Künstler wandelte, ehe ein Kunstzeugnis, ein Bild, eine Plastik geschaffen ward. Man glaubte, wahre Kunstkennerchaft zeige sich im Bereithalten von Namen und Daten, im Aufzählen von Kunstwerken. Neuere Kunstkenntnis, Kunstschriftsteller und Künstler halten aber etwas anderes für wesentlicher, und um diesen folgen, diese verstehen zu können, ist es notwendig, einen Rückblick zu werfen auf jene Völker, die schon im Altertum eine hohe Stufe der Kultur erstiegen hatten und den folgenden Zeiten, bis zu uns, in bezug auf Kunst vorbildlich blieben: Griechen und Römer. Es wird kaum bezweifelt werden, daß die aus griechischen und römischen Tempeln und Palästen stammenden Plastiken uns heute noch begeistern, den Laien, wie den Künstler. Da liegt es nahe zu fragen: Wie dachten die Alten über Kunst und wie war die Auffassung über das Verhältnis der Kunst und der Künstler zur Natur, bei den Künstlern selbst, wie auch bei den

sonst geistig hochstehenden jener Völker? Da finden wir Äußerungen bei den Philosophen jener Zeit — so bei Plato, Aristoteles, — die uns über diese Frage unbezweifelbaren Aufschluß geben. Man nahm zunächst die Kunst als eine Nachahmung der Natur. Als solche galt sie denn auch als etwas Geringeres, als die Natur selbst, ja, man schätzte sie gar als unnütz und darum wohl niedriger als das Handwerk. Allmählich kam man erst zu der Auffassung, daß der Künstler denn doch eine geistige Arbeit leistet, ehe sich Natureindrücke zum gemalten Bild oder zur Plastik gestalteten, und wenn auch in dieser Tätigkeit nicht mehr gefunden wurde, als ein gutes Beobachten der Natur. Man ging aber bald einen Schritt weiter und sah, wie mancher Künstler ein verfeinertes Bild der Natur wiedergab, fast könnte man sagen, ein verbessertes. Man erkannte, daß der Künstler fast unbemerkt Mängel fortließ, die dem Naturprodukt, etwa dem als Vorbild dienenden menschlichen Körper, anhafteten. Ja man schloß daraus: Der Künstler übertrifft die schaffende Natur. — So die Philosophen. Etwas anders müssen wir uns das Urteil des betrachtenden Publikums denken. Dieses blieb mehr bei der Ansicht: Die getreueste Kunst ist die höchste Nachahmung der Natur. — sagen wir das Abschreiben derselben. Das dürfen wir aus den Lobsprüchen schließen, die man dieser Art von Kunstwerken zollte. Man hat uns Erzählungen überliefert, die uns staunend und lobend berichten von gemalten Trauben, an denen die Spähen zu picken versuchten, von Hunden, die freudestrahlend das gemalte Bild ihres Herrn anbellten und von Schwalben, die versuchten, sich auf ein gemaltes Gitter zu setzen. Noch im 17. Jahrhundert verrät sich diese geringe Einschätzung des Kunstwertes, wenn als höchstes Lob versichert wird: Philipp IV. von Spanien war beim Anblick des von Velasquez gemalten Bildnisses eines seiner Admirale so überrascht und getäuscht, daß er dasselbe zornig anrief: „Was, Ihr seid noch hier — ich habe doch schon vor drei Wochen Eure Abreise befohlen!“ Noch Goethe glaubte, diese niedrige Einschätzung der Kunst bekämpfen zu müssen, indem er einen Kunstverständigen mit einem naiven Frager folgendes Zwiegespräch halten läßt: Nur dem Ungeüb. kann ein Kunstwerk als Naturprodukt erscheinen? Gewiß, antwortet der Kunstverständige, denken Sie nur an die Sperlinge, die gemalte Trauben anzupicken versuchten! Aber, sagt der andre, beweist das nicht, daß die Trauben vorzüglich gemalt waren? Keineswegs, antwortet der Künstler, das beweist mir nur, daß die Spähen echte Spähen waren!

Im weiteren Verlauf der Geschichte sind es vor allem die Künstler selbst, welche immer wieder den engen Zusammenhang zwischen Natur und Kunst betonen. Alle verlangen ein eifriges, immer wiederholtes Betrachten aller Naturformen. Albrecht Dürer spricht von dem alleinbeglückenden Eindringen in Gottes Natur und Geschöpf. Er sagt, daß der Künstler nur dann groß sei, wenn es

ihm gelinge, das Geschaute getreu wiederzugeben. Er geht dann aber auch noch einen Schritt weiter, wenn er sagt: Was du durch fleißiges Naturbetrachten an Einzelbildern in dich aufgenommen hast, das gib wieder im Bilde, wie du es in seinem Innern erarbeitet hast, als dein Eigenes. Da fühlen wir schon, wie er ein geistiges Verarbeiten erkennt und anerkannt wissen will. Da dürfen wir schon sagen: Er will nicht nur ein Abschreiben, sondern gewissermaßen ein Uebersetzen der Natur. Mehr noch geht das aus einem Ausspruch hervor, der sich später in seinen Schriften findet: „Nächste darauf, durch die Zeichnung dem Auge überzeugend klar zu machen, was du zuvor in deiner Einbildungskraft herausgebildet hast.“ — So sehen wir ein schrittweise tiefergehendes Verstehen für das Verhältnis der Kunst zur Natur.

Wenn in der Folgezeit von Künstlern und Kunstgelehrten auch immer wieder die Kunst der Griechen und Römer als das bezeichnet wird, dem der Künstler nachzueifern soll, also das auch er zu erreichen bestrebt sein müsse, so fehlen doch nicht die Stimmen, die darauf aufmerksam machen: Auch die Alten gaben nicht nur eine Abschrift des Naturprodukts. Der Kunst muß es erlaubt sein, an die Stelle des wahren Natürlichen ein künstlerisch Schöneres zu setzen. In diesem Augenblicke dürfen wir nicht glauben, der Künstler solle an Stelle des Häßlichen das Schöne setzen. Nein: Das Schöne an mehreren Naturprodukten gleicher Art sammeln, das Unvollkommene weglassen und dann ein im Innern erarbeitetes Schöneres mit allen Vollkommenheiten wiedergeben, das soll Kunst bedeuten. So etwa müssen wir uns den Vorgang denken, wie uns von Zeuxis berichtet wird: 5 Mädchen dienten ihm als Modelle; von jeder erschaute er die körperlichen Vorzüge und schuf dann als Sammlung all dieser Schönheitsformen sein Bild der Helena. So kommt es auch wohl, daß wir manchmal sagen: Solch schönen Körper hat kein Mensch, also ist die Darstellung unwahr. Unwahr ist ein solches Kunstprodukt nicht; nur bringt es uns Wahres, in der Natur Erschautes, gesammelt zu einem künstlerisch Schönen. Und insofern dürfte man auch von einem Uebertreffen der unübertrefflichen Natur sprechen. — Solche Behauptung würde aber füglich bekämpft werden. Nein, wird man sagen, die Natur in ihrer Schöpfungskraft, ihre Produkte in ihrer Schönheit übertreffen wollen, das ist eitle Ueberhebung, das ist ein unverzeihlicher Größenwahn. Auf den ersten Blick muß uns dieser Einwurf als berechtigt einleuchten. Wollen wir aber gerecht sein, so dürfen wir nicht zu oberflächlich urteilen. Wie sollen wir nun aber den richtigen Standpunkt finden zu unserer Frage: Wo und wie weit zeigen sich denn nun die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Natur? Inwieweit ist Natur Grundlage zu aller Kunst?

Wenn auch das Studium der Kunstgeschichte nicht als wertlos bezeichnet werden kann, so läßt sich doch die Behauptung vertreten: Man kann sich ohne dasselbe einen eigenen Standpunkt erarbeiten, der uns befähigt, bei der Beurteilung von Kunst und künstlerisch Schönerem nicht so hilflos zu sein, wie die sogenannten Gebildeten, die „nur Kunstgeschichte studiert“ haben.

Um diesen Standpunkt erreichen zu können, tut uns vor allem not, bewußt sehen zu lernen. Draußen in Gottes herrlicher Natur und ihren Geschöpfen soll unser Blick suchend weilen. Wenn wir wandern, sollen wir nicht rennen. Garzu viele finden beim Ausflug in die Frühlingsnatur, in die Sommerzeit, in den Herbst- oder Winterwald nicht viel mehr als frische Luft nach Altstaub und Arbeitslast, ein wohliges Gefühl in warmer Sonne und im höchsten Falle noch eine „schöne Aussicht“. Wir müssen mehr Vorteile aus Wanderungen und aus jedem Spaziergange mit nach Hause nehmen. Die Natur beobachten in Einzelheiten der Formen, der Beleuchtungen, der Stimmungen. Wir dürfen z. B. nicht nur einen Wald sehen und ihn schon finden, weil er uns nach sonniger, staubiger Straße Kühlung im Schatten und würzige Luft bringt. Nein, wir dürfen auch einen einzelnen Baum einmal be-

trachten in der Schönheit und Beweglichkeit seines Stammes, der farbigen Lichter auf seiner Rinde, wir sollen bewundern das Filigran der Äste und Zweiglein und beim Weiterwandern die Form seiner Krone; wir müssen lernen, an dieser Form schon von weitem zu erkennen, ob wir die geschlossene, runde Kuppe einer Eiche, Linde, Buche oder Kastanie vor uns haben oder die zerklüftete einer Akazie oder die schlanke einer Pappel. Und dann Farbe! Betrachten wir einmal bewußt, wie vielerlei Grün uns die Natur hinzubereit, vom hellsten Ton der jungen Birke bis zum tiefsten Blaugrün der Tannennadeln in der Ferne; suchen wir auch die vielen Farbtöne auf dem Wald- oder Parkweg, wenn die Sonne goldgelbe Lichtflecke auf den braunen, roten, violetten Schattenweg wirft. Suchen wir einmal um unsern Lagerplatz herum im Grase und Moose die entzückenden Formen kleiner und kleinster Blatt- und Blütenteile. Und zwingen wir uns auch dazu, bei jedem Wetter und zu jeder Tages- und Jahreszeit die Natur zu sehen und uns bewußt zu werden, wie schön sie ist im Frühlingssonnenglanz, wie bezaubernd im farbigen Herbstschmuck, wie märchenhaft im Winterschnee und wie erhaben oft in Sturm- und Wetterbraus. Und tauschen wir uns darüber aus mit einem gleichgesinnten Weggenossen! Je mehr wir beobachten, je mehr Erinnerungsbilder wir im Kleinen und Einzelnen sammeln, um so reicher steigen sie uns auf beim Betrachten von Kunstwerken, von Landschaftsbildern und andern; um so deutlicher fühlen wir das Hin- und Herschweifen des Auges von der Natur zur Kunst, von der Kunst zurück zur maßstabbildenden Natur. So werden wir ein Doppeltes erreichen: Einen erhöhten Natur- und einen vertieften Kunstgenuß. Es liegt etwas Zwingendes in dieser Wechselbeziehung, etwas wie ein Gesetz. Gar manches darüber hat Goethe uns gegeben, wenn es auch in seinen Schriften verstreut liegt. Eines nur sei angeführt, in dem er diese Gedanken auch in dichterischer Form ausspricht:

Natur und Kunst.

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, ehe man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.
Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemessenen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glücken.
So ist's mit aller Bildung auch beschaffen;
Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

So wären wir auf dem Wege, der uns mehr und mehr erkennen läßt, daß Kunst ohne Naturvorbild nicht denkbar ist und die Natur den Künstler drängt, ein Bild zu formen. Am ehesten wird uns das noch klarer, wenn wir an Landschaftsmalerei, an Porträt, an Blumenstücke und andere Stilleben denken. Aber auch scheinbar frei komponierte Werke haben meist ihr ganz bestimmtes Naturvorbild. So hat Rafael seine Madonna della Sedia entworfen nach einer römischen Bäuerin, die mit ihrem Kinde vor der Tür des Hauses saß. Und wenn auch ein feineres, ein vollkommeneres Werk entstand, so bleibt doch Naturbetrachtung die Grundlage und Anregung. Ähnliches bestätigt uns Anselm Feuerbach selbst, wenn er sagt: Meine Pieta fand ich auf den Stufen der Peterskirche, eine Frau vom Lande; ob schlafend oder weinend, wußte ich nicht, und Bödlin sagt von seinem Bilde: Der Abenteurer: mir schwebte ein stiernadiger Reiteroffizier vor, der mir einmal in Genua auffiel.

Nur Eines dürfen wir nicht übersehen: Die Kunst kann mit dem verfügbaren Material: Farbe, Stift, Stein, Bronze usw. nur bei der Oberfläche der Naturwerke bleiben; auch dann noch, wenn wir an Plastiken, also an

die Kunst des Bildhauers denken: Hier nur Stein — Marmor — oder Holz — dort Fleisch und Blut. Und doch zaubert uns der Künstler ein Lebendes vor, wenn wir ihm rückwärtsgehend von seinem Werke zur Natur folgen können. Das gelingt uns eben nur, wenn wir auch selbst fleißige und aufmerksame Naturbeobachter waren. — Auch ein Anderes müssen wir in Betracht ziehen: Der Künstler setzt uns eine einzelne Figur hin, losgelöst aus ihrer Umgebung, vielleicht losgelöst vom Erdboden, der sie doch trug und setzt sie auf einen Sockel. Da müssen wir eben ergänzen können. Wir müssen z. B. beim Anblick eines hübschgemalten Zimmerwinkels auch die Bewohner dieser Räume sehen können, ohne daß sie hineingemalt sind. In einem Kokoſo-Raum werden wir uns eine zierliche Figur denken, mit Spitzenröschchen und nicht etwa die umfangreiche Kriegsgewinnlerin Frau Raffke in prothender Seidenrobe. — Dies Ergänzen-Können unsererseits ist aber noch nicht das Wesentliche zur rechten Beurteilung der Beziehungen zwischen Natur und Kunst. Es liegt etwas Tieferes noch in dieser Wechselbeziehung. Denken wir uns einmal Folgendes: Ein Fabrikant will eine Maschine aufstellen. Der Maschinenbauer liefert ihm eine Photographie der Maschine. Das Bild, so genau es auch alle Einzelheiten aufgenommen hat, oder gerade weil es das tat, ist dem Fabrikanten nicht genug. Ein Zeichner macht ihm einen Holzschnitt, läßt alle überflüssigen Lichtreflexe, unwesentliche Einzelheiten weg und betont die wichtigsten Teile der Maschine ganz besonders klar. Würden wir sagen: Das Bild ist unwahr. Gibt es uns nicht besser und lebendiger das Wesen der Maschine? Ähnlich ist's beim Künstler, beim Maler und Bildhauer. Sie bringen nicht alles Geschaute in ihr Bild, nur das Wesentliche, oft nur das Schöne, ein andermal das Abscheuliche, je nachdem sie in uns die eine oder andere Stimmung hervorrufen wollen, die sie selber empfanden, sei es das eine Mal, daß ihnen die Schönheit des menschlichen Körpers vor-schwebte, wie wir eben sagten, gesammelt aus Vorzügen mehrerer Körper zu einem Schönheitsideal, sei es ein ander Mal, wenn uns Fritz von Wille das Kirchlein am Totenmaar malt und die Baumgruppen nicht photographisch genau hinsetzt, sondern sie dem Raume anpaßt, also, wie wir eben auch schon hörten, die Natur verbessert. Was der Künstler so nach innerer Verarbeitung uns gibt, das ist das Wesentliche an der Kunst, das stets Lebendige, das stets in Beziehung zur Natur bleibt und doch eigentlich das Künstlerische genannt wird. Der Künstler schöpft also aus der Natur und nimmt eine Umwertung vor. Je mehr es ihm gelingt, nicht unnatürlich zu werden und doch ein Eigenes, ein Erhebendes, Erfreuen-des uns zu bringen, um so höher wollen wir seine Kunst, sein Werk schätzen. Immer wollen wir den Entstehungs-prozeß eines Kunstwerkes im Auge behalten: Die Naturbeobachtung geht beim Künstler voraus und in seinem Innern, mit künstlerischem Empfinden, mit künstlerischer Phantasie bildet er sein Werk und bringt es von Innen heraus auf die Leinwand oder in Stein und Erz, nachdem es in seinem Inneren fertig war. In der Tiefe und Gründlichkeit dieser Fähigkeit liegt die künstlerische Begabung, viel mehr als in den technischen Neußerlichkeiten, in der Führung des Pinsels und des Meißels. Ganz lehrreich ist in diesem Sinne ein Seitenblick auf ein anderes Kunstgebiet, auf das Gebiet der Dichtung. Denken wir doch nur, wie Schiller aus trockenem geschichtlichen Stoff die Helden und Handlungen in seinen Dramen vor uns erscheinen läßt, uns begeistert. Denken wir an Wilhelm Tell! Goethe sagt selbst einmal, in seinen Wahlverwandtschaften sei kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt wurde. Bei beiden Dichtern ist also aus der Natur, aus Erlebtem ge-schöpft, aber bei beiden ist die Natur innerlich zum Kunst-werk umgewertet, ja erhoben!

Wenn wir unsere Betrachtung recht ausnutzen wol-len, so ist es ratsam, einmal Beobachtungen anzustellen,

zwischen gemalten Bildern und photographischen Aufnah-men desselben Landschaftsbildes. Ein solcher Vergleich wird uns möglich z. B. bei den Eifelbildern des Malers Fritz v. Wille u. a. Wir werden unschwer finden, wo der Künstler die Natur gleichsam verbessert, Störendes weg-läßt, durch Abstönungen in der Farbe gar manche Här-ten im Aufbau der Wirklichkeit mildert und auch Ver-schiebungen vornimmt in der Anordnung von Straßen, Häusern, Baumgruppen u. a. Wir werden auch dann nicht sagen, daß der Künstler uns Unwahres bietet. Als Ueber-sicht über das Gesagte mögen folgende Leitsätze dienen:

1. Allen Kunstwerken liegt Naturbeobachtung zu-grunde, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick er-kenntbar.

2. Die empfangenen Natureindrücke werden vom Künstler nach innerer Verarbeitung als ein im Innern fertiggeschaffenes Bild nach außen hinausgetragen, als Gemälde, als Plastik.

3. Wir müssen vom Kunstwerk im Geiste zurückwan-dern lernen zum Naturerzeugnis, um den geistigen Vor-gang in der Künstlerseele verfolgen zu lernen. Dazu be-fähigt uns eifrigste, bewußte Naturbeobachtung.

4. Es ist ein Recht des Künstlers, Unwesentliches wegzulassen. (Der Maler Liebermann sagt: Die größte Kunst beim Zeichnen ist das „Nicht“ zeichnen, d. h. das Weglassen des Unwesentlichen, Störenden.)

5. Der Künstler bringt oft das Schöne, gesammelt von mehreren Naturprodukten gleicher Art und bleibt doch der Natur treu. Insofern darf man von einem Ueber-treffen der Natur sprechen.

Hinaus in die Natur sei also unsere Losung, wenn wir ein Mittel suchen, uns aus der Schwere der Zeit zu erheben, wenn wir Erquickung und innere Bereicherung erstreben, wenn das Weh und der Druck unserer Tage die Sehnsucht nach Erbauendem weckt. Wer sein Auge einzustellen gelernt hat, in Ruhe zu suchen, der wird all-überall in der unerschöpflich reichen Gottesnatur Schön-heiten entdecken, die Geist und Körper Erholung und un-vergleichliche Freude bringen. Möge vor allem die Ju-gend an diese Quelle doppelten Genusses geführt werden: Natur und Kunst. Tiefbetäubend ist es, zu beobachten, wie große Massen unseres schwergeprüften Volkes dem Hasen nach trügerischen Freuden — vor allem der Tanz- und Kino-But verfallen sind. Die Beobachtung der dump-fen Gasse, dümpfer Wirts- und Tanzstuben mit all ihren erschreckenden Erscheinungen und Folgen sollte uns mit Gewalt zurückführen in Berg und Wald und Felder und Auen mit ihrem tausendfach Herzerquickenden.

Helfen wir in diesem Sinne am Wiederaufbau eines neuen Glüdes, helfen wir auf diesem Wege auch vor al-lem echte Heimatliebe pflegen und fördern.

Unser Führer in Erholungsstunden sollte Friedrich Lienhard's Wort sein: „Deutschland, Schwöre der Gasse ab und suche wieder Waldpfad und Feldweg mit all seiner Sonne und all den wartenden Gefängen deiner jetzt ver-störten Seele.“

Die Römerschanze am Villerhaus.

Schon seit langer Zeit ist die in der Nähe des Forst-hauses Viller dicht an der Straße Köln—Viblar, der al-ten Römerstraße von Köln nach Reims, liegende römische Wallanlage bekannt. 1883 hat General von Weitz in einem Aufsatze in den vom Verein von Altertumsfreun-den in den Rheinlanden herausgegebenen Bonner Jahr-büchern, Heft 75 S. 7, eine Schilderung des damaligen Zustandes gegeben, und eine Deutung der Anlage ver-sucht. Danach bildete die in einem hochstämmigen Buchen-wald mit dichten Unterholz liegende Schanze ein Vier-ed mit stark abgerundeten Ecken, war 60 Meter breit, 90 Meter lang, der Graben 1 Meter tief und 10 Meter breit, der Wall noch 2 Meter hoch und etwa 2—3 Meter

breit. Weith sieht in dieser Art der Befestigung „den Typ der kleinen Schanzen, die wir auf der Trajanssäule und in schwachen Resten auf dem Hunsrück bei Waldbesch, sowie bei Belgica (Billig) in stärkeren Profilen finden.“ Von den Bewohnern wurde die Schanze damals Clausse oder Elus genannt; das mag stimmen, doch ist die Deutung „im Sinne einer Sperrbefestigung auf der Höhe“, wobei an die Sperren und Zollstellen an Pässen und schwierigen Uebergängen gedacht ist, wohl verfehlt. Vielmehr müssen wir an eine vollständige Deutung denken, da der Volksmund gerne geheimnisvolle Plätze im tiefen Walde, die auf frühere Wohnung hindeuten, als Einsiedlerkläusen bezeichnet.

Aus dem Aufsatze erfahren wir auch, daß bereits zu Beginn der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts einige, allerdings planlose Ausgrabungen an der Schanze vorgenommen wurden, die römische Dachziegel, Tuffsteine, Trachytplatten usw. zu Tage förderten, ohne daß für ihre Erhaltung oder wissenschaftliche Verwertung etwas geschah.

Weith glaubt auch den Namen der Befestigung auf Grund der Peutingerischen Tafel, einer aus dem Jahre 1264 stammenden Copie einer Landkarte des römischen Straßennetzes aus dem 3. Jahrhundert nach Chr., feststellen zu können. In der Tat nennt diese Tafel an der Straße Köln—Reims als erste Station von Köln in einer Entfernung von 6 Leugen (1 Leuge ist ein römisch-gallisches Maß, 1500 Doppelschritt ist etwa $2\frac{1}{2}$ Km.), einen Ort Munerica, der sehr wohl mit der ebenfalls 6 Leugen von Köln entfernten Befestigungsanlage identisch sein kann, zumal der Name Munerica auf „Befestigung“ hindeutet. Weith glaubt, daß diese denkwürdige Anlage eine sachkundige Erforschung verdiene.

Solange dichter Wald die Gegend bedeckte, war eine systematische Durchgrabung mit Querschnitten usw. sehr schwierig.

Jetzt aber wo der Wald vom Grublerwerk her bis zur Landstraße abgeholzt ist, und durch das Vordringen der Grubenfelder die Anlage dem Untergange geweiht scheint, veranlaßte das Provinzialmuseum in Bonn eine gründliche Durchforschung der alten Befestigung. Grabungen an den verschiedensten Stellen, ein Querschnitt durch den nördlichen Wall führten zu belangreichen Funden und Aufschlüssen über die Art der Anlage und deren Geschichte.

Es handelt sich um eine der an manchen Straßen angelegten Wachstationen zur Sicherung des Verkehrs, die von mehreren Soldaten, sogenannten Benefiziarien besetzt waren, d. h. von Soldaten, die vom gewöhnlichen Dienst befreit und zur Ueberwachung der Straße abkommandiert waren. Charakteristisch ist die Lage auf dem höchsten Punkte der das weite Waldgebiet der Wille in gerader Linie durchschneidenden Straße, von wo eine gute Uebersicht nach beiden Seiten gegeben war. An eine Pferdewechsel- und Poststation darf man nicht denken, dazu ist die Anlage zu wenig umfangreich; es fehlen die Wirtschaftsgebäude; auch ist die Entfernung von Köln zu gering.

Nach einigen keramischen Funden zu schließen, ist die Befestigung nicht vor der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. entstanden, in einer Zeit also, wo der Niedergang des römischen Weltreiches sich auch in wirtschaftlicher Hinsicht stark bemerkbar machte, nach einer Zeit schönster Wirtschaftsbüthe und höchster Kulturentwicklung. Die Schwächung der Rhein- und Donaugrenze führte zu germanischen Vorstößen, die die Römer zur Aufgabe des großen Grenzwallles vom Rhein zur Donau, des „Limes“, und zur Räumung des Dekumatenlandes zwangen. Zunächst gelang es ihnen noch, die Rheingrenze zu halten, aber die Kämpfe bewirkten ein allgemeines Unsicherheitsgefühl und hatten schwerwiegende wirtschaftliche Folgen in einem Lande, das zwei Jahrhunderte hindurch, wenn man von einigen Militäraufständen abliest, im tiefsten Frieden lebte. Wirtschaftliches Elend aber hatte in den älteren Zeiten immer eine recht eigenartige Art von Selbsthilfe zur

Folge, das Räuberunwesen, gegen das nun militärische Streifwachen gestützt auf befestigte Anlagen, an den am meisten bedrohten Punkten der Verkehrsadern eingesetzt wurden.

Eines dieser kleinen Forts haben wir auch hier wohl vor uns, die, wie gesagt, auch an anderen Punkten der überaus zahlreichen Römerstraßen anzutreffen sind. Doch zeigt die Römerschanze am Willehaus besonders günstige Verhältnisse; schützend hat sich die Waldbede seit Jahrhunderten darüber gelegt, und der helle Sand mit Kies läßt noch heute leicht erkennen, wo gewachsener, wo aufgeschütteter Boden ist, wo Pfähle im Boden gefessen haben u. a.

Gehen wir nun zu einer Beschreibung der Anlage über:

Der Nordwall, durch den ein Querschnitt gelegt ist, läßt erkennen, daß zuerst eine kleinere und schwächere Anlage bestanden hat. Unter dem später erhöhten Wall wurde ein niedrigerer Spitzwall mit gleich anschließendem Graben bloßgelegt; die Spitze desalles krönte ein Palissadenzaun wie aus den Pfahlresten deutlich wird. Diese nicht sehr feste Schanze ist niedergebrannt worden, und auf ihren Trümmern wurde die neue, wesentlich verstärkte Anlage aufgerichtet. Brandschutt, verholzte Holz- und Steinreste die bei den Aufräumungs- und Verstärkungsanlagen als unterste Schicht des verstärktenalles direkt auf den ersten Wall geschüttet wurden, verraten uns das Schicksal der ersten Anlage.

Die zweite Anlage zeigt wesentlich höhere und stärkere Erdmauern und tiefere Gräben. Eine 4 bis 5 Meter dicke und ebenso hohe, von schweren, senkrecht eingelassenen Stämmen gehaltene Erdmauer umzog die ganze Anlage; etwa 1 Meter von der Mauer begann der spitzwinkliger, nicht sehr breite, aber etwa 4 Meter tiefe Graben. Heute ist die Erdmauer, nachdem die Stämme weggefaßt waren, nach beiden Seiten abgerutscht und hat auch den Graben sehr stark verschüttet. Der Straße zugewandt lag das wahrscheinlich überdachte Doppeltor, zu dem der Weg über gewachsenen Boden, nicht über eine Brücke führte. Tor- oder Prellsteine aus Sandstein, den Aufschlagstein, und einige Defen, in denen die Tore sich bewegten, hat man bei den Grabungen gefunden.

In der Mitte dieses Erdwerks hat wahrscheinlich ein hoher Wachturm gestanden, dessen Wände im unteren Teile wohl aus Ziegeln und Steinen, vielleicht auch nur aus mit Lehm beworfenen Flechtwerk bestanden, dessen Gerüst nach römischer Art aus schweren Stämmen gefügt war. Fundamente davon wurden nicht gefunden; er war wohl, wie vielfach, nur auf den gewachsenen Boden aufgesetzt. Ein einzelner behauener Sandsteinblock kann als Rest eines Türrahmens gedeutet werden. In dem Boden finden sich zahlreiche Reste von diesen Schieferplatten, römischen Ziegeln und Steinbroden: Basalte aus der vulkanischen Eifel, Buntsandstein aus der nördlichen Eifel, Trachyt vom Rhein und Granit vom Odenwald.

Einzelne Scherben von Krügen und sonstige keramische Reste bedürfen noch der genauen Untersuchung durch archäologische Fachgelehrte, woraus noch manche Aufklärung zu erhoffen ist.

Im Großen und Ganzen sind diese Funde aber sehr gering, weil die oberste Schicht ziemlich stark durchwühlt ist eine Beobachtung, die man in steinernen Gräbern häufig gemacht hat, wo man verlassene Bauten gern als Steingrube benutzte. Das soll sogar bei wichtigeren und wertvolleren Funden bis in die neueste Zeit vorgekommen sein, wie das bedauerliche Beispiel vom Matronenheiligtum bei Pösch zeigt, wo die „Kunstverständigen“ Gemeinde einige ausgegrabene schwere Marmorsäulen zu Wegeschotter zer schlagen ließ.

Es wäre zu erwägen, ob die Römerschanze, dieses Denkmal einer fernen Vergangenheit nicht wert ist, geschützt zu werden, vor allem da sie dicht an der Landstraße liegt, wo beim Abbau der Braunkohle starke Sicherheitspfeiler stehen bleiben müssen.