Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1883.

München.
Akademische Buchdruckerei von F. Straub.
1884.

In Commission bei G. Franz.

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 2. Juni 1883.

Herr v. Brunn hielt einen Vortrag:

„Ueber tektonischen Styl in griechischer Plastik und Malerei."

Die kleinen Thonreliefs, welche wir nach ihrem häufigsten, aber keineswegs ausschliesslichen Fundorte als „melische" zu bezeichnen uns gewöhnt haben, treten unter den verschiedenen Reliefgattungen als eine in sich geschlossene Gruppe von sehr bestimmter Eigenthümlichkeit hervor. Allerdings hat R. Schöne in den Erörterungen, mit denen er die Aufzählung des ihm bekannten Materials und die Publication einiger bisher unbekannten Stücke begleitet (griech. Reliefs S. 59 ff.), mit Recht darauf hingewiesen, dass trotz der Einheitlichkeit des Grundcharakters doch in Styl und Durchführung nicht völlige Uebereinstimmung herrsche, dass sich vielmehr deutlich drei Gruppen scheiden lassen, in denen ein Fortschritt von alterthümlicher Strenge zu grösserer Freiheit nicht zu verkennen sei. Doch bewegen sich die Unterschiede immer noch innerhalb ziemlich enger Grenzen, und auch die relativ freiesten Darstellungen lassen hinlängliche Spuren einer ge-

wissen Gebundenheit der Auffassung erkennen. Eine Würdigung dieser Reliefs wird also nicht diese feineren Unterscheidungen, sondern das Gemeinsame und Einheitliche des Grundcharakters zum Ausgangspunkte nehmen müssen.

Hier drängt sich uns zuerst die allgemeine Frage auf, welche Stellung wir der ganzen Gattung, sei es in systematischer, sei es in kunsthistorischer Beziehung anzuweisen haben. Um darüber Auskunft zu erhalten, unterwerfen wir die beiden zuerst bekannt gewordenen, aber auch jetzt noch lehrreichsten Stücke einer aufmerksameren Betrachtung. Es sind dies die von Millingen (anc. uned. mon. II, 2—3) publicirten Darstellungen des Perseus, der mit der Harpe und dem Medusenhaupte über die knieende Medusa hinwegreitet, aus deren Halse Chrysaor emporsteigt, und des Bellerophon, der ebenfalls zu Pferde mit gezücktem Schwerte über die Chimaera hinwegeilt. Ueber diese beiden Reliefs oder vielmehr über die ganze „alterthümlichste" der drei Gruppen bemerkt Schöne (S. 62): „Diese Reliefs zeigen eine bis zu einer gewissen Feinheit ausgebildete Alterthümlichkeit, die sich weniger durch Steifheit, als durch übermässige Schärfe der Formen und durch sehr starke Bewegungen fühlbar macht." Allerdings gemahnt manches in der Behandlung der Gewandfalten, wie in der Bildung des Gesichts an archaischen Kunstcharakter, und die Schlankheit und Sauberkeit der Formen kann etwa an die Kunstweise des Kalamis, seine λεπτότης und χάρις erinnern. Doch darf nicht übersehen werden, dass in den Beispielen entwickelteren Styls, in denen die archaischen Anklänge in der Ausführung des Einzelnen mehr und mehr verschwinden, gerade in den Linien der Composition, wie in den Bewegungen der einzelnen Figuren sich jene Schärfe und Eckigkeit in auffälliger Weise erhält. Es fragt sich daher, ob wir die Erklärung dieser Eigenthümlichkeiten überhaupt im Archaismus und nicht vielmehr in einer andern principiellen Ursache zu suchen haben.

Für die Beantwortung dieser Frage ist die Art der Herstellung und die Bestimmung dieser Reliefs von entscheidender Bedeutung. Wie schon das Vorkommen genauer Repliken beweist, sind die einzelnen Exemplare nicht frei modellirt, sondern aus Formen genommen, und eine genauere Betrachtung der Technik, namentlich an dem Relief der feinen Gewandfalten und des Haares, deutet darauf hin, dass diese Formen nicht selbst durch Abdruck oder Abguss von einem Originalrelief hergestellt, sondern vertieft, als Intaglio gearbeitet, vielleicht wie unsere Butterformen aus Holzstöcken ausgestochen waren: ein Verfahren, welches sich für ein sehr flach behandeltes Relief als besonders geeignet erweist. Eine weitere Eigenthümlichkeit besteht darin, dass besonders bei der älteren Gattung die Grundfläche an den Umrissen der Figuren vor dem Brennen ganz oder zum grössten Theile weggeschnitten ist und auf diese Weise die Figuren selbst eine Art von durchbrochenem Gitter bilden. Bei den jüngeren Gruppen beschränkt sich dieses Wegschneiden meist auf den äusseren Umriss, die Silhouette der ganzen Composition, oder es bleibt auch der ganze Grund stehen. Aber auch hier weisen sorgfältig hergestellte Löcher darauf hin, dass diese Reliefs, wie Schöne sagt, „zum Auflegen oder zur Verkleidung bestimmt waren." Noch genauer und principiell richtiger sollte es vielleicht heissen: zur Felderfüllung, d. h. zur Füllung von Feldern, die zwischen constructivem Riegelwerk ohne eigentlich constructive Bedeutung, also der Idee nach ursprünglich leer und offen zu denken sind, und daher auch nicht förmlich verschlossen, sondern nur wie durch ein Gitter mehr oder weniger abgeschlossen und decorativ gegliedert werden sollen.

Sie dienen also einem tektonisch decorativen Zwecke, und dieser Zweck ist es, der für die ganze künstlerische Behandlung maassgebend wird. Sogar die geistige Auffassung der Composition muss sich demselben unterordnen. Bellerophon

zückt das Schwert gegen die Chimaera: sie müsste ihm also gegenüberstehen; Perseus hat das Haupt der Medusa bereits abgeschnitten und blickt rückwärts: wir müssten sie also hinter ihm voraussetzen; und doch befindet sich der eine wie der andere Held gerade über seiner Gegnerin. Würde eine solche Auffassung bei einer vollkommen freien Kunstschöpfung gerechtfertigt sein? Anders verhält es sich, wo dem Künstler die Aufgabe zufällt, einen oder mehrere Räume oder Felder mit bildlichem Schmucke auszufüllen und zu gliedern. Hier sind in erster Linie die Forderungen des Raumes zu befriedigen, und je mehr der Künstler sich ihnen unterordnet, um so mehr tritt die Phantasie des Beschauers ergänzend ein, um sich die einzelnen Momente der Handlung, welche der Künstler nach dem Zwange des Raumes vertheilt, nach ihren geistigen Beziehungen zurechtzulegen, so dass in der Darstellung das, was der Wahrheit geradezu widerspricht, doch künstlerisch wahr oder wahrscheinlich erscheint. Wie der Künstler, was im Raume aufeinander folgen sollte, übereinander ordnet, so vergessen wir auch die zeitliche Aufeinanderfolge und fassen das Ganze in einen einheitlichen Gedanken, den des Sieges der beiden Helden über schreckliche Ungeheuer, zusammen.

In nicht minder hohem Grade als den Inhalt, den Gedanken, beherrscht das tektonische Princip auch die künstlerische Form. In den beiden als Seitenstücke gearbeiteten Reliefs tritt es uns zuerst und am deutlichsten entgegen in der gesammten Disposition der Massen. Wie die Gliederung des römischen Templum in strengster Weise auf der Kreuzung des Cardo und Decumanus beruht, so haben wir auch hier in der vom Scheitel der Reiter ausgehenden verticalen Axe einen Cardo, in der horizontalen der gestreckten Pferdekörper einen Decumanus; und leicht empfinden wir jetzt, wie die von Schöne hervorgehobene Schärfe der Formen und Stärke der Bewegungen durch ihre Beziehung auf die mathematische

Grundlage des Ganzen ihre einfachste Erklärung findet. Bis in das Einzelne hinein, in den Formen der Chimaera, an ihrer Mähne, an den Flügeln der Medusa, in den Formen der Pferde, besonders an ihren Köpfen, macht sich dieser tektonisch schematisirende Charakter geltend; ja selbst die Schlankheit und Magerkeit der menschlichen Gestalten, die in einigen anderen Compositionen, z. B. dem Ringkampfe des Peleus und der Thetis (Schöne T. 34) sich bis zum Extrem steigert, scheint darauf berechnet, im Gegensatze zu plastischer Rundung und malerischer Rhythmik recht augenfällig die Bedeutung der Linien hervortreten zu lassen: manche Figur, manche Composition möchte man fast nur als ein belebtes, mit den Formen organischer Wesen umkleidetes Liniengewebe bezeichnen.

So tritt bei näherer Betrachtung in diesen Arbeiten die Bedeutung des Archaischen immer mehr in den Hintergrund gegenüber dem die Grundauffassung und Durchführung beherrschenden tektonisch decorativen Principe. Dass man dieses Verhältniss nicht schon längst erkannt und scharf hervorgehoben hat, beruht auf den engen Beziehungen, welche ursprünglich archaische und tektonische Kunstübung lange Zeit hindurch mit einander verbanden. Das tektonische Princip ist eines der wichtigsten, ja in der ältesten Zeit vielleicht das wichtigste Grundprincip der hellenischen Kunst. Es herrscht in den ältesten Kunsterzeugnissen, dem geometrischen Decorationsstyl der Vasenmalerei, im homerischen und hesiodischen Schilde u. a.; und wenn überhaupt die älteste decorative Kunst bei den Hellenen weniger Ungeschick, Laxheit und unsicheres Tasten verräth, als bei anderen Völkern, so liegt der Grund darin, dass sie sich von Anfang an auf dieses Princip stützt, an dieser Stütze sich erzieht und zu immer grösserer Freiheit fortschreitet. Auch die monumentale statuarische Kunst nahm einen Theil dieser Grundlagen in sich auf und verarbeitete ihn für ihre Zwecke; aber je mehr sie

sich der vollen Freiheit näherte, um so mehr musste sie bestrebt sein, das schematisch Mechanische des Archaismus durch das organisch Rhythmische immer mehr zu überwinden; und wenn dabei das tektonische Princip auch seinen regelnden Einfluss als früheres Erziehungsmittel nicht einbüsst, so tritt es doch äusserlich immer mehr in den Hintergrund und wirkt nur noch gewissermassen unbewusst und im Verborgenen. — In den beiden melischen Reliefs ist es wieder zum herrschenden geworden, welches den gesammten Kunstcharakter durchdringt. Nach der längeren Schwächung, die es erfahren, nimmt es auf dem Gebiete der decorativen Kunst von Neuem eine selbständige Geltung in Anspruch, aber auf der Grundlage der fortgeschritteneren Entwickelung, welche diese selbst durch ihre Verbindung mit der monumentalen erfahren hatte. Denn hier wie in allen diesen Arbeiten begegnen wir einem fortgeschritteneren Empfinden, weniger einem freieren Archaismus, als einer archaisirenden Freiheit: nicht um ein Festhalten, ein Wiederbeleben unvollkommener, überlebter Formen handelt es sich, sondern um eine Verwerthung der im Archaismus enthaltenen, ursprünglich dem tektonischen Princip entlehnten, und für die neuen Zwecke noch brauchbaren archaischen Elemente. Die mehr scheinbar, als wirklich archaischen Formen sind nur ein Hülfsmittel, um den tektonischen Charakter auch äusserlich mit möglichster Deutlichkeit und Bestimmtheit zum Ausdrucke gelangen zu lassen.

Eine irgendwie genauere Zeitbestimmung ist durch die bisherigen Erörterungen nicht gegeben. Nur daran ist festzuhalten, dass die archaische Kunst schon zu einem festen Abschluss gekommen, sich in ihrer Selbständigkeit ausgelebt haben musste, ehe von einem bewussten Wiederaufnehmen archaischer Elemente in einem vorgerückteren Stadium der Kunst die Rede sein konnte. Allerdings würde nur eine geringe Zwischenpause anzunehmen sein, sofern die Compositionen gerade des Perseus- und des Bellerophonreliefs

vom Throne des Asklepios zu Epidauros entlehnt sein sollten, dessen Künstler Thrasymedes, freilich auch nur vermuthungsweise, mit der Sippschaft des Phidias in Verbindung gebracht wird. Dass die Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges zuzugeben ist, habe ich selbst in einer früheren Besprechung betont (Sitzungsber. 1872, S. 535). Ob es indessen dadurch als ausgeschlossen zu betrachten ist, dass diese Compositionen etwa erst bei ihrer späteren Verwerthung für neue Zwecke eine theilweise stylistische Umbildung im Sinne des tektonischen Princips erfahren haben dürften, muss vorläufig als eine offene Frage betrachtet werden.

Wie dem auch sei, so werden wir doch die ganze Gattung nicht auf eine kurze Zeit beschränken oder etwa gar nur als einen Nachklang archaischer Kunst betrachten dürfen. In der Darstellung einer Scene am Grabe Agamemnons (Mon. d. Inst. VI, 57, 1) gehört die Verbindung des Eierstabes mit der Palmettenbekrönung der Grabstele keineswegs der Zeit der höchsten Blüthe, sondern einer von der Höhe herabsteigenden Entwicklung an. Stellung und Haltung der trauernden Elektra weisen (so wenig wie bei der vaticanischen Penelope) durchaus nicht auf archaische Kunstweise hin, der auch die Bildung des Gesichts in Dreiviertel-Vorderansicht widerspricht. Das Motiv des auf eine Erhöhung gesetzten Fusses an der Figur des Orestes findet sich zwar vereinzelt in Reliefs auch schon vor Lysipp, kommt aber erst durch diesen Künstler zu allgemeinerer Geltung. Und trotz der Bemühungen Robert's (Bild und Lied S. 167 ff.) als poetische Quelle der ganzen Darstellung Stesichoros nachzuweisen, wird uns das bedeutende Hervortreten der Elektra, so wie die Gegenwart der Amme immer auf eine Ausbildung der Sage hinführen, wie wir sie nach den vielfältigsten Analogieen nur dem Einflusse der Tragödie zuzuschreiben vermögen. Selbst die Gesammtauffassung des Gegenstandes, die uns weniger eine bewegte Handlung als eine Situation vor Augen

führt, steht in einem gewissen Gegensatze zu dem erzählenden Charakter archaischer Kunst. Vielmehr unterscheidet sich das Relief im Gedankeninhalt, in Haltung und Stimmung nicht wesentlich von der Darstellung derselben Scene auf einem unteritalischen Vasenbilde bei Overbeck: Gall. her. Bildw. 28, 5. Als Arbeit der 80. Olympiade würde das Ganze eine nicht zu erklärende Anomalie, ein Anachronismus sein. Alles weist vielmehr auf die Zeit bald nach dem Tode Alexanders d. Gr. hin.

Wenn nun damals auch auf andern Gebieten der Kunst eine bewusste Reaction gegen ein Uebermass von Freiheit sich geltend zu machen begann, so werden wir uns nicht wundern, dass auch das tektonische Princip da und dort eine Verschärfung erfuhr, indem man die archaischen Elemente bis zur Uebertreibung betonte, wie es offenbar in dem schon erwähnten Ringkampfe des Peleus und der Thetis der Fall war. Andern Theils wird in Mitten einer völlig freien Kunst das tektonische Princip nicht Kraft genug besessen haben, um sich seine volle Strenge zu bewahren, und so gelangte man zu der freieren Behandlung, wie sie in der dritten der von Schöne aufgestellten Gruppen, z. B. in dem Orestesrelief: Mon. d. Inst. VI, 57, 2 vorliegt.

Auf gleicher Linie mit diesen melischen Terracotten stehen einige Holzreliefs aus der Krim, die sich als Felderfüllung hölzerner Sarkophage erhalten haben: Stephani C R 1869, S. 177 ff. Dargestellt sind reissende Thiere, insbesondere Greife im Kampfe gegen Hirsche, Pferde u. a., in streng architektonischer Stylisirung und symmetrischer Anordnung. Wir erkennen an ihnen recht deutlich den tektonischen Zweck, für welchen diese ganze Reliefgattung ursprünglich erfunden war: denn auch die Terracottareliefs, die in Formen leicht zu vervielfältigen waren, sollten offenbar für den Grabgebrauch einen billigen Ersatz für die in Einzeln-

Digitized by Google

arbeit kostspieliger herzustellenden Holzreliefs bieten. Stephani setzt diese Arbeiten in das vierte Jahrhundert. — An sie aber schliessen sich wiederum als nahe verwandten Charakters zwei Terracottareliefs aus Unteritalien an, das eine in München, zwei Greife darstellend, die ein Pferd zerreissen, das andere in Berlin: zwei Löwen, die einen Stier zerfleischen, welche eine weitere Bedeutung dadurch gewinnen, dass die beiden Compositionen auf den Nebenseiten eines etruskischen Sarkophages aus Vulci (Mon. d. Inst. VIII, 18) genau copirt sind. Nach der Arbeit der Vorder- und Rückseite gehört aber dieser Sarkophag einer sehr jungen Stufe der etruscischen Kunst an, und er zeigt uns daher, dass der „tektonische" Styl der den melischen verwandten Reliefgattungen sich bis zum Ende der im engeren Sinne griechischen Kunst, etwa bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. in Uebung erhalten hat.

Von hier aus dürfen wir uns einer anderen Kategorie von Terracottareliefs zuwenden, die uns vielfach das gleiche tektonische Princip, aber in mannigfach veränderter Durchbildung zur Anschauung bringt. Es sind dies die Reliefs, die sich in reichster, freilich noch nicht kritisch gesichteter Zusammenstellung in Campana's antiche opere in plastica vereinigt finden. Ueber ihre Bestimmung zu architektonischen Verkleidungen kann kein Zweifel sein, so sehr auch ihre Verwendung im Einzelnen noch genauerer Untersuchung bedarf. Ebenso fehlen noch genauere Zeitbestimmungen. Doch weist uns die locale Verbreitung auf italisch-römischem Boden und der Kunstcharakter auf eine Zeit, in welcher die Kunst in Rom durchaus von griechischem Einfluss beherrscht war, also im Allgemeinen auf das Jahrhundert hin, in dem sich der Uebergang von der Republik zur festen Begründung der Kaiserherrschaft vollzieht. Das Verhältniss der älteren Gattung zur jüngeren tritt uns am augenfälligsten entgegen,

wenn wir den oben erwähnten etruscischen Sarkophag und die beiden Platten bei Campana T. 82 mit einander vergleichen. Die Grundmotive der Composition sind, abgesehen davon, dass an die Stelle des zerfleischten Rosses ein Löwe tritt, hier und dort die gleichen. Aber während in der älteren Gattung das tektonische Princip nicht nur die streng abgewogenen Hauptlinien der den Raum füllenden Gruppen, sondern auch die Durchbildung aller einzelnen Körpertheile architektonisch schematisirend durchdringt, sind in diesen Terracotten die Thiere in freier Kunst mehr oder minder im Anschluss an die Natur gebildet, und das strenge System der Linien bildet nur die feste Unterlage für diese freiere Behandlung.

Wie in den melischen Reliefs, so finden sich aber auch hier sehr verschiedene Grade der Freiheit. Kaum merklich ist sie beschränkt bei friesartigen, aus mehreren Platten gebildeten Compositionen (z. B. T. 33 ff.), in denen wir höchstens ein allgemein symmetrisches Entsprechen der Massen erwarten. Aber auch auf einzelnen Platten entwickeln sich zuweilen die Compositionen frei, wohl im Anschluss oder in Berücksichtigung der gegebenen Bildfläche, aber ohne bestimmte Beziehung auf die architektonische Bedeutung derselben (z. B. T. 5; 57). Dagegen sind schon andere Compositionen, wie z. B. die Darstellungen einzelner Thaten des Herakles oder des Theseus (T. 18; 64) in so weit durch den Raum bedingt, dass wir empfinden, wie die Figuren neben ihrer eigenen Bedeutung noch die Bestimmung haben, den Raum klar und übersichtlich architektonisch zu gliedern. Insofern aber die Figuren für sich noch ihre freie Selbständigkeit so gut wie ganz bewahren, lässt sich hier kaum schon von eigentlich tektonischem Style sprechen. — Schon fühlbarer machen sich zuweilen die Principien desselben in der Gegenüberstellung zweier auf einander bezüglicher Figuren, wenn auch die Lebendigkeit bewegter Handlung für jede der

Gestalten ein grösseres Mass von Freiheit in den einzelnen Bewegungen zu bedingen scheint, so bei dem Satyr und der Bakchantin, welche in fröhlichem Tanze das Dionysoskind in einem Korbe herumschwingen: T. 50. Vgl. das tanzende Paar auf T. 37; die kelternden Satyrn T. 40; auch den Tanz auf T. 109.

Wohl aber dürfen wir eine andere Reihe von Compositionen dem Begriffe tektonischer Stylisirung völlig unterordnen: so T. 39 die kauernden Satyrn, welche in ihrem Schurz Trauben sammeln. Die einzelnen Formen des Körpers, der Typus der Köpfe zeigen überall den Charakter der freiesten Entwickelung der Kunst. Auch in der Haltung ist nichts, was nicht eben so in der Natur beobachtet werden könnte. Wenn aber schon in der einzelnen Gestalt eine gewisse Eckigkeit der Bewegung auffallen muss, so lehrt die genaue Wiederkehr derselben Linien, nur von der Gegenseite, in der entsprechenden, gegenüber knieenden Figur, dass hier der Rhythmus der Linien ein absichtlich gebundener, d. h. durch die streng tektonische Entsprechung gebundener ist. Ja das Schema dieser Gestalten wiederholt sich sogar fast unverändert in den Silenen, die zu beiden Seiten einer Büste des Dionysoskindes knieen, bei denen der lineare Charakter der Composition durch die streng senkrecht gehaltenen Thyrsen nur noch verstärkt wird (T. 51). Nahe verwandt mit dieser Composition ist die der Satyrn auf T. 52, bei denen ausserdem die Haltung der Hände und Finger nicht übersehen zu werden verdient, indem sich das gesucht Zierliche jetzt einfach als ein Ausklingen des tektonischen Princips bis in die Fingerspitzen hinein erklärt. Gleiche Strenge zeigen die Arimaspen und Greife T. 79, die knieenden Frauen T. 110, die stieropfernden Niken T. 84—86, die Satyrn T. 27; während in den sitzenden Frauen T. 13 tektonisches Princip und künstlerische Freiheit sich in das vollkommenste Gleichgewicht gesetzt haben.

Digitized by Google

Es kann scheinen, als ob die Ruhe des Knieens und Sitzens das Schematisirende der Linienführung besonders begünstige. Andere Beispiele belehren uns jedoch, dass gewisse Arten von Bewegung sogar zu einer noch grösseren Strenge der linearen Auffassung führen. Auf T. 42 recken sich zwei Satyrn auf den Fussspitzen empor, um von dem Nass eines gefüllten Kraters zu nippen: liessen sich die beiden Gestalten nicht geradezu tektonisch als Henkel eines Trinkbechers verwerthen? Mit welcher Strenge die Korybanten auf T. 1 den Tanz auf ihren Fussspitzen ausführen, wird erst recht klar, wenn wir ihre immer noch in sehr regelmässigem Tacte, aber in weit freierer Haltung sich bewegenden Genossen auf T. 2 vergleichen. Es mag ja sein, dass der menschliche Körper im Stande ist, jene Stellung auf den Spitzen der Füsse auch in der Wirklichkeit genau zu wiederholen; aber es wird nur möglich sein durch eine Schulung, welche die Entwickelung des im Körper ruhenden mathematischen Gleichgewichtsprincips bis auf die Spitze treibt und den Körper eigentlich nur als Träger dieses Princips verwerthet. Ganz dasselbe gilt von den tanzenden sogenannten Hierodulen auf T. 4.

In den zuletzt angeführten Beispielen deckt sich gewissermassen das Tektonische der Auffassung mit dem Motive tactmässiger Tanzbewegungen, die ja schon an sich einem mathematischen Princip untergeordnet sind. Vielleicht dadurch veranlasst suchte man von letzterem auch da Nutzen zu ziehen, wo durch die Handlung selbst dazu eigentlich kein Anlass gegeben war. T. 118 stehen sich Theseus und Periphetes, T. 20 Herakles und Apollo um den Dreifuss streitend, einander gegenüber, zwar nicht wirklich tanzend, aber auf den Fussspitzen tänzelnd und dadurch ihre Körper gewissermassen balancirend. Gerade dadurch aber erscheint ihre ganze Haltung nur um so gebundener, so dass wir, besonders bei dem Dreifusskampfe, obwohl die Darstellung im

Einzelnen keine archaischen Elemente enthält, doch lebhaft an archaische Compositionen erinnert werden. Von hier bis zur Aufnahme wirklich archaisirender Gestalten und ihre Verwerthung für tektonische Zwecke ist nur ein Schritt. Von dem pasitelischen Mangel an Rhythmik in dem Jüngling auf T. 14 gelangen wir zu dem ältesten statuarischen Schema mit geschlossenen Beinen und enganliegenden Armen in der Jünglingsgestalt auf T. 112, während der Arimasp mit zwei Greifen auf T. 81 trotz freier Modellirung der einzelnen Formen auf ein altasiatisches Schema zurückweist. An den Sirenen T. 111 archaisirt nur die Beinstellung, an der Flügelfrau T. 87 die ganze Gestalt nebst der Gewandung. Bei den Tänien haltenden Frauen auf T. 107 verbindet sich noch einmal mit dem Archaisiren der Gestalt das Tänzelnde des Schrittes, während an den Kanephoren auf T. 106 die alterthümelnde Starrheit sich bis auf die enggeschlossenen Beine erstreckt. Zwischen den tanzenden Hierodulen auf T. 4 endlich ist ein archaisirendes Bild der Athene aufgestellt.

So führen uns diese letzten Darstellungen wieder auf den Punkt zurück, von dem wir bei der Betrachtung der melischen Reliefs ausgegangen waren: wir erkennen, dass es bei allen diesen Arbeiten keineswegs beabsichtigt war, den Eindruck der Alterthümlichkeit hervorzurufen, sondern dass die Aufnahme archaisirender Elemente durchaus tektonischen Zwecken untergeordnet ist. Es tritt dies um so bestimmter hervor, als in vielen Compositionen die tektonische Strenge der Linienführung im Ganzen die gleiche bleibt, mag nun die Ausführung im Einzelnen archaisiren oder sich in den Formen der durchaus freien Kunst bewegen.

Die Terracottareliefs als eine abgeschlossene, tektonischen Zwecken dienende Kategorie bieten den Vortheil, dass sich an ihnen die Anwendung des Princips durch verschiedene Abstufungen hindurch bis zu einer gewissen systematischen

Vollständigkeit verfolgen lässt. Doch ist die Geltung des Principes selbst keineswegs auf diese Denkmälerklasse beschränkt. Man wird sich z. B. leicht an den Marmorthron des Dionysospriesters im Theater zu Athen erinnern: die in ihren Motiven asiatisirenden und archaisirenden Greife und Arimaspen unterhalb des Sitzes, die in strenger Haltung telamonenartig stützenden, aber im Einzelnen frei gezeichneten Satyrn an der Rücklehne, die in den Raum der Seitenlehnen mit aller Strenge und doch mit höchster Eleganz hineincomponirten knieenden Eroten ordnen sich bei aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der stylistischen Auffassung jetzt leicht dem allen gemeinsamen Princip tektonischer Behandlung unter. Dasselbe gilt von dem Relief einer attischen Marmorplatte, wiederum mit Greifen und einem Arimaspen und der Gruppe eines von einem Löwen niedergeworfenen Hirsches in „asiatisirendem" Styl (Bull. de corresp. hellén. V, pl. 1), in dem wir freilich jetzt nicht mehr eine archaisirende Stylvermischung hadrianischer Zeit zu erkennen vermögen. Strengste Linienführung verbindet sich mit vollster Freiheit der Durchbildung in dem schönen vaticanischen Trapezophor (M. PCl. V, 10). Vom tektonischen Princip beherrscht sind auch die zu leichtem, eleganten Tanze paarweise geordneten Korybanten eines vaticanischen Marmors (ib. IV, 9).

Es fragt sich aber hiernach, ob eine ganze Reihe von Denkmälern, die wir jetzt allgemein als archaisirend und zwar als hieratisch archaisirend zu bezeichnen pflegen, auch in der Folge noch unter dem gleichen Gesichtspunkte betrachtet werden darf. Nehmen wir das bekannteste Beispiel, gewissermassen als Repräsentanten der ganzen Gattung, die dresdener Candelaberbasis: dass den scheinbar archaischen Gestalten eine durchaus frei behandelte, die des „Tempelfegers" halb misverständlich, beigefügt wäre, würde dem hieratischen Charakter noch nicht geradezu widersprechen.

Dagegen verträgt sich eine Besonderheit, die wir schon an mehreren Terracottareliefs hervorgehoben haben, die Stellung der Figuren auf den Fussspitzen, durchaus nicht mit dem Wesen archaischer Kunst, an der sich der Mangel rhythmischer Freiheit gerade in den gleichmässig platt auf den Boden aufgesetzten Sohlen der Füsse offenbart. Hier wird umgekehrt dieser Tanzschritt, die *βάσις*, welche nach Pindar (Pyth. I, 4) dem Tone der Phorminx lauscht, zum Ausgangspunkte genommen, um die archaische Gebundenheit, so zu sagen in tektonische Rhythmik umzusetzen und mit ihr die Gestalten von unten bis in die Spitzen der Finger zu durchdringen, so dass selbst diese in rhythmischem Takte sich zu bewegen scheinen (vgl. d. Scholien: *βάσιν ἔνιοι τὸν ῥυθμόν φασι. πρὸς γὰρ τὸν ῥυθμὸν ἡ ἁρμονία τῶν μελῶν διατυποῦται . . . . ἡ βάσις ὁ ῥυθμὸς, παρὰ τὸ βαίνειν εἰς τὸν ῥυθμὸν τοῖς χρούουσιν τὴν γῆν τοῖς ποσίν*). Dieses besondere Motiv der Stellung aber erweist sich für unsere Betrachtung von so weitgreifender Bedeutung, dass sich an ihm allein eine systematische Entwicklung tanzartig bewegter Gestalten von archaisirender Herbigkeit bis zu höchster Anmuth verfolgen lässt, wobei für den ersten Anlauf schon ein Durchblättern von Zoega's Bassirilievi und Clarac's Musée de sculpture II genügen mag. Gehen wir dabei von der dresdener Basis aus, so schliessen sich an diese an als:

pseudoarchaisch in strengerer oder gelockerterer Durchbildung:

vier Götter in Procession, Z. 100;

die bekannte grössere Götterprocession der albanischen Basis, Z. 101;

Dionysos und Horen, Cl. 132;

die bekannten Kitharödenreliefs, Z. 99; Cl. 120; 122;

rein tektonisch ohne Archaismus:

Hierodulen, Z. 20; 21; 110; Cl. 168;

Niken, Z. 111;

von freiestem Styl:

Tänzerinnen, Horen, Bakchantinnen und Satyrn verschiedener Art, Z. 5; 6; 9; 19; 83; 84; 86; 94; Cl. 138; 163.

Wundersam ist das Gemisch verschiedener Stylarten in der Marmorvase des Sosibios: Cl. 126. Und doch wird darin niemand eine Ungeschicklichkeit des Künstlers sehen wollen, sondern es ist auch hier das tektonische Princip, dem die Figuren durch das einheitliche Motiv der Stellung untergeordnet sind, welches uns die stylistischen Gegensätze wenigstens zum Theil wieder vergessen lässt (vgl. auch Müller-Wieseler D. a. K. II, 44, 549).

Hieran mag sich noch die Betrachtung einiger Einzelnfiguren anschliessen. In dem kürzlich publicirten Relief aus dem Dionysostheater in Athen (Ann. d. Inst. 1882, t. V) gehört die Gestalt eines tanzenden Hermaphroditen künstlerisch einer Compositionsweise an, in der eine starke kreiselartige Drehung des auf den Fussspitzen balancirenden Körpers das bestimmende Grundmotiv bildet, am strengsten in der Statue des Borghese'schen Satyrs (Mon. d. Inst. III, 59), bewegter in dem sein Schwänzchen haschenden Satyr (Ann. d. Inst. 1861, t. 9) und sonst in verschiedenen Abstufungen. Die erste Erfindung wird kaum über das J. 300 zurückreichen. Wenn nun in dem Relief dem Hermaphroditen ein in der steifsten und hölzernsten Manier stylisirtes leichtes shawlartiges Gewandstück übergeworfen ist, so muss sich unser Gefühl sträuben, hier irgend eine archaisirende oder gar hieratische Tendenz anzuerkennen; vielmehr konnte die Absicht nur sein, durch das künstlerisch wie ein mechanisches Band wirkende Gewandstück die fast entschwebende Gestalt tektonisch im Raume festzuhalten und an den Raum zu binden. — Nicht geringere Contraste zeigen sich an der Gestalt eines Poseidon in einem vaticanischen Relief (M. PCl.

IV, 32; Braun, Vorschule z. KM. T. 20). Die in freien Falten wallenden Massen des langen Chiton, der noch dazu in gesuchter Eleganz von der rechten Schulter herabfällt, so wie der Rhythmus in den gekreuzten Bewegungen der Arme und Beine liessen sich wohl mit der Ansicht vereinigen, dass der Künstler durch das Schreiten auf den Fussspitzen ein Hingleiten über die Wogen des Meeres habe darstellen wollen. Und doch wird unser Auge gerade von der leicht und elastisch aufgesetzten Spitze des rechten Fusses durch die strenge Linie des Schenkels auf einen Kopf hingeführt, der durch seinen archaisirenden Typus sich in einen bewussten Gegensatz zu der ganzen Gestalt setzt, während die beiden Enden oder Flügel der über den Chiton geschlungenen Schärpe die Figur nach vorwärts und rückwärts wieder in ähnlicher Weise, wie bei dem tanzenden Hermaphroditen, tektonisch an den Raum binden oder, man möchte sagen, auf die Fläche heften.

Durch solche Beobachtungen wird es immer klarer, wie tektonischer und archaisirender Styl keineswegs untrennbar mit einander verbunden sind oder gar sich völlig decken. Wir konnten sogar auf eine Gruppe besonders von tanzenden Gestalten hinweisen, in der jede Spur von Archaismus völlig getilgt ist und die streng metrische Abgemessenheit der linearen Anlage nur die Grundlage für die Entwickelung des auf das Feinste abgewogenen Rhythmus der Bewegung in Verbindung mit freiester Durchbildung des Einzelnen abgiebt. Aber wenn auch in den strengsten der melischen Reliefs Tektonisches und Archaisches auf das Engste bis zu gegenseitiger Durchdringung mit einander verwachsen erschien, so lehrt doch das Auseinanderfallen freier und archaistischer Formen in den zuletzt betrachteten Beispielen, dass diese letzteren hier nur die formale Bedeutung haben, der tektonischen Gebundenheit der Gestalten einen verstärkten Ausdruck zu verleihen.

Dem tektonischen Gebiete gehört auch ein grosser Theil der maskenartigen Bildungen an. So bemerkte ich über die Medusa Rondanini in der Beschreibung der Glyptothek (N. 128), dass ihre Formen nur in Verbindung mit der Architektur ihre volle Berechtigung finden. Der Sinn dieser Worte kann nicht besser veranschaulicht werden, als durch eine unmittelbare Vergleichung von Rund- und Maskenbildungen, wie sie z. B. durch die Zusammenstellung einer Maske mit mehreren Köpfen des Ammon auf Taf. 3 des Overbeck'schen Atlas zur Kunstmythologie ermöglicht wird. In der Maske wie in den Köpfen ist der Charakter des Gottes vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Wie aber in den zu Anfang besprochenen melischen Terracotten die Momente der Handlung ohne Rücksicht auf die richtige Zeitfolge nach den Bedürfnissen des Raumes geordnet waren, so tritt bei der Maske die plastische Rundung des Kopfes in den Hintergrund: die natürlichen Flächen müssen sich auseinanderlegen und von Neuem nebeneinander ordnen nach den Bedingungen der ebenen Grundfläche, welche das Ganze beherrscht, so dass also die Hörner, die bei den Köpfen von der Stirn aus sich fast im rechten Winkel nach rückwärts biegen, an der Maske sich nach beiden Seiten in derselben Ebene ausbreiten.

In der Rundplastik begegnen wir einer ähnlichen Verquickung von tektonischen und archaistischen Elementen, wie in den verschiedenen Reliefs, besonders da, wo kleinere Figuren für decorative Zwecke namentlich an allerlei Bronzegeräth, als Griffe von Spiegeln und Pfannen, als Henkelfiguren u. a. m. zur Verwendung kommen. Wenn hier oft genug die Gebundenheit des Ganzen mit der sauberen und freien Ausführung des Einzelnen in einem inneren Widerspruche zu stehen scheint, so liegt auch hier die Lösung wieder darin, dass diese Gebundenheit nicht in einer Unfreiheit des Wollens oder Könnens ihren Grund hat, sondern

ihre Berechtigung in einem mit vollem Bewusstsein erkannten und ausgesprochenen Zwecke findet.

Auch in der eigentlich statuarischen Kunst fehlt es nicht ganz an Belegen für einen tektonischen Styl. Mögen wir auch die Karyatiden des Erechtheion nicht als solche gelten lassen, indem sie trotz ihres tektonischen Zweckes doch als in sich vollkommen freie Schöpfungen dastehen, so wird es doch jetzt keines weiteren Beweises bedürfen, dass z. B. in den Korbträgerinnen der Villa Albani (Clarac 438 F, 807 A; 442, 807) die archaischen Elemente wieder durchaus der architektonischen Bestimmung dieser Figuren untergeordnet sind. Wie weit ausserdem in der freien Kunst tektonische Principien auf das Einzelne der Linienführung in secundärer Weise einen Einfluss ausgeübt haben mögen — ich denke z. B. an das Geradlinige und Eckige in der Disposition der Gewandpartien an der schlafenden Ariadne des Vatican oder an Statuen wie der eines Zeus (Asklepios) in Neapel bei Clarac 396 F, 678 D —, wird sich erst beurtheilen lassen, wenn wir einmal in die historische Stellung des tektonischen Styls einen klareren Einblick gewonnen haben werden.

So viel zunächst von der Plastik! Es darf aber fast als selbstverständlich betrachtet werden, dass ähnliche Erscheinungen wie hier auch auf dem Gebiete der Malerei wiederkehren müssen, wo diese nicht unabhängig und selbständig, sondern, wie auf den pompeianischen Wandflächen, im Dienste der Architektur decorativ verwendet wird. Wir brauchen hierbei nur an die nicht seltenen pseudoarchaischen Figuren oder die schlank auf den Fussspitzen balancirenden Gestalten zu erinnern, deren tektonische Function als säulenartiger Träger ohne Weiteres klar wird, während die mit höchster Leichtigkeit und Eleganz schwebenden Einzelngestalten, welche bestimmt sind, die Mitte grösserer Wand-

flächen zu zieren, an ihrem Reize nichts verlieren, wenn wir jetzt erkennen, dass zuletzt auch sie nur Verkörperungen eines tektonischen Gedankens sind. Es leuchtet auch ein, dass in der Malerei neben Linien und Formen auch die Farbe eine hervorragende Geltung beansprucht, die wir um so höher veranschlagen müssen, wenn wir darauf achten, dass auf diesem Gebiete schon seit längerer Zeit der Unterschied von decorativer und malerischer Farbe nicht nur betont, sondern auch theoretisch begründet worden ist (vgl. W. v. Bezold Farbenlehre, Kap. V). Im Hinblick hierauf würde es gewiss doppelt lehrreich sein, zu untersuchen, ob die für den Unterschied der Farben festgestellten Resultate nicht auch nach den Gesetzen der Analogie eine Uebertragung auf das Gebiet von Zeichnung und Form gestatten, durch welche auch das theoretische Verständniss des tektonischen Styls in der Malerei wie in der Plastik wesentlich gefördert und vertieft werden könnte. Doch liegen derartige Ausführungen meinen gegenwärtigen Absichten fern.

Wohl aber drängt sich mir die Frage auf, ob und in wie weit da, wo die Ausschmückung von Geräthen und Gefässen mit Mitteln, welche mehr der Zeichnung als der Malerei angehören, durchgeführt wird, die stylistische Behandlung durch tektonische Rücksichten bedingt wird. Mit andern Worten: wie verhält es sich mit der Vasenmalerei? Gehen wir mitten in die Sache und lenken unsere Aufmerksamkeit auf ein Prachtstück des streng rothfigurigen Styls, die agrigentiner Vase der münchener Sammlung, auf welcher der Streit des Idas mit dem Apollo um den Besitz der Marpessa dargestellt ist (N. 745; Mon. d. Inst. I, 20). Die kunstvoll in Falten gelegten Gewänder rufen uns unwillkürlich die Athene des äginetischen Westgiebels ins Gedächtniss. Wird man aber wagen, die Vase der Zeit ihrer Entstehung nach auch nur in die Nähe der äginetischen Sculpturen zu rücken? Schon die Gewandung selbst widerspricht einer

solchen Annahme. Man achte nur auf die aufgehobenen Schleppen der Artemis und der Marpessa im Vergleiche mit den Akroterienfiguren von Aegina; man achte auch auf die Zeichnung der Chlamys des Hermes; besonders aber verräth sich in der Art, wie Apollo, wie Idas die Chlamys um die Schulter geworfen, durchaus nichts mehr von archaischem Empfinden. Gehen wir weiter, so ist in der Stellung der Füsse, im Schreiten die für den echten Archaismus so charakteristische Gebundenheit völlig überwunden. Die Proportionen der Körper sind schlanker, die Köpfe kleiner geworden. Alle Bewegungen aber durchdringt ein freier, ja grossartiger Rhythmus, der bei allen Figuren mit Ausnahme der scharf zielenden Bogenschützen in einer weichen Beugung des Nackens und Neigung des Hauptes ausklingt, welche in ihrem sentimentalen Anhauch selbst über das Empfinden etwa im Parthenonfries hinausgeht und mindestens an die Eirene des Kephisodot, wohl noch richtiger aber an den sogenannten Platokopf in Neapel oder den Dionysos der Henkelgruppe einer pränestinischen Ciste (Mon. d. Inst. VI, 64) erinnert.

Allerdings glaube ich schon jetzt den trivialen Einwurf zu vernehmen, dass ja das Kunsthandwerk conservativ sei, dass also die Ausläufer des Archaismus in der Vasenmalerei sich recht wohl bis in die Zeit des Phidias haben erhalten können. „Das grossartige Bild zeigt eine auffallende Symmetrie in der Gruppirung, wie in der Bewegung der einzelnen Figuren; man beachte nur die gleichmässige Haltung der Köpfe, welche bei allen, die Kämpfenden ausgenommen, etwas geneigt ist, ganz entsprechend bei den Männern, wie bei den Frauen, so wie die Bewegungen der Hände und, bei den schreitenden Figuren, der Füsse. Eben so wenig lässt sich eine gewisse feierliche Würde verkennen, welche sich in den Bewegungen und Geberden kund thut, und dem lebendigen und kräftigen Ausdruck der Handlung, wie er sich in dem mächtigen Schreiten der Kämpfenden fast gewaltsam äussert,

etwas Gemessenes, Pathetisches beimischt. Damit vereinigt sich ein Streben nach Zierlichkeit, das sich in der sorgsamen Anordnung des Haars, dem reichen Schmuck . . . ., den prächtigen, in viele symmetrisch gelegte Falten geordneten Gewändern ausspricht. Alles das sind Züge einer Kunstübung, welche noch durch eine gewisse Strenge ihre Freiheit vor der Willkür zu bewahren strebte." So mochte allerdings Jahn noch vor vierzig Jahren (in den Arch. Aufsätzen S. 49) zu schreiben gestattet sein. Aber leidet nicht seine Schilderung an einer Reihe von inneren Widersprüchen? Allerdings ist das Handwerk zuweilen conservativ: das Archaische wird dann vertrocknen, erstarren; oder es erfolgt eine langsame Auflösung und Verflauung, eine Decadenz des Archaismus. Dass sich der äussere Formalismus des Archaischen einerseits in den „prächtigen" symmetrischen Falten verzierlichen, andererseits mit Grossartigkeit, feierlicher Würde erfüllen, dass sich dem Ausdrucke der Handlung etwas Gemessenes, ja Pathetisches beimischen soll, das widerspricht allen Gesetzen einer naturgemässen Entwickelung. Auch in archaischen Formen mag ein neuer Geist keimen, wie es etwa in der Kunst des Kalamis der Fall gewesen zu sein scheint. Erstarkt aber dieser Geist, so sprengt er unwiderruflich die alten Formen: der neue Wein lässt sich nicht auf alte Schläuche füllen.

So hat die lineare Strenge der münchener Vase mit Archaismus nichts zu thun: sie bietet vielmehr ein hervorragendes Beispiel tektonischer Zeichnung, und an ihr treten nun auch die Bemerkungen, die ich in meinen „Problemen in der Geschichte der Vasenmalerei" S. 42 über die technische Ausführung dieser ganzen Vasengattung machte, in ein durchaus neues Licht. Ich wies darauf hin, dass die mit einer wahrscheinlich metallenen Feder gezogenen Linien und Umrisse nicht aus freier Hand ausgeführt seien, sondern unter Beihülfe eines mechanischen Instrumentes, einer Art

Curvenlineals, wie es wohl noch heute bei architektonischen Zeichnungen angewendet wird. Ich bemerkte weiter, dass durch dieses Verfahren eine grosse Sauberkeit, Reinheit und Schärfe der einzelnen Linien erreicht werde, dass in dem mathematischen Elemente des Verfahrens etwas Conservatives liege, was vor Ausartung, Nachlässigkeit und unsicherem Schwanken bewahre, während andererseits gerade in Folge des Schematischen, Typischen der Vortragsweise der Ausdruck eines individuellen Gefühles und Empfindens nicht zur Geltung zu gelangen vermöge. Aeusserlich betrachtet wird sich auch heute noch diesen Bemerkungen ihre Richtigkeit nicht absprechen lassen; aber jede einzelne der beobachteten Erscheinungen erhält einen anderen Werth, sobald sie als Theil eines bewussten Systems betrachtet wird, als Mittel zur Durchführung eines streng tektonischen Styls, der nur innerhalb der Bedingungen gegebener räumlicher Verhältnisse existirt und von dem mathematischen Princip nicht nur im Aeusseren der Darstellung bedingt, sondern seinem inneren Wesen nach bestimmt und beherrscht wird.

Allerdings strebte diese Kunstübung „noch durch eine gewisse Strenge ihre Freiheit vor der Willkür zu bewahren"; aber vor welcher „Willkür"? Etwa vor der der Zeit des Phidias und seines Gleichen? Hier gilt es, die historische Stellung dieser Stylgattung wenigstens innerhalb nicht zu eng gezogener Grenzen zu bestimmen.

Für diesen Zweck erhalten wir einen merkwürdigen Fingerzeig durch die in den Mon. d. Inst. VI, 70 publicirte bakchische Amphora des Museums von Perugia, auf deren Vorzüge von mir schon in meinen „Problemen" S. 134 hingewiesen wurde. Ohne daher hier zu wiederholen, was dort über die hohe Vortrefflichkeit und Vollendung der Zeichnung gesagt wurde, will ich hier nur nochmals betonen, dass „die Epheukränze mit feiner Charakteristik des Blattes und seiner Stellung behandelt" sind, und ausserdem hinzu-

fügen, dass auch die beiden Bäume nicht schablonenhaft stylisirt, sondern in engerem Anschlusse an die Natur als sonst bei Vasenbildern gezeichnet sind. Nun aber steht mitten unter den Figuren und zwischen diesen beiden Bäumen ein dritter, der von allem Naturalismus völlig absieht und uns nur die abstracte architektonische Formel eines Gewächses darbietet. Sollte man nicht glauben, dass ein so augenfälliger, greller Contrast unerträglich wirken müsse? Und doch bin ich überzeugt, dass die Wenigsten überhaupt ihn bis jetzt bemerkt, geschweige denn an ihm Anstoss genommen haben. Wir werden uns über den Grund dieser Erscheinung klar werden, wenn wir einmal den Versuch machen, im Gedanken das architektonische Gebilde in einen wirklichen Baum zurückzuübersetzen. Das ganze Bild wird zu malerisch, zu landschaftlich erscheinen, wird sich gewissermassen loslösen von der Fläche des Gefässes, mit dem es doch seiner Bestimmung nach auf das Innigste verwachsen sein soll.

In der Zeit der aufsteigenden Kunstentwickelung war ein unbefangenes tektonisches Empfinden, wie es der hellenischen Kunst von Anfang eigen war, genügend gewesen, um den Bilderschmuck der Vasen den Formen derselben stylgemäss anzupassen. Der planimetrische Charakter der Zeichnung kam diesem Bedürfniss entgegen, wenn man nicht vielmehr sagen will, dass das Bedürfniss ihn hervorgerufen. Als nun aber in der Malerei das specifisch malerische Princip sich immer mehr Geltung verschaffte, als eben so die Plastik malerische Elemente in sich aufnahm, da konnte es nicht ausbleiben, dass auch die lineare Zeichnung einen mehr malerischen Charakter anstrebte. Die peruginer Amphora hat bereits einen bedeutenden Schritt vorwärts auf dieser Bahn gethan; aber der Künstler besinnt sich noch einmal und versucht es, das frei gewordene Bild durch Einfügung eines tektonischen Elementes an die Fläche des Gefässes selbst zu binden, gerade wie wir oben angenommen haben,

Digitized by Google

dass dem pseudoarchaischen Gewande des tanzenden Hermophroditen eine ähnliche vermittelnde Bedeutung zukomme. Von diesem Punkte aus giebt es überhaupt nur zwei Wege: der eine führt direct zum „malerischen" Styl, wie er in den Vasen Unteritaliens und noch feiner in denen aus Südrussland uns vorliegt. Der andere wendet sich nach rückwärts: indem ein strengeres oder feineres Kunstempfinden sich dem Eindrucke nicht entziehen kann, dass der malerische Styl gewisse in der Natur der Gefässmalerei liegende stylistische Schranken überschreitet, gelangt es zu einem bewussten Erkennen der Bedingungen eines im engeren Sinne tektonischen Styles, für dessen Durchführung es das äussere Rüstzeug älteren Kunstweisen entlehnen muss. Allerdings sucht hier die Kunst „durch eine gewisse Strenge ihre Freiheit vor der Willkür zu bewahren". Aber es handelt sich hier nicht um ein starres Festhalten am Alten, um eine Reaction, eine künstliche Rückkehr, die dem Geiste Zwang oder Fesseln anlegt, sondern um eine freiwillige Selbstbeschränkung, die dem freien Gedanken nicht gestattet, sich von den Forderungen des Raumes loszulösen, dafür aber die strengeren Formen einer früheren Kunst als Träger des tektonischen Princips einer freieren geistigen Auffassung dienstbar macht, gerade so wie es auf dem Gebiete der Plastik in den besten der melischen Reliefs geschehen ist. Von diesem Standpunkte aus muss die agrigentiner Vase der münchener Sammlung als ein Musterstück der ganzen Gattung betrachtet werden, als eine Arbeit aus der Zeit der „Erfindung" des tektonischen Styls, d. h. aus der Zeit eines allerdings nicht mehr naiven und unbewussten, sondern mit vollem Bewusstsein entwickelten Stylgefühls, welches scheinbar entgegengesetzte Elemente einem einheitlichen Principe unterzuordnen und mit einer einheitlichen Empfindung zu durchdringen vermochte.

Für die hier dargelegte Auffassung des tektonischen Styls auch nach der historischen Seite bietet uns eine vor-

treffliche Bestätigung die Darstellung der Eos und des Kephalos auf einem Spiegel (Gerhard 180), die, obwohl in Flachrelief ausgeführt, doch ohne Bedenken zur Vergleichung mit einer Vasenzeichnung herangezogen werden darf. Wenn hier die schlanken Körperformen des Kephalos in augenfälliger Weise an melische Thonreliefs erinnern, so entfernt sich die Zeichnung der sauber in Falten gelegten Gewandung in keiner Weise von derjenigen der münchener Vase. Ist nun etwa die Arbeit wirklich archaisch oder wenigstens ein Product jenes „conservativen" Kunsthandwerkes in der Zeit des Phidias? Hier liefert der Strahlenkranz, welcher das Haupt der Eos umgiebt, den sicheren Beweis, dass die Ausführung nicht vor die Zeit Alexanders d. Gr. gehört, dass also hier in keiner Weise von einem conservativen Festhalten des Archaismus im Handwerk die Rede sein kann, sondern nur von einer Verwerthung archaisirender Elemente für tektonische Zwecke.

Die Kategorie, welcher die münchener Vase angehört, ist in allen grösseren Sammlungen durch zahlreiche Beispiele, besonders etruscischer Herkunft vertreten; und es ist dabei nur natürlich, dass innerhalb der Einheit des Princips der Auffassung sich in der Ausführung mancherlei Abstufungen ergeben. Doch soll nur auf einige derselben hier kurz hingewiesen werden. Auf der peruginer Amphora stand ein tektonisches Pflanzengebilde noch unvermittelt zwischen den Figuren: auf dem figurenreichen Bilde eines Ringkampfes des Peleus und der Thetis (Mon. d. Inst. I, 37) tragen mehrere der fliehenden Nereiden als Attribute Blumen in den Händen, aber nicht mehr wirkliche Blumen, sondern ganz streng stylisirte Ranken- und Blattornamente. Trotzdem passen sie unbedenklich sehr wohl in die Hände ihrer Trägerinnen und beweisen uns vielmehr, dass auch diese selbst trotz ihrer lebendigen Bewegungen nicht frei natürlich,

sondern als streng tektonisch stylisirte Gestalten gezeichnet sind. Wenn hier überhaupt die ganze Composition in recht augenfälliger Weise durch den gegebenen Raum bedingt, aus ihm eigentlich herausgewachsen ist, so bietet uns ausserdem das Bild eine wahre Musterkarte von Stylisirungsproben verschiedener Gewandstoffe, wie sie nie an einem und demselben Werke aus einem einheitlichen künstlerischen Empfinden, sondern nur aus einer bewussten Unterordnung unter einen bestimmten tektonischen Stylbegriff hervorwachsen können. Der tektonische Styl ist hier zu vollster Routine ausgebildet, wobei er freilich schon einen Theil jener Sauberkeit und Zartheit eingebüsst hat, die uns an der agrigentiner Vase in München fesselte. — Ueberhaupt liegt in dem Mechanischen des Verfahrens bei längerer Uebung eine starke Gefahr der Veräusserlichung, und in der That fehlt es nicht an Proben einer derben, steifen und stumpfen Manierirtheit, die jeder individuellen Empfindung entbehrt. Es genügt hier, namentlich auf einige Vasen mit rothen Figuren auf der einen und schwarzen auf der andern Seite zu verweisen, über die ich bereits in meinen Problemen S. 138 gehandelt habe. — Nach der entgegengesetzten Seite weist uns eine fragmentirte Vase aus Südrussland: CR 1869, T. 4, 14. Weht uns nicht aus den Bewegungen und Motiven der tanzenden Gestalten, aus der Charakterisirung der Gewandstoffe, der Anordnung der Gewandmassen derselbe Geist entgegen, wie in der Peleusvase? Nur mit dem einen Unterschiede, dass die Strenge der Stylisirung bei der Ausführung in jeder einzelnen Linie gelockert, gemildert und in den Charakter freierer Eleganz übertragen ist. In einer Boreasvase bei Gerhard A. V. III, 152, 1 finden wir wieder die stylisirten Blumen in den Händen der Oreithyia; auch das System tektonischer Faltengebung ist noch deutlich erkennbar; aber auch hier ist die Ausführung, kaum kann man sagen, freier, sondern nur flauer und laxer. — Stylisirten Pflanzen begegnen wir noch-

mals an einer Vase aus der Krim: CR 1861, T. 2. Die Darstellung kämpfender Thiere darf uns wohl an die oben besprochenen Holzreliefs eines Sarkophags erinnern, nur dass auch hier die Strenge der Stylisirung einer laxeren Behandlung gewichen ist. In den Malereien des Deckels ist dagegen das tektonische Princip durch die malerische Freiheit wenigstens äusserlich schon so weit zurückgedrängt, dass es nur noch in den Gewandungen zweier Bakchantinnen, und auch hier nur noch mehr in der Disposition als in der Ausführung der Falten nachklingt.

Indessen beschränkt sich der tektonische Styl nicht auf diese eine Kategorie pseudoarchaischer Vasenzeichnung. Schon bei den melischen Reliefs musste auf die verschiedenen Abstufungen grösserer Strenge oder Freiheit hingewiesen werden; und noch mehr zeigte sich an den griechisch-römischen Terracotten, sowie an einem Theile der Marmorsculpturen, dass sich der Begriff des Tektonischen mit dem des Pseudoarchaischen in keiner Weise deckt, sondern dass das Tektonische nicht selten auch in der höchsten bis auf die Spitze getriebenen Eleganz seinen vollen Ausdruck findet. Aehnliches lässt sich auch in der Vasenmalerei beobachten, wo wir uns des Tektonischen häufig nur deshalb nicht bewusst werden, weil wir die bildlichen Darstellungen so vielfach nur in Abbildungen und losgelöst von den Formen der Gefässe, welche zu schmücken sie in erster Linie bestimmt sind, zu betrachten pflegen. So finden wir z. B. auf einer münchener Vase (N. 345; Mon. d. Inst. I, 10—11) die Hauptbilder der beiden Seiten in durchaus freiem Styl ausgeführt, aber gewissermassen eingerahmt je von zwei auf den Ranken des Henkelornaments stehenden Eroten von strenger Haltung, aber edeln Formen. Besonders lehrreich sind in dieser Beziehung die schlanken Amphoren, meist mit gewundenen Henkeln, deren Vor- und Rückseiten nur je mit einer Figur geschmückt zu sein pflegen. Da haben wir z. B. auf N. 9 der münchener

Sammlung einen Discobol, der zum Wurf Stellung nimmt. Alles scheint hier darauf berechnet, die Haltung der Figur in allen ihren Theilen für diesen Zweck fein abzuwägen und in das richtige Gleichgewicht zu setzen, bis wir uns im Angesicht der Vase selbst überzeugen, dass die Axe der Gestalt genau zusammenfällt mit der Axe des Gefässes und der erste Zweck des Bildes also ist, den Körper des Gefässes tektonisch zu gliedern. Aehnlich bei den beiden Athleten mit Springgewichten und mit dem Diskus auf N. 1. Das Tektonische liegt also hier im Innersten der Gestalt, und es kommt nur in zweiter Linie in Betracht, ob und wie weit es der Künstler auch äusserlich im Styl der Zeichnung hervortreten lassen will, was durch Rücksichten verschiedener Art bedingt sein kann. Wenn z. B. auf N. 8 in München die Gewandung des langbekleideten Citharöden in pseudoarchaischer streng linearer Zeichnung durchgeführt, der Mantel des Jünglings auf der Rückseite dagegen ganz frei behandelt ist, so leuchtet ein, dass der verschiedene Styl der Zeichnung nicht Zweck für sich, sondern nur Mittel ist, dass nemlich die Strenge und Sorgfalt der Zeichnung auf der einen Seite diese als die Hauptseite der andern gegenüber hervorheben soll, obwohl auch diese in ihrer grösseren Einfachheit und, man möchte sagen, Unbefangenheit ihre Bestimmung, der tektonischen Raumgliederung zu dienen, in keiner Weise verleugnet. Aehnliche Stylverschiedenheiten sind auch anderwärts bemerkt worden. Wir werden jetzt den Grund nicht mehr in einer Verschiedenheit des künstlerischen Empfindens suchen, sondern uns fragen, ob ein Bild an der Vorder- oder Rückseite, an der Aussen- oder Innenseite, an dem Körper oder dem Halse, überhaupt unter welchen tektonischen Bedingungen an einem Gefässe angebracht ist. Wie sogar die Linienführung im Einzelnen durch solche Rücksichten bestimmt werden kann, lässt sich z. B. an der Darstellung eines Frauengelages auf einer münchener Vase (N. 6) erkennen.

Digitized by Google

Sie findet sich auf der Schulterfläche einer Hydria, und die leise Biegung der pseudoarchaischen Gewandfalten ist hier nicht sowohl durch die Rundung der Körperformen, als dadurch bedingt, dass die Grundlinie des Bildes nicht eine gerade ist, sondern einen Kreisausschnitt bildet.

Schwieriger erscheint es, sich darüber klar zu werden, ob auch der schwarzfigurige Styl nach längerer Unterbrechung in späterer Zeit mit bewusster Absicht für tektonische Zwecke wieder aufgenommen worden ist. Denn es wird sich in dem einzelnen Falle leicht die Frage aufwerfen lassen, ob nicht der tektonische Charakter dieser herben und strengen Stylart so zu sagen angeboren sei und sich deshalb auch schon in alter Zeit überall geltend machen müsse. Nehmen wir ein hervorragendes Beispiel, die Vase des Exekias mit dem Würfelspiel des Achilleus und Aias und der Rückkehr der Dioskuren (Mon. d. Inst. II, 22). Hier steht die tektonische Strenge in der Composition der beiden Würfelspieler principiell so ziemlich auf gleicher Linie mit der Composition der knieenden Satyrn und Silene der Campana'schen Reliefs 39 und 51; s. oben S. 309. Hier könnte also vielleicht jemand einwenden, dass die Strenge des Vasenbildes nur ein Ausfluss des Princips strenger Symmetrie sei, welches ja gerade in der archaischen Kunst eine so weitgreifende Geltung erlangt habe. Indessen wird die Echtheit des Archaismus wieder verdächtigt durch die Inconsequenz in der Stylisirung der Gewänder, der in Falten geworfenen des Tyndareus und Kastor und der buntgewebten oder gestickten der Leda und des Aias; und auch ausserdem liessen sich leicht in der stylistischen Behandlung der Vorder- und der Rückseite bestimmte Widersprüche nachweisen, die sich nur aus bewussten Absichten, nicht aus einem naiven Kunstgefühl erklären lassen. Auf den Mangel echt archaischen Empfindens habe ich bereits früher (Probleme S. 129) hingewiesen. Schliesslich aber verräth sich der

Digitized by Google

Künstler an einer kleinen, jedoch charakteristischen Eigenthümlichkeit, die bisher völlig übersehen worden ist: die breiten Flächen der Oberschenkel des Aias und Achilleus sind nicht durch Angabe der Muskeln gegliedert, sondern es sind in dieselben (und wie es scheint, auch in den Oberarm des Achilleus) reine Spirallinien schematisch eingravirt, in denen sich der decorativ tektonische Charakter unleugbar ausspricht. Und diese Eigenthümlichkeit steht nicht etwa vereinzelt da: sie kehrt wieder (um mich vorläufig auf die münchener Sammlung zu beschränken) auf einer zweiten Vase des Exekias, der Trinkschale mit dem Kampfe um die Leichen des Achilleus und des Patroklos: N. 339; ferner an drei Wiederholungen der Würfelspieler: N. 3; 375; 717; sowie an gerüsteten Kriegern verschiedener anderer Kampfscenen: N. 7; 53; 380; 407; 409; 1295.

Hieran knüpft sich die weitere Beobachtung, dass dieses Spiralornament in der Mehrzahl der Fälle in Verbindung mit einer herberen und eckigeren Stylgattung auftritt, von der ich schon früher (Probleme S. 130) bemerkt hatte, „dass dieser Styl zwar keineswegs ausschliesslich, aber doch besonders häufig auf Amphoren vorkommt, welche in dem den ganzen Körper bedeckenden schwarzen Grunde ein viereckiges Feld für das Bild aussparen, während umgekehrt für diejenigen Amphoren, welche den gelben Grund nur durch ein System von Ornamenten gliedern (§ 22), eine freiere Stylgattung, etwa in der Art der athenischen Prothesisvasen vorwiegend in Anwendung kommt". Die Scheidung einer herberen und einer laxeren Stylgattung nach den Formen der Gefässe verhindert an eine zeitliche Aufeinanderfolge zu denken und verträgt sich auch schwerlich mit dem naiven Empfinden einer wirklich alten Zeit. Sie weist vielmehr auf ein bewusstes systematisches Denken hin und lässt uns daher die bildliche Ausschmückung als eine bewusst tektonische erkennen, welche den Charakter der Zeichnung nicht als

frei gewählt, sondern als dem leichteren oder schwereren Charakter des Gefässes selbst untergeordnet erscheinen lässt.

Die einzelnen Erscheinungen in der Vasenmalerei, um die es sich hier handelte, sind zum Theil dieselben, auf die ich schon in meinen Problemen hingewiesen hatte. Sie stellen sich uns aber in einem veränderten Lichte dar, weil sie eines Theils einem neuen Gesichtspunkte untergeordnet, andern Theils in Verbindung gesetzt sind mit analogen Erscheinungen auf andern Gebieten der Kunst, namentlich dem der Plastik. Sie dürfen fortan nicht mehr als Besonderheiten oder gar Anomalien betrachtet werden, die etwa auf eine einzelne Kunstgattung beschränkt bleiben, sondern als Ausfluss einer Geistesrichtung, welche die gesammte griechische Kunst in gewissen Zeiten und in weitem Umfange beherrscht. Es gilt daher auch von ihnen, dass sie nicht mit einem Ausleben oder Absterben des Archaismus in Verbindung gesetzt werden dürfen, sondern dass sie nur in einer nach längerer Unterbrechung erfolgten Wiederaufnahme archaisirender Elemente für tektonische Zwecke ihre Erklärung finden können.

Hiermit breche ich ab. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, dass die meisten der Einzelnbeobachtungen, von denen ich ausgegangen, durchaus nicht neu, vielmehr nur zu selbstverständlich, wenn nicht gar trivial erscheinen werden; und doch bin ich überzeugt, dass sie in ihrer Vereinigung zu einer geschlossenen Kette nach manchen Seiten fremdartig berühren und Kopfschütteln erregen werden. Es schien mir daher angemessen, zunächst den principiellen Standpunkt einer von der bisherigen sehr abweichenden Betrachtungsweise in mehr andeutender und aphoristischer, als ausgeführter Behandlung darzulegen, und dadurch Gelegenheit zu bieten, dieses Princip ohne jede Nebenrücksicht rein

nach inneren Gründen des künstlerischen Charakters zu prüfen. Erst dann, wenn bei längerer Gewöhnung der Eindruck des Fremdartigen geschwunden und durch eine unbefangene Würdigung die künstlerische Grundanschauung als eine berechtigte anerkannt sein wird, dürfte es an der Zeit sein, die weiteren Consequenzen zu entwickeln, die verfrüht ausgesprochen, wahrscheinlich nur den Anlass bieten würden, die Richtigkeit des Principes selbst in Abrede zu stellen.