



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Stilfragen**

**Riegl, Alois**

**Berlin, 1893**

1. Mykenisches. Die Entstehung der Ranke

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80413](#)

ornament von orientalischem Ursprung, aber in hellenischer Ausgestaltung und Vollendung — ist für alle folgenden Stile, bis auf den heutigen Tag, das Um und Auf aller idealen Pflanzenornamentik geblieben. Wie dasselbe zu Stande gekommen ist, soll im Nachstehenden wenigstens zu entwerfen versucht werden.

Die ersten Anfänge einer national-griechischen Kunst sind mit den heutigen Mitteln noch ebenso wenig bestimmt zu fixiren, als die Anfänge des griechischen Volkes, als einer ethnographischen Einheit. Die allerältesten Kunstdenkmäler, die hierfür in Betracht kommen können, lassen sich heutzutage nur in sofern als griechische bezeichnen, als der Boden auf dem sie gefunden worden sind, in der hellen historischen Zeit von Griechen bewohnt gewesen ist. Es sind dies die aus den ältesten Schichten von Hissarlik und Cypern stammenden Funde: meist keramische Objekte mit rein geometrischer Verzierung. Mit Rücksicht auf das vollständige Fehlen einer Pflanzenornamentik an diesen ältesten Funden<sup>1)</sup>, erscheint ein näheres Eingehen darauf für unseren Zweck überflüssig. Eine unzweifelhafte Pflanzenornamentik findet sich dagegen in der sogen. mykenischen Kunst und diese werden wir daher zum Ausgangspunkte unserer Betrachtung machen müssen.

### 1. Mykenisches.

#### Die Entstehung der Ranke.

Die älteste Kunst, an deren auf dem Boden des späteren Hellas ausgegrabenen Denkmälern uns ein unzweifelhaftes Pflanzenornament entgegentritt, ist die sogen. mykenische Kunst. Hinsichtlich der Frage, welchem Volke die Pfleger und Träger dieser Kunst angehört haben möchten, gehen die Meinungen heute noch weit auseinander. Die Einen rathen auf einen echt hellenischen Stamm, die Anderen auf die Karer, die Dritten auf Grund der weiten Verbreitung der Fundstätten der hierher gehörigen Denkmäler auf ein Mischvolk, das die Inseln und die umliegenden Festlandküsten bewohnt hätte, wie es übrigens auch der Zusammensetzung des späteren hellenischen Volksbegriffs entspricht. Angesichts solchen Zwiespalts der Meinungen

<sup>1)</sup> Goodyear allerdings (S. 381) will das Vorbild der ältesten kyprischen, d. i. der gravirten Dreieck- und Zickzackornamentik, gleichfalls in den egyptischen Lotusblüthen-Reihen erblicken: eine allzugewagte Behauptung, die sich bloss unter Berücksichtigung von Goodyear's radikaler Theorie von einer einzigen Quelle für alle späteren Kunstformen verstehen lässt.

müssen wir davon absehen, unserer Betrachtung der mykenischen Kunstdenkmäler, oder, genauer gesagt, des an denselben zu Tage tretenden Pflanzenornaments einen bestimmten ethnographischen Ausgangspunkt zu Grunde zu legen. Wir wollen versuchen diese Kunst ausschliesslich von denjenigen Gesichtspunkten aus zu charakterisiren, die uns im Zusammenhange der gestellten Aufgabe interessiren; vielleicht wird sich uns daraus umgekehrt die Möglichkeit ergeben, auf die ethnographische Frage Rückschlüsse zu ziehen.

Eine Charakterisirung der mykenischen Kunst nach allen ihren Seiten hin ist bisher nicht geliefert, ja nicht einmal versucht worden. Die Ursache hiefür liegt zweifellos darin, dass bei der Betrachtung der bezüglichen Denkmäler neben vielem Bekannten manches Fremdartige aufstösst, dessen Einreihung in die hergebrachte Schablone des orientalischen Ursprungs nicht recht gelingen will, und das anderseits auch mit späterer hellenischer Weise keinen augenfälligen Zusammenhang aufweist. Aus verschiedenen Gründen glaubt man ein hohes Alter für die Blüthezeit dieser Kunst, jedenfalls mehrere Jahrhunderte vor dem Jahre Eintausend annehmen zu sollen; damit lassen sich wiederum Funde von so vorgesetzter technischer und künstlerischer Beschaffenheit, wie etwa der Becher von Vaphio, anscheinend schwer vereinbaren.

Goodyear allerdings trägt auch hinsichtlich der mykenischen Kunst keine Bedenken, sie durchaus egyptischem Ursprunge zuzuweisen<sup>1a)</sup>. Von den ornamentalen Motiven der mykenischen Kunst lässt er nur dem Tintenfisch eine selbständige, von Egypten unabhängige Bedeutung zukommen, und selbst diese eine Ausnahme scheint ihm an Werth sehr viel eingebüsst zu haben, seitdem zwei mykenische Vasen mit Tintenfischen auf egyptischem Boden gefunden worden sind. Nun ist doch im Allgemeinen die vorherrschende Tendenz der klassischen Archäologie eine orientfreundliche; wenigstens haben Ausführungen, die, wie etwa diejenigen Milchhöfer's, ein europäisch-autochthones nichtorientalisches Moment in der mykenischen Kunst zu wesentlicher Geltung bringen wollten, bisher wenig entgegenkommende Aufnahme gefunden. Es muss also der Sachverhalt doch nicht so klar und überzeugend daliegen wie er Goodyear erscheint, wenn wir wahrnehmen, dass dieser Forscher mit seiner radikalen Theorie vom ausschliesslich egyptischen<sup>2)</sup> Ursprunge

<sup>1a)</sup> A. a. O. S. 311 ff.

<sup>2)</sup> Die egyptische Kunst wird ja auch zur altorientalischen im weitesten Sinne gezählt.

der mykenischen Kunst wenigstens vorläufig noch isolirt dastehlt. Es existirt in der mykenischen Ornamentik eine ganze Reihe von Motiven ausser dem Tintenfische, die man auf originelle Erfindung des mykenischen Kunstvolkes zurückzuführen versucht hat. Darunter befinden sich auch solche von offenbar vegetabilischer Grundbedeutung, womit wir auf unser eigentliches Thema gebracht werden.

Die mykenische Kunst hat von Pflanzenornamenten einen sehr reichlichen Gebrauch gemacht. Indem wir uns der Erörterung der wichtigsten und am häufigsten vorkommenden unter diesen Motiven zuwenden, wollen wir analog dem Vorgange, den wir bei Besprechung des altorientalischen Pflanzenornaments beobachtet haben, wiederum zuerst die Blüthen-, Knospen- und Blattmotive für sich betrachten, und in zweiter Linie die Art ihrer Verbindung unter einander, und ihrer dekorativen Verwendung zur Flächenmusterung überhaupt ins Auge fassen.

Was zunächst die vornehmsten Blüthenmotive betrifft, so ist ihre Betrachtung in der That geeignet Goodyear's Anschauung zu bestätigen. Unmittelbare Copien egyptischer Vorbilder mit allen wesentlichen Einzelheiten treffen wir darunter zwar fast nirgends, aber ein wechselseitiger Zusammenhang ist doch in den meisten Fällen unverkennbar. Und zwar ist es insbesondere der Volutenkkelch, der den Zusammenhang so recht augenfällig macht (Fig. 45)<sup>2a)</sup>. Diesbezüglich hat schon vor Goodyear Furtwängler den Sachverhalt richtig erkannt<sup>3)</sup>. Nur hat letzterer als Vorbild diejenige Form des Volutenlotus im Auge gehabt, die ausser dem Volutenkkelch bloss eine zäpfchenförmige Füllung des inneren Zwickels enthält (Fig. 20); der an Fig. 45 sichtbare Fächer, der die Blüthe nach oben im Halbkreis abschliesst, musste infolgedessen Furtwängler als selbständige Zuthat (Staubfäden) erscheinen. Eine solche Annahme wird aber entbehrliech, wenn wir als Vorbild von Fig. 45 die egyptische Lotuspalmette (Fig. 16, 19) annehmen, die ausser Voluten-

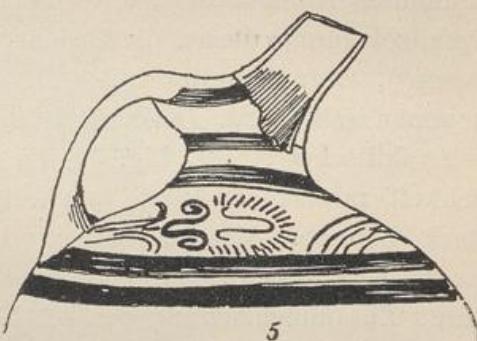


Fig. 45.  
Obertheil einer mykenischen Kanne.

<sup>2a)</sup> Furtwängler u. L. Myken. Vasen 81.

<sup>3)</sup> Sammlung Sabouroff 9, Mykenische Vasen 60.

kelch und zwickelfüllendem Zäpfchen auch den Palmettenfächer, also sämmtliche an der Blüthe von Fig. 45 zu beobachtenden Einzeltheile enthält<sup>4)</sup>. Egyptischer Kunstweise entspricht ferner das ineinanderschachteln von Kelchen, das Alterniren von abwärts und aufwärts gerollten Voluten, wobei zu oberst die bekrönende Blume<sup>5)</sup>. Auch einfache dreiblättrige Lotusprofile sind nicht selten, z. B. neben Volutenkelchen zu Zwickelfüllungen verwendet an einem goldenen Diadem<sup>6)</sup>. Volutenkelchformen mit blosser Zwickelfüllung oder bekrönendem Palmettenfächer in strengerer Ausführung als in der flüchtigen Vasenmalerei treffen wir an Schmucksachen<sup>7)</sup>. Gleichfalls an Goldschmiedesachen finden wir das Dreiblatt mit mehr oder minder volutenartig gekrümmten Kelchblättern unter Beigabe von Eigenthümlichkeiten in der Detailzeichnung, die auf die Absicht naturalistischer Behandlung schliessen lassen<sup>8)</sup>, worauf weiter unten in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein wird. Endlich ist noch ein mit Voluten ausgestattetes vegetabilisches Motiv (Fig. 49) zu erwähnen, das zwar grössere Aehnlichkeit mit einem Blatte als mit einer Blüthenform zeigt, aber der stark betonten Voluten halber dennoch als stilisirte Blüthe aufzufassen sein dürfte, an welcher das zu Grunde liegende Dreiblatt durch Zusammenziehung des mittleren, krönenden Blättchens mit dem Kelche zu einem einheitlichen ungegliederten Ganzen umgebildet erscheint.

Bisher haben wir es mit den Blüthen in Seiten- oder halber Vollansicht zu thun gehabt, welche Projektionen an den mykenischen Nachbildungen der egyptischen Lotusprofil- und Lotuspalmetten-Vorbilder nicht streng geschieden werden können. Auch die Blüthe in Vollansicht oder die Rosette, hat vielfach Verwendung gefunden, so z. B. am Alabasterfries zu Tiryns, an Wandmalereien ebendaselbst, beiderseits einfach neben einander gereiht in fast geometrischem Charakter, dagegen auf einer bemalten Vase aus dem 6. mykenischen Grabe<sup>9)</sup> in Begleitung eines Zweiges, also in mehr naturalistischer Art.

<sup>4)</sup> Volutenkelch und Palmettenfächer ohne vermittelndes Zäpfchen, z. B. Schliemann, Mykenä Fig. 87.

<sup>5)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 86, ganz im Schema des phönikischen Palmettenbaumes gehalten. Eine Auswahl bei Goodyear auf Taf. LIV.

<sup>6)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 281.

<sup>7)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 162, 163, 278, 303.

<sup>8)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 264—266.

<sup>9)</sup> Myken. Thongefässe XI. 54.

Ausgesprochene Knospenmotive, namentlich in der typischen Alternirung mit Blüthen, wie sie die egyptische Kunst zeigt, hat die mykenische Kunst anscheinend nicht zur Darstellung gebracht. Auch von Blattformen ist nur eine hervorzuheben, die späterhin zu weiter Verbreitung in der dekorativen Kunst gelangt ist: das sogen. Epheublatt (Fig. 46)<sup>10)</sup>. Goodyear (S. 161 ff.) hat auch für dieses Motiv Vorbilder oder doch Parallelen aus egyptischem Kunstgebiet beizubringen gewusst, wie schon auf S. 51 angedeutet wurde.

Die Uebersicht der wichtigsten Blüthenmotive, die in der mykenischen Kunst vorkommen, hat also ergeben, dass in der That die Vorbilder derselben, wie schon Furtwängler und Goodyear wollten, in den Voluten-



Fig. 46.  
Töpfchen mit „Epheublatt“-Ornament auf der Schulter. Mykenisch.

kelchformen der altegyptischen Lotustypen zu suchen sein werden. Von einer Charakterisirung der Art und Weise, in welcher die Entlehnung erfolgt ist, wollen wir vorläufig absehen und nur so viel feststellen, dass die Entlehnung in keinem einzigen Falle als eine sklavische bezeichnet werden konnte. Wir wenden uns nun der Betrachtung desjenigen zu, was sich mit Bezug auf die sonstige Ausstattung der geschilderten Blüthentypen, insbesondere mit Bezug auf die Vereinigung mehrerer Blüthen auf einem und demselben Grunde sagen lässt.

Einfaches Nebeneinanderreihen findet sich nicht bloss bei den Rosetten, die z. B. auf den Diademen geradezu den Uebergang zu starren, aus dem Kreise heraus konstruirten geometrischen Motiven darstellen. Auch die Volutenkelchformen sehen wir sehr oft um den Bauch

<sup>10)</sup> Myken. Vasen XVIII. 121, XXI. 152, XXVII. 208.

oder die Schulter eines Gefäßes herum in einfacher Wiederholung neben einander gestellt, und zwar senkrecht zur Zone, auf welcher sie fussen, gerade so wie an den egyptischen Lotusblüthen-Knospen-Friesen. Ein höchst bemerkenswerther Unterschied gegenüber der egyptischen Weise ergiebt sich aber sofort, wenn die einzelnen Blüthenmotive mit einem längeren Stiele ausgestattet werden. Während in der egyptischen Kunst die langen Schäfte steif und gerade emporstarren, sind die flexiblen Stengel in der mykenischen Kunst in der Regel mehr oder minder schräg seitwärts geneigt (Fig. 47)<sup>11)</sup>, wodurch eine Bewegung zum Ausdrucke gebracht erscheint, die nicht in der Axenrichtung des Gefäßes liegt und eben dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers hervorruft. Das Gleiche lässt sich am Zweige mit dem Epheublätte Fig. 46 beobachten. Es ist dies offenbar die gleiche Ten-



Fig. 47.  
Mykenisches Vasenornament.

denz, die auch den Rosetten vielfach an Stelle der steifen, strahlenförmigen Anordnung eine schräge Richtung ihrer Blätter gegeben hat (Fig. 48)<sup>12)</sup>. Die zu Grunde liegende Tendenz vermögen wir nur nach ihrem Effekte zu beurtheilen; war der letztere in der That beabsichtigt, so war das Ziel der „mykenischen“ Künstler eine Verlebendigung, Bewegung der vorbildlichen steif stilisierten egyptischen Motive.

Ein anderes Beispiel, das zu dem gleichen Ergebnisse führt (Fig. 49)<sup>13)</sup> ist von einer Vasenscherbe aus dem Ersten Grabe entlehnt. Hier sehen wir zwar die neben einander gereihten Pflanzenstengel parallel zur Axe des Gefäßes gestellt. Wodurch sich aber auch in diesem Falle ein

<sup>11)</sup> Myken. Vasen XIII. 82, XVIII. 121, XX. 142.

<sup>12)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 459, ferner namentlich an den Diademen z. B. Schliemann, Mykenä Fig. 282, 358.

<sup>13)</sup> Furtwängler u. Löschcke, Myken. Thongefässe II.

grundssätzlicher Unterschied gegenüber der egyptischen Weise kundgibt, ist der Umstand, dass die Stengel, von denen die leise geschweiften Schilfblätter und Volutenblüthen rhythmisch abzweigen, nicht steif und gerade emporstarren, sondern sich in sanfter Wellenbewegung in die Höhe schlängeln. Es äussert sich darin offenbar dieselbe Neigung für die geschwungene Linie, die wir auch an Fig. 46 und 47 bevorzugt



Fig. 48.

Knochen, umwunden von einem Goldbande mit getriebener schrägbältiger Rosette.

Aus dem Ersten mykenischen Grabe.



Fig. 49.

Gemaltes Vasenornament. Mykenisch.

sahen, derselbe leitende freie Zug in der Zeichnung, und auch der gleiche künstlerische Effekt. Die gekrümmte Linie, welche die Egypter überwiegend bloss in den geometrischen Configurationn (Spirale) zur Anwendung gebracht haben<sup>14)</sup>, wurde von den „mykenischen“

<sup>14)</sup> Solche Ausnahmen wie der Weinstock, der, in der egyptischen Ornamentik ungebräuchlich, offenbar bloss um einer gegenständlichen Bedeutung willen Darstellung gefunden hat, bei Prisse a. a. O., Jarres et Amphores, be-

Künstlern auf das vegetabilische Ornament übertragen<sup>15).</sup> Die Kurven der altegyptischen Kunst (z. B. die Bogenlinien) sind starr und leblos gegenüber der freien Art und Weise, in welcher dieselben in der mykenischen Kunst geführt erscheinen.

Wenn noch ein Zweifel daran übrig bliebe, dass die geschilderte Tendenz in der mykenischen Kunst eine durchaus maassgebende und wesentliche gewesen ist, so muss er schwinden angesichts der That sache, dass diese Kunst die überhaupt einzig möglichen wahrhaft künstlerischen Verbindungsarten gefunden hat, in welche sich vegetabilische Motive innerhalb eines Fries-

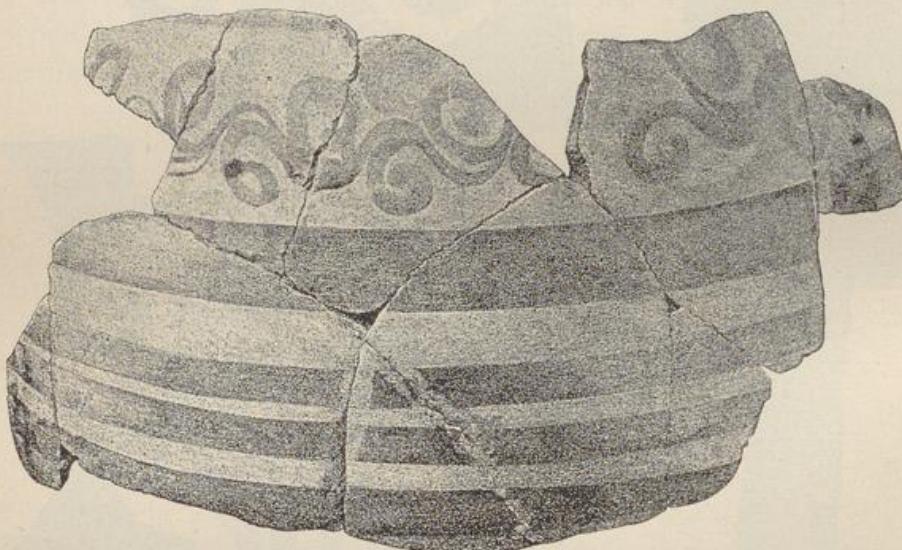


Fig. 50.

Topfscherbe, verziert mit aufgemalter fortlaufender Wellenranke. Mykenisch, gefunden auf Thera

streifens mittels der geschwungenen Linie bringen lassen. Müssen wir nämlich angesichts der Fig. 46 und 49 bekennen, dass die „mykenischen“ Künstler die Ersten gewesen sind, welche die lebendig und frei bewegte Pflanzenranke erfunden haben, so lässt sich ferner auch der strikte Nachweis führen, dass dieselben auch die beiden innerhalb einer Bordüre möglichen und daher für ewige Zeiten gültigen Wellenrankenschemen bereits bekannt und zur Anwendung gebracht haben.

weisen nur die Regel. Auch wo die Blüthen über den senkrechten Stengel etwas geneigt sind, verräth sich ein zu Grunde liegendes starres Schema.

<sup>15)</sup> Weitere Beispiele dafür u. A. aus dem Vierten Grabe: Myken. Thon-gefässe VI. 30, 31, 32, 34.

Das eine ist die *fortlaufende Wellenranke* (Fig. 50)<sup>16)</sup>. Diese besteht in einer fortlaufenden Wellenlinie, von welcher in der Mitte einer jeden Auf- oder Abwärtsbewegung eine schwach eingerollte Rankenlinie nach der entgegengesetzten Richtung (nach rückwärts) abzweigt. An diese Abzweigungen sind zwar keine Blüthen-, Knospen- oder Blattmotive angesetzt, aber der vegetabilische Grundcharakter wird völlig klar, wenn wir Fig. 46 zum Vergleiche heranziehen, wo die gleiche Ranke an einem Zweige sitzt, der als solcher durch das Epheublatt in unzweifelhafter Weise gekennzeichnet erscheint. Auch das auf Taf. VI. 34 der Myken. Thongefässe abgebildete Fragment aus dem Vierten Grabe dürfte zu einer ähnlichen Wellenranke wie Fig. 50 zu ergänzen sein. Dass auch die reine geometrische Spirale dieses Schema übernommen haben möchte, lag nahe. Wenigstens ein Beispiel hiefür findet sich bei Schliemann, Mykenä Fig. 460 auf der äussersten Scheibe links unten (aus dem Ersten Grabe), wofern sich der Zeichner diesfalls keine willkürliche Freiheit gestattet hat. Ja, ich würde mich nicht einmal viel dagegen sträuben, wenn Jemand behaupten wollte, dass die egyptische Spirale den Anstoss zur Schaffung der fortlaufenden Wellenranke gegeben hat: das Maassgebende bliebe immer der Umstand, ob die Egypter selbst, oder die „Mykenäer“ es gewesen sind, die diesen entscheidenden Schritt gethan haben. Es ist aber mit Gewissheit anzunehmen, dass auch grössere vegetabilische Einzelmotive auf fortlaufende Wellenranken aufgereiht worden sind: zum Beweise dessen betrachte man nur noch einmal Fig. 49, wo der geschwungene Stengel ja nichts anderes ist als eine Wellenranke, von der die paarweisen Schaftblätter und die grösseren mit Voluten versehenen Blätter abzweigen; nur konnten sie hier in freierer Bewegung gehalten werden, weil sie in diesem Falle eben nicht in das schmale Band einer Bordüre gebannt sind<sup>17)</sup>.



Fig. 51.  
Becher aus Megara. Mykenisch.

<sup>16)</sup> Myken. Vasen XII. 79, auf Thera gefunden, von Furtwängler und Löscheke ihrem zweiten mykenischen Vasenstil zugeschrieben.

<sup>17)</sup> Man vergl. auch Furtwängler und Löscheke, Myken. Thongefässe IV. 19: das Hauptmotiv ist in diesem Falle eine Wellenlinie, in deren Kehlungen je ein Kreis mit einem eingeschriebenen fächerförmigen Zweige sitzt. Ferner erblicke ich eine fortlaufende Wellenranke in der Dekoration eines Bechers aus Megara (Fig. 51), den Löscheke im Arch. Anzeiger 1891, S. 15

Die fortlaufende Wellenranke ist in der hellenischen Kunst eines der allgewöhnlichsten Motive geworden, und ist es durch alle folgenden Stile hindurch bis auf den heutigen Tag geblieben. Und doch ist dieselbe in der altorientalischen Kunst nicht nachweisbar. Angesichts der Einfachheit des Schemas ist man versucht an das Ei des Columbus zu denken. Blicken wir aber zurück auf die altorientalischen Stile, wie diese sich zu analogen Aufgaben verhalten haben, so sehen wir deutlich ein, wie nach mannigfachem Tasten und Versuchen erst die „mykenischen“ Künstler die erlösende Formel gefunden haben. An der reciproken Gegenüberstellung gereihter Pflanzenmotive haben sich schon die Egypter versucht. Ihre reifste Schöpfung nach dieser Richtung war der Bogenfries (Fig. 22), dem sie einen zweiten gegenüberstellten (Fig. 23), um dem Postulat der Reciprocity, des Aus- und Einwärtsweisens eines Bordürenmusters Genüge zu leisten. Die Asiaten sind ebenfalls über diese Lösung nicht hinausgekommen<sup>18)</sup>. Erst den „mykenischen“ Künstlern gelang es durch die Erfindung des Schemas der fortlaufenden Wellenranke einerseits die Einseitigkeit des einfachen Bogenfrieses (Fig. 22), anderseits die unschöne Steifheit des gedoppelten, sozusagen reciproken Bogenfrieses (Fig. 23) zu brechen, und die Motive abwechselnd nach oben und unten weisend auf eine durchlaufende Verbindungslinie aufzureihen. Dagegen hat man höchst bezeichnendermaßen bis jetzt kein einziges Beispiel eines vegetabilisch charakterisierten Bogenfrieses in der mykenischen Kunst gefunden. Es ist dieser Umstand um so bezeichnender, als die Mykenäer sowohl den Rundbogen als den Spitzbogen in fortlaufender Friesform sehr wohl gekannt und insbesondere an getriebenen Metallbechern zur

---

publicirt hat. Löscheke glaubt das Ornament von den Nautilus-Darstellungen ableiten zu sollen. Ich sehe eine Wellenlinie, in deren Buchten mandelförmige, seitwärts geschwungene Knospen oder Blätter sitzen, ohne gleichwohl durch einen Stengel mit der Wellenlinie verbunden zu sein; die kleinen Schlangenlinien mit Punkt dienen offenbar zum Abschlusse der Zwickel.

<sup>18)</sup> Bei Perrot und Chipiez a. a. O. III. Fig. 576 D ist ein mit der Wellenranke verziertes Geschmeide abgebildet, das aus Curium stammt und von Perrot phönikischem Ursprung zugewiesen wird. Dieses Beispiel hat wohl auch Böhlau im Auge, wenn er (Jahrb. 1888 S. 333) zum böotischen Beispiel einer Wellenranke (siehe Fig. 80) von kyprisch-griechischen Goldschmiedesachen spricht, die das in Rede stehende Motiv zur Schau tragen. In Anbetracht der Vereinzelung und des dem allgemeinen Charakter nach gewiss späten Entstehungsdatums dieses Geschmeides kann man dasselbe in der That nur mit Böhlau griechischem Ursprunge zuweisen.

Anwendung gebracht haben<sup>19)</sup>. Auch auf Vasen ist der geometrische Bogenfries nicht selten<sup>20)</sup>.

So einfach also das Schema der fortlaufenden Wellenranke sich vom Standpunkte unserer heutigen Uebersicht über das vergangene Kunstschaffen darstellen mag, ist es doch zu jener Zeit eine Errungenschaft gewesen, die wir als epochemachend in der Geschichte der Ornamentik bezeichnen dürfen. Und nicht genug damit: die mykenische Kunst hat auch die zweite künstlerisch mögliche Variante des Wellenrankenmotivs, die *intermittirende Wellenranke* gekannt und geübt. Der Beweis liegt vor auf einer Vase aus dem Sechsten Grabe (Fig. 52)<sup>21)</sup>. Die typische Form, in welcher das Motiv in der späteren griechischen Kunst und in allen späteren Künsten überhaupt, überwiegend gebraucht worden ist, soll gleich nachstehend durch ein Beispiel von einer melischen Vase (Fig. 53 nach Conze, Melische Thongefässe I. 5) illustriert werden,

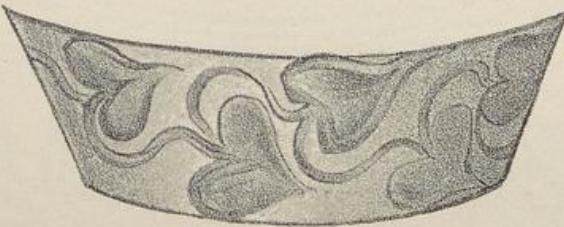


Fig. 52.

Gemalte Epheuranke von einer Vase aus dem Sechsten mykenischen Grabe.

um die Identität desselben im letzten Grunde mit dem mykenischen Beispiel zu belegen. Die Wellenlinie läuft an Fig. 53 nicht in einem ununterbrochenen Flusse fort, sondern erscheint an den Berg- und Thalpunkten unterbrochen durch Blüthenmotive, die sich daselbst in genau derselben Weise ansetzen wie die Lotus-Blüthen und Knospen an die einseitigen Bogenreihen in der egyptischen (Fig. 22) und assyrischen (Fig. 34) Kunst. Die Blüthenformen in Fig. 53 sind ebenfalls unverkennbare Abkömmlinge von egyptischen Vorbildern: dies beweist das spitzblättrige Lotusprofil und die Volutenkelche, die allerdings missverständner Weise in Kreise transformirt erscheinen, mit Ausnahme der äussersten Blüthe links, wo die Volute als solche noch deutlich zu Tage tritt. Das mykenische Beispiel Fig. 52 unterscheidet sich nun von der eben betrachteten Fig. 53 in Bezug auf das zu Grunde liegende

<sup>19)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 475, 453.

<sup>20)</sup> Z. B. Myken. Thongefässe IV. 17.

<sup>21)</sup> Myken. Thongefässe XI. 56.

Rankenschema bloss dadurch, dass an ersterem die Intermittirungen nicht an die Berg- und Thalpunkte verlegt sind. Zu Grunde liegt aber auch der Fig. 52 zweifellos die Wellenlinie, die nur zum Unterschiede von Fig. 53 ungefähr in der Mitte einer jeden auf- und absteigenden Schwingung intermittirt. Und selbst dieser Unterschied ist als wesentlich und charakteristisch nicht genug zu betonen, da er gleichfalls in hohem Grade geeignet ist, dasjenige zu bestätigen, was wir vom Charakter der mykenischen Pflanzen-Ornamentik im Allgemeinen gesagt haben.

Die Kunst, die uns an den melischen Vasen entgegentritt, steht bereits im erneuerten Banne eines entschiedenen orientalischen Einflusses, der sich weit unmittelbarer und autoritärer geltend gemacht hat, als der-

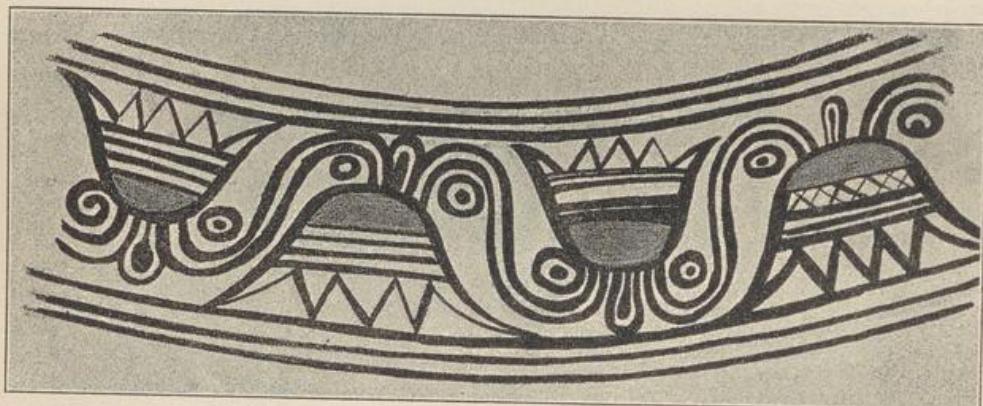


Fig. 53.  
Gemaltes Ornament einer intermittirenden Wellenranke von einer melischen Vase.

jenige, dem die „mykenischen“ Künstler ihre Blüthenmotive verdankten. Es hängt dies mit Geschehnissen der nachmykenischen Zeit zusammen, deren Erörterung an geeigneterer Stelle nicht vorgegriffen werden darf. Die Errungenschaften der Wellenranke haben nun die griechischen Künstler auch der nachmykenischen Zeit niemals mehr preisgegeben, aber die Stilisirung ist mit dem Eindringen der strengen orientalischen Typen gleichfalls eine strengere geworden. Die Lotusblüthen in Fig. 53 weisen ganz so wie die egyptischen parallel zur Axe des Gefässes entweder aufwärts oder abwärts<sup>22)</sup>. An der mykenischen

<sup>22)</sup> Struktursymboliker werden freilich dieses Auf- und Abwärtsweisen als feinsinnige Bezugnahme auf die Function des Aus- und Eingiessens auffassen. Dies würde nun allenfalls für den Hals einer Vase passen; Fig. 53

Wellenranke Fig. 52 manifestirt sich dagegen der freie oder nur innerhalb loser Fesseln sich bewegende Zug, den wir schon wiederholt an Fig. 46—49 u. s. w. hervorzuheben Gelegenheit hatten. Die angesetzten Epheublätter weisen nicht starr nach auf- oder abwärts, sondern erscheinen schräg projicirt, um die einseitige Richtung zu durchbrechen; dabei weisen ihre Spitzen dennoch, wie es dem Schema zukommt, einmal nach oben und dann wiederum nach unten. Die Gefälligkeit des Motivs ist eine bestechende und muss insbesondere denjenigen Wunder nehmen, der die Blüthezeit dieser Kunst in möglichst fernabliegende Zeiten zurückverlegen möchte. An Fig. 53 tritt dagegen das Schema platt und deutlich zu Tage, und es bedarf erst genaueren Zusehens, um uns zu überzeugen, dass es das gleiche Schema ist, das wir auch an Fig. 52 befolgt gesehen haben.

Wenn die abweichende nüchterne Form von Fig. 53 dem Einflusse orientalischer Art der Stilisirung zugeschrieben wurde, so ist damit zugleich gesagt, dass der antike Orient in vorhellenistischer Zeit die intermittirende Wellenranke ebensowenig gekannt hat, wie die fortlaufende Wellenranke, — und um so weniger gekannt haben konnte, als das intermittirende Schema gegenüber dem fortlaufenden eine Weiterbildung und Complication darstellt. Der Umstand dass wir es hier mit einer vegetabilischen Wellenlinie, mit einer wirklichen Pflanzenranke zu thun haben, wofür wir bei Betrachtung der fortlaufenden Wellenranke mangels von Blumen- oder Blätteransätzen an den bezüglichen mykenischen Denkmälern keinen absoluten Nachweis führen konnten, erscheint ausser Zweifel gesetzt durch die „Epheublätter“, in welchen die Wellenranke in Fig. 52 intermittirt.

Es wurde schon früher erwähnt, dass Goodyear<sup>23)</sup> für eine ganz ähnliche Stilisirung der Lotusblätter (S. 51) in der egyptischen Kunst Beispiele anzuführen weiss, und deshalb das *Epheublatt* einfach auf alt-egyptischen Ursprung zurückführt. Was gegen einen solchen Zusammenhang zu sprechen scheint, ist der Umstand, dass das „Epheublatt“ in der mykenischen Kunst gerade immer in solcher Behandlung entgegentritt, die gar nichts Egyptisches an sich hat. Von dem specifisch mykenischen Charakter des Zweiges Fig. 46 war schon früher die Rede; das gleiche gilt womöglich in erhöhtem Maasse von Fig. 52. In der späteren gri-

befindet sich aber auf der Schulter einer solchen (Fig. 66). Auch in dieser Beziehung haben die Nachredner Semper's viel zu viel hineingedeutelt.

<sup>23)</sup> a. a. O. S. 161 ff.

chischen Kunst ist das Epheublatt von der geschwungenen Ranke meist unzertrennlich; wo es lose gereiht vorkommt, dort zeigt es höchst charakteristischer Massen sehr frei bewegte Formen, wofür ein sprechendes Beispiel auf der Schulter einer bei Salzmann, Nécropole de Camiros Taf. 47 publicirten Vase. Auch die nicht seltenen etruskischen Beispiele von „Epheublättern“, die Goodyear's Scharfblick nicht entgangen sind, treten gewöhnlich in Begleitung von geschwungenen Rankenstengeln auf. Was aber doch wieder andererseits eine Entlehnung aus egyptischem Gebiete als das Wahrscheinlichste erscheinen lässt, ist der Umstand, dass es ein in der Geschichte der Ornamentik bis zu diesem Punkte und noch lange nachher unerhörtes Ereigniss bedeuten würde, wenn man ein so unbedeutendes Ding wie ein Blatt an und für sich, um seiner selbst willen, unter die Zierformen aufgenommen hätte. Es erscheint daher immer noch als das Wahrscheinlichste, dass das „Epheublatt“ als Blüthenform aus fremdem Kunstbesitz von den „mykenischen“ Künstlern übernommen wurde.

Wir fassen nunmehr das Ergebniss zusammen. In der mykenischen Kunst begegnet uns überhaupt zum ersten Male eine frei bewegte Pflanzenranke zu dekorativen Zwecken verwendet. Ferner ist die mykenische Kunst, so viel wir sehen können, die Wiege der fortlaufenden sowie der intermittirenden Wellenranke gewesen, d. h. derjenigen zwei Pflanzenrankenmotive, die der griechischen Kunst, und zwar dieser zuerst innerhalb der ganzen antiken Kunstgeschichte, ganz besonders eigenthümlich gewesen sind. Wer vorschauend sich der entscheidenden Rolle bewusst ist, welche das Rankenornament in der Folgezeit, in der hellenistischen und in der römischen Kunst, dann im Mittelalter namentlich in der saracenischen<sup>23 a)</sup>, endlich in der Renaissancekunst bis auf den heutigen Tag gespielt hat, wird erst voll ermessen, welche epochale Bedeutung jener Zeit und jenem Volke beigemessen werden muss, wo dasselbe zum ersten Male nachweislich geübt wurde. Das Motiv der frei bewegten Pflanzenranke ist in diesem Lichte betrachtet ein überaus sprechender Ausdruck für den griechischen Kunstgeist überhaupt. Ebenso wie dieser die uralt egyptischen Blüthenmotive nach den Gesetzen des

<sup>23 a)</sup>) Die intermittirende Wellenranke ist u. A. noch heute das gebräuchlichste Bordürenmotiv an persischen Teppichen. Da kein assyrisches oder achämenidisches Denkmal über die einseitigen Bogenreihen hinausgekommen ist, wird es wohl für niemand Unbefangenen mehr einen Zweifel leiden, dass dieses Motiv erst mit der hellenistischen Invasion in das Festland von Asien gelangt ist.

Formschönen in der denkbar gefälligsten Weise umgebildet hat, so hat er auch die vollkommenste Weise der Verbindung zwischen diesen Blüthen gefunden: die im wohlautenden Rhythmus verfliessende Ranke. Kein Vorbild in der Natur konnte auf das Zustandekommen der Wellenranke unmittelbaren Einfluss üben, da sie sich in ihren beiden typischen Formen, insbesondere in der intermittirenden, in der Natur nirgends findet: sie ist ein frei aus der Phantasie heraus geschaffenes Produkt des griechischen Kunstgeistes.

Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen wir aber eine neue, fundamentale Anschauung von der geschichtlichen Stellung der mykenischen Kunst überhaupt: die mykenische Kunst erscheint uns hiernach als der unmittelbare Vorläufer der hellenischen Kunst der hellen historischen Zeit. Das Dipylon und was sonst dazwischen lag, war nur eine Verdunkelung, eine Störung der angebahnten Entwicklung. Und wenn es einen Zusammenhang giebt zwischen kunstgeschichtlichen Beobachtungen und ethnographischen Verhältnissen, so werden wir den Rückschluss wagen dürfen, dass das Volk, welches die mykenische Kunst gepflegt hat, mögen es nun die Karer oder sonst welchen Namens gewesen sein, — dass dieses Volk eine ganz wesentliche Componente des späteren griechischen Volksthums gebildet haben muss. Die zweite grosse Staffel der Kunstgeschichte, welche die voralexandrinische Kunst der Hellenen repräsentirt, — die „mykenischen“ Künstler haben sie bereits erklimmen. Wenn Puchstein in den Säulen des Atridenschatzhauses die wahren protodorischen Säulen erblickt hat, so werden wir in der Ornamentik der mykenischen Vasen und Goldsachen die wahre protohellenische Ornamentik sehen dürfen, ebenso wie in der Kriegervase, dem Becher von Vaphio u. s. w. die unmittelbaren Vorläufer jener Darstellungen rein menschlicher Thaten und Vorgänge, wie sie die reife hellenische Kunst auch auf gewöhnlichen Alltagswerken dem Auge vorzuführen gesucht hat.

Die erörterte Bedeutung des Rankenornaments, insbesondere der Wellenranke, in der mykenischen Kunst ist, wie es scheint — bisher nicht genügend erkannt worden. Der einzige, dem meines Wissens das Vorkommen der Wellenranke in den vor- und fröhgriechischen Stilen Anlass zu einigen Bemerkungen gegeben hat, ist J. Böhla<sup>24)</sup> gewesen, der das Schema der fortlaufenden Wellenranke, wie es sich an einigen von ihm untersuchten böotischen Vasen findet, ganz richtig mit dem

<sup>24)</sup> Jahrb. des deut. archäol. Inst. 1888, S. 333.

mykenischen Beispiel Fig. 50 in Verbindung gebracht und dasselbe als specifisch griechisch erkannt hat, ohne die Sache weiter zu verfolgen. Goodyear ist das Vorkommen der fortlaufenden Wellenranke in der mykenischen Kunst augenscheinlich entgangen, nicht aber die intermittirende Variante auf der Vase Fig. 52. Er giebt auch zu, dass dies ein Motiv, und zwar — wie er meint — das einzige Motiv sei<sup>25)</sup>, das der mykenischen und der späteren griechischen Kunst gemeinsam gewesen ist. Einen kausalen Zusammenhang zwischen beiden durfte er aber nicht zugestehen, kraft des Vorurtheils, in dem er hinsichtlich des Allgemeincharakters der mykenischen Kunst und ihrer Träger befangen ist. Die „Mykenäer“ sind in Goodyear's Anschauung karische Söldner gewesen, kriegerische Beutemacher, die in Egypten aus Anschauung etwas erlernt haben, und es zu Hause schlecht und recht nachmachten. Das tiefer liegende künstlerische Moment kam, wie auch sonst in der Regel in Goodyear's Buche, bei dieser Beurtheilung gar nicht in Rechnung. Eine Erklärung für die konstatierte Gemeinsamkeit musste aber von ihm gleichwohl geliefert werden.

Diese Erklärung Goodyear's lautet dahin, dass das Motiv von Fig. 52 in der griechischen Kunst erst vom 5. Jahrhundert ab vorkommt, (was schon durch das melische Beispiel Fig. 53 widerlegt erscheint), dass Zwischenglieder fehlen und daher eine beiderseitige Entlehnung aus einem dritten Gebiet angenommen werden müsse. Als dieses dritte Beispiel bezeichnet Goodyear Cypern und zwar auf Grund einer bei Cesnola, Cyprus S. 145 abgebildeten Steinvase und eines daselbst auf S. 190 publicirten Terracotta-Sarkophags. Keines der beiden Beispiele zeigt aber eine intermittirende Wellenranke, und überdies sind beide zweifellos griechischen Ursprungs. Die Steinvase enthält Epheublätter auf einen geraden Stengel aufgereiht; die als Palmette gestaltete Henkelattache lässt über den griechischen Ursprung dieses Stückes keinen Zweifel. Der Sarkophag enthält allerdings die Epheublätter auf eine fortlaufende (nicht auf eine intermittirende) Wellenranke aufgereiht; dieselbe macht aber einen völlig ausgeprägt griechischen Eindruck, und da Cesnola selbst über das Alter sich nicht ausspricht, auch die Fundumstände keinen wie immer gearteten Schluss zulassen, so kann auch dieses Beispiel nicht für einen Beweis des Vorkommens der Wellenranke in der phönisch-kyprischen Kunst angesehen werden. In der Kritiklosigkeit, die Goodyear in dieser Frage bekundet, wurde

---

<sup>25)</sup> A. a. O. 314.

er offenbar vollends bestärkt durch den Umstand, dass Flinders Petrie im Jahre 1890 zwei Beispiele von Wellenranken im Typus von Fig. 52 in Egypten gefunden haben soll, datirbar in die Zeit der 19. oder den Beginn der 20. Dynastie. Selbst wenn sich die Identität dieser zwei Beispiele mit dem intermittirenden Typus von Fig. 52 herausstellen sollte, wäre dies mit Rücksicht auf das massenhafte mykenische Geschirr, das in Egypten (namentlich von Petrie) gefunden wurde, nicht entscheidend für egyptischen Ursprung. Zwischen dem bornirten egyptischen Kunstgeist und demjenigen der sich in der griechischen Pflanzenranke ausspricht, liegt eben eine ganze Welt.

Der freie naturalistische Zug, der sich im Rankenornament ausspricht und dessen Vorhandensein in der mykenischen Kunst Good-year schlankweg leugnet, lässt sich bei aufmerksamer Beobachtung auch an gewissen Einzelmotiven der mykenischen Blüthenornamentik beobachten. Wir haben schon vorhin (S. 115 f.) gesehen, dass die „Mykenäer“ die gebräuchlichsten Voluten-Blüthenmotive nicht sklavisch nach dem egyptischen Typus kopirt, sondern mehr oder minder frei nachgebildet haben. Möglicherweise haben sie in der That bei der Einzeichnung der Palmettenfächer an Staubfäden gedacht, die Furtwängler darin erblicken will. Es würde sich darin eine naturalisirende Tendenz aussprechen, die das seiner formalen Schönheit (oder symbolischen Bedeutung?) halber übernommene Motiv der verständlichen Wirklichkeit, der realen Pflanzennatur anzunähern bestrebt gewesen wäre. Der Nachweis dafür, dass bei der Nachbildung der egyptischen Volutenmotive eine solche Tendenz vorhanden gewesen ist, lässt sich in der That wenigstens an einem Typus führen, dessen Diskussion seinerzeit (S. 116) für diese Gelegenheit vorbehalten wurde.

Es ist dies das Motiv des reinen *Dreiblattes*, woran zwei mehr oder minder volutenförmig gestaltete Blätter als Kelch dienen, aus welchem sich das dritte Blatt als krönende Zwickelfüllung erhebt. Als Beispiel diene das Goldblech Fig. 54<sup>26)</sup> mit affrontirtem Pantherkatzen-Paar über



Fig. 54.  
Getriebenes Goldplättchen. Mykenisch.

<sup>26)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 266. Weitere Beispiele ebendas. Fig. 87, 264, 265, 470.

dem Dreiblatt. Die einzelnen Blätter zeigen eine deutliche vegetabilische Stilisirung mit Mittelrippe und divergirenden Seitenrippchen. Diese Stilisirung ist den analogen egyptischen Lotus-Dreiblättern<sup>27)</sup> fremd. Man könnte daher versucht sein das mykenische Dreiblatt, wie es in Fig. 54 entgegentritt, für eine selbständige mykenische Erfindung zu halten, wenn sich der Zusammenhang desselben mit egyptischen Vorbildern nicht monumental nachweisen liesse.

Den Ausgangspunkt für diesen Nachweis bildet die berühmte, in Stein skulperte Decke von Orchomenos (Fig. 55 nach Schliemann,

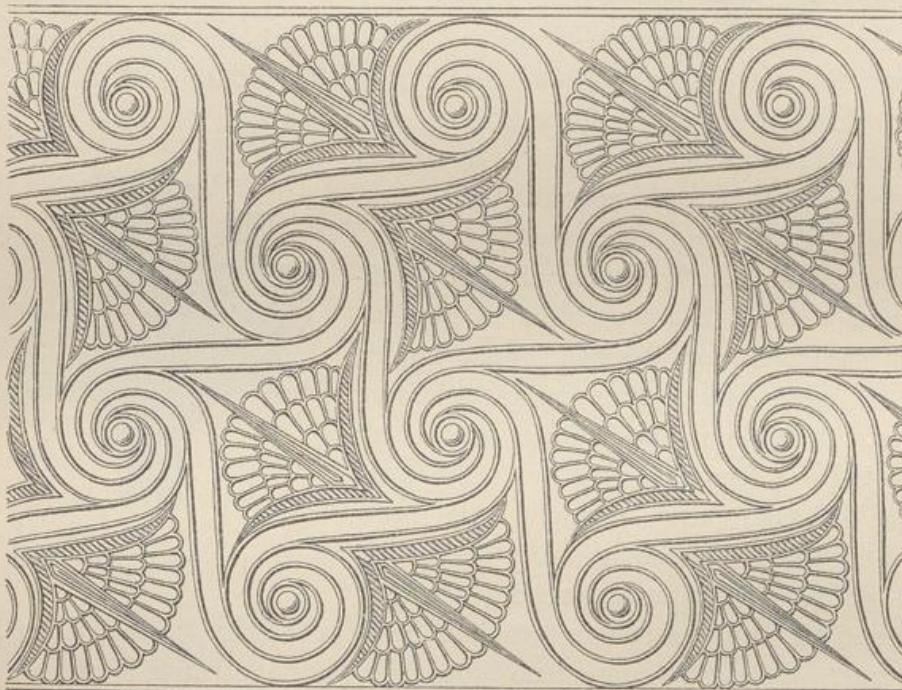


Fig. 55.  
Skulpirtes Deckenornament von Orchomenos.

Orchomenos Taf. 2). Wer den entwicklungsgeschichtlichen Faden der Ornamentik, soweit wir ihn bisher entrollt haben, sich gegenwärtig hält, dem wird auf den ersten Blick insbesondere die daran (Schliemann, ebendas. Taf. 1) durchgeföhrte entschiedene Scheidung zwischen Innenfeld und Bordüre auffallen. Doch müssen wir die Erörterung dieses Punktes vorläufig verschieben und vor Allem jene Umstände in's Auge fassen, welche einen unmittelbaren Zusammenhang des vorliegenden

<sup>27)</sup> Z. B. Fig. 20 in Skulptur, aber auch in der minder strengen Malerei.

Deckenmusters mit egyptischen Vorbildern zu beweisen geeignet sind. Es ist dies namentlich die Musterung in Spiralen, deren je vier immer an einem mittleren Auge zusammenlaufen. Genau dasselbe Schema finden wir wieder an einer gemalten egyptischen Deckendekoration (Fig. 56)<sup>28)</sup>. Die vier sphärischen Zwickel, die durch je vier benachbarte Spiralen gebildet erscheinen, sind in letzterem Falle mit je einem Zwickellotus ausgefüllt, so dass in der Mitte noch Raum bleibt für eine Rosette. Dagegen ist am mykenischen Beispiel Fig. 55 immer nur einer von je vier Zwickeln ausgefüllt, aber das zur Füllung desselben verwendete Motiv ist zweifellos ebenfalls einem gleichgearteten egyptischen Vorbilde entlehnt. Auch das mykenische Füllungsmotiv zeigt nämlich die Grundform eines aus drei langen und spitzen Blättern gebildeten Blumenprofils; die dazwischen eingezeichneten Blätter sind in Fig. 56 allerdings von spitzer Form, in Fig. 55 dagegen abgerundet, welche Abweichung aber keineswegs als eine wesentliche gelten darf, da auch für diese Art der Stilisirung des Zwickellotus ein egyptisches Vorbild vorliegt, nämlich die Lotuspalmette, die in der egyptischen Kunst zur Zwickelfüllung in spiralengemusterten Bändern unterschiedslos neben dem spitzblättrigen Lotusprofil verwendet vorkommt. Das Zerfallen der den Fächer an Fig. 55 bildenden abgerundeten Blätter in je vier Zonen ist nicht minder egyptisch und könnte vielleicht mit der technischen Herstellung<sup>29)</sup> zusammenhängen. Als ein wesentliches Moment muss aber die Schraffirung der beiden Kelchblätter betont werden, die sich den Spiralen sphärisch anschmiegen. Das dritte, füllende Spitzblatt ist nicht quer schraffirt, sondern der Länge nach durch Furchen gegliedert.

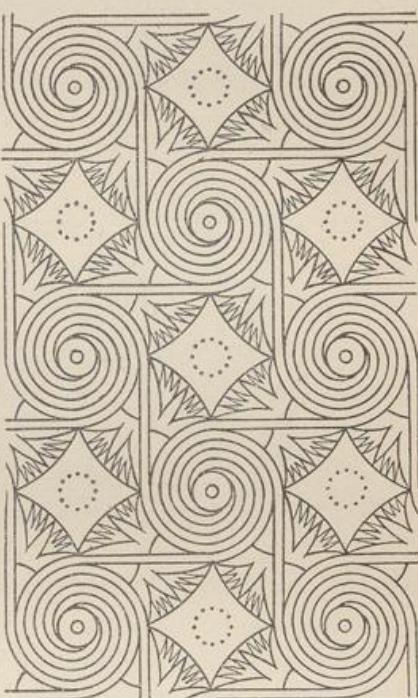


Fig. 56.  
Gemaltes egyptisches Deckenmuster.

<sup>28)</sup> Prisse d'Avennes, Ornmentation des plafonds, postes et fleurs, No. 3.

<sup>29)</sup> Vielleicht waren die durch Stege begrenzten Zellen dazu bestimmt Emailpasten aufzunehmen.

Wenn man von der Schraffirung der Kelchblätter absieht, so trägt das Ganze einen ziemlich strengen Charakter, was auch in dem Umstande wohl begründet ist, dass die Kopie des zu supponirenden egyptischen Vorbildes offenbar in recht genauer Weise erfolgte.

Die konstatierte Genauigkeit der Uebertragung möchte vielleicht damit zusammenhängen, dass die Decke von Orchomenos in Steinrelief ausgeführt worden ist. Freiere Bewegung war erst dann ermöglicht, wenn es sich um Ausführung in einer freieren Technik z. B. in Wandmalerei handelte. Hiefür haben wir ein Beispiel aus Tiryns (Fig. 57)<sup>30)</sup>, das uns in trefflicher Weise dazu dienen wird, den Process der weiteren Verarbeitung des Motivs durch die mykenischen Künstler zu verfolgen. Das Grundschema ist hier das gleiche wie in Orchomenos: Spiralen

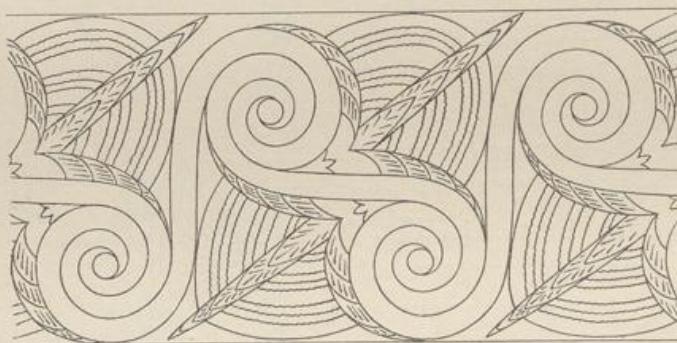


Fig. 57.  
Ornamentale Wandmalerei aus Tiryns.

mit Zwickellotus<sup>31)</sup>; dazu im Saum Rosetten und zu äusserst die zahn-schnittartigen Stäbchen, ebenfalls genau wie an der Decke von Orchomenos. Uns interessirt hier vornehmlich der Zwickellotus. Von den drei spitzen Blättern, die das Gerippe desselben bilden, sind hier nicht bloss die beiden seitlichen durch Schraffirung gleichsam als gerippt charakterisiert, sondern auch das füllende mittlere Blatt: also ein zweifellos naturalisirender Zug, den wir an denselben Typen in der egyptischen Kunst nirgends vorfinden. Hinsichtlich des Palmettenfächers hat es sich der Maler sehr bequem gemacht, indem er nicht die einzelnen radianten Blätter, sondern die der Breite nach angeordneten

<sup>30)</sup> Schliemann, Tiryns Taf. V.

<sup>31)</sup> Da es sich hier um eine schmale Bordüre handelt, setzen an jedem Auge nur je zwei Spiralen ab, was natürlich die Identität beider Muster nicht alterirt.

Zonen von Fig. 55 mit Strichen angegeben hat. Dagegen ist der Zwickellotus in Fig. 57 gegenüber Fig. 55 um den dreiblättrigen Ansatzkelch im innersten Spiralenwinkel vermehrt, was nach früheren Auseinandersetzungen (S. 65) wiederum einem echt egyptischen Postulat entspricht.

Die gefiederten Lotusprofil-Blätter in Fig. 57 nun, die einerseits mit denjenigen von Fig. 55 auf's Engste zusammenhängen, dürfen anderseits wohl als die nächsten Verwandten jener gefiederten Dreibletter angesehen werden, die uns an Fig. 54 begegnet sind. Der naturalisirende Zug, der sich an den Goldblättchen gleich Fig. 54 ausspricht, tritt auch an der Wandmalerei Fig. 57 zu Tage, deren egyptisches Vorbild ausser Zweifel stünde, auch wenn uns die Decke von Orchomenos nicht zu Hilfe käme. Diese letztere (Fig. 55) zeigt uns das egyptische Vorbild verhältnissmässig am reinsten kopirt; aber selbst hier konnten wir an der Schraffirung der seitlichen zwei Spitzblätter eines jeden Zwickellotus die beginnende Neigung zur naturalistischen Charakterisirung beobachten. Auch diese Neigung ist eine echt griechische, die durch Dipylon und orientalisirende Stile lediglich verdunkelt wurde, und zwar so nachhaltig verdunkelt, dass sie erst in der perikleischen Zeit, die auch schon in so vielen anderen Beziehungen die unmittelbare Vorläuferin der hellenistischen gewesen ist, wiederum zu mächtiger und gestaltender Geltung gelangte. Zum Beweise dessen nenne ich, der weiteren Schilderung der Entwicklung vorgreifend, die gesprengte Palmette und den Akanthus.

Also nicht so sehr die pflanzlichen Motive selbst, sondern ihre Behandlung ist es, wodurch sich ein selbständiges Kunstschaffen an den Ueberresten der mykenischen Kultur kundgibt. Gerade die in dieser Kunst gebräuchlichsten Blüthenmotive liessen sich auf dem Wege der Vergleichung auf die alten egyptischen Typen mit Volutenkelch zurückführen. Wasserpflanzen darin zu erblicken, wie bisher vielfach angenommen wurde, halte ich nicht für gerechtfertigt. Man hat dabei augenscheinlich die schmalen Schilfblätter im Auge gehabt, wie sie z. B. an Fig. 49 vom undulirenden Hauptstamme abzweigen. Solche schilfartige Blätter finden sich aber auch an egyptischen Vorbildern, z. B. an Fig. 40 in der Bekrönung alternirend mit Lotus. Der Unterschied zwischen diesem egyptischen und jenem mykenischen Beispiel beschränkt sich im Wesentlichen bloss darauf, dass die Schilfblätter dort gerade und selbständig emporsteigen, hier dagegen von einem gemeinsamen Stamme abzweigen: es ist also wiederum eine verschiedene Behandlung der gleichen Grundmotive, die

— wie wir gesehen haben — das Verhältniss der mykenischen zur egyptischen Pflanzenornamentik überhaupt kennzeichnet.

Zweifellos enthält aber die mykenische Ornamentik auch eine Reihe von Motiven, deren Ursprung wir aus der egyptischen Kunst abzuleiten nicht im Stande sind, und die wir daher, vorläufig wenigstens, als Originalschöpfungen dieser Kunst ansehen müssen. Vor Allem sind dies Motive animalischer Natur, was ja um so begreiflicher erscheinen wird, wenn wir uns erinnern, dass der Mensch allenthalben<sup>32)</sup> am frühesten die Lebewesen aus seiner Umgebung, sei es plastisch, sei es zeichnerisch, auf einer Fläche nachzubilden versucht hat. Den küsten- und inselbewohnenden „Mykenäern“ wird der essbare, vielleicht einen Hauptbestandtheil ihrer Nahrung gebildet habende Tintenfisch oder der Polyp<sup>33)</sup> näher gestanden sein als etwa der Ibis oder die Brillenschlange. Der Tintenfisch ist denn auch dasjenige — und zwar das einzige — Motiv, dessen Originalität Good-year (S. 311) den Trägern der mykenischen Kunst zugesteht; er verweist hiebei auch recht überzeugend auf die Bedeutung, die dieses Seethier noch heute für die Bevölkerung der Levante besitzt. Selbständige Entstehung mag man ferner den Schmetterlingen<sup>34)</sup> einräumen, deren Stilisirung (Kopf und Fühler) sich als ein gemeinsames Produkt egyptischer und mykenischer Weise darstellt. Aber auch ein anscheinend vegetabilisches Motiv finden wir in der mykenischen Kunst (Fig. 58)<sup>35)</sup>, wofür es wohl recht schwer fallen dürfte ein egyptisches Vorbild beizubringen, dem vielmehr ein naturalistischer Charakter innewohnen scheint. Die Projektion stellt sich dar in halber Vollansicht, hat aber mit der egyptischen Palmette augenscheinlich nichts zu thun. In der Akanthus-Palmette werden wir eine verwandte Bildung kennen lernen; für die Herstellung eines beiderseitigen Zusammenhangs fehlen aber alle Zwischenglieder. Es gewinnt somit den Anschein, dass dieses pflanzliche Motiv, ebenso wie der Tintenfisch und der Schmetterling, im

<sup>32)</sup> Wie die Troglodyten in der Dordogne, vgl. S. 21.

<sup>33)</sup> Der Polyp auf assyrischen Reliefs (Layard, Monuments I. 71) hat gewiss auch selbständige gegenständliche Bedeutung und weder mit dem mykenischen Polypen noch mit etwaigen egyptischen Vorbildern kunstgeschichtlich irgend etwas zu thun.

<sup>34)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 243; von Insekten haben die Egypfer die Heuschrecke zur Darstellung gebracht: Prisse d'A., Ornmentation des plafonds bucrânes unten.

<sup>35)</sup> Goldblättchen bei Schliemann, Mykenä Fig. 249, dann Fig. 247, 248, 250.

weiteren Verläufe der Kunstartentwicklung auf griechischem Boden verschwunden und den strenger orientalisirenden Motiven Platz gemacht hat.

Die Bedeutung, welche der Spirale in der egyptischen Kunst für die Fortbildung der Pflanzenornamentik eingeräumt werden musste, zwingt uns, auch auf ihre Stellung in der mykenischen Kunst näher einzugehen, trotzdem dieses Motiv von Haus aus ein geometrisches ist

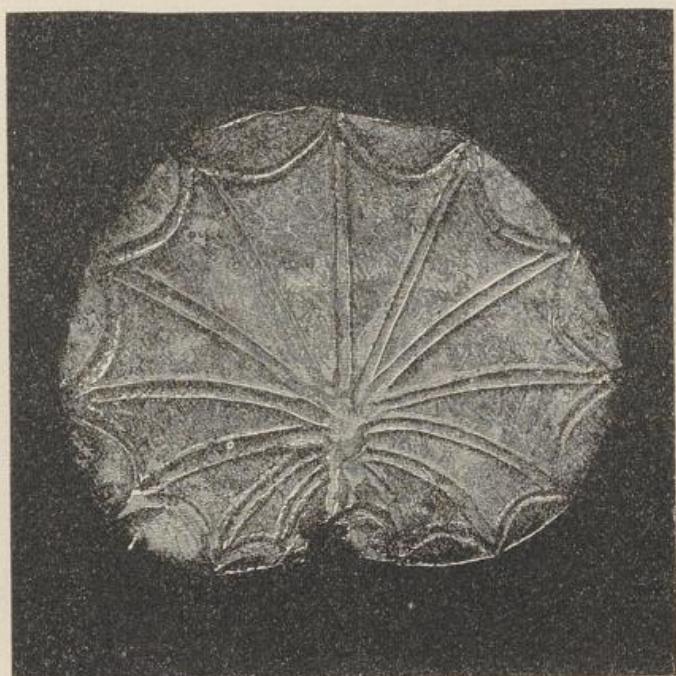


Fig. 58.  
Gestanztes Goldplättchen. Mykenisch.

und daher um seiner selbst willen in einer Untersuchung über das Pflanzenornament keinen Raum beanspruchen könnte.

Eines der einfachsten Spiralenmuster in Bordürenform bietet die Wand eines hölzernen Kästchens (Fig. 59)<sup>36)</sup>. Die fortlaufende Spirale windet sich hier um ein mittleres Auge, ähnlich wie das egyptische Beispiel, Fig. 25, wo das Auge mittels einer Rosette verziert erscheint. Das Grundelement ist beiderseits ein geometrisches, bandartiges: in Fig. 25 ist es gemalt, in Fig. 59 im Holze vertieft zu denken. Soweit wäre die Uebereinstimmung in allem Wesentlichen aufrecht; einen bemerkenswerthen Unterschied ergiebt erst die Betrachtung der Zwickelfüllung.

<sup>36)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 222.

An dem mykenischen Kästchen ist diese Füllung vielleicht eine völlig zufällige, gar nicht beabsichtigte, denn das sphärische Dreieck ist bloss durch die Furchen hervorgebracht, welche dazu nöthig waren, um einerseits die Spiralwindungen, anderseits den Aussensaum der Kästchenwand zu begrenzen. Man könnte in diesem Falle in der That sagen, dass das Zwickeldreieck durch die „Technik“ bedingt sei: gewiss eine der allerprimitivsten Zwickelfüllungen<sup>37)</sup>. Wir begegnen derselben bezeichnendermaassen auch bei den neuseeländischen Maori: vgl. Fig. 28 an der äussersten Windung rechts oben die Dreiecke, die auch nichts anderes sind als Zwickelfüllungen der Spiralen. Dagegen zeigt die egyptische Wandmalerei, Fig. 25, den ausgesprochenen Lotuskelch in



Fig. 59.  
Geschnitzte Wand von einem Holzkästchen. Mykenisch.

Profil zur Zwickelfüllung verwendet. Man ist sich bereits einer künstlerischen Nothwendigkeit bewusst geworden, das neutrale Zwickelfeld mit einem ornamental Motiv auszufüllen.

Die mykenische Spiralornamentik ist auch über blosse bordürenartige Streifenverzierungen hinausgegangen. Zwei neben einander herlaufende Spiralen, die in ihrem Con- und Divergiren eine fortlaufende Reihe herzförmiger Configurationn bilden, zeigt die Vase bei Furtwängler u. Löscheke, Myken. Thongef. I, ohne jede Zwickelfüllung. Das gleiche Motiv, aber bereits mit Zwickelfüllung nach egyptischer Art, unter geometrischer Schematisirung der Zwickelpalmette

<sup>37)</sup> Die in der mykenischen Kunst öfter wiederkehrt: in Stein Tiryns Taf. IV, aber auch in Wandmalerei ebenda Taf. Xa, auf Vasen Myken. Thongefäße IV. 14, an einem Goldknopf bei Schliemann, Mykenä Fig. 422.

finden wir auf der Vase bei Furtwängler u. Löscheke, Myken. Vasen XII. 58. Legte man noch mehrere solcher Spiralen nebeneinander, so konnte man ganze Flächen damit überkleiden, wie dies an der goldenen Brustplatte, Fig. 60<sup>38)</sup>, der Fall ist. Das gleiche Schema haben wir in der egyptischen Ornamentik durch Fig. 26 kennen gelernt. Der beiderseitige Unterschied beruht auch hier in der Zwickelfüllung. Die mykenische Brustplatte weist diesbezüglich ovale Motive auf, die sich mit den tropfenförmigen Zwickelfüllungen der egyptischen Kunst (Fig. 20)

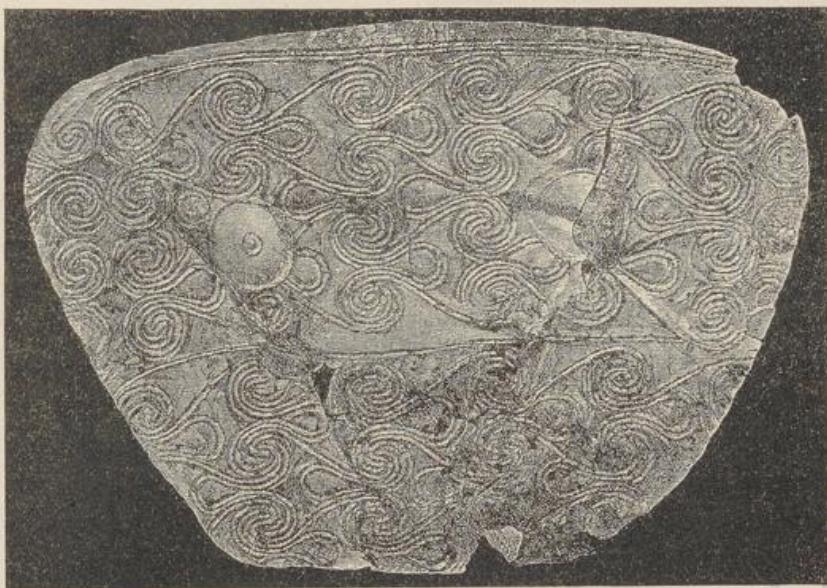


Fig. 60.  
Goldene Brustplatte mit getriebenen Verzierungen. Mykenisch.



in Verbindung bringen lassen. Die egyptische Wandmalerei verwendet dagegen wiederum die typischen Zwickellotusblüthen.

Stellt sich nach dem bisher Gesagten die mit dem Zwickellotus ausgestattete Spirale als die specifisch egyptische Form derselben heraus, so ist doch daran zu erinnern, dass auch diese in der mykenischen Kunst nachgewiesen ist, wofür einfach bloss auf Fig. 55 und 57 verwiesen zu werden braucht. Die Uebereinstimmung dieser beiden Muster mit dem egyptischen, Fig. 56, ist eine so weitgehende, dass wir trotz einzelner Abweichungen im Detail an dem Zusammenhange zwischen beiden nicht länger zweifeln zu dürfen glaubten. Eine ganz ähnliche

<sup>38)</sup> Nach Schliemann, Mykenä Fig. 458.

Verwendung der Spirale finden wir ferner auf der steinernen Grabstele bei Schliemann Mykenä, Fig. 140, in diesem Falle aber bezeichnendermaassen ohne Zwickelfüllung. Es ergiebt sich daraus der Schluss, dass die „Mykenäer“ das Postulat der Zwickelfüllung nicht als ein absolutes angesehen haben. Das Gleiche bestätigt der Rückverweis auf Fig. 59 und die hiezu citirten verwandten Beispiele.

Ist es nach all dem Gesagten nothwendig anzunehmen, dass die Mykenäer das Ornamentmotiv der Spirale von den Egyptern übernommen haben? Die Nachahmung egyptischer Spiralmuster ist zwar durch die Decke von Orchomenos über jeden Zweifel hinaus erwiesen; genügt dies aber, um das Aufkommen des Motivs selbst in der mykenischen Kunst auf Anlernung aus egyptischen Vorbildern zurückzuführen? Es ist überaus schwierig, eine entscheidende Antwort auf diese Frage zu geben. Ich muss mich daher darauf beschränken, meine Bedenken dagegen zu äussern, dass man heute schon, auf Grund der blossen Vergleichung der vorliegenden beiderseitigen Denkmäler, eine vollständige Abhängigkeit der mykenischen von der egyptischen Spiralonkamentik behauptet, wie sie z. B. Goodyear über alle Zweifel erhaben ansieht.

Ich denke dabei keineswegs an die vielfach beliebte Ableitung der Spirale aus materiell-technischen Nothwendigkeiten, am wenigsten an die Drahtspirale, die zu diesem Behufe am häufigsten herangezogen wird. Weit eher könnte man diesbezüglich an die textile Schnur denken, die auf einen Untergrund aufgelegt und mit Ueberfangstichen befestigt erscheint. Die fortlaufende Schnur führt in solchem Falle sehr natürlich zu spiraligen Einrollungen, aus denen sie den Ausgang selber finden muss. Diese spiraligen Schnürchenstickereien bilden noch heute die Hauptverzierung der Tracht der Balkanbewohner und weiter in Kleinasien und Syrien, d. h. in solchen Ländern, die sämmtlich wenigstens in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausend v. Chr. dem Hellenismus anheimgefallen waren. Wir werden später sogar Beispiele kennen lernen (Fig. 87), dass specifisch altgriechische Ornamentmotive mittels der Schnürchenstickerei bis auf den heutigen Tag auf der Balkanhalbinsel dargestellt werden. Dies Alles berechtigt uns noch keineswegs, den Ursprung der Spirale auf die Technik der Schnürchenstickerei zurückzuführen. Die Schnürchenstickerei möchte sich des Motivs der Spirale als des ihr zusagendsten gern bemächtigt haben: die erste Schaffung desselben kann trotzdem auf das freie menschliche Kunstwollen zurückgehen. Dasjenige, was mich vor Allem zögern

lässt, die mykenische Spirale auf ausschliesslichen Anstoss von egyp-  
tischer Seite zurückzuführen, ist vielmehr der Umstand, dass die my-  
kenische Kunst eine mit der Spirale sehr verwandte Orna-  
mentik gebraucht hat, welche in der egyptischen, soviel wir  
sehen, nicht in Verwendung stand.

Das Element der Spiralornamentik in der mykenischen wie auch  
in der egyptischen Kunst ist das *Band*<sup>39)</sup>. In der mykenischen Kunst  
kommt aber das Band nicht bloss in Spiralwindungen, sondern auch zu



Fig. 61.  
Goldplättchen mit getriebenen Verzierungen. Mykenisch.

anderen Configurationn angeordnet vor. Namentlich getriebene Gold-  
plättchen (Fig. 61)<sup>40)</sup> zeigen diese Bandornamentik. Als charakteristisch

<sup>39)</sup> Bei der herrschenden Neigung überall hinter den primitiven Ver-  
zierungsformen die Einwirkungen der Textilkunst zu vermuten, halte ich es  
für nöthig ausdrücklich zu betonen, dass mit der oben gebrauchten Bezeich-  
nung „Band“ durchaus keine Bezugnahme auf die Vorbildlichkeit eines textilen  
Bandes verknüpft zu denken ist. Das „Band“ ist in diesem Fall nur eine be-  
sonders körperlich zur Darstellung gebrachte Linie. Bandornamentik in  
diesem Sinne treffen wir bei Völkern (Maori), die niemals ein textiles Band  
gekannt haben.

<sup>40)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 245.

ist hiebei hervorzuheben, dass die Windungen der Bänder immer klar nebeneinander gelegt sind im Gegensatze zu den „Bandverschlingungen“ der „nordisch-frühmittelalterlichen“ Kunst. Sollte nicht auch diese

Regelmässigkeit, so wie der rhythmisch undulirende Verlauf der mykenischen Bandornamente auf Rechnung des in der mykenischen Kunst latenten klassischen Kunstgeistes zu setzen sein<sup>41)</sup>?

An Fig. 61 ist ferner der Umstand zu beachten, dass die einzelnen Bandwindungen um *Augen* herumgelegt sind. Aehnliches haben wir allerdings auch in der Spiralornamentik der Egypter (S. 72) wahrnehmen können. Wenn nun die Mykenäer ihre Spiralen um Augen laufen liessen (Fig. 59), so läge es zwar am nächsten, diesen Umstand ebenso wie das Motiv der Spirale selbst auf Rechnung egyptischen Einflusses zu setzen. Hingegen kennen wir um Augen gerollte *Bänder* aus der egyptischen Kunst nicht. Könnte da das Auge an Beispielen wie Fig. 61 nicht ebenso selbständig zur Anwendung und Geltung im Künstlerischen gelangt sein, wie etwa die sphärischen Zwickeldreiecke in Fig. 59?<sup>42)</sup>.

Von mykenischen Bandmustern möge noch dasjenige von einer steiner-



Fig. 62.  
Skulptirtes Bandornament von einem  
Grabstein.

<sup>41)</sup> Das spätere griechische Labyrinth bildet hievon nur eine scheinbare Ausnahme, da in diesem Falle das Räthselhafte beabsichtigt war; um so bezeichnender ist hiebei der Umstand, dass das griechische Labyrinth die Verschlingungen verschmäht, wogegen die „nordischen“ Labyrinthe ihren wirren Charakter hauptsächlich dem vielfachen Sichkreuzen und Untereinander verschwinden der Bänder verdanken.

<sup>42)</sup> In diesem Lichte betrachtet könnte auch das mesopotamische Flechtband (Fig. 28, S. 88), das sich gleichfalls um ein Auge rollt, sowohl von egyptischen als von mykenischen Bildungen unabhängig sein. Verwandte aber keineswegs gleichartige Beispiele aus mykenischem Bereich sind bei Schliemann, Mykenä Fig. 359, Myken. Vasen XXXIV. 338.

nen Grabstele (Fig. 62)<sup>43)</sup> Erwähnung finden. Das reciproke Muster, zu welchem hier das Band zusammengelegt erscheint, ist ein höchst einfaches; und doch welcher künstlerische Abstand von den gewöhnlichen starren Zickzacksäumen der egyptischen Füllungen! Ja, selbst das wellenförmige Band, also die allereinfachste Bandconfiguration, findet sich auf mykenischen Vasen, z. B. Myk. Thongef. X. 46, nicht aber seine Transponirung in's Eckige, d. i. das Zickzack. Daher weist der ganze bisher zu Tage geförderte Denkmälerschatz aus dem Bereiche



Fig. 63.  
Becher aus vergoldetem Silber. Mykenisch.

der mykenischen Kunst kein Beispiel eines eckigen Mäanders auf, wohl aber den laufenden Hund, d. i. die abgerundete Form des Mäanders (Fig. 63)<sup>44)</sup>; der laufende Hund in der Mitte dieses Bechers ist in solchem Sinne betrachtet ein reciprokes Bandornament wie dasjenige in Fig. 62 und bedarf zu seiner Ableitung nicht erst der Dazwischenkunst der egyptischen Spirale<sup>45)</sup>.

<sup>43)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 142.

<sup>44)</sup> Vergoldeter Becher bei Schliemann, Mykenä Fig. 348.

<sup>45)</sup> Auch die S-förmigen Windungen, die in der Mitte von Fig. 61 den Kreis ausfüllen, sowie die Triquetren (z. B. Mykenä Fig. 138, 139) u. dgl. sind aus der Bandornamentik abzuleiten. — Für eine Verwendung der Spirale zur

Ich glaube also in der Spirale nur eine besondere Art der Bandornamentik erblicken zu sollen. Das Bandornament ist aber ein aus der gekrümmten Linie heraus konstruiertes geometrisches Ornament, das eine höhere, vielleicht die höchste Stufe des geometrischen Stils darstellt, und bereits eine besondere Kunstbegabung zur Voraussetzung zu haben scheint. Von Naturvölkern, welche die Spiral- und Bandornamentik bis auf die neuere Zeit gepflogen haben, sind die neuseeländischen Maori besonders hervorzuheben. Die Bedeutung, die der Kunst dieses Volkes für die Entwicklungsgeschichte der Künste in ihren primitiven Stadien zuzuschreiben wäre, falls dasselbe in der That — wofür aller Anschein spricht — seit unvordenklichen Zeiten isolirt und auf sich selbst gestellt geblieben ist, wurde schon auf S. 75 erörtert. Goodyear<sup>46)</sup> zwar hält malayischen Einfluss auf Neuseeland für wohlbezeugt, ohne sich aber darüber des Näheren zu verbreiten oder auch nur, was er doch sonst in ähnlichen Fällen thut, zu citiren. Die Spirale spielt in der Ornamentik der Maori eine so überwiegende Rolle, dass der malayische Einfluss — sollte die Spirale in der That seinem Einflusse zuzuschreiben sein — ein sehr tiefgreifender gewesen sein müsste. Wie lässt sich nun damit der Umstand zusammenreimen, dass auf Neuseeland kein Metallgegenstand gefunden wurde? Die Abgeschnittenheit vom Verkehr mit der südasiatischen Inselwelt muss hienach schon mindestens viele Jahrhunderte, wo nicht Jahrtausende lang gewährt haben. Und wie kamen die Malayanen zur egyptischen Spiralornamentik? Goodyear nimmt zu diesem Behufe einen malayischen Zwischenhandel zwischen Egypten und Indien an, wofür jedoch keinerlei Beweise vorliegen. Haben aber die Maori in der That, wie es nach ihrer „Steinkultur“ zu schliessen allen Anschein hat, die Spiralornamentik selbständig entwickelt, etwa in der Weise, dass sie kraft ihrer Kunstbegabung auf der Stufenleiter der Kunstartentwicklung zur höchsten Ausbildung des geometrischen Stils, zur dekorativen Verwendung der Kreislinie gelangt sind<sup>47)</sup>, so ist auch die Möglichkeit vorhanden, dass die „Mykenäer“

Flächenfüllung, wie sie uns z. B. auf dem Goldblatt bei Schliemann, Mykenä Fig. 246 entgegentritt, und die mit der Bandornamentik von Fig. 244, 245 ebendaselbst völlig parallel läuft, hat die egyptische Kunst gleichfalls kein Beispiel. Mit dieser Art der Spiralenornamentik möchte ich die charakteristischen Verzierungen der Vasen des Furtwängler-Löscheke'schen vierten Stils (Myken. Vasen XXXVI. 370, 371) in Verbindung bringen.

<sup>46)</sup> A. a. O. S. 373.

<sup>47)</sup> Aber darüber hinaus ebensowenig wie die Inkaperuaner, von denen wir auch nur eine geometrische und eine animalische Ornamentik kennen,

schon vor der Berührung mit der altegyptischen Kulturwelt dieselbe Ornamentik gebraucht und fortgebildet haben, und nach erfolgter Be- rührung von den verwandten egyptischen Bildungen Anregung und Befruchtung empfangen, anderseits aber auch eine ihrem individuellen Kunstgeiste entsprechende Fortbildung daran geknüpft haben. Ent schieden abzuweisen wäre nur die Hypothese, dass die Egypter das Spiralenmotiv aus der mykenischen Kunst entlehnt hätten. Die Egypter waren zweifellos in „mykenischer“ Zeit das höher stehende Kulturvolk und es existirt kein Beispiel in der Geschichte, dass ein solches Volk von einem niedriger stehenden jemals eine so maassgebende Anleihe gemacht hätte.



Fig. 64.  
Getriebenes Goldplättchen. Mykenisch.



Fig. 65.  
Getriebenes Goldplättchen. Mykenisch.

Im Anschlusse an die Erörterung der Parallelie mit der neuseeländischen Spiralornamentik<sup>48)</sup> soll noch eine besondere Art der Verwendung des Spiralmotivs in der mykenischen Kunst zur Sprache gebracht werden, die gleichfalls ihre Parallelen in der neuseeländischen Kunst hat, aber anderseits auch mit der späteren griechischen Rankenornamentik bemerkenswerthe Analogien aufweist. Man sehe das Ornament des Goldblattes Fig. 64<sup>49)</sup>. Die Mitte der

vielleicht eben aus dem Grunde weil ihnen eine Pflanzenornamentik nicht im entscheidenden Momente von Aussen her zugemittelt worden ist.

<sup>48)</sup> Die Musterung von Bandstreifen mit isolirten Spiralen, z. B. in der Art, wie wir es an der neuseeländischen Fruchtschale Fig. 29 gesehen haben, findet sich in übereinstimmender Weise auch an einer Wandmalerei zu Tiryns, Schliemann, Taf. VIe.

<sup>49)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 305, S. 230.

grösseren unteren Hälfte nimmt eine Configuration ein, die aus zwei zusammentretenden Doppelspiralen gebildet ist; nach unten reihen sich an jede der beiden Spiralen konzentrisch gezeichnete, immer kleiner werdende Schraffirungen an. Wenn man die beiderseitigen Schraffirungen zusammen als ein Ganzes betrachtet, so geben sie mit ihrem Fächer eine Art *Palmette*, deren Kelch die beiden darüber zusammentretenden Voluten bilden. Das solchermaassen zu Stande gekommene palmettenartige Motiv ist aber keineswegs das Ursprüngliche; die Schraffirungen kehren nämlich auf mykenischen Goldsachen häufig wieder, dienen aber immer als eine Art Zwickelfüllung für bloss einfache Spiralen, so dass sie sozusagen Halbpalmetten bilden. Man vgl. z. B. Fig. 65<sup>50)</sup>. Hier zweigen von einer grossen Doppelspirale kleinere Spiralen ab; wo diese letzteren mit den Umgrenzungslinien, sei es der grösseren Spirale, sei es der Peripherie des ganzen Plättchens, Zwickel bilden, sind diese letzteren konzentrisch zur Windung der betreffenden Spirale mit parallelen, sich verjüngenden Schraffen ausgefüllt.

Dasselbe System zeigen nun einmal neuseeländische Spiralswickel: so einige unten an der äussersten Windung in Fig. 28, ferner besonders charakteristisch an den Nasen der Köpfe Fig. 31 und 32, wo je zwei solcher Spiralen fächerartig genau zu der gleichen Palmette zusammen treten, wie wir es an Fig. 64 gesehen haben. Zur Erklärung dieses Motivs bei den Maori vermag ich nichts Anderes anzuführen, als das Postulat der Zwickelfüllung; dies scheint wenigstens aus Fig. 28 hervorzugehen, wo die gebrochenen (nicht im Halbkreis gekrümmten) Schraffen mit Dreiecken (vgl. Fig. 59) abwechseln.

Ferner lässt sich für diese Erscheinung aber auch eine höchst bemerkenswerthe Analogie mit der späteren griechischen Rankenornamentik (siehe Fig. 125, 127) verzeichnen. Auch an den späteren Palmettenranken, wie sie sich namentlich unter den Vasenhocken aufgemalt finden, überziehen die freien Rankenlinien symmetrisch die Fläche und rollen sich zu Spiralen ein, die von Palmettenfächeren gekrönt sind; wo aber für ganze Palmetten kein Raum ist — etwa in einem spitz zulaufenden Zwickel — dort hat die Halbpalmette Platz, mit bloss einer Volute und einem halben Fächer. Der Unterschied zwischen dem mykenischen und dem reihellenischen Motiv besteht hauptsächlich darin, dass der Fächer der späteren griechischen Palmette analog der egyptisch-

<sup>50)</sup> Schliemann, Mykenä Fig. 369, vgl. auch Fig. 418, 484, 487, 488, 491. Ähnliches vermuthe ich als der Ornamentik einiger Vasen des sogen. vierten Stils zu Grunde liegend: Myken. Vasen XXXVII. 378, 379, 382.

asiatischen, die ihr unmittelbares Vorbild gewesen ist, aus geraden, aus dem Kelche herausstarrenden Strahlen besteht, während der Fächer an den mykenischen Beispielen im Halbkreis gefiedert erscheint<sup>51)</sup>. Die Verwendung der freibewegten Ranke mit selbständig angesetzten Blüthen zum Zwecke der Flächenfüllung, anstatt der starren egyptischen Spiralbänder mit bloss zwickelfüllenden Blüthen, ist — wie wir im weiteren Verlaufe sehen werden — eine wesentliche, klassische Errungenschaft der reifen griechischen Kunst gewesen. Ich stehe nicht an, Fig. 64 und 65 als Vorläufer dieser Entwicklung zu betrachten, Vorläufer, für welche auf altorientalischem Boden ebensowenig ein Vorbild vorhanden war wie für die Wellenranke und die gesammte freie Rankenornamentik überhaupt.

Die Einführung der lebendigen Pflanzenranke in die Ornamentik stellt sich somit als ein wesentlicher Fortschritt dar, den die mykenische Kunst an die ihr dem Alter nach überlegene egyptische geknüpft hat. Der Fortschritt nach dieser Richtung war zugleich ein bleibender, wie wir sehen werden, was deshalb besonders zu betonen ist, weil die meisten sonstigen Eigenthümlichkeiten der mykenischen Ornamentik, die Band- und Spiralmuster, die Tintenfische und Schmetterlinge der späteren griechischen Kunst fehlen, und auch die Entwicklung der Blüthenformen nicht an die mykenischen Umbildungen der egyptischen Typen, sondern neuerdings an original-orientalische Typen geknüpft hat. Die mykenischen Rankenornamente bilden dagegen, wie gesagt, eine dauernde Errungenschaft. Von diesem Gesichtspunkte aus lässt sich auch manches Andere besser begreifen, was uns an der mykenischen, scheinbar primitiven Kunst überraschend Vorgeschriftenes und Vollkommenes begegnet. Wenn diese Punkte auch nicht die Pflanzenornamentik im Besonderen betreffen, so hilft doch das Eine das Andere aufzuklären, und deshalb wollen wir die Betrachtung der mykenischen Kunst nach der angedeuteten Seite hin noch weiter verfolgen.

Solchen Zeugnissen einer vorgeschrittenen Entwicklung begegnen wir innerhalb der mykenischen Kunst sowohl auf dem Gebiete des rein Dekorativen als auf demjenigen der figürlichen Darstellungen.

In Bezug auf die Dekoration im Allgemeinen ist einmal zurückzuweisen auf die skulperte Decke von Orchomenos (Fig. 55). Schon

<sup>51)</sup> Man vgl. aber damit die leider nicht scharf genug gezeichneten Doppelspiralen in der Bordüre einer der Grabstelen, bei Schliemann, Mykenä Fig. 24. Die Zwickel der Spiralen erscheinen da mit Halbpalmetten von fast saracenisich-abstraktem Charakter gefüllt.

bei der früheren Besprechung dieses überaus aufschlussgebenden Denkmals mykenischer Dekorationskunst wurde der überraschende Eindruck hervorgehoben, den die streng durchgeführte Scheidung zwischen Innenfeld und Bordüre auf den Beschauer ausübt. Die Grundtendenz, die zu dieser Scheidung getrieben hat und welcher sämmtliche an der Entwicklung der Kunstgeschichte beteiligten Mittelmeervölker nachgestrebt haben, wurde schon auf S. 87 gekennzeichnet. Das Ziel konnte natürlich nur schrittweise erreicht werden; wie weit die Egypter davon noch entfernt waren, wurde gleichfalls bereits in ausführlicher Weise dargethan. Erst in der assyrischen Kunst konnten wir ein durchgängiges, anscheinend bewusst durchgeführtes System von Füllung und Rahmen, Innenfeld und Bordüre wahrnehmen. In diesem Lichte betrachtet stellt sich das der Decke von Orchomenos zu Grunde liegende dekorative Grundschema dar als ein Fortschritt gegenüber der sonst vorbildlichen egyptischen Kunstweise und als auf einer Linie stehend etwa mit der Steinschwelle von Ninive (Fig. 34), mit welcher sie sogar unmittelbare Berührungspunkte (die Rosetten zur Besäumung von Innenfeld und Bordüre) gemein hat. Der Zeit nach ist aber die Decke von Orchomenos den bezüglichen assyrischen Denkmälern entschieden voraus. Abgesehen von jener aus der verhältnismässig späten Zeit der Sargoniden stammenden Steinschwelle sind die ältesten bekannt gewordenen Denkmäler aus den assyrischen Königspalästen nicht vor dem Jahre Eintausend v. Ch. entstanden, während man die Blüthe der mykenischen Kultur in das 16. bis 12. Jahrhundert v. Ch. verlegen will. Noch weniger können die phönikischen Kunstwerke, die gleichfalls die Trennung zwischen struktiver Umrahmung und neutraler Füllung ziemlich streng durchgeführt zeigen, als vorbildlich für die mykenischen Künste angesehen werden, denn nach dem auf S. 108 Gesagten werden wir die Entstehung der phönikischen Metallschalen u. dgl. auch nicht viel früher als in die Zeit der Sargoniden zu setzen haben. Ist aber die mykenische Kultur thatsächlich gleichzeitig mit der Herrschaft der Ramessiden gewesen, aus deren Zeit uns die bei Prisse d'A. abgebildeten egyptischen Wandmalereien mit ihrer vielfach unvollkommenen und tastenden Durchführung der Bordürenumrahmung erhalten sind, so wird man zu dem Schlusse geführt, dass die Mykenäer so wie in dem Einzelmotiv der freibewegten Pflanzenranke auch in dem allgemeinen Schema der dekorativen Raumtheilung und Flächenbrechung wesentlich über die Errungenschaften der Egypter hinaus- und den späteren entscheidenden Thaten der Griechen entgegengekommen sind.

Im innigsten Zusammenhange mit dem eben Gesagten steht die weitere Wahrnehmung, dass uns an zahlreichen Denkmälern der mykenischen Kunst eine freie, keineswegs mehr ängstliche, sondern mitunter geradezu grosse und kühne Anordnung des Ornamentes auf dem Grunde entgegentritt. Man sehe z. B. auf einer Vase aus dem Sechsten Grabe (Mykenische Thongefäße IX. 44), deren Malerei gewiss nicht durch allzu grosse Sorgfalt in der Detailausführung hervorragt, wie sicher und kühn die Vogelfiguren zwischen die zwei abschliessenden Saumstreifen auf den Bauch des Gefäßes hingeworfen sind. Das Gleiche gilt von den Löwen, die um den goldenen Becher bei Schliemann Mykenä Fig. 477 herumlaufen, indem sie mit ihren in gestrecktem Laufe dargestellten Leibern genau so viel Raum füllen, als die Kuppe des Bechers zur Verzierung darbot. So ängstlich streifenweise wie die Verzierung der Dipylonvasen ist nun diejenige der bei Prisse d'Avenues a. a. O. abgebildeten egyptischen Gefäße nicht mehr, aber doch wiederum keineswegs so frei und gross hinkomponirt wie auf vielen mykenischen Beispielen. Und dasselbe gilt von den Formen der Gefäße; auch diese verrathen in Mykenä den Zusammenhang mit den späteren griechischen Typen gegenüber den gebundenen Formen der egyptischen Vasen.

Für die herrschende Art der Kunstbetrachtung tritt die Kunst erst dann aus dem Bereiche des wesentlich ethnologischen Interesses in denjenigen der kunsthistorischen Beachtungswürdigkeit, sobald sie den Menschen in seinen Thaten und seinen Leiden zur Darstellung bringt. Während das geometrische, das Pflanzen- und das Thierornament bloss vom Standpunkte des Schmückens betrachtet wird, gewinnen wir an dem mit menschlichen Figuren verzierten Kunstwerk ein gegenständliches Interesse. Die Kunst der Neuseeländer wird trotz ihrer kunstvollen Spiralornamentik bei uns niemals mehr als ein sozusagen exotisches Interesse erwecken, weil dieselbe in der Darstellung der menschlichen Figur nicht über völlig rohe götzenartige Monstra hinausgekommen ist. In der mykenischen Kunst begegnen wir aber vielfach der Darstellung des Menschen, und zwar nicht bloss auf eigens dazu bestimmten Gegenständen, wohin z. B. die Intaglios gehören mögen, sondern in rein dekorativer Absicht, zur Verzierung kunstgewerblicher Gegenstände verwendet.

Dieser Punkt ist sofort zur Kennzeichnung des grundsätzlichen Unterschiedes gegenüber der egyptischen Kunst hervorzuheben. Die

Kriegervase z. B. steht in Bezug auf ihren Inhalt bereits vollständig auf dem Boden der späteren griechischen Vasenmalerei; Aehnliches gilt von dem tauschirten Becher mit menschlichen Köpfen, den Tsuntas gefunden hat. Inwiefern die Anfänge der Darstellung menschlicher Figuren bei den „Mykenäern“ auf egyptische Anregungen zurückgehen könnten, ist heute schwer zu entscheiden. An egyptischen Zügen fehlt es nämlich auch auf figuralem Gebiete nicht völlig: man beachte nur wie die Stilisirung der menschlichen Figuren auch bei den „Mykenäern“ in der von den egyptischen Reliefs sattsam bekannten Weise erfolgt ist, indem der Oberkörper in Vorderansicht, der Kopf und die Füsse dagegen in Seitenansicht gebildet erscheinen. Diese Art der Stilisirung hat auch die charakteristischen „Wespentaillen“ der mykenischen Figuren zur Folge gehabt, die noch im Dipylon typisch geblieben sind. Die Anlehnung an egyptische Vorbilder mag sich selbst auf bestimmte Scenen erstrecken. Für den „Gaukler“ aus Tiryns bringt Goodyear eine bei Lepsius publicirte Parallele aus einem Mastaba-Grabe. Eine Stierfangscene könnte auch die bei Prisse a. a. O., Amphores jarres et autres vases No. 1 publicirte egyptische Vase enthalten; ein darauf dargestellter mit den Hinterbeinen nach rückwärts ausschlagender Stier zeigt in seiner Haltung die nächste Verwandtschaft mit einem der Stiere auf dem Becher von Vaphio. Und doch wird Niemand den Becher von Vaphio für egyptische Arbeit erklären wollen. Wie individuell sind doch da die Menschen charakterisiert, trotz der egyptisirenden Stilisirung ihrer Oberlieiber. Ja das Genrealige in Inhalt und Darstellung, sowie die eingehende Berücksichtigung des Landschaftlichen<sup>52)</sup>, wie sie uns auf dem Becher von Vaphio entgegentritt, zeigt uns die mykenische Kunst in einem so freien Verhältnisse zu dem Stoffe, den Natur und menschliches Privatleben darbieten, wie es die spätere griechische Kunst kaum vor der Diadochenzeit wieder erreicht hat. Auch diesbezüglich mochten vielleicht die genremässigen Scenen in den egyptischen Gräbern vorbildlich gewesen sein; wenn aber diese Scenen in der egyptischen Kunst bekanntlich einen streng gegenständlichen, mit dem Leben nach dem Tode zusammenhängenden Beweggrund und dementsprechende Bedeutung hatten, so wird man dem Stierfang auf dem Becher von Vaphio gewiss nur eine dekorative Bedeutung zuerkennen können: in

<sup>52)</sup> Dies ist auch Puchstein als nicht orientalisch aufgefallen, bei seiner Besprechung des überaus interessanten Holzplättchens im Berliner Antiquarium (Arch. Anz. 1891, S. 4 f.).

diesem Falle sind es wirkliche Genreszenen. Aehnliches gilt von der Löwenjagd auf der einen tauschirten Dolchklinge; und selbst die sogenannte Nilborde auf der zweiten Dolchklinge braucht nicht mehr als allgemeine Anregung egyptischem Einflusse zu verdanken.

Die auf S. 128 allerdings widerlegte Behauptung Goodyear's, dass die mykenische Kunst gewisse Eigenthümlichkeiten wie die intermittirende Wellenranke (Fig. 52) aus dem Bestande der sogenannten griechisch-kyprischen Kunst entlehnt hätte, veranlasst mich, die Stellung des Pflanzenornaments innerhalb dieser Kunst mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Dasselbe lehnt sich eng, weit enger als es in der mykenischen Kunst der Fall war, an die egyptischen Vorbilder an und hat es daher auch zu keiner fruchtbaren Fortbildung gebracht. Phönikische Einflüsse haben daran Nichts geändert. Das Abweichende, specifisch Kyprische, beruht hauptsächlich in dem isolirten Gebrauche der Lotusblüthen u. s. w. gemäss dem jeweiligen dekorativen Zwecke, zu dem dieselben dienen sollten. Das Figürliche steht völlig im Bann der egyptischen Vorbilder. Der Mann auf der vielbesprochenen Vase aus Athieno<sup>53)</sup> ist nicht bloss egyptisirend, sondern — was meines Wissens bisher nicht scharf genug hervorgehoben wurde — ein leibhaftiger Egypter, da zu den schon von Ohnfalsch-Richter<sup>54)</sup> beobachteten egyptischen Eigenthümlichkeiten noch der Schurz zu bemerken ist, den der Mann ganz nach egyptischer Weise um die Hüften des bis auf ein Halsband ganz nackten Körpers herumgelegt trägt. Das Vorkommen eines specifisch griechischen Motivs — der fortlaufenden Wellenranke — auf einem Fundstück aus Cypern wurde schon früher (S. 128) zu erklären versucht. Ein zweites, von Goodyear unbeachtet gebliebenes Beispiel derselben Wellenranke mit spitzoblongen Blättern bietet eine Vase aus Curium, die bei Perrot und Chipiez III. Fig. 506 abgebildet ist<sup>55)</sup>. Auch in diesem Falle haben wir es weder mit einer einheimisch-kyprischen Specialität, noch mit phönikisch-egyptischem Einflusse zu thun, sondern mit griechisch-mykenischer Art, wie durch die umgebogenen Epheuzweige auf der Schulter des Gefässes ausser Zweifel gesetzt erscheint. Perrot meint, diese seiner Ansicht nach kyprische Arbeit wäre

<sup>53)</sup> Jahrb. des deut. arch. Inst. 1886, Taf. VIII.

<sup>54)</sup> Ebenda S. 79 ff.

<sup>55)</sup> Die Zeichnung bei Perrot ist leider nicht scharf genug gehalten. Es scheint völlig dieselbe Ranke zu sein die wir auf dem Bonner Becher (Fig. 51) angetroffen haben.

verhältnismässig jungen Datums. Damit mögen sich diejenigen auseinandersetzen, die der mykenischen Kunst ein bestimmtes, und zwar ein möglichst hohes Alter zuweisen zu können glauben.

Jedenfalls lässt sich auch in diesem Falle ebensowenig wie in dem früher erörterten (S. 128) erweisen, dass die epochemachende Erfindung der Wellenranke auf kyprischem Boden vollzogen worden wäre. Die Blüthenmotive auf kyprischen Vasen sind zumeist ohne Verbindung, nach Art von Streumustern in den Raum hineingesetzt. Wo Verbindungen auftreten, gehen dieselben über das von den Egyptern und allenfalls von den Mesopotamiern Erreichte nicht hinaus. Gegenüber den egyptischen Vorbildern liesse sich als Fortschritt höchstens das Ueberschneiden zweier in der gleichen Richtung verlaufenden Bogenreihen anführen, das sich auf kyprischen Vasen des öfteren findet<sup>56)</sup> — ein Motiv, das gegenüber der einfachen Bogenreihe vermehrte Lebendigkeit und Abwechslung bedeutet. Ob dieser Fortschritt aber auf Rechnung kyprischen Kunstgeistes zu setzen ist, bleibt vorläufig zweifelhaft; anscheinend am frühesten begegnet es uns in Mesopotamien<sup>57)</sup>, und seine Fundstätten aus der ersten Hälfte des letzten Jahrtausend v. Ch. liegen weit über die Kultursphäre des Mittelmeeres zerstreut („Kyrenische“ Vasen, Kamiros auf Rhodos, anderseits Vulci in Italien).

In der Entwicklungsgeschichte des Pflanzenornaments wird also der griechisch kyprischen Kunst kein selbständiger Platz einzuräumen sein. Sie zieht vom Erbe der altorientalischen Kunstmöglichkeiten, der Egypter und Mesopotamier, verwendet phönikische Varianten wie den Palmettenbaum, und übernimmt die wenigen vorkommenden Keime späterer fruchtbarer Entwicklung von den Griechen, angefangen von der „mykenischen“ Zeit. Insofern ist diese Kunst in der That eine „griechisch“-kyprische.

## 2. Der Dipylon-Stil.

Die natürliche Fortentwicklung der mykenischen Ornamentik erlitt eine gewaltsame Störung und Unterbrechung durch das Eindringen eines „geometrischen“ Stils, des *Dipylon-Stils*. Dieser Stil ist nicht der geometrische Stil schlechtweg, kann auch keineswegs als Muster eines reingeometrischen Stils gelten. Namentlich in Bezug auf die Gesamtdekoration fehlt ihm die Naivität der primitiven Stile.

<sup>56)</sup> Z. B. auf der Vase aus Ormidia, Perrot III. 699, Fig. 507.

<sup>57)</sup> Layard, Nineveh I. Taf. 84 No. 13.