

G. A. S. SNIJDER  
KRETISCHE KUNST







# KRETISCHE KUNST

VERSUCH EINER DEUTUNG

VON

G. A. S. SNIJDER

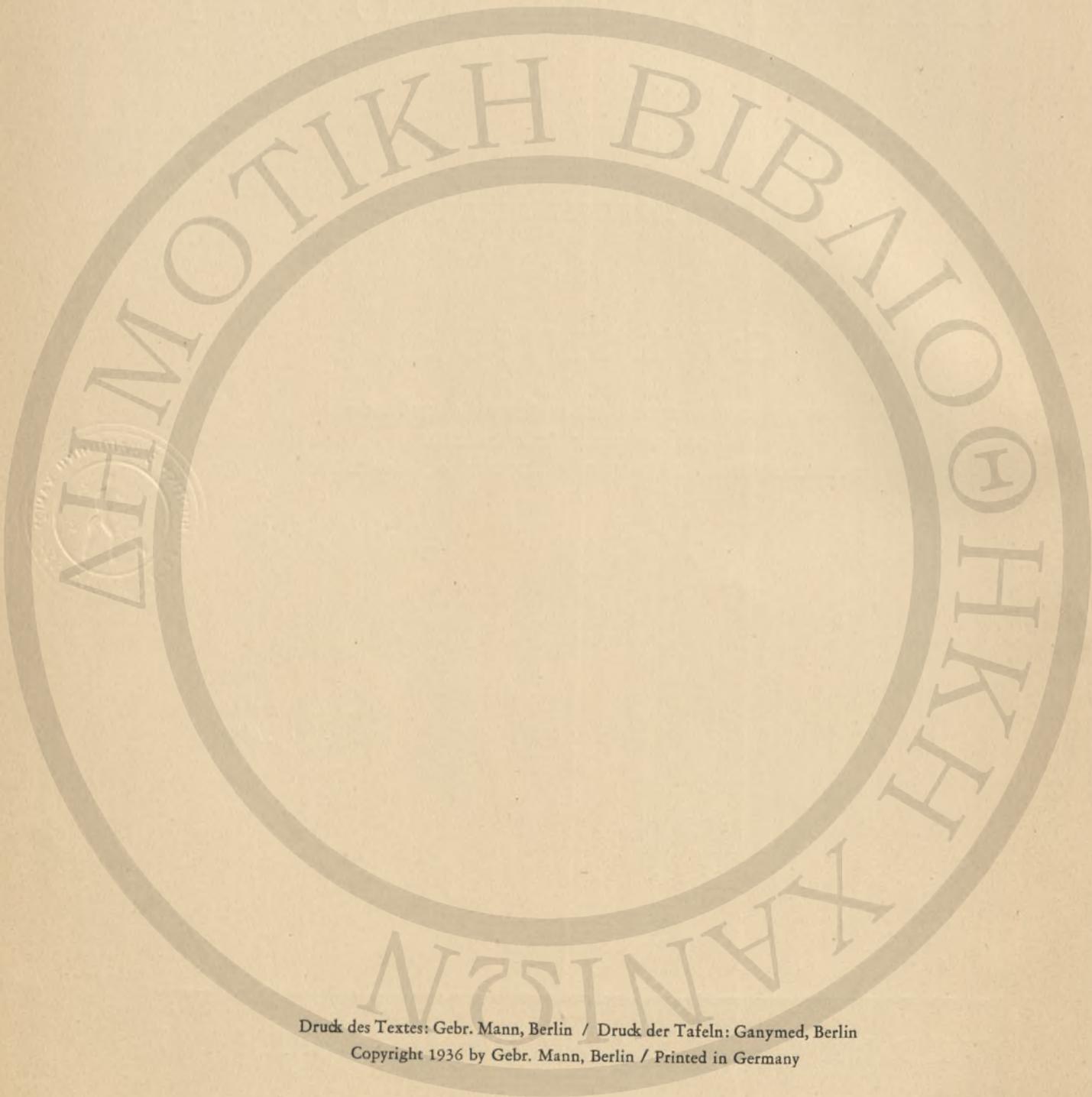
ORD. PROFESSOR DER KLASSISCHEN ARCHÄOLOGIE  
AN DER UNIVERSITÄT AMSTERDAM  
DIREKTOR DES ALLARD-PIERSON-MUSEUMS, AMSTERDAM



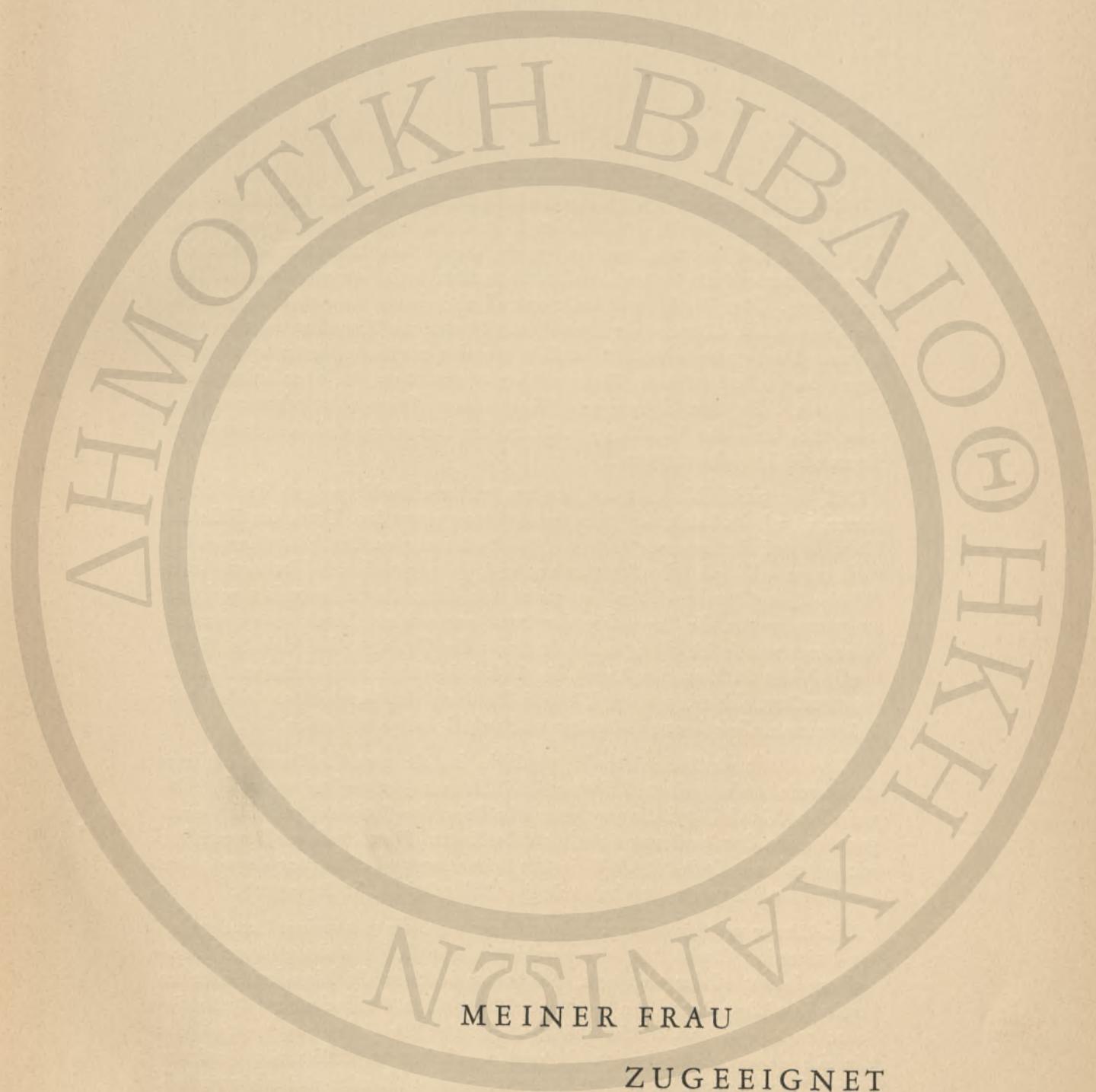
1 9 3 6

---

VERLAG GEBR. MANN · BERLIN



Druck des Textes: Gebr. Mann, Berlin / Druck der Tafeln: Ganymed, Berlin  
Copyright 1936 by Gebr. Mann, Berlin / Printed in Germany



MEINER FRAU

ZUGEEIGNET

Seitdem ich im Jahre 1921 Gelegenheit hatte, auf Kreta die kretische Kunst kennenzulernen, hat mich ihr „Problem“, ihr Geheimnis nicht mehr losgelassen. Sie entzückt und bestrickt, und die Freude, die sie dem Betrachter schenkt, die Bewunderung und das Staunen, welche sie auslöst, beeinflussen naturgemäß ihre Beurteilung. Über das Besondere der einmaligen Leistung ist man leicht geneigt, die Grenzen des Könnens des kretischen Künstlers zu übersehen oder zu verkennen. Das vorliegende Buch muß neben den positiven Eigenschaften auch diese Grenzen hervorheben. Darüber hinaus versucht es, von einer bisher kaum beachteten Seite dem eigenartigen Wesen dieser Kunst näherzukommen und namentlich auch das Verhältnis zwischen der kretischen und der griechischen Kunst schärfer zu bestimmen.

Daß hier tatsächlich nicht ein, sondern mehrere Probleme noch der Lösung harren, ist mir im Laufe der Jahre immer klarer geworden. Trotz der Fülle der Literatur und der immer intensiveren Durcharbeitung des Stoffes stehen sich die Meinungen oft noch schroff gegenüber und, gerade weil sich hier noch keine ‚Schulmeinung‘ herausgebildet hat, schien mir dieses Gebiet besonders geeignet, um versuchsweise die Ergebnisse der Forschungen über Eidetik zu verwerten. Allerdings wurde ich dazu veranlaßt durch die Tatsache, daß manche Eigentümlichkeiten der kretischen Kunst, die sich bei der rein kunsthistorischen Analyse herausstellten, sich zwanglos erklären ließen durch den Vergleich mit eidetischen Phänomenen, die mir erst viel später und zufällig bekannt wurden.

Herrn Professor Roels (Utrecht) verdanke ich die erste Einführung in dieses mir fremde Gebiet, meinem Kollegen K. H. Bouman (Amsterdam) wertvolle Hinweise im Hinblick auf die psychologische Seite des Problems, anläßlich einer gemeinsamen Seminarübung über kretische Kunst. Herr Professor Bouman hat mir außerdem in freigebigster Weise die Benutzung und Abbildung des von ihm gesammelten Materials der schwachsinnigen Künstlerin A. K. B. gestattet.

Die Lösung verschiedener praktischer Aufgaben, die mit meiner Berufung an die Universität Amsterdam zusammenhingen, hat die Vollendung dieser Untersuchung immer wieder verzögert. Ich konnte indessen die leitenden Gedanken bereits in einigen Vorträgen in der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin (im Jahre 1934) und an der Universität Cambridge (im Jahre 1935) entwickeln. Die sich daran anschließenden Diskussionen haben wesentlich zur Festigung meines Standpunktes beigetragen. Im ganzen habe ich mich dadurch veranlaßt

gesehen, den Kreis meiner Untersuchungen weiter zu ziehen, als ich ursprünglich beabsichtigte. In vielen Fällen mußte es jedoch bei Andeutungen bleiben, denn das Gebiet ist zu umfangreich, als daß es möglich wäre, jeden lockenden Seitenweg bis zu Ende zu gehen. Immerhin hoffe ich, daß es mir gelungen ist, meine Betrachtungsweise in den Hauptzügen klar darzulegen und auch ihre Berechtigung prinzipiell zu begründen. Letzteres schien mir nötig, da die hier vortragene Auffassung erheblich von der üblichen abweicht. Über das Pragmatische hinaus versucht sie zum *πράττων* vorzudringen und, indem sie die Gründe und Bedingungen seines Handelns zu erfassen und zu begreifen sich bestrebt, erhofft sie Aufschluß über die Geistesstruktur der kretischen Kultur im ganzen.

Ich bin mir davon bewußt, daß es sich dabei in der Tat nur um einen ‚Versuch‘ handeln kann. Anders will dieses Buch auch nicht gewertet sein.

Viele haben mir im Laufe der Jahre durch Kritik und Ermutigung geholfen. Allen möchte ich hier danken, auch wenn es mir unmöglich ist, ihre Namen alle zu nennen.

Ihr, die mir am meisten und unermüdlich geholfen hat, lege ich das fertige Buch als Symbol meiner Dankbarkeit in die Hände.

Zu besonderem Dank für mancherlei Hinweise und Gedankenaustausch bin ich auch den Herren Prof. Dr. W. Andrae, Prof. Dr. H. Frankfort, Prof. Dr. F. Müller Jzn., Prof. D. S. Robertson, Prof. Dr. G. Rodenwaldt, Geheimrat C. Schuchhardt, T. de Vries und Prof. Dr. A. J. B. Wace verpflichtet. Wieviel diese Ausführungen der Pionierarbeit Rodenwaldts auf diesem Gebiet verdanken, wird dem Eingeweihten auch ohne ausdrückliche Hinweise klar sein. Indem ich die von seinem Werk immer wieder ausgehende Anregung dankbar anerkenne, freue ich mich über die häufige Übereinstimmung unserer Auffassungen.

Mein Dank gebührt schließlich auch meiner Sekretärin, Fräulein G. Bleeker, und meinem Assistenten, Herrn L. J. Elferink, die mir in praktischen Dingen immer mit der größten Bereitwilligkeit zur Seite standen.

Von der Zusammenstellung eines Registers habe ich abgesehen. Als Nachschlagewerk ist dieses Buch nicht gedacht und auch nicht zu gebrauchen. Um jedoch demjenigen, der das Ganze kennt, die Wiederauffindung einzelner Teile zu erleichtern, habe ich die Inhaltsangabe durch reichliche Verwendung von Stichworten mit Seitenanweisungen so ausführlich wie möglich gehalten.

Amsterdam, am 1. Juni 1936.

Allard Pierson Stichting.

G. A. S. SNIJDER

# I N H A L T S A N G A B E

Vorwort .....	Seite 4
Inhalt .....	Seite 6
Einleitung .....	Seite 11
<p>Allgemeines über die kretische, die mykenische und die griechische Kultur, S. 11; die kretische Kunst, Schwierigkeit, eine Kontinuität der Entwicklung festzustellen; die kritischen Punkte; Stockung und Aufschwung, S. 12; Antriebe von außen her als Erklärung; die Auffassungen Karos, S. 12; Evans', S. 13; Frankforts, S. 15; Matz', S. 15; Kritik darauf; Notwendigkeit, die Erscheinungen zuerst aus sich selbst heraus zu begreifen (Nilsson), S. 16; Verschiedenheit der Meinungen über den kretischen Kunststil, S. 16; Furtwänglers Meinung: ‚Naturalismus‘ und ‚europäischer Geist, S. 16; verwandte Ansichten, S. 17; Curtius, S. 18; Matz, S. 18; Schweitzer, S. 19; Rodenwaldts Meinung: ‚uneuropäischer Geist, S. 19; ähnlich Praschniker, Karo, Weickert, v. Salis, S. 20; Grund der Verschiedenheit der Beurteilung, S. 21; der Gegensatz ‚Orient-Europa‘, S. 21; das Verhältnis zur Natur und die Unbrauchbarkeit des Begriffes ‚Naturalismus‘, S. 22; der subjektive Standpunkt bei der Beurteilung und die Vernachlässigung des Standpunktes des Künstlers, S. 24; die Möglichkeit, mit Hilfe der Kunstwerke auf psychologischem Wege die Geisteshaltung des Künstlers zu ergründen, S. 25; die kretische Kunst für einen solchen Versuch besonders geeignet, S. 25; Ausgangspunkt die Wandmalerei, S. 26.</p>	
Die kretische Malerei .....	Seite 27
<p>Ihr plötzliches Auftreten im M. M. III, S. 27; keine älteren ‚naturalistischen‘ Fresken; Evans' Frühdatierung des Krokuspflückers unwahrscheinlich, S. 27; Datierung nach Fundumständen, S. 29; Überblick über die wichtigsten erhaltenen Fresken, S. 29; die Miniaturfresken, S. 31; die Relieffresken, S. 32; die Wandbemalung, S. 33; Betrachtung einzelner Spezimina, S. 33; Katze und Reh aus H. Triada, S. 33; Rebhühnerfries aus Knossos, S. 35; Blumen und Pflanzen, S. 35; Bäume, S. 36; Seetiere, S. 37; der Mensch, S. 38; der Krokuspflücker, S. 38; die Tänzerin aus H. Triada, S. 38; ‚Captain of the Blacks‘, S. 38; Stierspringer, S. 39; ‚Parisienne‘, S. 39; ‚Cupbearer‘, S. 39; die Darstellung des Ohres, S. 40; allgemeine Eigenschaften der kretischen Malerei, S. 40; ‚Duplikation‘ der Wirklichkeit, S. 41; die Relieffresken als Symptom dieses Bestrebens, S. 42; ‚Jewelfresco‘, S. 42; Stierkopf, S. 42; Menschen Darstellungen, S. 43; die Miniaturfresken, keine Gruppenbildung, S. 44; Vorläufer der ‚naturalistischen‘ Kunst, S. 45; Zusammenfassung der Eigenschaften der kretischen Malerei, S. 46; äußerste Erscheinungstreue,</p>	

zu Unrecht als ‚Naturalismus‘, ‚Impressionismus‘, ‚modern‘ angesprochen, S. 47; im Grunde primitiv, S. 48; Möglichkeit, die dieser Auffassung zugrunde liegende Geisteshaltung zu verstehen mit Hilfe der Untersuchungen über eidetische Erscheinungen, S. 49.

Kunst und Eidetik ..... Seite 50

Subjektive optische Anschauungsbilder, S. 50; die Untersuchungen von Jaensch über ‚Eidetik‘, S. 50; was sind subjektive optische Anschauungsbilder?, S. 51; Parallelerscheinungen, S. 52; zwei Typen von Anschauungsbildern, S. 52; die korrespondierenden psychophysischen Typen von Eidetikern, B- und T-Typen, S. 53; Verbreitung der Eidetik, S. 54; allgemeine Bedeutung der Eidetik, die eidetische Einheitsphase beim Individuum, S. 54; die phylogenetische Bedeutung der Einheitsphase, S. 55; bei Naturvölkern, S. 55; in der paläolithischen Kultur, S. 55; Untersuchungen von Verworn, S. 56; und von Bouman, S. 57; der Fall A. K. B., S. 57; die Sprache als abstraktionsfördernder Faktor, S. 58; Untersuchungen Koenens, S. 59; verwandte Fälle, S. 59; Bedeutung der Sprache in der Entwicklung der paläolithischen Kunst, S. 59; Bestätigung durch die Deutung von Hoernes der paläolithischen Zeichnungen, S. 60; und die Beschriften auf den Zeichnungen von A. K. B., S. 60; Verwandtschaft der primitiven Kunst mit eidetischen Anschauungsbildern, S. 60; sind diese bei dem Zeichnen direkt verwendbar?, S. 61; Untersuchungen von Politt und Metz, S. 61; störender Einfluß der gezeichneten Linie, S. 61; taktilmotorische Vergegenwärtigung der Wirklichkeit durch die darstellende Gebärde, S. 62; diese beherrscht den Zeichenakt, S. 63; Zusammenhang mit Gebärdensprache, S. 63; Gebärdensprache und Verbalsprache, S. 63; kritische Betrachtung dieser Auffassungen, S. 63; Arbeiten eidetischer Künstler, S. 65; Möglichkeit, sich der Macht der darstellenden Linie zu entziehen, in der Buschmannkunst, S. 66; in der paläolithischen Kunst, S. 68; Verwendung von natürlich gegebenen Formen in der Kunst, S. 69; ‚Anregungen‘ beim Zeichenunterricht, S. 70; die eidetische Kunst K. Tonny's, S. 70; ‚Anregungen‘, die auch auf den Nicht-Eidetiker wirken, S. 72; Leonardo, S. 73; Berechtigung, zum Vergleich Arbeiten von Schwachsinnigen und Primitiven heranzuziehen, S. 73; ‚Schwachsinnig‘ und ‚Primitiv‘, S. 73; Eidetik und kretische Kunst, S. 74; Κρήτη und B-Typ., S. 75; Eigenschaften von Anschauungsbildern verglichen mit kretischer Kunst, S. 75; Beweglichkeit, S. 75; Relieffresken, Umriss, S. 75; Gewichtloses Schweben, S. 76; Farben, S. 76; Hybridisierungen, S. 76; allgemeine Verwandtschaft mit anderen Arten eidetischer Kunst, S. 77; die Kreter lebten in der Hauptsache noch in der eidetischen Einheitsphase, S. 78; stehen die anderen Kulturäußerungen dieser Annahme nicht im Wege?, S. 78.

Die kretische Kultur und die Eidetik ..... Seite 79

Die Architektur, S. 79; Beschränkung auf den Palastbau, S. 79; Auffassungen über den Bauplan, S. 79; Fehlen der klaren Übersicht und eines einheitlichen Bauplanes, S. 80; Besprechung der Ansichten Rodenwaldts, S. 81; Curtius', S. 81; Matz', S. 82; Kritik, S. 84; Interpretation

der Architektur, S. 86; die Technik des Bauens, S. 88; Aneinanderreihung und dauernde Änderung der Räume, S. 88; übertriebener Sicherheitsfaktor und schlechte Konstruktion, S. 89; experimentelles Bauen, die Wasserabfuhr, S. 89; keine abstrakte Überlegung, S. 89; Reiz der kretischen Architektur: das Irrationale, S. 89; Die Plastik, S. 90; große Skulptur?, S. 90; Kleinplastik beweglich, nicht statisch und ohne Gefühl für organischen Bau, S. 90; Reliefplastik, S. 91; Besprechung der Ansichten K. Müllers, S. 92; Darstellung der optischen Erscheinungsform, S. 92; eine Oberflächenkunst, wie die Malerei, S. 93; Die Sprache, S. 94; das prähellenische Vokabular, S. 94; Dingnamen kretisch, Kategoriebezeichnungen griechisch, S. 94; Vergleich mit primitiven Sprachen, S. 95; die Schrift, S. 97; ideographischer Charakter bis zum Ende erhalten, S. 98; konkreter, anschaulicher Charakter auch in einer Silbenschrift möglich, S. 98; Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, S. 99; Kretische Sprache im analogischen Stadium, S. 100; Möglichkeit, kretische Worte in sinnvollem Zusammenhang zu erfassen, S. 100; Winters Parallelercheinungen, mykenische und nachmykenische Gleichnisse Homers, S. 100; Kritik von Poulsen, S. 101; und Fränkel, S. 101; Analyse von Π 155 f., S. 102; Kritik auf Fränkels Interpretation, S. 103; eidetischer Charakter dieses Gleichnisses, S. 103; Religion, S. 104; Epiphanie der Gottheit, S. 104; „mythischer“ Charakter der kretischen Religion, S. 104; Zusammenhang mit Eidetik, S. 105; Gegensatz Kreta—Griechenland, S. 105.

Die Beziehungen Kretas zur Vorwelt und Umwelt Seite 106

Entlehnung und Einfluß, S. 106; das Verhältnis zu Ägypten (Evans), S. 106; das Verhältnis zu Anatolien (Frankfort), S. 107; das Verhältnis zum Norden (Matz), S. 107; Zusammenfassung, S. 109; Matz' Stilkriterien, ihr Wert als Kennzeichen, S. 109; ihre Analyse, S. 110; zu allgemein für historische Schlüsse, S. 110; Übereinstimmung Kretas mit dem Paläolithikum, S. 111; Malta, S. 111; die Meinung Schuchhardts, S. 111; Frobenius' Entdeckungen in N.-Afrika, S. 113; Verhältnis Kreta—Paläolithikum, S. 114; Verhältnis Kretas zum griechischen Festland, S. 115; die frühesten Beziehungen, S. 115; aktive Rolle des Festlandes, S. 116; der eigene Charakter der ‚mykenischen‘ Kunst, S. 116; Vergleichende Betrachtung kretischer und mykenischer Kunstwerke, S. 117; Stierkopfrhyton und Löwenkopfrhyton, S. 117; Vaphiobecher, S. 118; abstrakte Elemente in der mykenischen Kunst, S. 120; die Träger der mykenischen Kultur, Auffassungen von Evans, Wace und Karo, S. 121; eigene Entwicklung der mykenischen Kultur; die Architektur, S. 122; die Keramik, S. 123; Palaststilvasen in Knossos und auf dem Festland, S. 123; wo ist der ‚Palaststil‘ entstanden?, S. 124; das Tintenfischmotiv, auf Kreta, S. 125; in der festländischen Keramik, S. 126; Charakter der festländischen Malerei, S. 127; Darstellung des Menschen, S. 128; die Grenzen der festländischen Malerei, Degeneration, S. 128; aus welchen Gründen gerät das Festland unter Kretas Einfluß?, S. 130; der Reiz der eidetischen Kunst auch für den Nicht-Eidetiker, S. 131; ihre Gefahren für die nicht-eidetischen Festlandbewohner, S. 132; Rückblick, S. 132.

Die Bedeutung der Eidetik in der kretischen Kunst Seite 135

Bisherige Versuche, Erscheinungstreue in der Kunst zu erklären; Hoernes, S. 135; Eidetik löst die Schwierigkeit, S. 135; eidetische Kunst nicht reinreproduktiv oder imitativ, S. 135; das Anschauungsbild Produkt einer als solche empfundenen geistigen Tätigkeit, S. 136; Schlossers „Randglossen“, S. 136; ‚Ornament‘ und ‚Bild‘; Kunst als Ausdruck, S. 137; Croces Ästhetik, S. 137; das Problem der kretischen Kunst notwendig psychologisch-historischer Natur, S. 138; Rolle der Anschauungsbilder im Erschaffungsprozeß der kretischen Kunst, S. 138; Möglichkeit einer künstlichen Steigerung der eidetischen Fähigkeiten, S. 139; Phantastica, S. 139; Möglichkeit deren Verwendung auf Kreta, S. 139; „sacred tree“ eine Giftpflanze?, S. 140; spätere Zeugnisse, S. 141; Rolle der Priester und der Religion, S. 142; Deutung der kretischen Kunst vom Gesichtspunkt der Eidetik aus, S. 142; ‚Ornament‘ und ‚Bild‘ in der frühkretischen Kunst, S. 142; Vergleiche mit eidetischen Visionen, S. 143; und mit den frühen Produkten der schwachsinnigen Künstlerin, S. 143; dynamische und optische Komponenten in der Darstellung, S. 144; Überlegenheit des kretischen Künstlers, S. 144; technische Geschicklichkeit; Vervielfältigung der Wirklichkeit, S. 145; Kunstgestaltung, S. 145; Vorherrschen des optischen Elements, S. 146; aus welchen Gründen, S. 146; Übergangserscheinungen; die Zakro-Siegel, S. 147; ihr realer Charakter, S. 148; ihre Erklärung, S. 148; die große Kunst, S. 149; Objektivierung der Außenwelt, S. 150; Konvention und Abstraktion, S. 150; der ‚galop volant‘, S. 150; Wahrnehmung der Bewegung, S. 150; Rodin, S. 151; Anwendung auf die kretische Kunst, S. 152; ‚visuelle Begriffe‘, S. 152; Verbindung von visuellem Begriff und eidetischem Anschauungsbild, S. 153; Aufkommen von wirklichen Abstraktionen, S. 154; Einfluß des Festlandes?, S. 154; Gegensatz Kreta-Mykenai, S. 154; Spenglers Auffassung, S. 155.

Schlußbetrachtung ..... Seite 157

Überblick, S. 157; ‚Entwicklungsgesetz‘ der Kunst, S. 158; Kritik seiner Allgemeingültigkeit, S. 158; die Entwicklung der paläolithischen Kunst, S. 158; der ägyptischen Kultur, S. 159; verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten auf gleicher Basis, S. 160; der Evolutionsgedanke als Folge des „biogenetischen Grundgesetzes“, S. 160; Variation und Mutation, S. 161; Evolutionsgedanke nur in beschränktem Maße anzuwenden, S. 163; das damit verbundene Werturteil subjektiv, S. 163; Begriff des Fortschritts für den Historiker jedoch unentbehrlich, S. 164; Croce, S. 165; unser „Begriff des Fortschritts“ bestimmt durch die Leistung der Griechen und gültig für die europäische Kultur, S. 165; Kreta und Griechenland, S. 166; die Bedeutung der Griechen, S. 167; der griechische und der europäische Geist, S. 169.

Verzeichnis der Abbildungen ..... Seite 171

Bilderteil ..... Seite 175

## V O R B E M E R K U N G

Obwohl die von Evans aufgestellte Einteilung und Chronologie in mancher Hinsicht zu Bedenken Anlaß gibt, ist sie in diesem Werk der Einfachheit halber beibehalten. Wir rufen in Erinnerung, daß

F. M. I	= Frühminoisch I	(etwa 3000—2800 v. Chr.)
F. M. II	= Frühminoisch II	(etwa 2800—2400 v. Chr.)
F. M. III	= Frühminoisch III	(etwa 2400—2100 v. Chr.)
M. M. I	= Mittelminoisch I	(etwa 2100—1900 v. Chr.)
M. M. II	= Mittelminoisch II	(etwa 1900—1750 v. Chr.)
M. M. III	= Mittelminoisch III	(etwa 1750—1580 v. Chr.)
S. M. I	= Spätminoisch I	(etwa 1580—1450 v. Chr.)
S. M. II	= Spätminoisch II	(etwa 1450—1400 v. Chr.)
S. M. III	= Spätminoisch III	(etwa 1400—1100 v. Chr.)

Was das Festland anbelangt, korrespondiert Mittelhelladisch II (M. H. II) etwa mit Mittelminoisch III und Späthelladisch (S. H.) I, II, III mit den entsprechenden spätminoischen Perioden.

Das Standardwerk von Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, Vol. I—IV (1921—1935) wird in den Bemerkungen angeführt als *Evans Pal.* I, II, usw.

Schliemanns Entdeckungen in Mykenai eröffneten eine neue Welt, so neu, so andersartig und verschieden von allem bis dahin Bekannten, daß die zünftige Archäologie zunächst einen Datierungsirrtum, wenn nicht gar eine Mystifikation befürchtete. Seitdem haben weitere Funde in den griechischen Ländern und namentlich die großen Ausgrabungen auf Kreta die „mykenische“ Kunst erst in den richtigen Rahmen gefaßt, seitdem bemühen sich die Archäologen, das Verhältnis zwischen „Kreta-Mykenai“ einerseits und dem historischen Griechenland andererseits zu erfassen und zu bestimmen. Noch immer ist letzteres nicht überzeugend gelungen, noch immer klafft zwischen diesen in ihren Erscheinungsformen so verschiedenartigen Kulturen eine Lücke, die auch durch die einzelnen herüber und hinüber gesponnenen Fäden keineswegs als überbrückt gelten darf. Von einer wirklich ununterbrochenen Entwicklung kann vollends keine Rede sein, und es erscheint auch mehr als fraglich, ob es je gelingen wird, diese aufzuzeigen. Denn wo eine alte Welt untergeht und eine neue auf den Trümmern ersteht, mögen Zusammenhänge immer vorhanden sein, aber zu dem geschlossenen Bild einer Entwicklung fügen sie sich doch nur dem, der mit dem vorgefaßten Willen, es zu sehen, an die Tatsachen herantritt.

Weit günstiger scheinen die Verhältnisse in bezug auf Kreta und Mykenai, auf die minoische und die mittel- bzw. späthelladische Kunst zu liegen. Hier kann kein Zweifel aufkommen, hier ist die Verwandtschaft zu bestimmten Zeiten handgreiflich, und es kann sich nur darum handeln, ob man die vorhandenen Unterschiede auf Qualitäts- oder Wesensverschiedenheit zurückführen will. Beide Auffassungen zählen ihre Anhänger, und wir werden später ausführlicher darauf zurückkommen müssen. Daß die minoische Kultur die führende und gebende war, steht fest. Fast ganz auf Kreta beschränkt, können wir sie jetzt, dank der großen Entdeckungen, namentlich von Sir Arthur Evans, von den frühesten Anfängen bis zum letzten Ausklang überblicken, und obgleich wir manches noch schmerzlich vermissen, obwohl es immer noch nicht gelungen ist, den zahlreichen Urkunden ihr Geheimnis abzugewinnen und die noch unerforschten Teile der Insel noch viele Überraschungen bergen mögen, im großen und ganzen liegt doch ein Gesamtbild vor. Die Kunst in ihren verschiedenen Äußerungen steht in ihren Hauptphasen vor unseren Augen, und die Funde haben es ermöglicht, eine verhältnismäßig scharfe und nahezu lückenlose Chronologie aufzubauen.

Trotzdem ist es nicht nur schwer, innerhalb dieser lokal scharf umgrenzten, einheitlichen Kultur eine kontinuierliche Kunstentwicklung zu entdecken, sondern es scheint ebenfalls fast unmöglich, in der begrifflichen Erfassung der spezifischen Stilmerkmale — des Wesens — dieser Kunst Einigkeit zu erzielen.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, das gesamte Material von neuem von dem erstgenannten Gesichtspunkt aus vorzulegen. Mit Hilfe von Karos vorzüglicher Übersicht in Eberts Reallexikon<sup>1</sup> läßt sich leicht feststellen, wo die kritischen Punkte liegen, obwohl gerade Karo die Kontinuität der Entwicklung besonders betont. Gleich am Anfang erscheint es rätselhaft, daß aus dem langen,<sup>2</sup> durch keine besondere Befähigung sich unterscheidenden Neolithikum sich plötzlich eine Kultur entwickelt, die ihre ganze gleichartige Umgebung weit überragt. Nach einer deutlichen Stockung setzt im F.M. III ein neuer, andersgearteter Aufschwung ein, der sich keineswegs aus einer ununterbrochenen, natürlichen Entwicklung zu erklären scheint und trotz Mannigfaltigkeit und Reichtums an „Mangel an einheitlichem Stilwillen und Disziplin leidet“.<sup>3</sup> In der M.M.-Periode entstehen die großen Paläste. Gleichzeitig spüren wir in der handwerklichen Kunst einen Niedergang: die Keramik wird gröber, ärmlicher in Muster und Farbe. Ein Widerspruch, der zur Not durch die weiter durchgeführte Mechanisierung des Handwerks erklärlich ist. Weit komplizierter jedoch werden die Verhältnisse im Laufe des M.M. III. An den Hauptkulturzentren werden die großen Paläste vernichtet, an anderen Orten sind gar keine kriegerischen Verwüstungen wahrnehmbar. An eine allgemeine Katastrophe und Bevölkerungswechsel kann also nicht gedacht werden. Dagegen spricht auch die Tatsache, daß die Paläste alsbald neu, aber im selben Stil errichtet werden. Evans hat deshalb an eine dynastische Revolution gedacht, Karo hält vorübergehende Raubzüge der festländischen Fürsten, deren Gräber in Mykenai nur allzu deutlich eine enge Berührung mit dem kretischen Kulturkreis verraten, für möglich. In beiden Fällen wäre also alles beim alten geblieben. Dann ist aber zum mindesten erstaunlich, daß mit den neuen Palästen gleichzeitig eine neue Schreibweise auftritt und die ganze Kunst, von den Produkten der Gemmenschneider und Kleinplastiker bis zu den Erzeugnissen der Töpfer und den jetzt erst auftretenden großen Fresken der Wandmaler, einen neuen, ganz eigenartigen Stil zeigt, der so vollständig aus dem bisherigen Rahmen fällt, daß man zu fast verzweifelten Mitteln hat greifen müssen, um sie mit der vorhergehenden zu verknüpfen. Karo vermutet eine durch den einbrechenden Krieg hervorgerufene innere Erneuerung, um „den neuen Aufschwung der minoischen Kultur und den Umschwung des künstlerischen Stiles“ zu erklären.<sup>4</sup> Evans hat durch die Frühdatierung des Freskos eines Krokus pflückenden Jünglings, welches er dem älteren Palast (M.M. II) zuschreibt, die Kontinuität der Entwicklung, zum mindesten das Vorkommen großer Fresken naturalistischen Gepräges, in der vorhergehenden Periode zu erweisen versucht. Diese Frühdatierung betrifft deshalb nicht nur die richtige Einreihung eines Einzelstückes, sondern wird kardinal für die ganze Betrachtung des neuen Stiles. Aus diesem Grunde scheint es mir nötig, jetzt bereits zu betonen, daß die von Evans angeführten Beweisgründe diese Frühdatierung nicht rechtfertigen.

Auch in der Keramik zeigt sich eine große Veränderung, die sich in Formen, in Technik und im Stil, wenn auch nicht so abrupt, vollzieht, und man kann

<sup>1</sup> VII, S. 66 f.

<sup>2</sup> Von Evans, Pal. I, S. 34 f., auf etwa 5000 Jahre, von Vollgraff, Rh. Mus. 1908, 63, S. 319 f., allerdings auf etwa 1300 Jahre angesetzt.

<sup>3</sup> Karo, Eberts Reallex., VII, S. 74.

<sup>4</sup> a. O. S. 78.

nicht umhin, hier einen Zusammenhang mit der Zerstörung der ersten Paläste zu vermuten.

Wir können weiter kurz sein. Obgleich sich eine Unterbrechung der Kontinuität zwischen S. M. I und S. M. II kaum feststellen läßt, fragt man sich doch staunend, was die Kreter veranlaßt haben mag, Bronzeschätze in gewiß noch weit größerem Umfang, als der archäologische Befund bis jetzt schon bewiesen hat, im Laufe des S. M. I im Stich zu lassen,<sup>5</sup> und zwar nicht nur in Knossos, sondern auch an zahlreichen anderen Orten. Und läßt sich hier nicht auch ein Stilwandel feststellen? Sind die langen Reihen fast identischer lebensgroßer Figuren, deren Prozessionen die Wände des Palastes in Knossos nun schmücken, nicht doch eines anderen Geistes, wenn sie formal auch noch so deutlich ihre Herkunft verraten? Und wenn einerseits in der Keramik sich eine gewisse Verarmung des herkömmlich Überlieferten bemerkbar macht, finden wir nicht andererseits in den Formen der Vasen ein früher oft peinlich vermißtes Verständnis für straffere Durchbildung, für organische Einteilung sowie auch die in naturalistischem Sinn verkümmerten Schmuckformen sich in deutlicher Stilisierung organisch dem Bau der Vasen anpassen? Was soll man schließlich von den in der Hauptsache auf Knossos beschränkten Vasen des „Palaststiles“ halten, die ihre engsten Verwandten auf dem griechischen Festland haben — Verwandte, die sicher nicht aus Kreta dorthin exportiert sind?

Die letzte Phase der kretischen Kunst braucht uns hier nicht mehr zu beschäftigen. Um 1400, gegen das Ende von S. M. II, wird die kretische Herrlichkeit vernichtet. Was bleibt, ist nur ein ärmliches Weiterschleppen der alten Tradition. Was neugekommen ist, hat dem offenbar noch nichts Wesentlichen an die Seite zu stellen.

Auch wenn man die manchmal recht dünnen Verbindungsfäden, die sich in der Entwicklung verfolgen lassen, als Beweise einer Kontinuität gelten läßt, so ist doch nicht zu bestreiten, daß an den wichtigen Einschnitten daneben nicht nur viel augenfällig Neues auftritt, sondern daß auch mehrfach der Eindruck entsteht, daß in Verbindung mit den neuen Kulturerscheinungen die Entwicklung ein plötzlich beschleunigtes Tempo anschlägt. Und gerade diese Beschleunigung, dieses stoßweise Fortschreiten der Kultur, die mehrfach in ganz kurzer Zeit ein bedeutend höheres Niveau erreicht, um dann ebenso oft zu stocken oder gar in schwunglose Erstarrung zurückzusinken, ist so wenig innerlich zu begründen, daß sogar Karo, der, wie oben bemerkt, den größten „Umschwung“ des künstlerischen Stils, im M. M. III, aus inneren Gründen erklären möchte, doch den äußeren Antrieb eines feindlichen Angriffs voraussetzt, um überhaupt den Aufschwung zu begründen. Andere Forscher sind in der Annahme von Antrieben von außen her viel weiter gegangen. Evans hat vor kurzem noch einmal ausführlich dargelegt, wie viele und intensive Verbindungen zwischen Kreta und dem frühen Ägypten bestehen.<sup>6</sup> Er nimmt an, daß ein Teil der libyschen prädynastischen Bevölkerung des Deltas durch die Eroberung Ägyptens durch Menes aus ihren Wohnsitzen vertrieben wurde und nach Kreta übersiedelte,<sup>7</sup> und hält es für wahrscheinlich, daß dieses Fremdvolk nicht nur verantwortlich ist für das Aufblühen der

<sup>5</sup> Evans, Pal. II, 2, S. 623 f.

<sup>6</sup> Pal. II, S. 22 f.

<sup>7</sup> Pal. II, S. 45 f.

minoischen Kultur, sondern daß diese selbst, wenigstens zum Teil, das Resultat dieser Völkervermischung ist.<sup>8</sup> Auch im Verlauf der weiteren Entwicklung nimmt Evans direkte Abhängigkeit der Kreter von ägyptischen Lehrmeistern an,<sup>9</sup> die er gegen Ende der F. M.-Periode als neues ägyptisches Element in der Messara-Ebene angesiedelt vermutet. In der M. M.-Periode hält Evans an der von ihm angenommenen Kontinuität der Entwicklung fest, obwohl er auch hier einen verstärkten ägyptischen Einfluß mit dem Aufkommen des Neuen Reiches zusammenhängend nicht verkennen kann<sup>10</sup> und wenigstens in Knossos den Schnitt in der Entwicklung der Paläste deutlich zu beobachten meint.<sup>11</sup> Immerhin läßt sich dies alles recht wohl durch Evans' Auffassung erklären, und erneute, verstärkte Handelsverbindungen mit Ägypten machen es nicht nötig, einen Bevölkerungszustrom oder Umsturz anzunehmen. Weit schwieriger ist es, die von Evans geschilderten zahlreichen Funde von Bronzeschätzen zu verstehen.<sup>12</sup> Die von Evans gegebene Erklärung, daß die wohlhabenden Elemente der Bevölkerung *en masse* ausgewandert wären, teils aus Angst vor Erdbeben, teils aus Lust an einer vielversprechenden Kolonisation auf dem griechischen Festland,<sup>13</sup> scheint mir höchst unwahrscheinlich. Daß jetzt ein Bevölkerungswechsel stattgefunden hat, steht fest, aber daß dadurch in erster Linie die wohlhabenden Bürger betroffen wurden, weist vielmehr auf das Auftreten einer neuen „Herrenschaft“ hin. Denn niemand läßt seine kostbarsten Besitztümer freiwillig zurück: die Besitzer dieser Bronzeschätze sind entweder vertrieben oder ausgerottet. Ihr Platz wurde eingenommen von Ankömmlingen, die sich allerdings als neue Herren die Arbeitskraft der eingeborenen Bevölkerung gesichert haben werden. Der Palast in Knossos hat nur wenig gelitten, aber in der Stadt und auch an anderen Orten läßt sich die Katastrophe oft erschreckend deutlich feststellen, und vielfach sind gerade hier die verborgenen Bronzeschätze zutage gekommen.<sup>14</sup> Es ist ausgeschlossen, daß ein Erdbeben die Verbindung dieser Erscheinungen erklären könnte. Um so weniger, als man diese Katastrophe fast zwangsläufig mit dem plötzlichen Aufblühen des Festlandes in Verbindung bringen muß. In Mykenai erscheinen um diese Zeit in den Schachtgräbern die erlesensten Erzeugnisse kretischer Goldschmiedekunst neben kostbaren einheimischen Goldsachen. Die Macht und der Reichtum der Herren auf dem Festland wachsen offenbar ungeheuer. So lassen sich die Ereignisse auf Kreta kaum durch einen inneren Dynastiewechsel erklären,<sup>15</sup> und es bleibt nur die Wahl, entweder, wie z. B. auch Nilsson will,<sup>16</sup> einen feindlichen Raubzug vom Festland her anzunehmen, oder etwa zu vermuten, daß eine Gruppe von griechischen Eroberern sich in Knossos festgesetzt hat. Gegen letzteres spräche, daß im S. M. II Berührung zwischen Kreta und dem Festland kaum nachzuweisen ist. Dabei wäre allerdings zu bedenken, daß ein solches Verhalten auch zwischen

<sup>8</sup> Pal. II, S. 24; Frankfort, *Studies in early Pottery of the Near East*, I, S. 115 f.; II, S. 95.

<sup>9</sup> Pal. II, S. 53 f.

<sup>10</sup> Pal. II, 2, S. 476; man darf in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß auch im M. M. und S. M. zahlreiche nordafrikanische Bevölkerungselemente auf Kreta vorhanden waren, auch wenn die Schlußfolgerungen Evans' (Pal. II, 2, S. 756 f.) nicht ohne weiteres annehmbar sind.

<sup>11</sup> Pal. III, S. 486.

<sup>12</sup> Pal. II, 2, S. 623 f.

<sup>13</sup> a. O. S. 626.

<sup>14</sup> a. O. S. 624 f.

<sup>15</sup> Evans, Pal. II, 2, S. 625 f.

<sup>16</sup> *Minoan-Myc. Religion*, S. 33.

Griechenstämmen — wenn wir wenigstens rückschließend von historischen Zeiten urteilen dürfen! — nichts Befremdendes hätte. Und man sollte nicht vergessen, daß der auf Knossos beschränkte und dort durch seinen straffen, monumentalen Stil immerhin recht auffallende „Palaststil“ seine nächsten Geistesverwandten auf dem griechischen Festlande hat.<sup>17</sup> Auf die spätminoischen Fresken werden wir später noch zurückkommen.

Obwohl Evans die Beziehungen Kretas zu Ägypten und Nordafrika besonders betont hat, sind ihm die Zusammenhänge der kretischen Kultur nach Westen (Malta, Spanien) und Osten keineswegs entgangen. Von zwei Seiten her ist gerade den letzteren eine besondere Bedeutung beigemessen worden. Frankfort<sup>18</sup> verbindet die ‚Vassiliki‘-Ware mit anatolischer Keramik und stellt fest, daß die sonstigen Beziehungen zwischen Kreta und Anatolien so eng sind, daß er sich seinerseits nun veranlaßt sieht, eine Einwanderung von Anatoliern — wahrscheinlich aus Südwestkleinasien — in Ostkreta anzunehmen. Ob ihre Zahl oder die Höhe ihrer Kultur, vielleicht auch eine rassische und geistige Verwandtschaft mit den Kretern, verantwortlich sei für die starke Durchdringung der minoischen Kultur mit anatolischen Elementen, diese Frage läßt er offen.<sup>19</sup> Er stellt nur fest, daß diese anatolischen Einwanderer die Priorität hatten und jedenfalls eher kamen als die Flüchtlinge aus dem Delta.

Eine andere Ansicht wird von Matz<sup>20</sup> vertreten. Dieser hat den Umfang des ägyptischen Einflusses stark — wohl zu stark<sup>21</sup> — in Frage gestellt und ist auf Grund seiner stilanalytischen Untersuchungen zu der Überzeugung gekommen, daß die treibenden Elemente der erwachenden minoischen Kunst aus dem südost-europäischen, subneolithischen Kulturkreis stammen und sich über die Kykladen hin in Kreta geltend machen. Es scheint, daß auch er eine Einwanderung dieserseits nach Kreta annimmt,<sup>22</sup> wenn er sich diese auch in durchaus friedlichen Formen und über Jahrhunderte ausgedehnt denkt. Nun ist es Nilsson<sup>23</sup> schon aufgefallen, daß „es ist, als ob man sich nicht zutraute, das Entstehen eines Kunststiles oder einer Kunstart in einem verhältnismäßig wohlbekannten und durch reiches Material vertretenen Kulturkreis zu suchen, sondern immer die Anfänge und den grundlegenden Anstoß in eine nebelige Ferne abschieben wollte“. Und in der Tat, wenn man die Meinungen der genannten Forscher, ganz abgesehen von ihrer Richtigkeit, nebeneinander hält, so bleibt als allen Gemeinsames die offenbare Tatsache, daß keiner von ihnen dem kretischen Neolithikum die Fähigkeit einer spontanen Entwicklung zutraut und alle zu einem oder gar wiederholten Antrieben von außen her ihre Zuflucht nehmen. Die neolithische Kultur unterscheidet sich auf Kreta auch nicht durch besondere Eigenschaften. Sogar Evans, dem man wirklich keine Kleingläubigkeit in bezug auf die Fähigkeiten der Kreter vorwerfen kann, betont nachdrücklich den lahmen, dekadenten Charakter der Keramik aus der Übergangszeit vom Neolithikum zum F. M.<sup>24</sup>

<sup>17</sup> Siehe auch Karo, bei Ebert, VII, S. 90.

<sup>18</sup> Studies, II, S. 85 f.

<sup>19</sup> a. O. S. 98 f.

<sup>20</sup> Die frühkretischen Siegel (1928).

<sup>21</sup> Vgl. Pieper, Orient. Lit.-Ztg., 1929, S. 80 f.; Nilsson, G. G. A. 1930, S. 130.

<sup>22</sup> a. O. S. 262.

<sup>23</sup> G. G. A. 1930, S. 133.

<sup>24</sup> Pal. II, S. 9.

Wie dem auch sei: ob man mit einer oder mehreren Einwanderungen rechnen will, oder ob man sich begnügen will mit „Einflüssen“ von verschiedener Seite her, die minoische Kunst bietet ein Bild, in dem Stockungen und sprunghafte Weiterentwicklung miteinander abwechseln und plötzlich aufkommende Nova ihre Erklärung nicht, oder höchstens nur zum Teil, in der Kontinuität der Entwicklung auf anderen Gebieten finden. Dies und nicht nur das Bedürfnis, *ignotum per ignotius* zu erklären,<sup>25</sup> ist der Grund, weshalb gerade hier immer wieder auf äußere Antriebe welcher Art auch zurückgegriffen wird. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß über diesem Feststellen von Einflüssen und Antrieben der Versuch, das *ignotum* der kretischen Kunst *per se* zu erklären, ins Hintertreffen geraten ist. Nilsson, der in seiner Besprechung des Buches von Matz die Forderung stellt, daß man, bevor man an das Problem der auswärtigen Einflüsse geht, „auf dem Gebiet der Kunst . . . zuerst die minoischen Erscheinungen soweit tunlich aus sich selbst heraus zu begreifen versuchen“ sollte, hat damit in der Tat den Finger auf eine wunde Stelle gelegt. Jeder wird mit ihm dem minoischen Volke „die Fähigkeit einer glänzenden Entwicklung der Kunst“ zutrauen, denn der Augenschein genügt ja, um zu beweisen, daß die Minoer — ganz abgesehen von den auswärtigen Einflüssen, denen schließlich ein jedes Volk ausgesetzt ist — es tatsächlich zu einem erstaunlich ausgesprochenen eigenen Stil in der Kunst gebracht haben. Aber sogar über die grundlegendsten Eigenschaften dieses Stiles herrscht bis jetzt die weitgehendste Meinungsverschiedenheit unter den Forschern, die sich tiefer damit beschäftigt haben. Es sind deren zu viele, um ihre Meinungen alle aufzuzählen, aber einige müssen doch als Beispiel angeführt werden.

Wir können füglich mit Furtwängler anfangen. Obwohl er die großen Entdeckungen auf Kreta nicht mehr erlebt hat, hat er doch auf Grund der Gemmen und der ‚mykenischen‘ Funde eine Charakteristik dieser Kunst hinterlassen,<sup>26</sup> die auch heute noch wertvoll ist durch die erstaunliche Klarheit, mit der die Probleme erfaßt sind. Er unterscheidet bereits die ältere Periode (= Kreta) von der jüngeren, in eigentlichem Sinn mykenischen, obwohl er beide Strömungen so eng miteinander verbunden erachtet, daß sie schwerlich voneinander zu trennen sind. Beide betrachtet er als griechisch, obwohl er nicht unterläßt hervorzuheben, „daß wahrscheinlich das eigentlich künstlerisch Schöpferische von dem vorgriechischen Element der Urbevölkerung ausging“. Wenn er dieses Schöpferische als griechisch bezeichnet, so hängt dies eng zusammen mit seiner Auffassung der späteren griechischen Kunst, die er hauptsächlich im Gegensatz zur orientalischen sieht. „Es ist ein von jenem orientalischen völlig verschiedener Geist, dem wir hier begegnen. Hier herrscht frische Freude am Leben und Freude am Darstellen und Schildern der einfachen Wirklichkeit. Die dumpfe drückende Atmosphäre des Orients ist einer klaren, heiteren Luft gewichen — hier blickt das Auge vertrauend frei, genießt und spiegelt Lebensfreude wider.“ Diese Eigenschaften betrachtet Furtwängler ebenfalls als „die innersten, besten, kräftigsten Triebe der Eigenart griechischer Kunst“, die zwar zeitweilig unterdrückt wurden, aber in der ionischen Kunst wieder neu durchbrachen und die weitere Entwicklung bestimmten. Um 1900 war dieser Standpunkt, für den ein unbefangener Naturalismus die Höhe der Kunst bedeutet, modern und verständlich, und man kann sich dann auch nicht wundern, daß dieser Naturalismus Furtwängler als besonders charakteristisch für

<sup>25</sup> Nilsson, a. O.

<sup>26</sup> Die antiken Gemmen, III, S. 13 f.

den „europäischen Geist“ erscheint. Von diesem Standpunkt aus kann man auch seinen Ausspruch, daß die mykenische Kunst der älteste Teil der griechischen Kunst sei, verstehen. Daß dabei andere Elemente der griechischen Kunst, die heutzutage besondere Beachtung finden und ihren unzweideutigsten Niederschlag in der geometrischen Kunst gefunden haben, ganz außer Betracht bleiben oder höchstens als „widrige Elemente“ gewertet werden,<sup>27</sup> und daß das eigentlich griechische Volkselement nahezu ganz als Schöpfer dieser Kunst ausgeschieden wird,<sup>28</sup> darf jedoch nicht übersehen werden. Um so weniger, als Furtwänglers Auffassung einen starken Nachhall gefunden hat, gewiß nicht nur auf Grund seiner wissenschaftlichen Autorität, sondern auch, weil viele Forscher noch heutzutage auf demselben, allerdings im Jahre 1936 weniger als um 1900 verständlichen Standpunkt stehen, daß frische, unbefangene Wiedergabe der Natur als das höchste Ziel der Kunst anzusehen sei.

So findet man diese Auffassung, zum Teil fast wörtlich, in einer Reihe von zusammenfassenden Werken und allgemeinen Handbüchern wieder. Gordon Childe,<sup>29</sup> der zwar betont, daß die Festlandbewohner keine Kreter waren,<sup>30</sup> betrachtet die mykenische Kultur doch nur als eine erschöpfte Fortsetzung der kretischen, nur wichtig als das Vehikel für die minoische Leistung.<sup>31</sup> Im Gegensatz zum Orient ist der minoische Geist durchaus europäisch. „Modern naturalism, the truly occidental feeling for life and nature“ sind für ihn die charakteristischen Eigenschaften.<sup>32</sup> Für Glotz in seinem Spezialwerk *La civilisation égéenne* (1923) ist das Gesamtbild in den wesentlichen Zügen dasselbe.<sup>33</sup> Die Charakteristik der ionischen Kunst von Furtwängler finden wir unverändert wieder bei de Ridder und Déonna,<sup>34</sup> denen „le goût pour le naturalisme, pour le décor végétal, traité non pas d'une façon abstraite et géométrique, comme en Grèce continentale mais avec vérité; le sens du pittoresque, le goût du mouvement violent, de la vie intense“ in der ionischen wie in der kretischen Kunst als die Hauptmerkmale erscheinen. Auch Picard<sup>35</sup> sieht aus demselben Grund in der minoischen Kunst „le premier effort vraiment européen, un glorieux prologue de l'art grec avancé“. Ja, allmählich scheint der Satz vom Europäertum der Kreter einen fast dogmatischen Charakter anzunehmen, sogar in Werken, die sich besonders mit ihrer Kultur und Kunst beschäftigen, wie die von Charbonneaux<sup>36</sup> und van Hoorn.<sup>37</sup> Er erscheint jetzt als Formel im Vorwort, und Charbonneaux geht sogar so weit, daß er den Griechen einen Vorwurf daraus macht, daß sie diese Kunst nicht ihrer kräftigen Jugend aufgepfropft haben und somit das Erblühen der griechischen Kunst um sieben bis acht Jahrhunderte aufgehalten haben!<sup>38</sup>

<sup>27</sup> a. O. S. 13, 67.

<sup>28</sup> a. O. S. 15.

<sup>29</sup> Dawn of European Civilization (1927<sup>2</sup>).

<sup>30</sup> a. O. S. 82.

<sup>31</sup> a. O. S. 84 f.

<sup>32</sup> a. O. S. 29.

<sup>33</sup> S. 445; vgl. S. 452.

<sup>34</sup> L'Art en Grèce (1924), S. 147 f.

<sup>35</sup> La Sculpture Antique, I, 1923, S. 210 f.; Picard hat allerdings in letzter Zeit seinen Standpunkt in dieser Hinsicht erheblich geändert; vgl. Man. d'arch. grecque, La Sculpture I (1935), S. 152.

<sup>36</sup> L'Art Egéen (1929), S. 5.

<sup>37</sup> De Kretische Kunst (1925), S. 1, 3; vgl. 55.

<sup>38</sup> a. O. S. 52.

Auch Evans begründet seine große Bewunderung für minoische Kunstwerke des öfteren mit dem stark ausgeprägten Naturalismus, dem Wirklichkeitswert der Darstellung<sup>39</sup> und spricht fast in entschuldigendem Ton über die Schönheit stilisierter Blumenmotive, schön — „in spite of their stylized character“.<sup>40</sup>

Forsdyke,<sup>41</sup> dessen Formenanalyse tiefer eindringt in das Wesen dieser rätselhaften Kunst, als dem Entdecker Evans in der Publikation seiner Ergebnisse möglich und nötig ist, baut ebenfalls eine Brücke zur europäischen Kunst und betrachtet Kreta als verantwortlich für das Aufblühen der griechischen Kunst.

Bis jetzt haben wir uns mit Auffassungen beschäftigt, die im Grunde nicht über diejenige von Furtwängler hinausgehen. Diese ist jedoch in neuester Zeit durch einige Forscher vertieft und gefestigt worden. Curtius hat in seiner Darstellung der antiken Kunst<sup>42</sup> das Problem von neuem aufgegriffen und eingehend behandelt. Er hat jetzt in weitem Umfang das neu hinzugekommene Material herangezogen und stilkritisch durchleuchtet, und ihm bleibt die kretisch-mykenische Kunst, wenn auch von zwei verschiedenen Volksindividualitäten getragen, eine unteilbare Einheit: „Trotz schärfster Analyse gelingt es nicht, in ihr einen kretischen Teil von einem achäischen zu sondern.“<sup>43</sup> In dieser, namentlich in der kretischen Kunst, sieht Curtius nun „die erste Offenbarung eines neuen, des europäischen Geistes, der sich in seiner neuen Beseelung der sichtbaren Welt, in dem neuen Persönlichkeitswillen eines aktiven Menschentums, und in seiner leidenschaftlichen Beweglichkeit auf das schärfste von der orientalischen Welt, so wie sie im Altertum war und so wie sie in der ganzen weiteren orientalischen Geschichte sich offenbart, unterscheidet“.<sup>44</sup> Man sieht, daß diese Charakteristik sich in denselben Kategorien bewegt, die Furtwängler zuerst anwandte. Nur in der Beurteilung des Verhältnisses Kreta-Griechenland vertritt Curtius eine andere Meinung, wenn auch nur fragenderweise: er hält es nicht für unmöglich, daß die kretische Kunst von Griechen geschaffen sei, so eng scheint ihm „in Ethos die kretisch-mykenische Kunst mit der klassisch-griechischen verbunden“.<sup>45</sup>

In zweierlei Weise wird nun diese Ansicht noch gefestigt und gestützt durch die Arbeiten von Matz und Schweitzer.<sup>46</sup> Matz vertritt in seinem oben (S. 15) bereits erwähnten Werk: ‚Die frühkretischen Siegel‘, die Ansicht, daß das in der kretischen Kunst nachzuweisende Wirbelmotiv sowie die Torsion und der unendliche Rapport für diese Kunst charakteristisch und in der ägäischen Welt neu sind: er erklärt sie aus der Spannung zwischen den wesensverschiedenen Stilprinzipien der Mittelmeerkultur und des Nordens, den er für den neuen Geist

<sup>39</sup> Pal. I, S. 697; II, 2, S. 502; III, 57, 440 f., 506 f. usw.

<sup>40</sup> Pal. II, 2, 456.

<sup>41</sup> Minoan Art (1929), S. 12, 29 f.

<sup>42</sup> Die Antike Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft), II, Der Klassische Stil.

<sup>43</sup> a. O. S. 57.

<sup>44</sup> a. O. S. 56; vgl. S. 12.

<sup>45</sup> a. O. S. 57.

<sup>46</sup> Auch die Arbeit G. Weydes, Probleme des griech. geometr. Stils (Öst. Jahresh. XXIII [1920], S. 16 f.), die die kretische und die myk. Kunst als „etwas Einheitliches“ betrachtet (S. 22, Anm. 17) und der Meinung ist, daß „Charakter und Bestreben des geometrischen Stiles sich nur durch den Weg über die kretisch-mykenische Kunst erfassen lassen“ (S. 17), kann in diesem Zusammenhang erwähnt werden, obwohl die befolgte Methode eher eine Verengung als eine Erweiterung des Blickfeldes bedeutet.

verantwortlich macht.<sup>47</sup> Auch wenn man den feinen, zum Teil überspitzten Stilanalysen dieses Gelehrten nicht den gleichen Beweiswert wie er zugestehen will, so begründen sie doch von einem bisher unbegangenen Weg aus die besprochene Ansicht, die auch Matz sich zu eigen macht, daß es sich hier um „das erste Erwachen des europäischen Geistes“ handelt.<sup>48</sup> Verwandter Art sind die Untersuchungen Schweitzers,<sup>49</sup> die, ohne neues oder unbeachtetes Material heranzuziehen, wesentlich tiefer als bisher auf das Vorhandene eingehen. Es genügt uns einstweilen festzustellen, daß auch er den kretischen Teil, das „Dionysische“, aus der griechischen Antike herausschält, und, wiederum durch den gänzlich unorientalischen Charakter der kretischen Kunst, sich veranlaßt sieht, diese in engere Beziehung zur griechischen zu bringen. In seiner Besprechung<sup>50</sup> von Matz, Frühkretische Siegel, hat er diese Ansicht noch deutlicher ausgesprochen, allerdings auch scharf und wie mir scheint, besonders einleuchtend die Grenze zwischen Kretern und Griechen gezogen. „Die Seele, der *θυμὸς* der Antike, lebt schon im minoischen Kreta, den Geist, *νοῦς*, haben erst die Griechen gebracht. Aber die Befreiung von der Gebundenheit des Orients<sup>51</sup> haben schon die minoischen Kreter vollzogen“,<sup>52</sup> und zwar, wie aus seinen weiteren Ausführungen hervorgeht, als Europäer und in geschichtlich entscheidendem Sinne.

So hat sich durch die Untersuchungen von Matz und Schweitzer das Blickfeld gewaltig erweitert und ist die alte These Furtwänglers auf eine neue Basis gestellt worden. Sie war aber viel früher schon stark angegriffen und erheblich erschüttert worden. Schon im Jahre 1912 hat Rodenwaldt<sup>53</sup> darauf hingewiesen, daß in dem frischen Naturalismus der kretischen Kunst viel „Typisches, Konventionelles, Fertiges“ steckt, daß man überall „bestimmte Formeln der Stilisierung, die das Produkt einer langen Auslese sind und bis ans Ende der kretisch-mykenischen Kunst Geltung gehabt haben“, findet, und daß zunächst einmal Kreta von dem Festland zu trennen sei.<sup>54</sup> Und wenn auch die Festlandbewohner griechischen Stammes gewesen sind, so ist ihre Kunst, die ganz kretischen Gepräges war, für ihn doch nicht als griechisch zu bezeichnen: es ist, im Gegensatz zu der historischen griechischen Kunst, eine „fremde Kultur“, die er hier erblickt.<sup>55</sup> Entschiedener noch hat Rodenwaldt diese Ansicht ausgesprochen in seinem Aufsatz über die Entstehung der monumentalen Architektur in Griechenland.<sup>56</sup> Sie hat sich seitdem gefestigt und geklärt, indem Rodenwaldt später<sup>57</sup> der festländischen Kultur in der Keramik und vor allem in der Architektur doch ein gewisses Eigenleben zuspricht und dort, „wenn überhaupt, griechischen Geist innerhalb der mykenischen Kunst“ empfindet,<sup>58</sup> diesen Geist, den er mit dem europäischen

<sup>47</sup> a. O. S. 262.

<sup>48</sup> a. O. S. 270.

<sup>49</sup> Die Antike 1926, 2, S. 291 f.

<sup>50</sup> Gnomon 1928, 4, S. 608 f.

<sup>51</sup> „Das Interesse an den Dingen um ihrer selbst willen“, wie er sich in „Die Antike“, a. O. S. 311, ausdrückt.

<sup>52</sup> Gnomon, a. O. S. 609.

<sup>53</sup> Tiryns, Ergebnisse der Ausgr., II, S. 196 f.

<sup>54</sup> a. O. S. 203.

<sup>55</sup> a. O. S. 204.

<sup>56</sup> Ath. Mitt. 1919, 44, S. 175 f.

<sup>57</sup> J. d. I. 1919. 34. S. 91, 92, A. 1; Der Fries des Megarons von Mykenai (1921), S. 46 f.

<sup>58</sup> Fries, S. 52.

identifiziert.<sup>59</sup> Trotzdem trennt eine tiefe Kluft diese festländische Kunst, deren Geschichte wie „das Verfolgen eines langsamen, aber unaufhaltbaren Niedergangs“ ist,<sup>60</sup> von der historisch-griechischen, und vollends ist dies der Fall mit der eigentlich kretischen Kunst, deren literarisches Korrelat für ihn das Märchen ist, und vor deren Gemälden Rodenwaldt sich „wie verzaubert in einer Märchenwelt“ ganz uneuropäischen Gepräges fühlt.<sup>61</sup> Nicht anders ergeht es Praschniker<sup>62</sup>, der von der „kretischen Zaubernymphe“<sup>63</sup> spricht, vom „schönen Blütenraum der kretischen Kunst“, beide dem griechischen Geist gleich fremd. Für ihn ist die mykenische Kunst nur eine störende Episode in der Entfaltung des griechischen Kunstwollens, das erst nach der Überwindung des „flimmernden Zaubers“ zur eigenen Art, zum geometrischen Stil gelangt.<sup>64</sup> Im Gegensatz zu Rodenwaldt wertet er also die Eigenschaften der mykenischen Kunst in positiverem Sinn. Kreta gegenüber ist sein Standpunkt der gleiche. Im selben Sinn hat auch Karo sich ausgesprochen<sup>65</sup>, und vorzüglich ist diese Auffassung von der Architektur aus, jedoch unter Hinzuziehung der anderen Kulturäußerungen, kurz und klar zusammengefaßt und begründet von Weickert.<sup>66</sup> Auch die meisterhafte Charakteristik der kretisch-mykenischen Kunst<sup>67</sup> von A. von Salis muß hier erwähnt werden. Obwohl dieser sich zu „Streitfragen“ wie der vorliegenden sehr zurückhaltend äußert, ist seine Meinung um so wertvoller, als sie beruht auf einer unvoreingenommenen, großzügig durchgeführten reinen Erforschung der Formen auf ihren Inhalt, auf die wirklich treibenden Faktoren hin. So trennt sich auch für ihn Kreta vom Festland, so ist auch für ihn der geometrische Stil doch noch mehr als der natürliche Abschluß und die Vollendung eines Prozesses, der schon in der mykenischen Kunst eingesetzt hatte.<sup>68</sup> Als letztes Zeugnis, diametral der Auffassung Furtwänglers entgegengesetzt, möge hier die Meinung eines der besten Kenner der kretisch-mykenischen Kunst, Georg Karos, seinen Platz finden. Er beschließt seine Zusammenfassung der kretischen Kultur in Eberts Reallexikon<sup>69</sup> mit den Worten: „Die wesentlichste und sicherste Erkenntnis bleibt der un-griechische, sogar uneuropäische Charakter der minoischen Kultur und Kunst“.

Sehen wir vorläufig ab von einer Besprechung des interessanten Versuchs O. Wasers,<sup>70</sup> der als Stilprinzip, als charakteristisches Formelement der kretischen Kunst — in diesem Bestreben mit Matz zusammentreffend — die fliehende, zentrifugale, ins Grenzenlose strebende Linie, etwa die Hyperbel, erkennt und der mit seiner Auffassung der kretischen Kunst als einer „halborientalischen mit

<sup>59</sup> Fries, S. 61.

<sup>60</sup> Die Kunst der Antike (1930<sup>2</sup>), S. 19.

<sup>61</sup> Fries, S. 60.

<sup>62</sup> Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. 1923, 2, S. 14 f.

<sup>63</sup> a. O. S. 35.

<sup>64</sup> a. O. S. 34; vgl. S. 23.

<sup>65</sup> Arch. Anz. 1922, S. 135 f.

<sup>66</sup> Typen der archaischen Architektur (1929), S. 68 f.; vgl. auch Lawrence, Classical Sculpture (1929), S. 87 (für die Skulptur), und Gotschich, Studien zur ältesten griechischen Kunst (1930), für die Keramik.

<sup>67</sup> Die Kunst der Griechen (1919<sup>1</sup>), S. 1 f.

<sup>68</sup> a. O. S. 16 f., S. 19 f.

<sup>69</sup> VII, S. 93; vgl. auch Präh. Ztschr. 1932, 23, S. 352.

<sup>70</sup> Arch. Anz. 1925, S. 253 f.

den ersten Keimen einer europäischen“ gewissermaßen eine Mittelstellung einnimmt, so muß man feststellen, daß Einigkeit in der Beurteilung dieser rätselhaften Kunst noch keineswegs erzielt ist und daß trotz angestrengtester Bemühungen es nicht gelungen ist, ihr den ihr gebührenden Platz im Zusammenhang mit der frühen Menschheitsentwicklung eindeutig zuzuweisen. Hier wird sie als europäisch und dem griechischen Geist aufs engste verwandt empfunden, dort als uneuropäisch, fremdartig und vollkommen ungriechisch zurückgewiesen. Hier wie dort beruhen diese Meinungen auf einer sorgfältigen, ästhetischen Interpretation der Monumente, die sich gerade in diesem Fall um so heißer um das Geheimnis der Kunstsprache bemüht hat, als uns jegliche Kunde von dieser Kultur aus den reichlich vorhandenen Schriftquellen bis jetzt versagt blieb. Das Merkwürdigste ist nun, daß die ästhetische Interpretation dieser Kunstsprache in beiden Lagern kaum große Unterschiede aufweist. Vergleicht man die glänzenden Analysen von Curtius oder Schweitzer mit denen von Rodenwaldt oder von Salis, um nur einige Beispiele herauszugreifen, und hält man nebeneinander, was an beiden Seiten nun als die kennzeichnendsten Eigenschaften dieser Kunst betrachtet wird, so ist der Unterschied im Grunde nicht so groß. Positives und Negatives wird fast gleich stark empfunden, und es ist schließlich die Bewertung der herausgeschälten Elemente, welche das Endurteil, die ‚Zuteilung‘ bestimmt.

Diese Bewertung ist in weitgehendem Maße abhängig von dem Inhalt einiger Begriffe, mit denen alle Forscher unbedenklich operieren, und die keineswegs so unverrückbar feststehen wie es scheint. In erster Linie handelt es sich hier um den Gegensatz „Orient“ — „Europäisch“, und dann um den Begriff Naturalismus. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den Inhalt des Begriffes „Orient“ von neuem zu umreißen, noch auch die Vorstellung, die sich mit dem Begriff „Europa — europäisch“ verbindet, ausführlich in ihrem historischen Werdegang zu analysieren.<sup>71</sup> Nicht zuletzt erhalten beide ihr Leben aus dem Gegensatz, in dem sie zueinander stehen, und es ist wohl nützlich, daran zu erinnern, daß dieser Gegensatz, auch wenn er früher schon bestand, der europäischen Menschheit, in diesem Fall den Griechen, erst im 5. Jahrhundert v. Chr. klar zum Bewußtsein gekommen ist. Die Perserkriege, dann in deren Folge die gewaltige geistige Expansion der Griechen auf allen Gebieten, sind dafür verantwortlich.<sup>72</sup> Wenn im Vorhergehenden die Worte Europa oder europäisch immer wieder auftauchen, läßt sich auch leicht feststellen, daß die Begründung ihrer Verwendung fast immer in der Überzeugung liegt, daß Griechenland, die griechische Kunst, der griechische Geist maßgebend das wesentlich „europäische“ Europas bestimmt hat. Zugleich kommt dadurch das Gefühl innigster Verbundenheit des heutigen westeuropäischen Geistes mit dem Geiste Griechenlands als seinem Fundament zum Ausdruck. Und zwar wird die fundamentale Bedeutung des griechischen Geistes weder durch die fremden Einflüsse, denen er selbst ausgesetzt war und die er verarbeitet hat, noch auch durch die späteren Einflüsse, die auf Europa ein-

<sup>71</sup> Richtig hat V. Ehrenberg, *Karthago* (Morgenland, 14, 1928), S. 9, betont, daß der Begriff Orient-Okzident „nur eine Formel (ist), die eine gewaltige Fülle unterschiedlichster Probleme in sich birgt und die deshalb allein für keinen einzigen historischen Komplex wirkliche Erklärung bedeuten kann, weil sie selbst durchaus komplexer Natur ist“; vgl. neuerdings auch ders., *Ost und West*, *Studien z. gesch. Problematik der Antike* (1935), S. 13 f. bes. S. 18 f.

<sup>72</sup> Frankfurt, *Burlington Mag.*, 1935, S. 110.

gewirkt haben, berührt. Es handelt sich um eine allgemeine, menschliche Geisteshaltung, die trotz allem als durchweg bestimmend und maßgebend und vor allem als eigen empfunden wird. Nun braucht man allerdings nur eine Zusammenstellung, wie sie Billeter in seinem interessanten Werk über „Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums“ gegeben hat, durchzusehen, um sich zu vergegenwärtigen, daß im Laufe der Jahrhunderte die Auffassungen vom Wesen des griechischen Geistes stark gewechselt haben, jedenfalls, daß die verschiedenen Zeiten und gar Völker sich jeweils sehr verschiedenen Äußerungen des griechischen Geistes als den ihnen besonders entsprechenden mit Vorliebe zugewandt haben. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es nun interessant, rückblickend noch einmal zu fragen, aus welchen Gründen ein Teil der Forscher die kretische Kunst als Offenbarung des europäischen Geistes betrachtet, und es ist beachtenswert, festzustellen, in wie hohem Maße die Tatsache, daß sie nicht-orientalisch sei, dabei eine ausschlaggebende Rolle spielt. Wir brauchen nicht alle ‚Urteile‘ von neuem durchzunehmen, um feststellen zu können, zu welchen eigenartigen Verwicklungen dies führt. Während Furtwängler „die lebensvolle Wiedergabe des Wirklichen“ als stärkste positive Eigenschaft wertet und Gordon Childe sich in dieser Hinsicht in der Hauptsache auf ein Feststellen von „modern naturalism“ beschränkt, geht Curtius' tiefeindringende Untersuchung viel weiter. Liest man jedoch seine schlagwortartige Zusammenfassung (a. O. S. 64 f.), so fällt hier nicht nur auf, wie sehr die positiven Eigenschaften der kretischen Kunst im Gegensatz zum Orient herausgearbeitet sind, sondern auch, wie sehr diese eigentlich im Widerspruch zu der knappen, meisterhaften Charakterisierung der griechischen Kunst, die er in einigen Sätzen zusammenfaßt (S. 22), steht. Nicht anders ergeht es im Grunde genommen Schweitzer, wenn er den Kretern die Seele, den θυμός, zwar zubilligt, den griechischen Geist, den νόος jedoch abspricht. Noch sonderbarer mutet es an, wenn Matz den europäischen Geist für Kreta in Anspruch nimmt, weil er „rein ornamental“ ist, so daß Matz von einem dem Standpunkt Furtwänglers diametral entgegengesetzten zum selben Ergebnis kommt. Der Begriff ‚Europa‘ ist hier so weit gefaßt und zu einem fast geographischen Begriff geworden, daß Gordon Childe<sup>73</sup> in seiner Besprechung von Matz durch eine kleine Erweiterung des Umkreises fast triumphierend das Zentrum „Europas“ ins östliche Mittelmeer oder gar nach Nordafrika verlegen kann!<sup>74</sup> Auch Waser sieht sich schließlich veranlaßt, die Kreter, trotzdem er in ihrer Kunst die ersten Keime einer europäischen Kunst zu erkennen glaubt, scharf von den Griechen zu trennen.

Es dürfte aus diesen Erwägungen schon hervorgehen, daß es nicht angeht, das Wesen der kretischen Kunst aus ihrem Gegensatz zum Orient allein zu deuten, und daß auch die Bewertung der ihr zuerkannten positiven Eigenschaften eine nähere Beleuchtung verdient. Namentlich gilt dies für ihr Verhältnis zur Natur. Alle bildende Kunst, sofern sie sich nicht im rein-abstrakten Ornament auslebt, verwendet die Erscheinungsformen der Natur zur Vermittlung ihres geistigen Inhalts an den Beschauer. Im Verhältnis der Kunstform zur Wirklichkeit bzw. in dem Grad der Annäherung der ersteren an die letztere ist die Naturwahrheit, die wir einem Kunstwerk zu- bzw. abzusprechen pflegen, begründet. Wir können von Naturwahrheit, Naturwiedergabe, Naturalismus usw. sprechen, wenn wir

<sup>73</sup> J. H. S. 1928, 48, S. 263.

<sup>74</sup> Vgl. V. Müller, Präh. Ztschr. 1928, 19, S. 332 f.

unser Urteil über die bildende Kunst einer bestimmten Periode zum Ausdruck bringen, dürfen dabei jedoch nicht vergessen, daß dieses Urteil, wenn nicht gar allzu persönlich, auf jeden Fall fest verankert ist in dem von der eigenen Zeit und Umgebung als ‚schön‘, oder wenn man will, ‚erstrebenswert‘ anerkannten Verhältnis zwischen Kunst und Natur. Einen objektiven Maßstab für dieses Verhältnis gibt es nicht. Es könnte mehr als überflüssig erscheinen, diese scheinbar offene Tür<sup>75</sup> einzurennen, wenn nicht im Vorhergehenden allein schon Beispiele in Hülle und Fülle beigebracht wären, aus denen hervorgeht, wie oft dies vergessen wird. Der angebliche ‚Naturalismus‘ der kretischen Kunst spielt ja bei der Beurteilung und Wertung ihres Wesens eine geradezu verhängnisvolle Rolle. Man spürt nur zu deutlich, daß, wo dieser Begriff in all seinen Abstufungen — heiße er ‚feeling for life and nature‘,<sup>76</sup> ‚lebenvolle Wiedergabe des Wirklichen‘,<sup>77</sup> ‚le sens du pittoresque, le goût du mouvement‘<sup>78</sup> oder ähnliches — auftritt, der Interpret in der kretischen Kunst seine eigene Vorliebe jeweils wiedererkennt, wenn nicht sogar in sie hinein interpretiert. Man kann nicht einmal sagen, daß er die seinem eigenen Zeitalter gemäße Auffassung der Spannung zwischen Kunst und Natur hineinprojiziert, denn der Grad von ‚frischem Naturalismus‘, der vielleicht dem ‚Naturalismus‘, ‚Realismus‘ und ‚Impressionismus‘ zu Zeiten Furtwänglers und Wickhoffs entsprach, scheint heute vielen nicht mehr so unbedingt zu gelten. In der Archäologie hat diese Auffassung jedoch ein zähes Leben. Gerade bei den Archäologen mag dies in ihrer Vorliebe für den sogenannten Naturalismus der klassischen Kunst der Griechen seinen Grund finden. Sie finden dort offenbar, wie auf Kreta, das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Natur und Kunst, das ihren persönlichen Neigungen entspricht. Es ist dies im Grunde die naive Kunstauffassung, die einen Sonnenuntergang schätzt, weil er aussieht ‚wie ein Gemälde‘ und ein Gemälde, weil es ‚genau so wie die Wirklichkeit‘, d. h. wie die optische Erscheinungsform der Wirklichkeit ist. Allerdings läßt sich unter diesem Generalnenner das Verschiedenste und auch das Widersprechendste vereinigen, aber man kann doch aus diesem Grund den Kretern schwerlich den Ehrentitel ‚Europäer‘ verleihen. Wenn die Griechen selbst auch die bildende Kunst als ‚nachahmend‘ betrachteten, so geht doch aus ihrer Kunst allein schon hervor, daß die Nachahmung sich auf viel mehr als auf ein treues Abschreiben der optischen Erscheinung richtete. Der Begriff φύσις, der schließlich über das lateinische *natura* in unser Wort ‚Natur‘ mündet, bezieht sich ja gerade nicht auf die Erscheinungsform der Dinge, sondern auf die inhärente Gesetzmäßigkeit, die als Einheit die Vielheit der Erscheinungen beherrscht, auf das, „was die Welt im Innersten zusammenhält“. Demgegenüber ist den Griechen νόμος nicht nur ‚Gesetz‘, sondern in Wahrheit ein ‚Gesetztes‘, vom Menschen Angenommenes und schon deshalb jedenfalls subjektiv und voraussichtlich falsch. Im Gegensatz φύσις : νόμος findet der Grieche Ausdruck für den Gegensatz ‚objektiv‘ : ‚subjektiv‘.<sup>79</sup> Wenn seine Kunst ‚die Natur nachahmt‘, so sucht sie also

<sup>75</sup> Seit Riegls Aufsätzen über „Naturwerk und Kunstwerk“ (in: Gesammelte Aufsätze, 1929, S. 51 f.); vgl. auch Jolles, Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst 1905).

<sup>76</sup> Gordon Childe, Dawn, S. 29.

<sup>77</sup> Furtwängler, Ant. Gemmen, III, S. 13.

<sup>78</sup> De Ridder-Deonna, L'Art en Grèce, S. 147 f.

<sup>79</sup> Lovejoy-Boas, Primitivism and related ideas in Antiquity (1935), S. 103 f.; weitere Literatur dort.

in erster Linie die zugrunde liegende, allgemeingültige Gesetzmäßigkeit darzustellen. Sie schreitet dabei vom Allgemeinen zum Besonderen in zunehmender Durchdringung der Erscheinungsformen der Natur, aber wenn auch im Laufe dieses Prozesses die ‚Ähnlichkeit‘ der Kunst mit der Natur selbstverständlich augenfälliger wird — besonders dem, der auf diese ‚Ähnlichkeit‘ sein Hauptaugenmerk richtet! —, so kann doch von einem bloßen Wiederholen der natürlichen Erscheinungsform nie die Rede sein. Das wechselvolle Schicksal des Begriffes ‚Natur‘ ist mit den Griechen keineswegs abgeschlossen.<sup>80</sup> Man betritt ein gefährliches Gebiet, wenn man mit ihm und seinem Derivat ‚Naturalismus‘ allzu freischaltet und waltet.<sup>81</sup> So mündet z. B. auch Curtius, der sich ungewöhnlich tief in die Kunst der Kreter eingelebt und ihre formale Eigenart überzeugend wie kaum ein zweiter geschildert hat, schließlich in diese gefährliche Zone, wenn er die Bedeutung der kretisch-mykenischen Kunst in den zwei Worten: „überhaupt Leben“<sup>82</sup> zusammenfaßt, und, wieder im Gegensatz zum Orient, die Kreter zu Europa zählt, weil von ihnen „die Tradition der Freiheit des Bildes als Ausdruck der geschauten und empfundenen sinnlich-sittlichen Welt“ herammt. Aus den kretischen Kunstwerken läßt sich diese Behauptung nicht beweisen, verstehen läßt sie sich jedoch aus dem allerdings vergeistigten ‚Naturalismus‘, dem Curtius huldigt, dem wir alle, mehr oder weniger bewußt, huldigen. Denn es ist der moderne ‚Naturalismus‘, so wie er sich erst aus dem großen geistigen Entwicklungsprozeß des Mittelalters herauskristallisiert hat, der unsere europäische Geisteshaltung, bewußt oder unbewußt, bestimmt.<sup>83</sup> Gerade aus diesem Grunde ist das unbedenkliche Operieren mit Begriffen wie Naturalismus, Impressionismus usw., wenn es sich um die Kunst der Kreter handelt, so gefährlich: vor allem, wenn bezweckt wird, damit etwas über das Wesen dieser Kunst auszusagen.

Ich habe mit Absicht die Arbeiten zweier Forscher, die meiner Ansicht nach zu dem Besten gehören, was über die kretische Kunst geschrieben worden ist, bis jetzt noch nicht erwähnt, weil sie der Verführung einer allzu persönlichen Stellungnahme aus dem Wege gegangen sind: die „frühmykenischen Reliefs“ von Kurt Müller,<sup>84</sup> und „die kretisch-mykenischen Studien I-II“ von Valentin Müller.<sup>85</sup> Diese Arbeiten scheinen mir besonders wertvoll, weil ihre Verfasser sich, ich möchte fast sagen, mit entsagender Geduld der Betrachtung dieser Kunst gewidmet haben. Auch wenn Kurt Müller wiederholt von „frischem Naturalismus“ usw. spricht, so ist die Verwendung dieses Ausdrucks bei ihm nicht verwirrend, weil er damit nicht, wie sonst gewöhnlich, ein Urteil verbindet. Valentin Müller hat sich sogar in seinem Objektivitätsbedürfnis der Mühe unterzogen, eine eigene Terminologie zu schaffen. Wir werden später Gelegenheit haben, auf diese Abhandlungen zurückzukommen. Wenn wir sie jetzt schon erwähnen, so geschieht dies, um zu betonen, daß auch auf diesem Wege, den im Grunde genommen auch andere Forscher, wie Salis, Waser und vor allem Matz, gehen, die Gefahr droht, in einer Sackgasse zu enden. Denn früher oder später führt sie von der Beobachtung zur

<sup>80</sup> Hierzu Lovejoy, „Nature“ as aesthetic norm. Mod. Language Notes, 1927, 42, S. 444 f.

<sup>81</sup> Vgl. Schlosser, Präludien, S. 220 f.

<sup>82</sup> Ant. Kunst, II, S. 64.

<sup>83</sup> Vgl. Dvořák, Idealismus und Naturalismus (Hist. Ztschr. 119), Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 43 f.

<sup>84</sup> J. d. I. 1915, 30, S. 242 f.

<sup>85</sup> J. d. I. 1925, 40, S. 85 f.; 1927, 42, S. 1 f.

Konstruktion, zur Theorie. An sich werden wir natürlich Theorien, sei es als erschauete Schlußfolgerungen, sei es als Arbeitshypothesen, nicht entbehren können. In diesem Fall liegt jedoch die Gefahr in der Einseitigkeit, die notwendig dieser *sacra conversazione* zwischen Beschauer und Kunstwerk innewohnt und nur zu leicht dazu neigt, einen, vielleicht den wichtigsten Faktor, *den Künstler selber*, außer Betracht zu lassen. Indem wir sein Werk auf uns einwirken lassen, vergessen wir oft, daß wir unsere Reaktionen beobachten, die notwendig subjektiv und stark zeitgebunden sind, und daß dem Kunstwerk Daten objektiver Art zu entnehmen sind, die uns in Stand setzen, mit Hilfe der Psychologie ein Bild des Kunstschöpfers zu entwerfen, welches über seine Geisteshaltung und vielleicht über das Wesen der Kultur, der er angehört, Wesentliches auszusagen hat. Der Versuch, von dieser Seite her in das Wesen der kretischen Kunst einzudringen, ist meines Wissens bisher noch nicht unternommen worden,<sup>86</sup> obwohl ähnliche Versuche für das Gebiet der paläolithischen Höhlenkunst seit langem bereits durchgeführt sind und auch beachtenswerte Resultate gezeitigt haben. Auch hier stand man einer rätselhaften Kunst gegenüber, einer Kunst, die aus demselben Grunde der lebendigen Naturwahrheit mit den höchsten Kunstäußerungen späterer Zeit verglichen worden ist, obwohl von Anfang an klar war, daß ihre Schöpfer auf einem sehr niederen, keineswegs im selben Maße vergleichbaren Kulturniveau gestanden haben. Das vollständige Fehlen jeglicher sonstiger Kunde von diesen Menschen erklärt vielleicht, weshalb man gerade hier eher geneigt war, von den einzig überlieferten Kunstwerken aus zu ihren Schöpfern vorzudringen zu versuchen. Dazu kam, daß die Höhlenkunst alle bisherigen Theorien über das Entstehen der Kunst über den Haufen warf, so daß auch von der Seite der Kunsttheoretiker und Psychologen eine Revision der Meinungen dringend geboten war. Ich erinnere in diesem Zusammenhang nur an die Schriften Verworns und Boumans, auf die später ausführlich zurückzukommen sein wird. Die zufällige Kenntnis eidetischer Erscheinungen, die ich während einer Vorlesung über kretische Kunst im Jahre 1926/27 einem meiner Studenten, Herrn Pastor Nuyens, verdanke, bestärkte mich in der Überzeugung, daß die Durchführung eines solchen Versuchs auch für die klassische Archäologie von Bedeutung sein könnte. Mir schien es jedoch zu gleicher Zeit notwendig, diesen Versuch auf ein bestimmtes Gebiet zu beschränken und die Beispiele nicht nach dem Bedarf einer vorgefaßten Meinung den verschiedensten Zeiten und Kulturen zu entnehmen. Die kretische Kunst, in sich abgeschlossen und von Anfang bis Ende in den Hauptzügen zu überblicken, ist, wie es mir vorkommt, ein solches Gebiet. Dazu kommt als ein in diesem Falle besonders günstiges Moment, daß die gangbaren Meinungen über die kretische Kunst, wie ich gezeigt habe, stark auseinanderlaufen, ja sich geradezu widersprechen. Es war also möglich, ohne sofort einem als wissenschaftlicher Besitz fixierten Urteil zu begegnen, auf diesem Wege an das Studium dieser Kunst heranzugehen, und es dürfte sogar die Hoffnung bestehen, daß die abermalige Durcharbeitung des Materials von einem nicht nur neuen, sondern auch ganz andersartigen Gesichtspunkt aus zur Klärung der Hauptfragen der kretischen Kunst beitragen könnte. Denn über eins muß man sich klar sein: in dem bunten Kulturbild, welches uns die vorgriechische und griechische Ägäis bietet, einem

---

<sup>86</sup> Mein Vortrag in der Arch. Gesellschaft (vgl. Arch. Anz. 1934, S. 315 f.) ist durch die hier vorgelegte Untersuchung überholt.

Bild, das keineswegs in dem Schwarz-Weiß der üblichen Orient-Europa-Antithese gemalt ist, hat Kreta seinen endgültigen Platz noch nicht gefunden.

Es handelt sich hier um einen Versuch, und es hat deshalb keinen Sinn, das gesamte vorliegende Material in die Untersuchung einzubeziehen. Wir werden uns auf die Ausarbeitung einiger Hauptgedanken beschränken müssen. Da ich in erster Linie den sogenannten Naturalismus der kretischen Kunst einer näheren Betrachtung unterziehen will, werde ich von der ‚naturalistischen‘ Kunst Kretas, namentlich von der Malerei der letzten M. M.- und der S. M. I/II-Perioden ausgehen und andere Kunst- und Kulturercheinungen nur zur Erläuterung heranziehen. Späteren Forschern muß ich es überlassen zu beurteilen, ob diese allgemeinen Gedanken sich auch bei Spezialuntersuchungen als fruchtbar erweisen können.

Während also in archäologischer Hinsicht mir Beschränkung schon aus rein praktischen Gründen geboten scheint, bin ich mir wohl bewußt, daß ich mich andererseits durch diesen Versuch, einige neue Gesichtspunkte zur Beurteilung und zum Verständnis der kretischen Kunst zur Geltung zu bringen, über das Gebiet der Archäologie hinauswage. Der Psychologe ist im allgemeinen in der Archäologie kein sehr willkommener Gast, und ich weiß, daß der ‚psychologisierende‘ Archäologe wahrscheinlich noch weniger gerne gesehen wird.<sup>87</sup> Trotzdem scheinen mir die Erkenntnisse der neueren Psychologie so wichtig für unsere Wissenschaft, allein schon als belebendes Moment, daß ich meine, diese Gefahr, die mir wahrscheinlich von beiden Seiten droht, auf mich nehmen zu müssen.

Letzten Endes sucht doch auch die Archäologie den Menschen, der hinter den geformten, uns überlieferten ‚Dingen‘ steht, zu ergründen. Sie darf in diesem Bestreben auf keinerlei Hilfe, die ihr etwa geboten wird, bewußt und freiwillig verzichten. Freilich habe ich an mir selbst erprobt, daß die Vereinigung zweier Disziplinen die Möglichkeiten eines einzelnen oft übersteigt, und daß er auch vielfach darauf verzichten muß, verlockende Wege zu Ende zu gehen. Aber dies soll und darf kein Grund sein, die *universitas scientiarum* nunmehr verzichtend ins Reich des Unmöglichen, ja des Unerwünschten zu verweisen.

---

<sup>87</sup> Z. B. Matz, D. L. Z. 1934, S. 1703 f.

# DIE KRETISCHE MALEREI

Die Geschichte der Malerei in Kreta ist bis jetzt noch nicht geschrieben. Seit Rodenwaldt<sup>1</sup> sie i. J. 1912 skizzierte, sind etliche neue Momente hinzugekommen, aber im großen und ganzen hat sich das von ihm entworfene Bild kaum geändert. In der Malerei läßt sich auch jetzt noch keine Entwicklung auf einen Höhepunkt hin aufzeigen. Im Gegenteil, man kann heute noch sagen, daß die kretische Malerei uns plötzlich auf einem Höhepunkt erscheint und im Hinblick auf künstlerische und technische Qualität allmählich herabsinkt. Betrachtet man die kretisch-mykenische Malerei, wie Curtius<sup>2</sup> es tut, als ein Ganzes, so verstärkt sich dieser Eindruck in erschreckender Weise, und am Maßstab der frühkretischen Gemälde gemessen, vollzieht sich die Entwicklung unter deutlichen Degenerationserscheinungen.

Allerdings hat Rodenwaldt, obwohl er anfangs noch die Einschränkung macht, daß „die Unterschiede nicht größer sind, als wir sie in Kreta und auf dem Festland zwischen den einzelnen Orten unter sich finden“,<sup>3</sup> hier schon eine Trennung vorgenommen, welche, von Kurt Müller<sup>4</sup> unterstrichen, durch Praschniker<sup>5</sup> scharf und überzeugend herausgearbeitet worden ist. Praschnikers Bewertung der spezifischen Eigenschaften in der Kunst des Festlandes in positivem Sinn und im Gegensatz zu Kreta, die merkwürdigerweise auch von Curtius<sup>6</sup> anerkannt wird, bedeutet einen wesentlichen Fortschritt. Betreffen diese Untersuchungen den Ablauf der Entwicklung, wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein kann, so hat Matz (*Frühkretische Siegel*) einen Weg gezeigt, der zur Erklärung des plötzlichen Aufblühens des sogenannten naturalistischen Stiles führen kann, indem er die Tendenz dazu schon auf frühkretischen Siegeln nachgewiesen hat.<sup>7</sup> Die Tatsache bleibt jedoch bestehen, daß es trotz der zahlreichen Neufunde nicht gelungen ist, ein einziges ‚naturalistisches‘ Fresko früher als M. M. III, also über die Periode der II. Paläste hinaus, zu datieren. Denn die, sei es auf Grund der blauen Hautfarbe des Jünglings von Evans, sei es auf Grund angeblich „archaischer“ Formgebung, von Kurt Müller<sup>8</sup> vertretene Frühdatierung des Krokuspflückers

Tafel 14.1

<sup>1</sup> Tiryns, II, S. 191 f.

<sup>2</sup> Ant. Kunst, II, S. 41.

<sup>3</sup> Tiryns, II, S. 202; auch J. d. I. 1919, 34, S. 91 f., und Fries des Megarons, S. 53 f.

<sup>4</sup> J. d. I. 1915, 30, S. 317.

<sup>5</sup> Wiener Jahrb. f. Kunstg. 1923, 2, S. 14 f.

<sup>6</sup> Ant. Kunst, II, S. 67, 56.

<sup>7</sup> Siehe auch Gotsmich, Entwicklungsgang der kret. Ornamentik (1923), S. 45 f.

<sup>8</sup> J. d. I. 1915, 30, S. 281.

bleibt gefühlsmäßig und wird durch die Fundumstände nicht gestützt.<sup>9</sup> So bleibt nur ein einziges Freskofragment, das in der Tat in M. M. II hineinreicht, und hier kann man eigentlich, wo es sich um ein dekoratives Muster von wirklichen

<sup>9</sup> Wir gehen aus von dem ursprünglichen Fundbericht (B. S. A. VI, S. 43 f.). Evans hat selbst darauf hingewiesen, daß die Erdschicht in der Fundgegend — nördlich vom Thronsaal — nur dünn und außerdem durch die Anlage einer modernen Dreschdiele nicht intakt ist. Der Fundort des Krokuspflückers liegt gerade in der Mitte dieser Dreschdiele. Dieses Gebiet enthielt einen der ältesten Teile des ersten Palastes, den „Early Keep, Old Keep“, den Evans (Pal. I, S. 136) M. M. I ansetzt. Dieser „Keep“ wurde Anfang M. M. II in den größeren Plan des ersten Palastes einbezogen (ib. S. 203); die sechs tiefen, kellerartigen Räume im Fundament wurden damals durch einen Fußboden überdeckt und abgeschlossen (Pendlebury, Handbook, S. 34). Dieser Fußboden bildete die untere Grenze des 1899—1900 abgegrabenen Stratums und ist also M. M. II anzusetzen. In dieser Schicht wurde der Krokuspflücker gefunden. Was oberhalb von dem M. M. II-Fußboden gefunden wurde, kann somit der M. M. II-Periode angehören, notwendig ist dies allerdings nicht. Denn dieses Gebiet gehörte auch zum zweiten Palast (ab M. M. III b), und die Räume des zweiten Palastes waren jedenfalls auch mit Fresken geschmückt. Denn in seinem ersten Fundbericht (a. O. S. 45) erwähnt Evans einige Fragmente von Miniaturfresken, die allgemein, auch von ihm selbst, der Periode des zweiten Palastes zugeteilt werden und mit dem Krokuspflücker zusammen gefunden wurden (siehe auch Pendlebury, Handbook, S. 39). Diese Fragmente nennt Evans allerdings nicht, wenn er später (Pal. I, S. 265, 1) auf die Datierung des Krokuspflückers zurückkommt. Er zieht dann vielmehr Funde aus dem weiteren Umkreis heran, die die Frühdatierung stützen können. Nach dem oben Gesagten scheint mir jedoch das Fundgebiet dieses Freskos stratographisch so unzuverlässig, daß es unmöglich ist, den Fundumständen mehr als einen terminus post quem, d. h. etwa M. M. II (wenn nicht M. M. III b; vgl. Pal. III, S. 32), zu entnehmen, während die mitgefundenen Miniaturfresken eher auf M. M. III—S. M. I als auf ein früheres Datum hinweisen. Außerdem hat Evans öfters auf die besonderen Umstände aufmerksam gemacht, die bei dem Auffinden von Fresken zu beachten sind. Es ist in den meisten Fällen unmöglich zu entscheiden, wie lange sie an der Mauer gehaftet haben, so daß die Fundlage nur selten eine zuverlässige Datierung gewährleistet. (Pal. II, 1, S. 358, und III, S. 22.) Evans hat dann auch seine bereits bei der Entdeckung des Krokuspflückers ausgesprochene gefühlsmäßige frühe Datierung später in anderer Weise zu unterbauen versucht. Das Fresko spielt begrifflicherweise eine große Rolle für ihn, und er ist im Verlauf seines großen Werkes wiederholt darauf zurückgekommen. Wie oben schon bemerkt, hat er (Pal. I, 265, 1) zunächst die Verbindung mit den Miniaturfresken, die er auf Grund der Stratifikation im selben Ausgrabungsgebiet ins M. M. III datiert (Pal. III, S. 32), gelöst. Dann zieht er zum Vergleich besonders eine Vase aus der Kamareshöhle heran, die ebenfalls mit Krokus verziert ist (B. S. A. XIX. T. X). Dawkins, der Entdecker, neigte dazu, gerade dieses Stück und einige andere, verwandter Art mit naturalistischer Dekoration M. M. III zu datieren. Er ließ sich jedoch von Evans belehren, daß sie nach den Ergebnissen in Knossos vielmehr M. M. II datiert werden müßten (a. O. S. 21 f. und Anm. 3). Das zweite von Evans erwähnte Stück (Pal. I, S. 263, Abb. 196) stammt aus einem Brunnen in Knossos und steht also außerhalb jeder Stratifikation. Diese Stücke nun, die an sich nicht genau datiert sind und tatsächlich ebensogut dem M. M. III entstammen können, werden nun als Beweis dafür angeführt, daß die Keramik von der gleichzeitigen Wandmalerei (also im ersten Palast!) abhängig sei. Als Beispiel dieser „frühen“ Wandmalerei wird dann der Krokuspflücker vorgeführt. Es ist klar, daß wir hier in einen circulus vitiosus hineingeraten sind, wo das zu Beweisende schließlich als Beweis erscheint. Evans hat allerdings schon in seinem ersten Ausgrabungsbericht den „Kamarescharakter“ des Freskos betont. Man muß damit jedoch sehr vorsichtig sein, da diese Äußerung in erster Linie auf der Darstellungsweise der Blumen beruht und diese später auch noch vorkommt. Auch der „schwarze“ Blumentopf — der übrigens nur ex hypothesi schwarz ist, denn auf der Evansschen Farbentafel (Pal. I, pl. IV) erscheint er grünlichblau wie der Körper des Krokuspflückers — hat keine beweisende Kraft, denn auch wenn der Topf zur Kamaresgattung gehören sollte, so kann man dem entgegenhalten, daß diese sich gerade in größeren Gefäßen noch bis S. M. I verfolgen läßt. Vgl. Evans, Pal. I, S. 593, und Dawkins a. a. O.

Auch die auffallende blaue Hautfarbe des Knaben darf m. A. n. nicht als Beweis eines frühen Entstehens angesehen werden, denn auf dem Fresko mit dem blauen Affen (Pal. II, 2, S. 447 f., T. X), das jedenfalls der Periode des jüngeren Palastes angehört, begegnet uns die unnaturalistische (ib. S. 448!) Farbgebung ebenfalls. Ich werde später auf diese merkwürdige Erscheinung noch zurückkommen. Auch technisch bildet das Fresko des Krokuspflückers in der Frühzeit eine Ausnahme. Der verwendete Stuck ist außerordentlich rein, ohne die sonst, bis M. M. III, übliche Beimischung von Ton und sonstiger Verunreinigung (ib. S. 530, 1).

Später hat Evans die Beweisführung umgedreht. Von der allgemeinen Erwägung aus, daß die Verzierung der Vasen stets die Motive der Wandmalerei einer vorigen Generation (denn das soll „preceding age“ doch wohl heißen, obwohl sogar dieser Zeitraum mir reichlich lang scheint)

Schwammabdrücken handelt,<sup>10</sup> kaum von einer Wandmalerei reden, obwohl gerade die Verwendung dieser Technik höchst merkwürdig und bezeichnend ist. Tafel 2.4

Wo der Entwicklungsgedanke uns hier gewöhnlich im Stich läßt und es meistens schwer fällt, den diesbezüglichen Bemerkungen, die namentlich Evans mehrfach in seinem großen Werke eingeflochten hat, zuzustimmen, bleiben uns in erster Linie die Fundtatsachen als Hilfsmittel, um die zeitliche Folge der Fresken zu bestimmen. Auch diese sind nur mit der größten Vorsicht zu benutzen. Denn Evans hat wiederholt darauf hingewiesen, daß die tatsächliche Fundschicht der Fresken keineswegs sicher ihre Datierung festlegt.<sup>11</sup> Viele Fresken mögen durch ihre Verbindung mit der Wand eine stattgefundene Zerstörung überdauert haben und durch bedeutend späteres Abblättern in eine ‚falsche‘ Schicht hineingeraten sein. Auch das von Evans<sup>12</sup> formulierte Gesetz über das Verhältnis zwischen Wandmalerei und Vasenmalerei ist schließlich nur eine Hypothese, die in manchen Fällen zutreffen mag, aber jedenfalls keine Allgemeingültigkeit beanspruchen darf. So werden wir uns im allgemeinen damit begnügen müssen, größere Gruppen von tatsächlich Zusammengehörigem zusammenfassend zu betrachten und auf nicht genügend sicher Festgelegtes vorläufig zu verzichten. Da es bei der vorliegenden Untersuchung auch weniger auf eine Vollständigkeit, die ja täglich überholt werden kann, ankommt, sondern es sich vielmehr um eine paradigmatische Betrachtungsweise handelt, da außerdem die meisten Stücke schon öfters eingehend und überzeugend analysiert worden sind, werden wir nur einige von den wichtigsten Beispielen herausgreifen und einer eingehenderen Behandlung unterziehen.

Überblicken wir zunächst die Reihe der großen Fresken. Es scheint mir am besten, im allgemeinen den Datierungen Evans' zu folgen, obgleich sie manchmal eine Neigung verraten, die Monumente möglichst hoch hinaufzurücken. Im großen und ganzen jedoch halten sie Gleichartiges zusammen.

Die besten Beispiele sind in dem kleinen Palast von H. Triada erhalten,<sup>13</sup> aber Fragmente mit einer Katze, die einen Fasan beschleicht,<sup>14</sup> mit Lilien,<sup>15</sup> Oliven- Tafel 8.1  
9.1

verwendet, schließt er aus naturalistisch dekorierten Scherben auf das Bestehen einer ähnlich gerichteten Wandmalerei in früherer Zeit (Pal. II, 2, S. 468 f., 499). Allerdings bildet, was die Kontinuität M. M. II—M. M. III anbelangt, auch hier der Krokuspflücker wieder den Schlußstein der Beweisführung (ib. S. 469). Es ist bemerkenswert, daß Evans immer wieder auf diese Datierungsfrage zurückkommt (Pal. III, S. 21 f.) und schließlich offen zugeben scheint, daß seine Datierung nicht auf Fundtatsachen beruht. Denn wenn er i. J. 1929 tatsächlich Fragmente eines M. M. II-Freskos zutage fördert (Pal. III, S. 361), wird dieses charakterisiert als „the first example of fresco-painting not of a purely geometrical class which can be definitely dated to M. M. IIa“. Auch auf dieses Fresko, das als Muster repetierende Schwammabdrücke zeigt, komme ich zurück. Im Zusammenhang mit dem Krokuspflücker möchte ich zum Schluß nur noch hinweisen auf Rodenwaldt (Fries des Megarons, S. 63, Anm. 22), der verwandte Fragmente aus Tiryns anführt und nach einer mündlichen Mitteilung Hazzidakis verweist, daß „stilistisch und technisch ganz identische Fragmente in Tyllisos über einen in S. M. I datierten Fußboden gefunden worden sind“. Mir kommt es hier einstweilen weniger darauf an, zu beweisen, daß der Krokuspflücker später datiert werden muß, als nachzuweisen, daß Evans' Argumente die Frühdatierung nicht absolut notwendig machen. Daraus entsteht uns die Möglichkeit, die Frage nach der Kontinuität der Entwicklung ohne Voreingenommenheit und von einem anderen Gesichtspunkt aus erneut zu prüfen.

<sup>10</sup> Evans, Pal. III, S. 361.

<sup>11</sup> Pal. II, 1, S. 358; III, S. 22.

<sup>12</sup> Pal. II, 2, S. 477 u. 499.

<sup>13</sup> Mont. Ant. XIII T. VII—IX; Pal. II, 1, S. 355; Bossert, Abb. 65—69.

<sup>14</sup> Pal. I, S. 540, Abb. 392.

<sup>15</sup> ib. I, S. 537, T. VI.

zweigen und Gras- oder Schilfhalmen,<sup>16</sup> in Knossos zutage gekommen und von Evans<sup>17</sup> mit Recht zu den H. Triada-Fresken in Beziehung gebracht, beweisen, daß auch in Knossos die Wandmalerei ähnliche Wege ging. Umgekehrt scheint der Krokuspflücker aus Knossos<sup>18</sup> eine (bisher noch unveröffentlichte) weibliche Parallele in H. Triada zu finden.<sup>19</sup> Auch das Fragment mit der Darstellung einer tanzenden Frau aus H. Triada gehört hierhin.<sup>20</sup> Einen etwas jüngeren Eindruck macht die Gruppe der „Ladies in Blue“ aus Knossos,<sup>21</sup> aber ebenso wie die ähnliche Darstellung aus Phylakopi,<sup>22</sup> die wie das auch dorthier stammende Fresko mit den fliegenden Fischen<sup>23</sup> an Ort und Stelle von einem knossischen Künstler ausgeführt sein mag, gehören sie noch in die M. M. III-Periode: jedenfalls zeigen sie denselben Stil.

Tafel 14.1

Tafel 12.1

Die Trennung zwischen M. M. III und S. M. I ist, wie schon öfters, auch von Evans selbst,<sup>24</sup> bemerkt worden ist, künstlich. Das große Erdbeben, daß hier, namentlich in Knossos, gewütet hat, bedeutet keine Unterbrechung der Kultur,<sup>25</sup> so daß es schwer ist, manche Fresken auf der einen oder auf der anderen Seite der künstlichen Demarkationslinie unterzubringen. Evans hat hier dann auch seine „Übergangsperiode“ (Transitional) eingefügt,<sup>26</sup> der er in erster Linie den Rebhühnerfries<sup>27</sup> zuschreibt, und weiter einige Freskenreste aus dem „South-house“.<sup>28</sup> Sie besitzen tatsächlich Eigenschaften, durch die sie sich von der vorhergehenden Gruppe abheben, sowie auch sich unterscheiden von der Masse der folgenden Gruppe. Auch die neugefundenen Fresken aus Amnisos kann man hier anschließen.<sup>29</sup>

Tafel 7.1

Der späteren S. M. I-Gruppe gehören vor allem die leider arg verstümmelten Reste des Wandschmucks eines kleinen Stadthauses („House of the Frescoes“) an, das am Ende des S. M. Ia zerstört wurde.<sup>30</sup> Friese mit blauen Affen, blauen Vögeln, den verschiedensten Blumen und sogar mit der Darstellung einer Fontäne<sup>31</sup> geben hier einen ausgezeichneten Überblick über das Durchschnittskönnen dieser Zeit. Menschliche Darstellungen fehlen hier ganz. Wir finden sie im Palast selbst in dem „Captain of the Blacks“<sup>32</sup> und der Tänzerin aus dem „Queen's Megaron“<sup>33</sup> sowie in den Resten des „Palanquin-Fresco“,<sup>34</sup> wenn letzteres nicht

Tafel 7.2

Tafel 5.2

Tafel 4.2

<sup>16</sup> ib. I, S. 537, Abb. 390.  
<sup>17</sup> ib. I, S. 539.  
<sup>18</sup> ib. I, S. 265, T. IV.  
<sup>19</sup> ib. I, S. 539.  
<sup>20</sup> Mon. Ant. XIII, T. X.  
<sup>21</sup> Pal. I, S. 547, Abb. 397, 398.  
<sup>22</sup> ib. I, S. 544, Abb. 396.  
<sup>23</sup> Pal. I, S. 542; Bossert, Abb. 70.  
<sup>24</sup> Pal. II, 1, S. 364.  
<sup>25</sup> ib. II, 1, S. 357.  
<sup>26</sup> ib. I, S. 319.  
<sup>27</sup> ib. II, 1, S. 109 f. u. Titelbild.  
<sup>28</sup> ib. II, 1, S. 378.  
<sup>29</sup> Marinatos, Arch. Anz. 1933, S. 289 f.; Forschungen u. Fortschritte 1934, S. 341 f.; Evans, Pal. IV, S. 1002, T. LXVII.  
<sup>30</sup> Pal. II, 2, S. 431 f.  
<sup>31</sup> Siehe auch Pal. III, S. 254, T. XXII.  
<sup>32</sup> ib. II, 2, S. 755, T. XIII.  
<sup>33</sup> ib. III, S. 369, T. XXV; Bossert, Abb. 57.  
<sup>34</sup> Pal. II, S. 770, Abb. 502—3.

doch, trotz der Fundumstände, später anzusetzen ist.<sup>35</sup> Jedenfalls dem Ende des S. M. I dürfte das „Taureador Fresco“<sup>36</sup> angehören und die übrigen hierher gehörigen Fragmente. Auch das „Dolphin Fresco“<sup>37</sup> scheint mir, soweit sich nach den Fragmenten urteilen läßt, frühestens der Übergangsperiode, wenn nicht dem S. M. I zuzuschreiben zu sein.<sup>38</sup>

Tafel 1

All diese Fresken, wenngleich sich gliedernd in einzelne Gruppen, vermitteln schließlich den Eindruck einer in sich geschlossenen, einheitlichen Kunstäußerung. Die letzte Phase der kretischen Kunst, die äußerlich durch eine Katastrophe, welche die Insel getroffen hat, von der vorhergehenden getrennt wird<sup>39</sup> und vielleicht schon etwas früher als S. M. II anhebt, aber dennoch im wesentlichen diese Periode ausfüllt, hebt sich deutlich von der vorangegangenen ab. Ihr gehören die bekannten Stücke, wie der „Cupbearer“<sup>40</sup>, „La Parisienne“<sup>41</sup> und das Greifenfresko im Thronsaal<sup>42</sup> an. Der „Cupbearer“ ist eins der wenigen erhaltenen Bruchteile einer großen Prozession, die Evans auf 88 Figuren berechnet und welche die Wände des Propylons schmückte.<sup>43</sup> Aus den spärlichen Freskenresten, in dem anschließenden Korridor gefunden, hat Evans dann noch weitere 448 Figuren, in zwei Reihen übereinander religiöse Prozessionen bildend, errechnet.<sup>44</sup> Auch „La Parisienne“, die gewiß jünger ist als der „Cupbearer“, gehört zu einer großen Darstellung von Männern und Frauen auf Klappstühlen („Campstoolfresco“).<sup>45</sup> Stierspielfresken bleiben auch in dieser Periode beliebt. Die erhaltenen Überreste sind gering.<sup>46</sup>

Tafel 5.1

4.1  
Tafel 24.1

Die Miniaturfresken haben sich offenbar aus den großen Fresken entwickelt und entsprechen dem Bedürfnis, auf verhältnismäßig kleinem Raum viel-figurige Szenen vorzuführen. Zu den frühesten, noch im M. M. III entstandenen gehören die Fragmente dreier großer Darstellungen; a) „Temple Fresco“ mit „Grand Stand“;<sup>47</sup> b) „Sacred Grove and Dance“;<sup>48</sup> und c) die sehr spärlichen Überreste einer Belagerungsszene.<sup>49</sup> Sie sind alle oberhalb eines M. M. IIIb-Fußbodens gefunden,<sup>50</sup> könnten also an sich auch etwas später datiert werden. Weitgehende Übereinstimmung mit einigen durch die Fundlage ziemlich sicher M. M. III zu datierenden Fragmenten<sup>51</sup> bestimmt Evans zu dem frühen Ansatz. Es sollte jedoch beachtet werden, daß diese Fragmente in einem größeren als dem für

Tafel 19.2

<sup>35</sup> Evans selbst hat schon auf die Verwandtschaft mit dem „Campstoolfresco“ hingewiesen.

<sup>36</sup> Pal. III, S. 212 f.

<sup>37</sup> ib. III, S. 377.

<sup>38</sup> ib. I, S. 543; s. jedoch III, S. 377.

<sup>39</sup> ib. III, S. 280.

<sup>40</sup> ib. II, 2, S. 704 f., T. XII; Bossert, Abb. 59.

<sup>41</sup> ib. IV, 2, S. 379 f.; Bossert, Abb. 56.

<sup>42</sup> ib. IV, 2, S. 908 f.; Bossert, Abb. 55.

<sup>43</sup> ib. II, 2, S. 708.

<sup>44</sup> ib. II, 2, S. 720. Evans möchte etwas früher datieren, siehe II, 2, S. 734 f.; III, S. 299.

<sup>45</sup> ib. IV, 2, S. 379; Evans (S. 396) kennzeichnet seine Datierung S. M. Ib als „admittedly early“.

<sup>46</sup> ib. II, 2, S. 676 u. S. 620.

<sup>47</sup> ib. III, S. 46 f.

<sup>48</sup> ib. III, S. 66 f.

<sup>49</sup> ib. III, S. 81 f.

<sup>50</sup> ib. III, S. 32.

<sup>51</sup> ib. III, S. 33, u. I, S. 527 f.

Miniaturfresken üblichen Maßstab ausgeführt sind und sogar unter sich in dieser Beziehung nicht übereinstimmen. Auch die von Evans<sup>52</sup> zum Vergleich herangezogenen Fragmente aus Tyliisos, die er M. M. III datiert, können etwas später sein.<sup>53</sup> Es bleiben in diesem Zusammenhang noch zwei merkwürdige Monumente zu erwähnen: das einzigartige Fragment mit zwei spielenden Knaben,<sup>54</sup> durch die Fundumstände nicht näher zu datieren; und das Bruchstück einer Kristallplatte, in unglaublicher Feinheit bemalt mit dem Einfangen eines galoppierenden Stieres.<sup>55</sup> Beide Stücke gehören nur durch das Format, nicht jedoch durch den Stil und die Art der Ausführung in die Klasse der Miniaturfresken. Einen Nachklang der Miniaturfresken bilden die Fragmente eines Stierspiels aus dem „Queen's Megaron“,<sup>56</sup> die spätestens dem S. M. I angehören. Mit Recht hat Evans jedoch festgestellt, daß der wirkliche Miniaturstil sich in Knossos, wenigstens in der Hauptsache, auf M. M. III beschränkt.<sup>57</sup>

Tafel 23-4

Tafel 15-2

Tafel 3-5

Tafel 3-4

Eine größere Lebensfähigkeit beweisen die Relieffresken. Sie treten mit den reinen Wandmalereien gleichzeitig auf und stellen eine Abart derselben dar. Die frühen, noch dem M. M. III zuzuschreibenden Beispiele gehören fast alle zu Darstellungen des Stierspiels in natürlicher Größe. Es sind die Fragmente eines schwarz bunten Stieres, womit zusammen auch die Reste eines menschlichen Armes oder Beines zutage kamen,<sup>58</sup> und weiter die Überreste einer großen Darstellung aus dem „N. Entrance Passage“, wozu der bekannte rote Stierkopf, ein Hinterbein mit Huf und auch das Fragment eines Frauenbeines gehören,<sup>59</sup> sowie wahrscheinlich die Darstellung fruchtbeladener Olivenzweige, die zum Teil reliefiert sind. Verwandt mit diesen Relieffresken sind die Fragmente eines Löwen,<sup>60</sup> die leider nur geringe Reste des Ganzen wiedergeben. Von menschlichen Darstellungen ist aus dem M. M. III nur wenig bewahrt. Zunächst das sehr interessante, leider seit der Entdeckung zugrunde gegangene „Jewelfresco“,<sup>61</sup> das in Relief die Finger einer männlichen Hand, welche ein gemaltes Halsband hält, wiedergibt, und dann aus Knossos ein unbedeutendes Fragment einer sitzenden Frau,<sup>62</sup> das allerdings an Interesse gewinnt durch eine vollständig erhaltene Darstellung einer Frau von der Insel Pseira,<sup>63</sup> welche der Übergangsperiode M. M. III—S. M. I angehören dürfte. Auch die schwer genauer zu datierenden<sup>64</sup> Fragmente von Ringern (?) und Akrobaten aus der „East Hall“,<sup>65</sup> die in stärkerem Relief gearbeitet sind, werden der Übergangsperiode zuzuschreiben sein<sup>66</sup> sowie auch die

<sup>52</sup> ib. III, S. 35.

<sup>53</sup> Hazzidakis, Tyliisos (1921), S. 11 u. 62 f.

<sup>54</sup> Pal. III, S. 396 u. T. XXV.

<sup>55</sup> ib. III, S. 108, T. XIX.

<sup>56</sup> ib. III, S. 209.

<sup>57</sup> ib. III, S. 34.

<sup>58</sup> ib. I, S. 375 f.; II, 1, S. 355.

<sup>59</sup> ib. III, S. 172 f.; Bossert, Abb. 80.

<sup>60</sup> ib. II, 1, S. 332 f.

<sup>61</sup> ib. I, S. 525.

<sup>62</sup> ib. III, S. 45; vgl. S. 38.

<sup>63</sup> Rodenwaldt, Arch. Anz. 1923, S. 268; Evans, Pal. III, S. 28.

<sup>64</sup> Evans, Pal. III, S. 495 f.

<sup>65</sup> ib. III, S. 497 f.; Bossert, Abb. 79.

<sup>66</sup> ib. II, 2, S. 782.

Reste eines mit dem vorigen zusammen gefundenen Greifenfrieses.<sup>67</sup> Sie stellen den Höhepunkt dieser Relieftechnik dar. Bald nachher verschwindet sie. Der bekannte „Priest-King“<sup>68</sup> gehört dem beginnenden S. M. I an sowie auch ein dekoratives Papyrusrelief aus dem „Queen's Megaron“.<sup>69</sup> Spätere Beispiele dieses, wie es scheint besonders für Knossos charakteristischen Verfahrens kommen mit Ausnahme eines Fragmentes aus Mykenae<sup>69a</sup> nicht mehr vor.

Tafel 6

Schließlich seien noch kurz einige Beispiele rein dekorativer oder gar imitativer Wandbemalung erwähnt. Denn es handelt sich hier meistens um die farbige Nachahmung von Stein oder Holz. Zu den frühesten Beispielen gehören die Fragmente zweier Wandverkleidungen (M. M. II),<sup>70</sup> die scheinbar geäderte Steinarten imitieren. Marmorplatten, stehend auf einem ebenfalls gemalten Holzbalken, geben eine M. M. III-Wandbemalung wieder,<sup>71</sup> eine Dekorationsweise, die wir auch auf wirklichen Fresken abgebildet finden,<sup>72</sup> und die sich noch bis ins S. M. I („House of the Frescoes“) verfolgen läßt.<sup>73</sup> Am merkwürdigsten ist vielleicht eine Steinkiste, mit einer Stuckschicht bekleidet, welche als Holz bemalt war.<sup>74</sup> Es ist, wie Evans schon bemerkt, ein altes Verfahren, das bis ins F. M. I zurückreicht.<sup>75</sup> In der letzten Zeit des Palastes, wenn die ganzen Wände mit figurenreichen Szenen geschmückt werden, kommen diese Imitationen wenig mehr vor. Erwähnung verdienen noch rein dekorative Muster, wie das „Spiralfresco“<sup>76</sup> und der Schildfries,<sup>77</sup> welcher an die Wand aufgehängte, große Schilde wiedergibt. Ersteres gehört noch dem M. M. III an,<sup>78</sup> letzterer schon dem S. M. I.

Das M. M. II-Fresko mit den wiederholten Abdrücken eines natürlichen Schwammes<sup>79</sup> nimmt einen Platz für sich ein und wird noch näher besprochen werden.

Tafel 2.4

Wenden wir uns nun der Betrachtung einiger Spezimina zu. Wir beschränken uns hier auf diejenigen Fragmente, auf denen die Darstellung einigermaßen vollständig erhalten ist.

Das Fresko mit der schleichenden Katze,<sup>80</sup> dem bunten, unbekümmerten Vogel aus H. Triada ist des öfteren beschrieben,<sup>81</sup> und wohl niemand wird sich dem eigenartigen Zauber, den es ausstrahlt, verschließen können. Gerade dieser „Zauber“ jedoch, das oft betonte „Märchen-“ oder „Traumhafte“, verführt leicht

Tafel 8.1

<sup>67</sup> ib. III, S. 510 f.

<sup>68</sup> ib. II, 2, S. 774 f.; Bossert, Abb. 78.

<sup>69</sup> ib. III, S. 371 f.

<sup>69a</sup> Rodenwaldt, Arch. Anz. 1923, S. 275.

<sup>70</sup> Evans, Pal. I, S. 251.

<sup>71</sup> ib. I, S. 356.

<sup>72</sup> ib. I, S. 446.

<sup>73</sup> ib. II, 2, S. 443.

<sup>74</sup> ib. II, 2, S. 700 f.

<sup>75</sup> ib. I, S. 59.

<sup>76</sup> ib. I, S. 375; Bossert, Abb. 52.

<sup>77</sup> ib. III, S. 306.

<sup>78</sup> ib. II, 1, S. 355.

<sup>79</sup> ib. III, S. 361.

<sup>80</sup> Mon. Ant. XIII; Bossert, Abb. 67.

<sup>81</sup> Z. B. Rodenwaldt, Fries, S. 8 f.; Curtius, Ant. Kunst II, S. 53.

dazu, gläubig das Ganze hinzunehmen und nach Einzelheiten nicht mehr zu fragen. Wenn wir es hier doch tun, so geschieht dies nicht, um dem kretischen Künstler „Fehler“ nachzuweisen, sondern vielmehr um seine Darstellungsmittel genauer zu erfassen und auf diese Weise tiefer in den künstlerischen Prozeß, der sich in ihm vollzog, einzudringen. Die historische Betrachtung darf diesen Faktor, der ihr erreichbar ist, nicht, wie so oft geschieht, außer Betracht lassen. Wir kennen zwar, außer dem legendarischen Daidalos, keinen kretischen Künstler, aber wir wissen ja überhaupt sehr wenig von den Kretern. Wenn wir nun in den Kunstwerken die unmittelbaren Zeugnisse kretischer Künstler besitzen, so ist es unsere Pflicht, diese nach Möglichkeit zu verwerten. Denn, insofern der Künstler ein Kind seiner Zeit ist, werden wir dadurch nicht nur einen tieferen Einblick in seinen Schaffensprozeß gewinnen, sondern wir dürfen hoffen, darüber hinaus ein klareres Bild von der Geisteshaltung der Kreter überhaupt zu erfassen. Es versteht sich von selbst, daß der moderne Betrachter in dieser Unterhaltung mit dem Kunstwerk fortwährend in den Vordergrund treten muß und, wenn er versucht, auf stilanalytischem Wege den Kunstwerken näherzukommen, ebenso oft sprechen muß von dem, was vorhanden ist, als von dem, was nach seinen modernen Begriffen ‚fehlt‘. Ich möchte jedoch noch einmal ausdrücklich betonen, daß diese ‚Fehler‘ kein Werturteil begründen, sondern nur dazu beitragen sollen, die Struktur des kretischen Geistes im Verhältnis zu anderen Geisteshaltungen, in erster Linie der griechischen und der eigenen, aus der Gegensätzlichkeit zu klären. Keineswegs sollen dadurch die besonderen Eigenschaften der kretischen Kunst degradiert oder gar gelegnet werden. Sie versteht es — dies sei im allgemeinen vorweggenommen — wie kaum eine andere, uns den Eindruck unmittelbarsten Lebens, der Bewegung selber zu vermitteln, sie vermag uns einen Blick zu gönnen in eine traumhafte Märchenwelt, in der alles vollkommen überzeugend und doch unwirklich vor sich geht. Wodurch erreicht sie diese starke Wirkung?

Betrachten wir die Katze. Das leise, lautlose Vorschieben des weichen, gespannten Körpers mit dem raubtierhaft getragenen, nur dem Ziel zustrebenden Kopf, der als Willenszentrum das Instrument des Leibes nach sich zieht — das alles wird uns nur durch die Umrisslinie vermittelt. Wie eine Silhouette schiebt sich von oben herunter das Tier in das Bildfeld, das jetzt durch Beschädigung zufällig begrenzt ist und unwillkürlich eine Frage aufkommen läßt: Wie soll man sich eigentlich die andere Hälfte der Katze vorstellen? Wie stimmt die lange linke Vorderpfote zu der kurzen rechten? Welche Verschiebungen gehen in diesem Körper in seiner prekären, schwebenden Lage vor, und sind sie überhaupt wohl möglich? Wie hängt der Kopf mit dem Rumpf zusammen? Wir erhalten den Eindruck unmittelbarster Naturbeobachtung — aber das große runde Auge, das en face gesehen wird, ist kein Katzenauge, und die Ohren sind merkwürdig locker mit dem Kopf verbunden.

Tafel 9.1 Nicht anders ergeht es uns, wenn wir das andere Fragment aus H. Triada mit dem flüchtigen Reh<sup>82</sup> genauer ansehen. Abermals eine reine Silhouette, die zunächst verblüfft und durch die suggestive Kraft Erinnerungsbilder vor Augen zaubert. Aber wer je aus geringer Entfernung ein flüchtig werdendes Stück Rehwild beobachtet hat, wird sich mit Verwunderung fragen, ob es möglich ist, daß

<sup>82</sup> Abb. Evans, Pal. II, 1, S. 355.

die lahmen, nachgezogenen Hinterläufe in der Tat den sehnigen, federnden Körper in die Luft geschwungen haben. Gerade das Sehnige, Stahlharte, verfeinert Überstarke der Glieder, die sich wie eine Feder spannen und entspannen, fehlt. Man sieht hier die Bewegung, das gewichtlose Schweben, aber man begreift es nicht. Das Verständnis des Geschehens aus der Einsicht in die innere Struktur des Lebewesens, seinen Knochenbau, das unglaublich fein abgestimmte Spiel seiner Muskeln fehlt hier. Wie ein Ganzes sind Körper und Gliedmaßen durch den Umriss umschlossen, die Gliederung der Teile, die ein moderner Künstler sogar in der Umrisslinie zum Ausdruck bringen würde, fehlt. Wie eine Welle umläuft die Linie das ganze und hascht die flüchtige Bewegung. Aber innerhalb dieses Umrisses geschieht nichts: sie ist einfach einfarbig ausgefüllt, ohne Schatten und Licht, ohne Tonunterschiede. Offenbar ist der innere Bau, die Struktur für diese Künstler belanglos. Trotzdem kann man nicht sagen, daß diese Eigenheit dem Willen, sich an die Hauptsache zu halten, dem Bedürfnis, sich nicht im Detail zu verlieren und monumental zu bleiben, entspringt. Denn gerade das Detail wird mit der größten Liebe und Sorgfalt versorgt. Die Tierszenen spielen sich in blühenden Gärten ab, und jede Blüte, jedes Blatt der umgebenden Gewächse wird mit peinlicher Genauigkeit erfaßt und wiedergegeben. Zwar trifft uns auch hier dieselbe Unbekümmertheit um das organische Wachsen der Natur, denn Blumen und Pflanzen, die nichts miteinander zu tun haben, werden ohne Bedenken kombiniert,<sup>83</sup> und auch sonst darf man wohl fragen, wo und wie diese schönen hybriden Gebilde wachsen.

Auch die scharf begrenzte, farbige Differenzierung des Gefieders der Rebhühner<sup>84</sup> findet volle Beachtung bis in Einzelheiten, so daß man sogar den alten Hahn erkennen kann. Aber Struktur, wenn auch nicht so schmerzlich vermißt wie bei den größeren Tieren, fehlt doch auch hier. Die farbige Innenzeichnung gliedert nicht die konturierte Fläche, trägt nicht den Bau des Vogels, sondern bleibt merkwürdig oberflächlich: es sind eben farbige Silhouetten, die der Künstler schafft. Dabei bleibt er, auch wenn er seine Farben ganz unnaturalistisch wählt, was doch wohl sicher der Fall ist in dem entzückenden Bruchstück mit dem „Blauen Vogel“,<sup>85</sup> immer überzeugend. Den „blauen Affen“, der nachgewiesenermaßen in der Natur eine grünliche Haarfarbe hat,<sup>86</sup> will ich hier nur kurz erwähnen, da zu wenig erhalten ist. Wenn jedoch der Kopf richtig wiedergegeben ist<sup>87</sup> und die auf der Papyrusdolde ruhende Hand — eine Hand darstellen soll, so erscheint mir auch dieses Fragment das oben Gesagte zu erhärten: es sind reine Silhouetten, ohne jegliche formende Innenzeichnung.

Je höher das dargestellte Geschöpf auf der Stufenleiter der Lebewesen steht, um so mehr fällt dieses Manko an innerer Gliederung, an organischer Struktur auf. Die kretischen Künstler haben sich als wahre Meister gezeigt in der Vermittlung des Eindrucks von Blumen und Pflanzen. Neben die Bruchstücke aus H. Triada stellen sich zahlreiche aus Knossos. Gerade in ihrem fragmentarischen Zustand, der uns einen Ausschnitt zeigt und das oft recht komplizierte, wenn

Tafel 7.1

Tafel 7.2

<sup>83</sup> Evans, Pal. I, S. 539; IV, S. 75; Rodenwaldt, Fries, S. 8 f.

<sup>84</sup> Pal. II, 1, S. 109 f. und Titelbild.

<sup>85</sup> ib. II, 2, S. 454, T. XI.

<sup>86</sup> ib. II, 2, S. 448.

<sup>87</sup> ib. II, 2, S. 447.

nicht gar zusammenhanglose Ganze verschweigt, sind sie verblüffend. Bunte Blüten in kräftigen, leuchtenden Farben<sup>88</sup> ohne Schattierung, zerbrechlich zarte Gewächse,<sup>89</sup> üppige Ranken und strotzende Lilien<sup>90</sup> — die ganze Flora der Insel ersteht vor unsern Augen. Und doch ist es oft schwer, genau zu bestimmen, welche Pflanze gemeint ist,<sup>91</sup> weil nicht nur die Farben in der freizügigsten Weise gewechselt werden<sup>92</sup> und auch die verschiedensten Zusammenstellungen und hybriden Formen vorkommen, sondern weil die Einzelformen „stilisiert“ sind.<sup>93</sup> Wenn man unter Stilisierung die Bindung der variablen natürlichen Erscheinungsformen in einheitliche Kunstformen versteht, so umfaßt die Stilisierung hier jedoch nicht das Ganze, sondern nur die Teile. Auf dem „Lily-Fresco“<sup>94</sup> z. B. sind nur die großen weißen Blütenblätter zu einer Doppelvolute, die sich mit geringen Variationen wiederholt, reduziert. Die grünen Stengel folgen ihrem freien Wachstum, und die Staubfäden der Blüten überschneiden sie in abwechslungsreicher Weise. Sogar etwas rein Zufälliges, wie Blütenblätter, die sich vom Kelch lösen und wie von einem leisen Windstoß bewegt, herunterflattern, wird wiedergegeben. Auch die individuelle Haltung der Blumen ist bewahrt, sogar in dem Umriß der stilisierten Blüten. Es handelt sich in der Tat auch weniger um eine ‚Stilisierung‘, als um eine Vereinfachung; es ist auch hier der Umriß, die fein empfundene, äußerst bewegliche Konturierung des Farbfleckes, die festgehalten wird. Während in der weißen Blüte wieder jede Innenzeichnung fehlt, ist sie gegen den grünen, zackigen Kelch sorgfältig abgesetzt. Aus Farbe und Bewegung scheinen diese duftigen Bilder aufgebaut zu sein, und wenn man den Künstler in dem freien, geschmackvollen Gleichgewicht der Flächenbewegung auch spüren kann, so scheint es doch fast, als ob sich die ganze reiche Flora Kretas selbst wie eine Fata Morgana in aller natürlichen Pracht und in übernatürlicher Zartheit, naturnah, aber doch in ihrer durchsichtigen, leuchtenden Flächenhaftigkeit irreal, an die Wände gezaubert hat: wie in einem Traum glaubt man Bilder zu sehen, von denen man weiß, daß sie in Wirklichkeit nicht existieren.

Blumen erleben auch wir in erster Linie als Farbe und als Bewegung: einen Baum sehen wir vielmehr als etwas Gewachsenes, Organisches, Festes. Es ist daher verständlich, daß die kretischen Bäume uns weniger befriedigen. Es sind flache, fächerartig ausgebreitete Silhouetten, von denen uns für die Frühzeit vielleicht am besten ein M. M. II-Gefäß mit drei Palmen<sup>95</sup> einen Eindruck vermittelt. Im M. M. III verliert sich der Künstler in Details.<sup>96</sup> Jedes einzelne Blatt wird gleich sorgfältig gemalt, die Äste spielen nur eine untergeordnete Rolle, indem nur ihre Richtung, nicht aber ihre tragende, strukturelle Funktion zum Ausdruck gebracht wird. Etwas kräftiger sind Haupt- und Nebensachen getrennt bei den Bäumen auf den Vaphiobchern<sup>97</sup> (S. M.), deren Kronen in scharfumschriebene

<sup>88</sup> Forsdyke, Minoan Art, Titelbild.

<sup>89</sup> Pal. I, S. 537; II, 2, S. 464.

<sup>90</sup> ib. I, S. 537, T. VI.

<sup>91</sup> ib. II, 2, S. 456 f.; Möbius, J. d. I. 1933, 48, S. 1 f.

<sup>92</sup> Pal. II, 2, S. 464.

<sup>93</sup> ib. II, 2, S. 456.

<sup>94</sup> ib. I, S. 537, T. VI.

<sup>95</sup> ib. I, S. 254.

<sup>96</sup> ib. III, S. 166 f.

<sup>97</sup> ib. III, S. 178. Wie sich diese Stücke zu der uns bekannten kretischen Kunst verhalten, ist noch undeutlich. Stilistisch lassen sie sich nicht ohne weiteres einordnen; vgl. K. Müller, J. d. I. 1915, 30, S. 325 f.

Einzelgruppen von Laub eingeteilt sind, deren jede wie eine Blase auf einem Ast sitzt. Auch hier ist jede Blattgruppe auf das Sorgfältigste mit einer Andeutung der Einzelblätter versehen. Es ist dies im Grunde eine Weiterentwicklung der M. M. III-Manier, wie diese auf dem „Sacred Grove and Dance-Fresco“<sup>98</sup> zu beobachten ist. Die Bäume erscheinen hier als farbige Silhouetten, schematisch ausgefüllt mit gleichmäßig verteilten Einzelblättern.<sup>99</sup> In der Spätzeit finden wir dann auch in Knossos die auf dem Festland übliche Methode: jeder Ast wird als einheitlich farbige Silhouette aufgefaßt und sowohl als Ganzes durch eine Linie umrissen, als auch mit einer Innenzeichnung, die Zweig und Blatt einzeln angibt, versehen.<sup>100</sup> Tafel 30.2

Erstaunliches dahingegen haben die Kreter wieder geleistet in der Darstellung der Seetiere. Von den Fresken kommt hier nur das Fragment mit den fliegenden Fischen aus Phylakopi<sup>101</sup> in Frage, da das Delphinenfresko aus Knossos zu schlecht erhalten und arbiträr zusammengesetzt ist.<sup>102</sup> Evans hat den glücklichen Gedanken gehabt, eine solche „Seeschwalbe“ (γελιδονοψαρί) in natura abzubilden,<sup>103</sup> und es ist auffallend, wie die glatte, schnelle Kurve des Fisches mit dem stumpfen Kopf vom Künstler erfaßt und überzeugend wiedergegeben ist, ganz gleich, ob das Tier mit ausgebreiteten Schwungflossen über das Meer hinschwebt, sich mit kräftigem Schlag daraus erhebt oder sich mit angezogenen Flügeln seinem eigentlichen Element weich und elegant wieder hingibt. Es ist klar, daß sich dies alles an dem ‚Fisch-in-der-Hand‘ nicht mühsam studieren läßt und daß, obwohl sich in diesem Fresko eine ordnende Wiederholung nicht verkennen läßt, der Wiedergabe der einzelnen Fische in ihren verschiedenen Bewegungen eine außerordentlich scharf und schnell erfassende Beobachtung und ein ungewöhnlich getreues Formengedächtnis zugrunde liegen. Wieder ist alles Farbe und Bewegung. In breiten Strichen sind die großen Farbflecken — das Blau der Rücken, das Gelb der Bauchseite — flott und scharf gegeneinander abgesetzt, dann mit einer sicheren Linie, äußerst suggestiv, umrissen. Auch in den durchscheinenden Flossen sind die dunkler sich abhebenden Strahlen durch Linien wiedergegeben. Hellblaue, unregelmäßige Tupfen können nur die Spritzer des am felsigen Ufer aufschäumenden Meeres sein. Tafel 12.1

Das Delphinenfresko aus Knossos läßt in seinen Resten noch ahnen, daß es nicht weniger lebendig das Treiben dieser großen Tiere und auch kleinerer Fische zu bannen gewußt hat, und zum Überfluß besitzen wir zahlreiche Vasen<sup>104</sup> aus allen Teilen Kretas, die uns lehren, mit welcher Freude und welchem Geschick der kretische Künstler das geheimnisvolle, schweigende, gewichtlose Leben der Tiere und Pflanzen der Tiefe gesehen, erfaßt und in seiner Kunst bewahrt hat. Man sieht den lauernden Tintenfisch sein Jagdwasser abtasten, seine Stellung ändern,<sup>105</sup> man spürt fast den Strom, der leise die langen, schwebenden Wasserpflanzen nach Tafel 25.2

<sup>98</sup> ib. III, S. 67.

<sup>99</sup> Siehe auch Pal. II, 2, S. 620.

<sup>100</sup> ib. II, 2, S. 621.

<sup>101</sup> ib. I, S. 541; Excav. at Phylakopi, T. III.

<sup>102</sup> Pal. I, S. 543.

<sup>103</sup> ib. III, S. 129.

<sup>104</sup> Z. B. Bossert, Abb. 163, 348, 349.

<sup>105</sup> Bossert, Abb. 165.

Tafel 25.1 einer Seite drückt,<sup>106</sup> und diese lautlosen, unheimlich langsamen Bewegungen sind nicht weniger überzeugend als das blitzende Aufschnellen, das klatschende Verschwinden der fliegenden Fische. Ist es ein Wunder, daß diese Meister der Bewegungsdarstellung sich sogar an die Wiedergabe des beweglichen Elementes selbst gewagt haben? Denn mit Recht scheint mir Evans<sup>107</sup> die S. M. I-Fragmente aus dem „House of the Frescoes“ zu der Darstellung eines Springbrunnens ergänzt zu haben.

Tafel 14.1 Die Grenzen der kretischen Kunst zeigen sich in der Darstellung höherer Lebewesen, namentlich des Menschen. Der Krokuspflücker<sup>108</sup> ist bekannt genug, und genügend ist das eilige Eilen des Knaben (?), der behende Krokusblüten von eingetopften Pflanzen pflückt, gewürdigt. Mit Recht, denn auch hier ist die schnelle Bewegung überzeugend wie immer. Auch hier berührt der Eindruck ausschließlich auf dem Umriss, der gleichmäßig in graublauer Farbe ausgefüllt ist. Nur die hellroten Streifen des Körperschmucks, die sich farblich abheben, sind wiedergegeben. Der Ansatz der Glieder an den Rumpf ist durch nichts hervorgehoben. Gleichmäßig weich zieht sich der Kontur herum, gleichmäßig weich gleitet er um den Ellenbogen, um das Knie, um Ferse und Fußgelenk. Als gäbe es in diesem überschlanken, stark in die Länge gezogenen Körper keine Knochen, kein tragendes Skelett, so wird weich, dehnbar, gummiartig der Rumpf auseinandergezogen, so wächst daraus das schlappe, nicht tragfähige Bein, an dem sich nur in allgemeinsten Rundung der Wadenmuskel abzeichnet, und das in einen verkümmerten, vollkommen strukturlosen Fuß endet, dessen Gegenstück uns ein anderes Fragment erhalten hat. Nicht viel besser ist es mit der Tänzerin aus H. Triada<sup>109</sup> bestellt: auch hier erscheinen unter den bunten Volantröcken, die, trotz der flächenhaft durchgehenden Musterung erstaunlich stark den Eindruck erregter Bewegung vermitteln, zwei plumpe, lahme Beine und schlappe Füße, denen man die federnde Kraft zum Tanz nicht zutrauen kann. Wie die des Krokuspflückers schweben sie in der Luft. Auch der „Captain of the Blacks“<sup>110</sup> scheint gewichtlos zu schweben. In den Beinen, soweit sie erhalten sind, ist keine Spur von Spannung. Wie der Körper zusammenhängt, ist unklar. Die Linie des rechten Beines setzt sich zwar unter der Lendenschürze fort, aber eine organische Gliederung entsteht dadurch nicht. Nur am rechten Ellenbogen umzieht die Umrisslinie den dort an die Oberfläche tretenden Knochen. Wie sehr aber auch hier wieder die farbige Silhouette allein maßgebend ist, beweist nicht nur die unzulängliche Wiedergabe der Hände, sondern vor allem die Art, wie die linke Hand erscheint. Der Brustkorb überschneidet sie, aber Brustkorb und Hand sind als eine durchgehende einfarbige Fläche wiedergegeben. Dabei ist die schwarze Umrisslinie, die das ganze umgibt, ohne Unterbrechung von der Schulter über die Hand bis zum Ende des Daumens geführt: Hand und Brust werden auch durch sie nicht voneinander getrennt.<sup>111</sup> Trotz dieses Mangels an Struktur ist der Eindruck des eiligen Laufschriffs hier wieder schlagend. Erst recht jedoch wirkt diese Kunst, wenn ihr Thema tatsächlich schwebende Figuren verlangt. Dies ist der

Tafel 4.2

<sup>106</sup> Maraghiannis, *Antiq. Crét.* II, T. XIV.

<sup>107</sup> *Pal.* II, 2, S. 461; III, S. 254, T. XXII.

<sup>108</sup> *ib.* I, S. 265, T. IV.

<sup>109</sup> *Mon. Ant.* XIII, T. X.

<sup>110</sup> *Pal.* II, 2, S. 755.

<sup>111</sup> Herr Tj. de Vries machte mich auf die Bedeutung dieser Tatsache aufmerksam.

Fall bei den zahlreichen Darstellungen des Stierspieles,<sup>112</sup> wo männliche und weibliche „Taureadors“, gehoben von den Hörnern des galoppierenden Stieres, den Schwung geschickt ausnutzend, geschmeidig, blitzschnell und behende auf fremder Kraft durch den Raum schnellen. Zwar gelten auch hier dieselben Bedenken. Der Stier und die Menschen bleiben flache, bunte Silhouetten. Sieht man die flache, weiche Kurve des Stierrückens, die lahme, nachschleppende Hinterhand, so glaubt man dem Tier den gewaltigen, vorgespiegelten Impetus kaum, ebensowenig wie man der schlappen, kraftlosen Hand<sup>113</sup> den festen, sicheren Griff des athletischen Akrobaten zutrauen kann. In dieser Zeit (S. M. I) beginnt allerdings hier und da bescheidene Innenzeichnung aufzutreten. Auf den Beinen einer weiblichen Stierspringerin<sup>114</sup> erscheinen in dunkler Farbe einige parallele Striche, welche die Muskulatur des Beines veranschaulichen sollen, und es scheint fast, als ob über dem Gürtel kümmerlich durch Linien der Umriss des Brustkorbes angedeutet ist. Aber trotzdem sind die Beine schlapp und weich, wie mit einer Flüssigkeit gefüllt, und sie enden in Füße, denen man die Tragfähigkeit nicht glauben kann. Tafel 1  
Tafel 24.4

Auch in der S. M. II-Periode, wo die großen vielfigurigen Fresken vorherrschen, ändert sich das Bild nicht wesentlich. Die suggestive Kraft, die von dem Fragment „La Parisienne“<sup>115</sup> ausstrahlt, geht genügend deutlich hervor aus dem Namen, der dieser kleinen Kreterin schon bald nach der Entdeckung beigelegt wurde. Mit fast unglaublicher Sicherheit ist die Individualität dieser kleinen, fertigen Person durch die kräftige Umrisslinie der steilen Stirn, der vorspringenden Nase, der vollen Lippen und vor allem in dem Schwung des Kinnes und des Halses, in der ganzen Haltung, festgehalten. Darauf, aber auch nur darauf beruht die unmittelbare Wirkung dieses Fragments. Die große Fläche des Gesichts wird nur belebt durch das überwertige, hier wie immer en face gesehene Auge unter der stark angesetzten Augenbraue. Es ist der Umriss, der spricht, und dann der große Gegensatz der Farbflecke: die Masse des dunklen, welligen Haares, das große Auge, die vollen roten Lippen, das blanke Weiß des Gesichts, das vollkommen unbelebt, ungliedert bleibt. Der „Cupbearer“<sup>116</sup> entzückt durch den expressiven Schwung der Kurve seines Umrisses — und doch, auch hier steigen die Bedenken, die Fragen auf. Denn wie soll man sich die Verbindung des rechten Armes und der Schulter mit dem Rumpf denken? Soweit ich sehe, ist nicht einmal eine Trennungslinie zwischen beiden vorhanden und wie bei dem „Captain of the Blacks“ sind Arm und Rumpf als eine geschlossene Farbfläche gesehen. Das stark eingezogene Kreuz und die wieder vorspringende Kurve der Glutäen sowie auch die feine Silhouette des stolz zurückgeworfenen Kopfes suggerieren natürlich eine kräftige Spannung — aber wirklich ausgedrückt ist diese eigentlich nicht. Im Grunde genommen ist die Rückenlinie als solche lahm und fade, und in merkwürdigem Gegensatz zu dem schlanken Körper steht der feiste, aufgeblasene Unterarm mit dem dicken Handgelenk (dasselbe gilt von der rechten Hand). Es soll hier offenbar im Umriss die Muskulatur des Armes Tafel 4.1  
Tafel 5.1

<sup>112</sup> Pal. III, S. 209 f.

<sup>113</sup> ib. III, S. 215, Abb. 145, 146.

<sup>114</sup> ib. III, S. 216, T. XXI.

<sup>115</sup> Maraghiannis, Ant. Crét. III, 13.

<sup>116</sup> Pal. II, 2, S. 707.

mit dem vorspringenden Ellenbogen wiedergegeben werden, aber dies ist doch nur im allgemeinsten Sinne gelungen. Die Füße sind bei dieser Figur nicht erhalten, aber aus anderen Fragmenten<sup>117</sup> kennen wir sie genügend, um zu wissen, daß sie über eine knochenlose, weiche Silhouette nicht hinausgekommen sind. So wie im nackten Körper jegliche Innenzeichnung fehlt, so bleibt auch das Lententuch gänzlich ohne Bewegung: gleichmäßig flach ist es bedeckt mit einem komplizierten Ornamentmuster. Nun könnte man hier freilich einwerfen, daß wir es mit einem Monumentalfresko zu tun haben — Evans hat ja im ganzen 448 Figuren errechnet! —, und daß der Künstler mit Absicht alles Detail unterdrückte und sich auf große, farbige Flächen beschränkte. Dies trifft jedoch nicht zu. Abgesehen von dem mit liebevoller, fast peinlicher Sorgfalt ausgeführten Muster des Lententuches sehen wir nicht nur an den Armen die blauen Armbänder scharf und farbig sich erheben, sondern am linken Handgelenk trägt der Cupbearer ein Armband, das so genau wiedergegeben ist, daß sich der Schmuckstein, ein gestreifter Achat, und die Fassung deutlich erkennen lassen.<sup>118</sup> Körperdetails, die sich ebenfalls farbig von der Umgebung abheben, wie die Daumen Nägel und vor allem das auch hier en face gesehene Auge,<sup>119</sup> treten scharf hervor und beweisen zur Genüge, daß der Künstler Details an sich nicht scheute. Noch merkwürdiger ist der farbige Akzent der kleinen, hellblauen Silberplatte vor dem Ohr, nicht so sehr als Detail an sich, sondern weil sie ein Ohr schmückt — das einfach nicht da ist! Es ist eine merkwürdige Tatsache, auf die auch Rodenwaldt schon hingewiesen hat, daß weder der Cupbearer, noch die Parisienne, noch die meisten anderen Kreter auf den Fresken Ohren haben.<sup>119a</sup> Die Haarlinie wird in schönem Bogen um eine leere Stelle, die in der roten bzw. weißen Gesichtsfarbe gelassen wird, herumgeführt. Das heißt: der kretische Künstler sieht im Ohr nur den Farbfleck, nicht das komplizierte System von Windungen, knorpeliger Erhebungen und Schattierungen, nicht die Bildung des Ohres, die uns in erster Linie auffällt, ebensowenig wie er im Körper unter der Haut die Bewegung von Muskeln, das Sichabzeichnen des Knochengestüts sieht, es sei denn, daß dieses sich im Umriß bemerkbar macht. Er hält sich an die einheitliche Lokalfarbe und verzichtet ganz auf Modellierung durch Schattierung. Nur vereinzelt hat er versucht, durch Linien die Bewegung der Oberfläche anzudeuten.<sup>120</sup> So wenig glücklich dieser Versuch auch ausgefallen ist — denn so überzeugend und unmittelbar die Umrisse sind, ebenso unbeholfen und verfehlt sind die verirrten, schematischen Striche, die als Innenzeichnung gelten sollen —, er ist doch ein Beweis, daß der kretische Künstler dieses Leben der Fläche wohl gesehen hat, aber diese Plastizität nicht durch Tonunterschiede oder zeichnerische Andeutung, die eine gewisse Abstraktion voraussetzt, in seinen Malereien auszudrücken vermochte. Es mögen ihm dabei die Haupteigenschaften seiner Kunst im Wege gestanden haben. Denn wie aus den besprochenen Beispielen hervorgeht, liegt ihre Stärke in der Wiedergabe des unmittelbaren Gesamteindrucks, der zunächst in einer beweglichen

<sup>117</sup> ib. II, 2, Suppl. Plate XXV, XXVI.

<sup>118</sup> ib. II, 2, S. 705.

<sup>119</sup> ib. II, 2, S. 706.

<sup>119a</sup> Herr Prof. Rodenwaldt weist mich allerdings darauf hin, daß sich unter den unveröffentlichten Fragmenten im Museum von Heraklion mehrere mit der Darstellung von Ohren befinden; vgl. Tiryns, II, S. 86, Anm. 1.

<sup>120</sup> Pal. III, S. 216.

Silhouette festgelegt wird. Je mehr ihr das Thema eine momentane, vorübergehende Bewegung vorschreibt, um so stärker wirkt diese Kunst. In dieser Beziehung ist sie im wahrsten Sinne des Wortes mimetisch. Hier von ‚Naturalismus‘ zu reden, wäre verfehlt (vgl. oben S. 22 f.). Auch von ‚Impressionismus‘ kann keine Rede sein. Denn der Impressionist ist bestrebt, seinen eigenen Gesichtseindruck der Wirklichkeit wiederzugeben. Dieser hat einen bestimmten persönlichen Standpunkt des Beobachters und eine bestimmte, einmalige Beziehung des Objekts zu seiner Umgebung, namentlich auch zur Atmosphäre, zu Licht und somit Schatten zur Voraussetzung. In der kretischen Kunst vermissen wir jedoch gerade die Beziehung zur Umgebung. Die Dinge sind wie losgelöst, ausgeschnitten, und es fehlt ihnen Licht und Schatten. Nur die Lokalfarbe, ins Leuchtende gesteigert, manchmal sogar ganz unnatürlich abgewandelt, erfüllt die Silhouette. Es ist, als hätte sich der Künstler gescheut, diese einheitliche, d. h. in der Wirklichkeit einheitliche Farbe in seinem Bild durch Schatten und dunkle Töne zu vergewaltigen. Im Grunde genommen will er die Dinge noch einmal machen. Wie weit dieses Bedürfnis, die Dinge nachzuahmen, ja zu duplizieren könnte man sagen, geht, zeigen uns am besten die Blumen, Früchte und Pflanzen (M. M. III), die mit der größten Sorgfalt dreidimensional in Fayence nachgeahmt sind.<sup>121</sup> Noch merkwürdiger in dieser Beziehung sind einerseits die natürlichen Muscheln mit künstlicher Bemalung,<sup>122</sup> andererseits vollkommen nachgeahmte Muscheln in Fayence oder anderem Material,<sup>123</sup> die zum Teil mit den echten Stücken zusammen gefunden worden sind und eine höchst eigenartige Vermengung von Natur und Kunst verraten. In der Tat ist die Grenze oft kaum zu ziehen. In einer M. M. III-Umgebung hat Evans Terrakottaabdrücke von Seetieren gefunden, so ‚echt‘, daß er sie anfänglich für Fossile hielt. Nach seiner Ansicht können sie nur von den wirklichen Tieren abgeformt sein.<sup>124</sup> Während es einerseits wahrscheinlich ist, daß diese Gegenstände ihren Einfluß auf die S. M. I-Vasen mit Darstellungen von Seetieren und -pflanzen ausgeübt haben,<sup>125</sup> verdient es andererseits Beachtung, daß sie nicht auf einmal erscheinen, sondern ihre Vorläufer schon in früherer Zeit haben. Aus der M. M. II-Periode stammt die Vase, die als Verzierung drei plastisch ausgeführte Käfer zeigt; andere sind in derselben Weise mit aufgesetzten Muscheln geschmückt.<sup>126</sup> Im Grunde genommen entstammen die Imitationen von Holzgefäßen in Terrakotta, die schon im F. M. I vorkommen,<sup>127</sup> und die keramischen Nachahmungen von Steingefäßen aus dem M. M. I/II<sup>128</sup> demselben Duplikationsbestreben. Man wird also nicht fehlgehen, wenn man die möglichst getreue Mimesis, die vor der dreidimensionalen Duplikation, ja selbst dem Abguß des Gegenstandes nicht halt macht, als eine Grundeigenschaft der kretischen Kunst betrachtet. So liegt es für den kretischen Künstler näher, die weiche, unbestimmte Bewegung

Tafel 3.3

Tafel 3.1

Tafel 3.2

<sup>121</sup> ib. I, S. 499 f.

<sup>122</sup> ib. I, S. 519.

<sup>123</sup> ib. I, S. 521; vgl. I, S. 487, Steatitform für die Herstellung solcher Fayence-Muscheln. Siehe auch IV, S. 74, Abb. 108.

<sup>124</sup> ib. I, S. 522.

<sup>125</sup> ib. I, S. 523; IV, S. 108 f.

<sup>126</sup> ib. I, S. 239.

<sup>127</sup> ib. I, S. 59.

<sup>128</sup> ib. I, S. 178, 238.

der Oberfläche, verursacht durch Muskelspiel und Knochengestüt, ohne weiteres als solche zu erfassen, denn als sie durch Innenzeichnung oder Schattierung abstrakt oder subjektiv wiederzugeben. Die Relieffresken beweisen, daß dies auch in der Tat der Fall gewesen ist. Obwohl K. Müller<sup>129</sup> schon vor 20 Jahren nachgewiesen hat, daß diese Klasse von Kunstwerken mit der Malerei zusammenhängt, findet man sie oft noch, wenn auch zaudernd,<sup>130</sup> als Skulptur gewertet. Es sind in der Tat Wandmalereien, soweit mit Relief unterbaut als nötig ist, um den Eindruck der natürlich bewegten Oberfläche hervorzurufen, also wiederum ein Mittel, um dem Ziel der getreuen Mimesis zu dienen. Denn mit diesem dreidimensionalen Unterbau seiner Fresken konnte der Kreter es, wie in der Natur, dem Licht selbst überlassen, an der plastisch bewegten Fläche die Schattierungen hervorzurufen, die auch dem wirklichen Gegenstand seine Plastizität verleihen. Dieses ganz in der Linie der kretischen Kunstentwicklung liegende Hilfsmittel, das eine mühsame Technik und großes Geschick voraussetzt, begegnet uns in der Hauptsache in Knossos, dort allerdings schon sehr früh. Im M. M. III ist das Relief noch flach, später wird es kräftiger. Die ältesten Reste<sup>131</sup> sind zu gering für eine Analyse. Nur das „Jewelfresco“,<sup>132</sup> das ebenfalls noch aus dem M. M. III stammt, sei kurz besprochen, weil es das oben Gesagte besonders gut erläutert. Nur ein Daumen und zwei Finger einer Männerhand, in Relief wiedergegeben, sind erhalten. Sie halten ein gelb gemaltes, offenbar goldenes Halsband, bestehend aus runden Perlen und Anhängern in der Form von Negerköpfen. Bezeichnend ist das unmittelbare Nebeneinander von Relief- und Flachmalerei. Die komplizierten Überschneidungen der Finger und des Halsbandes, die in einem einfachen Fresko nötig gewesen wären, sind auf diese Weise vermieden. Aber mehr als die äußere Rundung der Finger ist nicht wiedergegeben. Es sind weiche, knochenlose Gebilde, ohne Einteilung, und wenn man gleich daneben die sauber und präzise ausgeführten Zeichnungen der Negerköpfe sieht, kann man sich nur wundern, daß an den plastischen Fingern die Nägel nur als aufgetragene Farbflecke erscheinen. Die Einbettung der Nägel in die Fingerspitzen ist nicht einmal angedeutet. Es handelt sich hier auch nur um die Bewegung der Oberfläche, und man muß zugeben, daß die plastische Differenzierung der Finger durch Tonunterschiede, durch das nunmehr natürliche Spiel von Licht und Schatten vollkommen erreicht ist.

Tafel 3.5

Ungefähr derselben Zeit sind die Überreste einer großen Darstellung des Stierspieles zuzuschreiben.<sup>133</sup> Bezeichnenderweise ist der gut erhaltene Kopf des gewaltigen Stieres gelegentlich auch wohl als Kuhkopf gedeutet. In der Tat fehlt ihm das für unser Gefühl entscheidendste Charakteristikum des Stieres: die unbändige, wie komprimierte Urkraft, die sich im Kopf in dem absoluten Vorherrschen des massiven, harten Schädels ausdrückt. Davon kann hier nicht die Rede sein. Man betrachte nur die Art, wie das Auge eingebettet ist. Nachlässigkeit kann man dem Künstler gerade hier nicht vorwerfen, da er in der Wiedergabe des Auges mit fast miniaturhafter Sorgfältigkeit vorgegangen ist.<sup>134</sup>

Tafel 15.2

<sup>129</sup> J. d. I. 1915, 30, S. 272; vgl. Evans, Pal. I, S. 378.

<sup>130</sup> Z. B. Waltz, *Le monde égéen* (1934), S. 143 f.

<sup>131</sup> Pal. I, S. 375; II, 1, S. 355.

<sup>132</sup> ib. I, S. 525.

<sup>133</sup> ib. III, S. 172 f.

<sup>134</sup> ib. III, S. 174.

Schlapp und weich ruht es in den Hautfalten, glotzend und erschreckt vielmehr als boshaft-drohend, schwimmt es in der Oberfläche. Die Stirn- und Nasenlinie ist träge gezogen, die Wamme am Hals hängt spannungslos herunter und geradezu erschreckend neutral ist das aufgesperrte Maul. Nicht aus stahlharten, straff durch die Haut überspannten Knochen, sondern aus weicher, schiebend nachgebender, lederner Haut scheint dieser Kopf aufgebaut zu sein. Typisch in dieser Beziehung ist das gutmütige, kleine Ohr und die Art, wie es eingepflanzt ist. Diese Relieferung sucht eben nicht die Struktur des Gegenstandes, sondern haftet, „skindeep“, an der Oberfläche, folgt deren Bewegung und erreicht dadurch, was sie offenbar auch nur beabsichtigt: den Ausdruck der natürlichen Plastizität, der Modellierung, so wie die Wirklichkeit diese durch Spiel von Licht und Schatten dem Betrachter vorgespiegelt.

Die besten Fragmente dieser Art, Teile von Menschendarstellungen, sind in der „East-Hall“ zutage gekommen. Sie gehören der „Transitional period“ an.<sup>135</sup> Auf die Gefahr hin, die guten Eigenschaften dieser in sehr starkem Relief ausgeführten Stücke zu verkennen zu scheinen und dabei in Widerspruch zu geraten mit den lobenden Äußerungen Sir William Richmonds und Professor Thomsons, von Evans angeführt,<sup>136</sup> möchte ich auch hier einiges bemerken. Es handelt sich um die Gliedmaßen athletisch durchgebildeter Akrobaten und Boxer,<sup>137</sup> schlanker, man darf wohl sagen magerer Menschen, die durchaus dem kretischen Typ entsprechen. Naturgemäß tritt die Muskulatur stark zutage: keine Fettschicht unter der Haut vermittelt die Übergänge oder verwischt die scharfen Begrenzungen. Dazu kommt, daß diese Menschen alle in stärkster Bewegung, ja fast krampfhafter Anspannung sind. So ist es kein Wunder, daß auch ein einfaches Ablesen, ein getreues Wiederholen der Oberfläche, so wie es, wie wir gesehen haben, für die Kreter charakteristisch ist, ein Bild der Wirklichkeit ergibt, das unserem Auge, gewöhnt anders zu sehen, viel größere anatomische Kenntnisse und viel tiefere, bewußte Überlegungen vorspiegelt als tatsächlich vorhanden sind. Da, wo der Knochenbau dieser mageren Menschen tatsächlich an die Oberfläche tritt, wie am Ellenbogen<sup>138</sup> oder etwa am Handgelenk, ist er auch erfaßt. Aber dies scheint mir nicht der Fall in dem Fragment einer Schulter mit Oberarm,<sup>139</sup> auch sind die Hände<sup>140</sup> nach meiner Meinung weder in der Darstellung noch in der Aktion überzeugend. Sogar das einzelne Handfragment<sup>141</sup> mit Wiedergabe der Adern auf dem Handrücken überzeugt nicht und macht wieder den weichen, knochenlosen Eindruck, dem wir auf Kreta schon öfters begegnet sind. Wenn die Kreter tatsächlich, wie Sir William Richmond als Möglichkeit aufwirft, sich mit Leichenanatomie abgegeben haben,<sup>142</sup> so ist ihr Interesse merkwürdig an der Oberfläche haften geblieben. Dem kretischen Künstler haben diese Kenntnisse jedenfalls gar nichts genutzt. Er hat hier, wie immer, mit erstaunlichem Feingefühl und Geschick sein Vorbild — man möchte sagen: abgetastet und jede Bewegung der

Tafel 3.4

Tafel 12.4

<sup>135</sup> ib. III, S. 496.

<sup>136</sup> ib. III, S. 498 f.

<sup>137</sup> ib. III, S. 497 f., u. T. XL, XLI.

<sup>138</sup> ib. III, S. 503, Abb. 348 A, 350 A.

<sup>139</sup> ib. III, S. 501, Abb. 345.

<sup>140</sup> ib. III, S. 505, Abb. 350 A.

<sup>141</sup> ib. III, S. 506, Abb. 351, T. XLI.

<sup>142</sup> ib. III, S. 506.

Oberfläche wiedergegeben. Dem modernen Künstler, sofern er „Naturalist“ ist, scheint dies fast ein Wunder,<sup>143</sup> denn er sieht, ob er will oder nicht, sein Gegebenes in Haupt- und Nebensachen und muß sich oft bewußt dazu zwingen, Details durch Einzelstudium zu ihrem Wert zu verhelfen. Er kann nicht mehr „see nature with as free a vision“<sup>144</sup> wie der kretische Künstler, dem alles gleich wichtig ist und der nicht trennt zwischen Hauptsachen und Einzelheiten. Was für den modernen Künstler selbstverständliche Voraussetzung ist — „the bony structure“, der Knochenbau — besteht für den kretischen Künstler nur, sofern er ihn sieht. Im Grunde genommen kommt dies auch in den Urteilen Sir William Richmonds und Professor Thomsons zum Ausdruck, indem ersterer betont, daß die Anatomie nicht peinlich genau („not in the sense of laboured accuracy“) wiedergegeben ist, und der zweite in der sorgfältigen Oberflächenbehandlung die Suggestion der darunterliegenden — ihm als Anatom besonders geläufigen! — Muskulatur empfindet.<sup>145</sup> Beide sind wohl am meisten getroffen durch die außerordentliche Naturwahrheit der ihnen vorgelegten Fragmente. Weniger günstig

Tafel 6; 5.3

ist ihr Urteil über die Reste des „Priest-King“,<sup>146</sup> die schon dem S. M. I zugeschrieben sind. Auch hier sind Hand und Gelenk wieder die schwächsten Teile,<sup>147</sup> und im allgemeinen läßt sich dann auch sagen, daß nur dem Wissenden durch die Oberflächenbewegung das Vorhandensein des Unterbaus suggeriert wird. Wiederum besteht hier eine Inkongruenz zwischen der nach modernen Begriffen ‚vernachlässigten‘ Hand mit den weichen, verkümmerten Fingern und der sorgfältigen, detailreichen Ausführung anderer Einzelheiten, wie der genau gemalten Halsschnur,<sup>148</sup> zwischen dem in diesem Fall leicht und oberflächlich in Relief angedeuteten Ohr und der peinlich ausführlich modellierten und bemalten Priesterkrone unmittelbar darüber.<sup>149</sup> Man kann also nicht behaupten, daß der Künstler sich hier absichtlich auf allgemeine Andeutungen beschränkt hat: die Teile, die hier unzulänglich wiedergegeben erscheinen, haben ihm tatsächlich nicht mehr gesagt als er darüber aussagt.

Tafel 20.1

Während nun die Relieffresken dem Willen nach engerem Anschluß an die Naturerscheinung entspringen, scheinen die Miniaturfresken einer Entwicklung in entgegengesetzter Richtung zu entsprechen. Es handelt sich hier jedoch nicht um einen Versuch, den Gesamteindruck von Menschenmassen wiederzugeben. Wenn die einzelnen Gruppen von Frauen und Männern durch eine durchgehende Grundfarbe gebunden sind, so war dies mehr vorgeschrieben durch die zu schneller Arbeit zwingende Freskotechnik,<sup>150</sup> als daß es einem zusammenfassenden Sehen, welches eine Menschenmenge als einheitliche Masse empfindet,<sup>151</sup> entspricht. Innerhalb dieser Grundfarbe sind die einzelnen Köpfe, ja ganze Figuren<sup>152</sup> vollkommen scharf und klar mit feinem Pinselstrich umrissen. Von

Tafel 19.2

<sup>143</sup> ib. III, S. 506.

<sup>144</sup> ib. III, 506 (Sir William Richmond).

<sup>145</sup> ib. III, S. 506 f.

<sup>146</sup> ib. II, 2, S. 774 f. u. Titelbild.

<sup>147</sup> ib. II, 2, S. 783, 2 (Prof. Thomson).

<sup>148</sup> ib. II, 2, S. 781, Abb. 508.

<sup>149</sup> ib. II, 2, S. 776, Abb. 504.

<sup>150</sup> ib. III, S. 47.

<sup>151</sup> Z. B. Matz, Die Antike 1935, II, S. 190.

<sup>152</sup> Pal. III, T. XVII, XVIII.

einer Gliederung der Masse durch Licht und Schatten ist auch hier nicht die Rede: die Menschenmenge baut sich rein additiv auf aus vollkommen gleichwertigen Einzelfiguren, so wie die großen Fresken endlose Prozessionen aus Einzelfiguren darstellen. Mit großem Geschick, aber immerhin doch in fast mechanischer Gleichförmigkeit, sind die einzelnen Profile, die Umrisse der Gesichter, bei denen sogar das Ohr immer ausgespart wird, durch die schwarze Haarfarbe aus dem farbigen Grund herausgeholt, sind die hellen Augen und Halsbänder rasch eingetupft.<sup>153</sup> Sorgfältig sind auch die Architekturen ausgeführt, obwohl es, wenigstens auf den erhaltenen Resten, nicht recht gelingen will, aus den genau gemalten Teilen ein konstruktiv mögliches Ganzes aufzubauen. Es liegt dies nicht nur an der mangelhaften Erhaltung, sondern hängt auch wesentlich damit zusammen, daß der Künstler scharfgezeichnete Teile zu einem mehr dekorativen als konstruktiven Ganzen zusammenstellt. Dieses macht, trotzdem es Architektur vorspiegelt, den Eindruck von vollkommen unwirklichem und unmöglichem Stückwerk. Wie sehr sogar hier das Bestreben, möglichst genau und ausführlich zu reproduzieren, vorherrscht, zeigt das Fragment eines Stierkopfes,<sup>154</sup> das wohl auch zu einem Miniaturfresko gehörte und zahllose Details peinlich genau vor Augen führt. Nur in einer Beziehung könnte man vielleicht von einem Versuch, zusammenfassend zu sehen, sprechen. Die Ränder der Menschenmengen zeigen bisweilen einen unregelmäßigen Umriß,<sup>155</sup> oder aus der isokephalen Menge ragen hier und da Hände und Arme hervor,<sup>156</sup> deren Zugehörigkeit zu den Einzelfiguren sich nicht feststellen läßt. Dieser Kunstgriff macht jedoch einen mechanischen Eindruck. Etwas überzeugender ist das kleine Fragment mit den speerwerfenden Krieger.<sup>157</sup> Hier sind allerdings die Figuren auch einzeln gemalt. Bezeichnend ist auf jeden Fall, daß sich diese Belebung des Einerleis immer am Umriß abspielt: wie überall, liegt auch hier die Ausdruckskraft in der beweglichen Kontur. Im Grunde genommen folgen die Miniaturfresken dann auch denselben Gesetzen wie die großen Wandmalereien. Sie stellen nur ein „artistic shorthand“,<sup>158</sup> eine abkürzende und den besonderen Verhältnissen entsprechende, beschleunigte Art des gewöhnlichen Verfahrens dar. Der Vergleich mit Miniaturen ist besonders glücklich gewählt, weil er die Sorgfalt, die auf Einzelheiten verwandt wird, gut zum Ausdruck bringt. Nicht umsonst sind die berühmtesten Produkte kretischer Kunstfertigkeit Werke der Klein- oder der Goldschmiedekunst. Die bemalte Kristallplatte wurde bereits erwähnt,<sup>159</sup> die eingelegten Dolche hat Evans selbst ausführlich zur Erläuterung der Miniaturmalerei herangezogen.<sup>160</sup> Die Vaphio-becher seien hier nur genannt, nicht besprochen, da, wie gesagt, ihre kunsthistorische Stellung innerhalb der kretischen Kunstentwicklung mir noch keineswegs gesichert erscheint.

Es bleibt jetzt noch übrig festzustellen, ob diese so merkwürdig lebendige Kunst, die scheinbar ganz reif und plötzlich auftritt, nicht doch irgendwo in der

<sup>153</sup> ib. III, S. 33.

<sup>154</sup> ib. I, S. 529.

<sup>155</sup> ib. III, S. 33.

<sup>156</sup> ib. III, T. XVIII.

<sup>157</sup> ib. III, S. 82.

<sup>158</sup> ib. III, S. 48.

<sup>159</sup> ib. III, S. 108 f.

<sup>160</sup> ib. III, S. 111 f.

vorhergehenden Periode sich ankündigt. Schon oben (S. 41 f.) wurden einige Beispiele der typischen Wirklichkeitsduplikation besprochen. Dem ist nun vor allem das einzige aus dem M. M. II erhaltene Fresko hinzuzufügen, das auf dunklem Grund in regelmäßiger Wiederholung in gelber Farbe die Abdrücke eines Schwammes zeigt.<sup>161</sup> An den Anfang der Wandmalerei, soweit wir diese überblicken, stellt sich also die Natur selber. Der Künstler hat nur die Wahl des Naturgegenstandes und den Rhythmus seiner Wiederholung bestimmt. Sehr bezeichnend ist seine Freude an den bizarren, beweglichen Formen des reinen Naturabdrucks. Evans<sup>162</sup> hat bereits darauf hingewiesen, daß das gleiche und andere ähnliche „Abdruckverfahren“ bei den Vasenmalern derselben Zeit wiederholt vorkommen. Sie stimmen mit den oben bereits angeführten Beispielen von Mimesis aus noch früherer Zeit im Wesen überein, und man möchte fast die Frage aufwerfen, ob diese bescheidenen Versuche des Handwerks, der Kleinkunst hier nicht vielmehr den Ausgangspunkt gebildet haben, statt daß sie, wie Evans im allgemeinen anzunehmen geneigt ist, in einiger Entfernung der sogenannten „großen“ Kunst gefolgt sind. Denn wenn wir die Ansätze zu dem mimetischen Verismus, der im M. M. III aufblüht, auch an anderer Stelle in früherer Zeit feststellen können, so ist es wieder, abgesehen von den angeführten Beispielen, nicht in der „großen“ Kunst, sondern in erster Linie in den Erzeugnissen der kleinsten Kleinkunst, der Siegelschneider.<sup>163</sup> Daß hier oft sonderbare Mischformen und ornamentale Muster auftreten, steht der Auffassung, daß mimetisch vorgegangen wird, nicht im Wege. Abgesehen von den dekorativen Erfordernissen des Siegels ist auch zu bedenken, daß wir hier den Anfang einer Bildsprache, die naturgemäß zu besonderen Formen drängt, erleben.

Und neben Erstarrtem gibt es auch ganz frei wiedergegebene Darstellungen namentlich von Pflanzen und Tieren. Man kann sich schwer dem Eindruck entziehen, daß sich die Veranlagung zum mimetischen Verismus hier in bescheidenem Maße schon bemerkbar macht, obwohl meines Erachtens von diesen Anfängen bis zur Mittagshöhe der Entwicklung, die uns im M. M. III unvermittelt vor Augen tritt, keine gleichmäßig ansteigende Linie führt. Wenn wir nicht annehmen wollen, daß eben auf allen Gebieten die Zwischstufen verlorengegangen sind, so bleibt das plötzliche Aufblühen der Kunst im M. M. III ein noch ungelöstes Rätsel.<sup>164</sup>

Fassen wir die Eigenschaften dieser Kunst noch einmal kurz zusammen. Alles Lebende ist ihr Thema, und sie wählt es um der Lebendigkeit willen. Bewegende Pflanzen, lebendes Getier, bewegliche Menschen — das alles wird gebannt in fein begrenzten Flächen, in sicher geführten Umrissen, Suggestionen der Wirklichkeit selber. Das Gesehene noch einmal schaffen, duplizieren, wahrhaft nachahmen, wenn es sein muß, durch plastische Mittel, Stück für Stück, Teil für Teil, danach strebt diese Kunst. Dabei haftet sie an der Oberfläche, worüber das Auge bestenfalls tastend gleitet, wenn es sich nicht mit dem Festlegen des Umrisses, der allgemeinen farbigen Gegensätze begnügt. So neigt diese Kunst zum Unschaffen, Ver-

<sup>161</sup> ib. III, S. 361 f.

<sup>162</sup> ib. III, S. 362.

<sup>163</sup> Karo, Pauly-Wissowa, R. E. XI, S. 1761; K. Müller, J. d. I. 1915, 30, S. 274 f.; Matz, Frühkretische Siegel.

<sup>164</sup> K. Müller, a. O. S. 281.

schwommenen, Grenzenlosen.<sup>165</sup> Sie liebt die Schönheit des Zufälligen, immer Beweglichen. Wie diese Schönheit zustande kommt, wie die Blume wächst, der Körper gebaut ist, ob und wie eine Bewegung möglich ist, ist für diese Künstler in ihrer hemmungslosen Hingabe an die Beweglichkeit kein Problem. Für den organischen Zusammenhang interessieren sie sich offensichtlich nicht: was sie darüber aussagen, ist soviel wie die Natur selber dem oberflächlichen Betrachter sowieso enthüllt. So sind die bewegten Figuren schlapp, gummiartig gedehnt und skelettlos, so ‚steht‘ keine ruhige Figur sicher auf den Füßen. Allen fehlt die gleichmäßige Verteilung der Massen, der organisch festgefügte Bau. Nicht weniger fällt dies auf in größeren Kompositionen. Weder die figurenreichen Prozessions- oder Miniaturfresken noch auch die durch Getier belebten Landschaften sind Kompositionen in eigentlichem Sinn. Es sind Zusammenstellungen, Addierungen von Einzelfiguren, von bunten Blüten und schönen Ranken, durch keine klare Gliederung vom Künstler zu einer übersichtlichen Totalität zusammengefaßt. Eins wird an das andere gereiht, so daß manchmal sogar an den einzelnen Pflanzen die sonderbarsten Hybridisierungen zu beobachten sind. Alles strahlt in den leuchtendsten Farben. Der Schatten fehlt ganz, und diese Tatsache allein genügt schon, um V. Müller<sup>166</sup> recht zu geben, wenn er darlegt, daß Perspektive fehlt. Mit ihm glaube ich, daß ein guter Teil des Eindrucks ‚in eine Märchenwelt‘<sup>167</sup> versetzt zu sein, auf der Flächenhaftigkeit der kretischen Gemälde beruht.<sup>168</sup> Es sind farbige Schattenbilder der Wirklichkeit, die uns vor Augen gegaukelt werden. Und gerade deshalb sind sie für den modernen Betrachter so verhänglich. Nicht umsonst wird immer wieder das ‚Moderne‘ dieser Kunst hervorgehoben. Wenn gleich, wie in einem Traum, diesen Bildern die haptische Dreidimensionalität fehlt und sie dadurch aus der realistischen Wirklichkeit herausgehoben werden, so haben ‚die Einzelemente doch soviel Naturwirklichkeit, die Modellierung und der Linienzug, wie schließlich die Farben zeigen eine derartige Kraft und Vitalität‘,<sup>169</sup> daß man sich fast wie in der Natur dem ‚Rohmaterial‘ des Beschauers gegenübergestellt wähnen kann. Es ist eine bekannte Tatsache, daß man eine und dieselbe natürliche Landschaft z. B. im ‚Stile‘ Corots oder van Goyens sehen kann, kurz gesagt, daß die Kenntnis der gleichzeitigen und uns vorangegangenen Kunst es uns ermöglicht — ja oft uns dazu zwingt — die Natur zu interpretieren im Sinne eines unserer Lehrmeister im Sehen, eines Künstlers. Daß der moderne Beschauer bei der Betrachtung der kretischen Kunst oft dieselbe Gefahr läuft, beweisen Ausdrücke, wie Impressionismus, Naturalismus, ‚modern‘, usw., die ihr Wesen wiedergeben sollen. Diese Kunst eignet sich besonders gut zum ‚hineininterpretieren‘ — wie die Natur selber, deren Spiegelbild sie in so weitgehendem Maße ist. Allerdings hat diese Feststellung auch eine merkwürdige und nützliche Konsequenz. Denn in eine starke Kunst mit ausgesprochenem eigenen Stil läßt sich eben so leicht nichts hineininterpretieren: sie ist, wie sie ist, klar und eindeutig. Die kretische Kunst kann diesen Anspruch nicht erheben. Die Tatsache, daß wir, sie besprechend, so viel Negatives, so viel was tatsächlich nicht da ist, mühsam zusammenlesen mußten, beweist schon, wie schwer es ist,

<sup>165</sup> Vgl. Waser, Arch. Anz. 1925, S. 253 f.

<sup>166</sup> J. d. I. 1925, 40, S. 85 f.

<sup>167</sup> Rodenwaldt, Fries, S. 60.

<sup>168</sup> a. O. S. 119 f.

<sup>169</sup> V. Müller, a. O.

sich loszumachen von der Wirklichkeitssuggestion, die von ihr ausgeht und uns vorspiegelt, daß eben „alles da“ ist. Es mußte dies geschehen, damit die Wertschätzung der kretischen Kunst zurückgeschraubt wird auf das Niveau, wohin sie gehört. Es sind in Wahrheit „ganz naive Auffassungen“,<sup>170</sup> denen wir gegenüberstehen, der Kunst einer, allerdings sehr raffinierten Primitivität, deren starker Effekt zu einem guten Teil „auf Momenten beruht, die außerhalb des rein Künstlerischen liegen“ (v. Salis).

Ihr Entdecker, Sir Arthur Evans, hat dies offenbar empfunden, als er (im Jahre 1896) den Gedanken aussprach, daß die innere Verwandtschaft der Kunstbegabung der paläolithischen Höhlenbewohner und der Schöpfer der kretischen Kunst auf ethnischer Basis beruhen könnte und sogar die Möglichkeit eines ununterbrochenen Zusammenhangs nicht verwarf.<sup>171</sup> Obwohl er selbst diese Meinung wieder aufgegeben hat, taucht sie immer wieder auf und findet ihre Verteidiger<sup>172</sup> wie ihre Bekämpfer.<sup>173</sup> Zwar läßt sich die jeweilige Höhe der Zivilisation in der Tat kaum vergleichen, aber merkwürdige Übereinstimmungen in der Geisteshaltung sind meines Erachtens nicht zu leugnen, ebensowenig, wie man gemeinsame Züge der kretischen Kunst mit der heutiger, primitiver Naturvölker verkennen kann. Bevor wir jedoch auf diese Seite des Problems näher eingehen, wird es nötig sein, einen Augenblick bei dem kretischen Künstler zu verweilen. Aus allem Gesagten geht hervor, daß er der Natur „unbefangen“ gegenübersteht, das heißt also, daß er sie hinnimmt, wie sie sich ihm zeigt, und daß keine vorgefaßten Meinungen, keine abstrakten Begriffe auf Grund vorhergehender Erfahrung und Überlegung geformt, sich in das *gesehene Bild* einschieben und es ummodellern und umformen zu einer *Vorstellung* der Wirklichkeit, welche die Darstellung derselben so weitgehend beeinflusst, daß eine starke Divergenz zwischen der Wahrnehmung und der Vorstellung, dem Wirklichkeits- und dem Kunstbild entsteht. Der Geist dieses Künstlers greift nicht ordnend und interpretierend, erklärend und gliedernd, zusammenfügend oder trennend in die sich ihm bietende Wahrnehmung ein, sondern man kann auf Grund seiner Darstellungen sagen, daß seine Wahrnehmungen und seine Vorstellungen sich in weitestgehendem Maße decken. Dabei sieht er in erster Linie den Umriß, die Silhouette. Die umschlossene Fläche sieht er vor allem farbig differenziert, in großen, scharf umrissenen Flecken. Die Modellierung, die plastische Bewegung der Oberfläche tritt dahinter zurück, und will er diese wiedergeben, so verfällt er auf das ebenso ingeniose wie primitive Hilfsmittel des reliefierten Unterbaus der farbigen Fläche. Die Tatsache, daß an den eigentlichen Fresken große, eintönige, vollkommen unbelebte Flächen hart neben mikroskopisch scharf ausgeführten Details zu finden sind<sup>174</sup> und vor allem auch, daß öfters Blumen auf Pflanzen wachsen, zu denen sie nicht gehören, obwohl beide Teile gleich scharf und wahr wiedergegeben sind, läßt darauf schließen, daß der kretische Künstler über eine wahre Fülle von

<sup>170</sup> v. Salis, Kunst der Griechen, S. 2 f.

<sup>171</sup> The Eastern Question in Anthropology, Brit. Assoc. for the Advance of Science, Report 1896, S. 906 f., bes. S. 909; siehe auch Furtwängler, Ant. Gemmen, III, S. 26, 2.

<sup>172</sup> Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. I, 2, 1, S. 245; Schuchhardt, Arch. Anz. 1914, S. 509; von Salis, a. O. S. 5; Picard, Polythéisme hell. I, S. 134; Pit, Aesthetische Ontwikkeling (1928), S. 31; Rodenwaldt, Fries, S. 4, S. 17.

<sup>173</sup> Curtius, Ant. Kunst II, S. 47; Matz, Gnomon 1936, 12, S. 11.

<sup>174</sup> Z. B. der Körper des „Cupbearers“ einerseits und die genau wiedergegebenen Schmuckgegenstände sowie die Musterung der Gewänder andererseits. Siehe oben S. 40.

leuchtend farbigen, äußerst naturnahen Vorstellungen verfügte, die er in der freizügigsten Weise zusammenzustellen imstande war. Gerade diese Freizügigkeit, die Wichtiges und Unwichtiges nicht unterscheidet und sich sogar über die festliegende Ordnung der Natur hinwegsetzt, lehrt uns wiederum, daß der Geist, der diese Ordnung offenbar nicht als maßgebend erkannt hat, zurücktritt hinter einer lebhaften, beweglichen und leicht bewegten Phantasie, einem „Bildersehen“, einem Leben und Schwelgen in Einzelerscheinungen. Man darf diese Phantasie nicht mit der Phantasie eines modernen Künstlers, der sich bewußt von der Wirklichkeit loslöst und aus der Vorstellung heraus eine neue Welt schafft, verwechseln. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traumwelt ist für den kretischen Künstler nicht in dem Maße gezogen: zu deutlich kommt sein Wille, sich an die Wirklichkeit zu halten, sie gar zu verdoppeln, zum Ausdruck, als daß wir nicht berechtigt wären, aus seiner Kunst die Schlußfolgerung zu ziehen, daß die Märchenwelt, die er uns vorzaubert, in der Tat die Welt ist, in der er lebte, die Welt, so wie sie ihm erschien.

Die Geisteshaltung, in der Vorstellung und Wahrnehmung so nah zusammenliegen, ist von der unsrigen im allgemeinen stark verschieden. Sie wird jedoch erhellt durch die Untersuchungen über eidetische Erscheinungen, mit denen wir uns jetzt näher beschäftigen müssen.

Der normale heutige Mensch unterscheidet im allgemeinen scharf zwischen seinen Wahrnehmungen und seinen Vorstellungen.<sup>1</sup> Die Wahrnehmungsgegenstände gelten ihm als ‚leibhaftig‘; sie haben Objektivitätscharakter und werden als wirklich vorhanden, unabhängig von dem wahrnehmenden Subjekt empfunden. Die Vorstellungen dahingegen sind vielmehr ‚bildhaftig‘ und werden, wie lebendig sie auch sein mögen, nicht als ‚real‘ empfunden, sondern sind ichbedingt und hängen vom vorstellenden Subjekt ab. In diesem von Jaspers formulierten Schema wird die Grenze zwischen Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt also sehr scharf gezogen. Verwischt sie sich, wie dies z. B. bei Halluzinationen, die, obwohl nicht wirklich vorhanden, trotzdem leibhaftig erscheinen, der Fall ist, so muß dies als abnormal betrachtet werden.

Es gibt indessen Erscheinungen, die in dieses starre und zu enge Schema nicht hineinpassen. Schon im Jahre 1907 berichtete Urbantschitsch über „subjektive optische Anschauungsbilder“, die er bei jugendlichen und erwachsenen Versuchspersonen, die durchweg normal waren, feststellen konnte. Es handelte sich dabei um Anschauungsbilder, die von den Versuchspersonen nach einer Vorlage oder auch aus der Vorstellung heraus erzeugt wurden und die die Eigenschaft hatten, tatsächlich sichtbar zu erscheinen, obwohl die Versuchspersonen sich sehr wohl davon bewußt waren, daß das Gesehene nicht wirklich vorhanden war. Bald stellte sich heraus, daß auch früher schon ähnliche Phänomene beobachtet waren. Goethe und der Physiologe Joh. Müller kannten sie aus eigener Erfahrung und haben auch darüber berichtet. Es hat jedoch längere Zeit gedauert, bis diese „phantastischen Gesichtserscheinungen“ — wie sie Müller nannte — anders denn als Merkwürdigkeiten beachtet und gewertet wurden, und bis erkannt wurde, daß hier ein in der Tat merkwürdiges Problem der Lösung harrete. E. Jaensch (Marburg) und seine Schule haben das Verdienst, es in den Mittelpunkt des Interesses gestellt zu haben, und man darf heute wohl sagen, daß es ihm gelungen ist, mit Hilfe von verfeinerten Versuchen dieses Phänomen in der Hauptsache aufzuklären. Jaensch hat bald erkannt, daß die subjektiven Anschauungsbilder nur eine, allerdings die greifbarste Erscheinungsform einer biologisch-psychologischen Grundbeschaffenheit darstellen und hat auf der gewonnenen Einsicht eine fruchtbare typologische Forschungsmethode aufgebaut, mit welcher wir uns hier jedoch nicht in vollem Umfang zu beschäftigen brauchen.

<sup>1</sup> Hierzu und zum folgenden: H. Werner, Einf. in die Entwicklungspsychologie (1933<sup>2</sup>), S. 112 f.; E. R. Jaensch, Die Eidetik (1933<sup>2</sup>); W. Jaensch, Grundzüge einer Psychologie und Klinik der psychophysischen Persönlichkeit (1926), S. 13 f.; Th. Bonte, Die eidetische Anlage (1934), mit weiteren Literaturangaben.

Die Fähigkeit, subjektive optische Anschauungsbilder zu sehen, hat Jaensch *Eidetik* genannt, die Personen, die diese Fähigkeit besitzen, *Eidetiker*. Die zahlreichen Experimente haben gelehrt, daß ihre Zahl weit größer ist als man anzunehmen geneigt ist, und daß die eidetische Fähigkeit bei Jugendlichen in stärkerem oder schwächerem Grade fast allgemein ist. Da kaum anzunehmen ist, daß dem archäologisch orientierten Leser die Untersuchungen über eidetische Phänomene geläufig sind, müssen wir uns hier kurz mit den Hauptsachen befassen.

Was sind denn subjektive optische Anschauungsbilder und welcher Platz kommt ihnen zu in dem Schema der bekannten und geläufigen Geistesfunktionen?

Unsere Beziehungen zur Umwelt kommen durch die Vermittlung der Sinnesorgane zustande. Beschränken wir uns vorläufig auf das optische Gebiet. Eine Wahrnehmung resultiert in eine Empfindung, welche bei Einstellung der Wahrnehmung als Gedächtnisbild haften bleibt. Die einfachste Form eines Gedächtnisbildes ist das jedem bekannte Nachbild. Fixieren wir einige Zeit ein rotes Quadrat, welches uns vor einem neutralen Hintergrund gezeigt wird, so sehen wir buchstäblich, wenn das rote Quadrat entfernt wird, auf dem Hintergrund das Bild des Quadrats annähernd in der Komplementärfarbe (grün). Dieser Vorgang spielt sich nahezu ganz mechanisch in physiologischem Sinn ab, ohne daß unser Geist dabei bewußt in Tätigkeit tritt. Das Nachbild stellt die einfachste untere Gedächtnisstufe dar. — Betrachten wir nun ungezwungen unter denselben Umständen ein kompliziertes Bild, dessen Inhalt uns interessiert, so wird in den meisten Fällen nach Entfernung der Vorlage ein Nachbild nicht auftreten. Das Wahrnehmungsbild ist in uns eingegangen, dank unserer inneren Anteilnahme ist es in unseren Geist eingegliedert, es ist Teil von uns selbst geworden. Nun besitzen wir es zwar, wir können es uns auch wieder vergegenwärtigen, aber jeder dürfte sich darüber klar sein, daß er das Bild nicht mehr tatsächlich vor Augen sieht als ein optisches Phänomen, sondern es besitzt als eine mehr oder weniger scharfe Vorstellung, eine Leistung seines Ichs. Dieses Vorstellungsbild, das also nicht buchstäblich gesehen wird, stellt die oberste Gedächtnisstufe dar. An ihm ist das denkende Subjekt maximal beteiligt. Zwischen diesen Polen, dem mechanisch auftretenden Nachbild und der ichabhängigen, stark persönlichen Vorstellung liegen die subjektiven optischen Anschauungsbilder.

Die Anschauungsbilder haben die Grundeigenschaft, daß sie im buchstäblichen Sinne gesehen werden, im übrigen sind ihre Eigenschaften variabel. Je nach den Versuchspersonen, zum Teil auch nach den Versuchsumständen können sie dem Nachbild oder der Vorstellung näherstehen. Im ersteren Fall erscheinen sie unbeweglich, starr, und der Eidetiker empfindet sie als etwas Fremdes, nicht Ich-zugehöriges. Im vorstellungsnahen Fall sind die Anschauungsbilder beweglich; sie scheinen dem Eidetiker lebendig, er ist seelisch damit verbunden und besitzt sie als sein Eigentum, welches er sogar nach seinem Willen ändern kann, da seine Vorstellung an dem Bild beteiligt ist. Im Grenzfall maximalen Vorstellungseinschlags kann man die Anschauungsbilder sogar als sichtbare, nach außen projizierte Vorstellungen bezeichnen. Wesentliches Merkmal jedoch bleibt ihre buchstäbliche Sichtbarkeit, so daß man sie nicht ohne weiteres Phantasiebildern — sofern diese nicht eine tatsächlich sichtbare Erscheinungsweise haben — gleichsetzen kann.

Als Beispiel führe ich einen besonders deutlichen Fall von Eidetik an, beschrieben von Dwelshauers.<sup>2</sup> Es handelte sich hier um eine erwachsene Versuchsperson, eine südamerikanische Studentin, die imstande war, scharfe Anschauungsbilder von sehr komplizierten Vorlagen hervorzurufen. Die kurze Expositionsdauer (etwa 40 bis 60 Sekunden) schloß gänzlich aus, daß die Versuchsperson während der Betrachtung der Vorlage die zahlreichen Details bewußt wahrnehmen und in sich aufnehmen konnte. Trotzdem war sie, dazu aufgefordert, imstande, allerlei nebensächliche Einzelheiten aus ihrem Anschauungsbild abzulesen. Sie sah dies tatsächlich vor sich; es hatte auch insofern eine eigene Existenz, als die Versuchsperson imstande war, es nicht nur mit der Vorlage selber zu vergleichen, sondern auch Elemente des Anschauungsbildes, wie z. B. die Tür eines Kirchenportals oder einen im Bilde vorkommenden Hund, sich bewegen zu lassen. Nach längerer Unterbrechung des Versuchs, einmal nach 17 Tagen, konnte sie das Anschauungsbild von neuem hervorrufen.

Ich erwähne absichtlich diesen Fall, weil der Versuch nicht aus dem Kreise von Jaensch stammt und besonders schlagend ist. Experimente von Jaensch und seinen Schülern durchgeführt sind jedoch nicht weniger treffend und außerdem planmäßiger durchgeführt. Namentlich die starke, empfindungsmäßige Realität des Anschauungsbildes konnte durch besondere Versuche aufgezeigt werden: nicht nur verdecken die Anschauungsbilder oft den Hintergrund und sogar Gegenstände, vor denen sie erscheinen,<sup>3</sup> sondern sie unterliegen auch den Gesetzen der Wahrnehmungslehre, die für das gewöhnliche Sehen gelten.<sup>4</sup> In vielen Fällen läßt sich auch eine gegenseitige Beeinflussung und Verschmelzung zwischen Anschauungsbildern und ähnlichen Gegenständen der Wahrnehmungswelt nachweisen.<sup>5</sup>

Obwohl die optischen Anschauungsbilder weitaus am besten und eingehendsten untersucht worden sind, steht doch jetzt schon fest, daß ganz parallele Erscheinungen auf dem Gebiet des Tastsinns, des Gehörs, des Geschmacks und des Geruchs bestehen und oft in Verbindung mit den optischen Phänomenen auftreten.<sup>6</sup> Wir können uns hier jedoch in der Hauptsache auf die optischen Anschauungsbilder beschränken.

Wie bereits bemerkt, hat Jaensch bei seinen Untersuchungen alsbald feststellen können, daß sich unter den annähernd gleich stark ausgeprägten Fällen von Eidetikern zwei verschiedene Typen deutlich voneinander abheben: diejenigen, deren Anschauungsbilder *nachbildnahe* und diejenigen, deren Anschauungsbilder *vorstellungsnah* sind. Bei dem ersten Typ sind die Anschauungsbilder in hohem Maße abhängig von reinsinnlichen Faktoren, wie Dauer und Schärfe der Fixation, Farbe, Klarheit der Konturen der Vorlage usw. Das Interesse, welches die Versuchsperson der Vorlage entgegenbringt, spielt nur eine geringe Rolle. Mit dem

<sup>2</sup> Un cas typique d'eidétisme. *Études*, 1927, S. 329 f.

<sup>3</sup> Jaensch, *Eidetik*, S. 16 f.

<sup>4</sup> Bonte, *Eid. Anl.*, S. 10.

<sup>5</sup> Jaensch (Busse), *Eid. Anlage und kindl. Seelenleben* (1934), S. 63.

<sup>6</sup> W. Jaensch, *Psychophys. Persönlichkeit*, S. 15; ein merkwürdiges Beispiel eidetischer Veranlagung erwähnt Darwin, *Journ. of Researches during the Voyage of H. M. S. Beagle* (1889<sup>4</sup>), S. 149, wo er von den Eingeborenen von Tierra del Fuego berichtet, daß sie „excellent mimics“ seien. „They could repeat with perfect correctness each word in any sentence we addressed them and they remembered such words for some time. . . . All savages appear to possess, to an uncommon degree this power of mimicry.“

übrigen Seelenleben der Versuchsperson sind diese Anschauungsbilder nicht oder kaum verbunden. Sie erscheinen ihr starr, und wenn sie, wie es vorkommt, ungewollt auftreten, so werden sie als „Fremdkörper im seelischen Leben“, ja oft als störend empfunden. Damit stimmt auch überein, daß die Versuchsperson „willkürlich aus der Vorstellung heraus nur relativ schwer und im äußersten, allerdings selteneren Grenzfall gar nicht Änderungen am Inhalt der Anschauungsbilder vornehmen kann“. Bei dem zweiten Typ trifft gerade das Gegenteil zu. „Die Anschauungsbilder werden nicht als etwas Fremdes, sich von außen Aufdrängendes empfunden, sondern als etwas Ichzugehöriges; nicht als eine Belästigung, die man gern abschütteln würde, sondern als eine Fähigkeit und ein vertrautes, oft liebes Besitztum, das man festhalten möchte.“ Mit der ganzen geistigen Persönlichkeit sind diese Anschauungsbilder aufs engste verknüpft. In Form und Farbe übereinstimmend mit den Vorbildern und tatsächlich sichtbar und gesehen, sind sie doch veränderlich und beweglich, in dieser Hinsicht jeder Wendung des Vorstellungsverlaufs folgend. *Fixation* der Vorlage ist hier gewöhnlich störend; fördernd ist gerade die ungezwungene *Betrachtung*, die aufmerksame Erfassung aller Einzelheiten ermöglicht, und es kommt weniger auf die Einprägungsdauer als auf das Interesse an, welches die Vorlage für die Versuchsperson hat. Dementsprechend findet oft eine Auslese statt. Während also bei dem ersten Typ die Anschauungsbilder fast mechanisch auftreten, sind sie bei dem zweiten Typ organisch mit ihm verwachsen.

Der verschiedenen seelischen Verfassung, die diesen beiden Typen zugrunde liegt, entspricht nun, wie die Untersuchungen von W. Jaensch gezeigt haben, auch eine verschiedene körperliche Konstitution. Auf die medizinische Seite dieses merkwürdigen Problems einzugehen, würde zu weit führen, und indem wir nach dem einschlägigen Werk von W. Jaensch<sup>7</sup> verweisen, müssen wir uns damit begnügen, nur kurz die äußeren Merkmale der beiden Typen zu beschreiben. Der erste Typ, mit den starren, nachbildnahen Anschauungsbildern, hat gewöhnlich kleine, zurückliegende, glanzlose Augen ohne starken seelischen Ausdruck. Oft kommt hierzu ein eigentümlicher, zusammengezogener, verkniffener Gesichtsausdruck. Die Bewegungen sind steif, abgehakt, holperig. Diese Merkmale, zusammen mit anderen mehr medizinischer Art, die von Jaensch ausführlich behandelt werden, ergeben das Gesamtbild eines konstitutionellen Typus, dessen pathologische Übersteigerung zur Tetanie oder dem tetanoiden Zustand führen würde. — Der zweite Typ, mit den vorstellungsnahen Anschauungsbildern, unterscheidet sich durch seine großen, glänzenden, beseelten Augen und weiter, wie Jaensch es ausdrückt, „so ziemlich durch alles, was wir als Ausdruck echter unverkümmerter Jugendfrische anzusehen und zu schätzen pflegen“, durch lebhaften Ausdruck und große, geschmeidige Beweglichkeit. Diese und andere mehr medizinische Symptome ergeben einen Konstitutionstypus, der, ebenfalls in pathologischer Übersteigerung, das Krankheitsbild der Basedowschen Krankheit ergeben würde. Jaensch unterscheidet deshalb den Tetanoiden (T)- und den Basedowoiden (B)-Typ.

Es sei hier noch einmal nachdrücklich hervorgehoben, daß diese T- und B-Typen nicht krankhaft sind, sondern *vollkommen normale* psychophysische Persönlichkeitstypen darstellen. Sie kommen übrigens in der Wirklichkeit selten in

<sup>7</sup> Grundzüge einer Physiol. und Klinik der psychophys. Persönlichkeit, S. 35 f.

der reinen T- oder B-Form vor. Im allgemeinen findet man Mischtypen, bei denen entweder die T- oder die B-Komponente mehr oder weniger bestimmend vorwiegt.

W. Jaensch hat den Zusammenhang der physischen Konstitution mit der eidetischen Fähigkeit in überzeugender Weise beweisen können. Wie bekannt, ist Kalzium das angezeigte Heilmittel bei Tetanie. Es ist nun bemerkenswert, daß der im übrigen vollkommen normale Eidetiker des T-Typus auch stark auf Kalkzufuhr reagiert. Man kann seine Fähigkeit, Anschauungsbilder zu sehen, dadurch herabdrücken, ja sogar völlig auslöschen.

Untersuchungen, die sich über viele Tausende von Versuchspersonen erstrecken, haben ergeben, daß etwa ein Drittel aller Kinder und Jugendlichen eine manifeste eidetische Anlage besitzt.<sup>8</sup> Berücksichtigt man auch die latenten Fälle, die allerdings wissenschaftlich nicht immer einwandfrei zu erfassen sind, so kann man mit Jaensch<sup>9</sup> die eidetische Veranlagung sogar als „eine normale Jugendeigentümlichkeit“ ansehen. Kurz vor der Pubertät tritt sie noch einmal besonders deutlich hervor. Nachher verschwinden in den meisten Fällen die Anschauungsbilder allmählich. Bleibt die eidetische Anlage auch über die Pubertät hinaus erhalten, so trifft dies besonders für den B-Typus zu. Unter den viel weniger zahlreichen erwachsenen Eidetikern herrscht dieser Typus dann auch vor. Besondere Beachtung verdient weiter noch die Tatsache, daß die Häufigkeitszahl der Eidetiker von Ort zu Ort stark verschieden ist, eine Erscheinung, die bisher noch nicht erklärt werden konnte. Man nimmt an, daß hier geophysische Faktoren, wie z. B. der Kalkgehalt des Wassers und verschiedenartige Absorption der ultravioletten Strahlen, möglicherweise auch die Rassenzugehörigkeit im Spiele sind.<sup>10</sup>

Wie dem auch sei, die bisher vorliegenden Ergebnisse zeigen zur Genüge, daß die eidetischen Phänomene nicht als individuelle Merkwürdigkeiten zu werten sind, sondern von allgemeinerem Standpunkt aus Beachtung verdienen. Jaensch hat von Anfang an klar erkannt, daß es sich hier um die äußere, der Erkenntnis am ehesten zugängliche Erscheinungsform einer für die Jugend normalen Persönlichkeitsstruktur handelt, einer Entwicklungsphase, die für den Aufbau der Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt von höchstem Gewicht ist. Er nahm zunächst hypothetisch an, daß der Mensch am Anfang seiner Entwicklung noch gar nicht die Trennung von Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt kennt, sondern in einer eidetischen Einheitsphase lebt, in der die Anschauungsbilder zugleich Wahrnehmung und Vorstellung sind. In dieser Einheitsphase bilden Außen- und Innenwelt eine Einheit. Erst allmählich vollzieht sich die Trennung: die Außenwelt wird als Wahrnehmungswelt außerhalb des wahrnehmenden Subjekts empfunden, die Vorstellungswelt wird eine hervorragend subjektive Angelegenheit, die dem vorstellenden Subjekt gehört. Die ursprünglichen eidetischen Anschauungsbilder spalten sich in die allbeherrschenden Vorstellungsbilder, die erlebt aber nicht gesehen werden, und die schemenhaften Nachbilder, die zwar gesehen, aber nicht mehr seelisch durchdrungen werden. Diese Hypothese ist durch verschiedene Untersuchungen bestätigt.<sup>11</sup> Es wurde festgestellt, daß der Höhepunkt der

<sup>8</sup> Bonte, Eid. Anl., S. 13 f.

<sup>9</sup> Die Eidetik, S. 11.

<sup>10</sup> W. Jaensch, Psychophys. Pers., S. 132 f., S. 404; Bonte, Eid. Anl., S. 16; vgl. Jaensch, Eid. Anl., S. 478 f.

<sup>11</sup> Näheres bei Bonte, Eid. Anl., S. 18 f.

eidetischen Anlage im frühen Jugendalter liegt. Es konnte gezeigt werden, daß bei älteren eidetischen Jugendlichen Vorstellungs- und Nachbild noch charakteristische Eigenschaften des Anschauungsbildes besitzen, und vor allem ist es gelungen, auf experimentellem Wege mehrere eidetische „Einheitsfälle“ aufzufinden, bei denen mit den bekannten Erzeugungsmethoden nicht entweder ein Vorstellungsbild oder ein Anschauungsbild oder ein Nachbild entsteht, sondern immer nur die undifferenzierte Einheit aller, das Anschauungsbild.<sup>12</sup>

Wenn auch die eidetische Einheitsphase nicht bei allen Jugendlichen nachweisbar ist und viele Kinder bereits sehr früh im Besitz einer scharf differenzierten Vorstellungs- und Wahrnehmungswelt sind, so kann dies nicht gegen die Auffassung von Jaensch geltend gemacht werden. Naturgemäß sind die Experimente mit sehr jugendlichen Kindern außerordentlich schwierig. Es kommt noch hinzu, daß Abstammung, Rasse, ja die gesamte Konstitution des Einzelindividuums ihren Einfluß auf den Verlauf der eidetischen Einheitsphase ausüben, so daß diese unter Umständen bereits aufgespalten sein kann, bevor das Kind dem psychologischen Experiment überhaupt erreichbar ist. So darf man zum mindesten die Auffassung von Jaensch, daß die eidetische Einheitsphase ontogenetisch im Leben des Individuums eine große, ausschlaggebende Rolle spielt, als Arbeitshypothese, für deren Richtigkeit vieles spricht und die bis jetzt nicht durch Tatsachen widerlegt ist, gelten lassen.<sup>13</sup>

In dem Fall drängt sich von selbst die Frage auf, ob nicht nach dem biogenetischen Grundgesetz auch von phylogenetischem Standpunkt aus die eidetische Entwicklungsphase mehr Beachtung verdient als sie bisher gefunden hat. Mit anderen Worten also: nimmt die eidetische Einheitsphase in der Entwicklung der Art, der Menschheit, nicht einen ebenso wichtigen Platz ein wie in der Entwicklung des Individuums, des Einzelmenschen? Jaensch hat diese Frage bereits aufgeworfen und prinzipiell in bejahendem Sinne beantwortet,<sup>14</sup> obwohl ihm natürlich klar ist, daß die nötigen Spezialuntersuchungen auf diesem Gebiet noch ausstehen. Er selbst hat den Kreis bereits sehr weit gezogen, und es läßt sich nicht leugnen, daß seine Behandlung des sofort greifbaren Materials von diesem Gesichtspunkt aus außerordentlich einleuchtend und überzeugend ist. Es handelt sich hier allerdings mehr um eine allgemeine Fragestellung als um eine Lösung des Problems. Auch Werner behandelt es nur in allgemeinem Sinn.<sup>15</sup> Es liegt auf der Hand, daß man sich hier vor allem der Völkerkunde zuwendet, die imstande ist, ein großes Material aus dem Kreise noch vorhandener primitiver Gemeinschaften bereitzustellen und, einmal für diesen Gesichtspunkt interessiert, dieses Material durch erneute Fragestellung noch bedeutend zu erweitern. Rückschlüsse von primitiven Völkern auf die Gesamtentwicklung der Menschheit sind jedoch nicht ohne Gefahr, und so ist es besonders zu begrüßen, daß Jaensch sich auch den primitiven Kulturen, die bereits ihren Platz in der historischen Kette einnehmen, zugewandt hat. Natürlich denkt man hier in erster Linie an die frühesten Äußerungen primitiver Kunst, die paläolithischen Höhlenzeichnungen. Sie werden auch schon von Jaensch in eine allerdings noch recht allgemeine Beziehung zu den Anschauungsbildern gebracht.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Jaensch (Krellenberg), Eid. Anlage u. kindl. Seelenleben, S. 123 f.

<sup>13</sup> Jaensch, Die Eidetik, S. 24 f.

<sup>14</sup> Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt, I (1927<sup>a</sup>), S. 221 f.

<sup>15</sup> Entwicklungspsychologie S. 112 f.

<sup>16</sup> a. O. S. 241 f.

Etwas weiter geht neuerdings R. R. Schmidt.<sup>17</sup> An Stelle der bereits von W. Wundt postulierten, in den dunklen Höhlen an die Wand projizierten „Erinnerungen“ tritt bei ihm „die eidetische Schauung“, die dem Künstler, in Anlehnung an zufällige Gesteinbildungen, „die ganzhaften Bilder, deren Umrisse er nur nachzufahren braucht“, erscheinen läßt. Man kann diesem Verfasser ein starkes — vielleicht zu starkes — Einleben in sein Thema nicht absprechen. Der darin enthaltenen Gefahr, letzten Endes eine Selbstdarstellung zu liefern, ist er dann auch nicht immer entronnen. Dadurch läßt sich vielleicht auch verstehen, daß er, trotz vieler feiner Beobachtungen, in der Darstellung des Verhältnisses zwischen den Kunstwerken und den Anschauungsbildern über das Allgemeinste nicht hinausgekommen ist. In der Tat sind frühere Untersucher, obwohl ihrem Rüstzeug der Begriff „Anschauungsbild“ fehlte, dem Wesen dieser primitiven Kunst schon viel näher gekommen. Ihre besondere Eigenart läßt sich nur aus ihrem Erschaffungsprozeß verstehen. In dieser Beziehung hat schon der erste wirklich ernsthafte Versuch M. Verworns, das Rätsel dieser erscheinungstreuen Frühkunst zu lösen, weit mehr geleistet. In mehreren Vorträgen<sup>18</sup> hat er seine Ansichten über „physioplastische“ und „ideoplastische“ Kunst niedergelegt. Lassen wir die Frage, ob, wie Verworn annimmt, das Spiel die Wurzel der künstlerischen Gestaltung bildet, beiseite und begnügen wir uns mit der Tatsache, daß der Mensch zu darstellenden Mitteln gegriffen hat, um aus Gründen, über deren Sinn und Zweck wir nur Vermutungen anstellen können, Gestalten festzulegen. Es bleibt dann die Frage nach der Art, in erster Linie nach dem Grunde der außerordentlichen Naturwahrheit und Unmittelbarkeit dieser Darstellungen. Verworn hat erkannt, daß dieser Grund zu suchen ist in dem vollständigen Fehlen aller Spekulation, Reflexion und Überlegung bei dem Künstler. Dieser sucht nur das wirkliche Objekt selbst oder, nach Verworn, sein unmittelbares Erinnerungsbild nachzubilden. Sein Vorstellungsleben ist noch gar nicht so entwickelt, daß dieses Erinnerungsbild durch Assoziationen oder allgemeine Begriffe beeinflusst wird. Sein Bewußtseinsinhalt besteht im Grunde aus den Erinnerungsbildern der erhaltenen Gesichtseindrücke, die er einfach nachbildet, nachbilden kann, weil sie ihm — dem Jäger seine Beute — besonders scharf, deutlich und lebendig vor Augen standen. Eine Musterung dieser Kunst zeigt in der Tat sofort, in welcher überwältigender Mehrzahl hier austretendes, sicherndes, auf den Wurf oder Schuß zeichnendes, zusammenbrechendes, auch wohl einmal flüchtiges Wild vertreten ist: alles Bilder, ‚Momentaufnahmen‘, die sich dem Jäger besonders stark einprägen, ihn sogar manchmal wachend oder im Traum förmlich ‚verfolgen‘ können. All diese Bilder sind mit dem einfachsten Affekt geladen, im Grunde genommen mit dem Trieb, der den Menschen am unbarmherzigsten treibt: Hunger. Denn darum handelt es sich in dieser primitiven Gesellschaft, obwohl dies oft vergessen wird.

Diese Kunst nun, die die *Natur bildet*, so wie sie sich der Wahrnehmung bietet, hat Verworn deshalb *physioplastisch* genannt, nicht nur, weil in ihr die Erscheinungstreue prädominiert, sondern weil der Künstler sich damit begnügt, den Augenschein und nur den Augenschein nachzubilden. Für Verworn ist Physioplastik in erster Linie Ausdruck und Merkmal einer bestimmten, der primitiven

<sup>17</sup> Der Geist der Vorzeit (1934), S. 126 f.

<sup>18</sup> Zur Psychologie der primitiven Kunst (1908); Die Anfänge der Kunst (1909, 1920<sup>a</sup>); Ideoplastische Kunst (1914); Die Entwicklung der prähist. Kunst (1920).

Geistesstruktur.<sup>19</sup> Er findet diese Struktur schon nicht mehr bei den meisten heute lebenden Naturvölkern, deren Kunst gewöhnlich schon einen hohen Grad von Abstraktion verrät. Nur bei den Buschmännern, Eskimos und einigen Indianerstämmen scheinen noch deutliche Spuren dieser primitiven Geisteshaltung in ihrer physioplastischen Kunst vorhanden zu sein.<sup>20</sup> Verworn hat sie im allgemeinen auch nicht in den Kinderzeichnungen gefunden, wo man sie auf Grund des biogenetischen Grundgesetzes erwarten würde.<sup>21</sup> Wir stoßen hier auf dieselbe Schwierigkeit wie Jaensch bei dem Nachweis der eidetischen Einheitsphase. Das physioplastische Stadium würde man gerade bei sehr Jugendlichen erwarten, aber bis das Kind zum Zeichenstift greift und über die nötige Handfertigkeit verfügt, hat seine Geistesentwicklung durch bewußte und unbewußte Erziehung (Sprache) bereits einen solchen Umfang angenommen, daß das physioplastische Stadium bereits überholt ist. Wie bei den meisten Naturvölkern spielt das Denken schon eine so große Rolle und durchsetzt und überwuchert es in solchem Maße die „Erinnerungsbilder“, daß diese nicht mehr als solche eine eigene Existenz haben, sondern vielmehr zu Vorstellungen verarbeitet in der Kunst zur Darstellung gelangen. Nicht das Gesehene, sondern das *Gedachte* wird *gebildet*. Diese Darstellung hat Verworn deshalb die *ideoplastische* genannt. Sie beherrscht im Grunde genommen die ganze weitere Kunst, auch wenn diese *bewußt* — denn darauf kommt es an — wieder Naturwahrheit oder größere Erscheinungstreue anstrebt. Verworn hat diesen prinzipiellen Unterschied zwischen Physioplastik und Ideoplastik, der also in der Geistesstruktur des Künstlers, nicht in der Erscheinungsform seiner Kunst liegt, klar ausgesprochen. Es ist deshalb verfehlt, wenn man in Perioden „naturalistischer“ oder „realistischer“ Kunst aus der Erscheinungsform auf ein Auftreten oder Wiederaufleben physioplastischer Tendenzen schließt. Ein Zurück vom ideoplastischen zum physioplastischen Stadium gibt es nicht, es sei denn in besonderen Fällen von Geisteskrankheit.<sup>22</sup>

Es ist das große Verdienst Verworns, auf Grund der Monumente und lange bevor ernstlich von „Anschauungsbildern“ die Rede war, diese Grundgedanken klar, wenn auch nach heutigen Begriffen vielleicht etwas zu einfach, erfaßt und formuliert zu haben. Sie sind von Bouman aufgegriffen und nach einer bestimmten Seite hin ausgebaut worden. Bouman hat schon vor längerer Zeit auf einseitig begabte Schwachsinnige aufmerksam gemacht<sup>23</sup> und in diesem Zusammenhang namentlich den Fall eines vollkommen schwachsinnigen Mädchens, A. K. B., das eine außerordentliche zeichnerische Begabung besitzt, zur Sprache gebracht. Dieses Kind hat sehr spät angefangen zu sprechen und ist über eine fast unverständliche Kindersprache nie hinausgekommen. Für Schulunterricht war sie ungeeignet, und erst im elften Lebensjahr wurde ihr von der Dorfschullehrerin etwas Lesen und

<sup>19</sup> Anf. d. Kunst, S. 72 f.

<sup>20</sup> Vgl. Verworn, Ideopl. Kunst, Abb. 67—71 (Indianerkinder); für Buschmann- u. Eskimokunst s. z. B. Kühn, Kunst der Primitiven; Sydow, Kunst der Naturvölker und der Vorzeit.

<sup>21</sup> Siehe Ideopl. Kunst (1914).

<sup>22</sup> Die von H. Kühn, Kunst der Primitiven (1923), S. 23 f.; Primitive Kunst (in Ebert, Reall. X, S. 269 f.) geprägten Gegensätze sensorisch: imaginativ besagen dasselbe wie die von Verworn verwandten Begriffe. Nur scheint mir, daß Kühn, indem er annimmt, daß sich die Kunst in ewigem, hauptsächlich von der wirtschaftlichen Entwicklung bestimmtem Wechsel zwischen diesen Gegensätzen bewegt, zu sehr am äußeren Schein hängen bleibt und zu wenig den Erschaffungsprozeß der Kunst erfaßt und erklärt.

<sup>23</sup> Kinderstudie 1917, 2, 2; Ztschr. f. angew. Psychologie 1918, 14, S. 219 f.; Kinderstudie 1923, 5, S. 135 f.

Tafel 21.3  
22.1

Schreiben beigebracht. Nach fünfjährigem Unterricht erklärte diese nachdrücklich, daß das Mädchen zwar die Buchstaben habe lesen und schreiben lernen, jedoch nicht oder kaum imstande war, das Gelesene zu verstehen. Dahingegen hatte das Kind schon früh die Neigung, sich zeichnerisch zu äußern. Schon als Sechsjährige lieferte es ohne jegliche Vorzeichnung Scherenschnitte aus Zeitungspapier, gewöhnlich nach Tieren und Pflanzen, die erstaunlich einfach und überzeugend die natürlichen Erscheinungsformen wiedergeben. Dann kommen meistens stark farbige Zeichnungen, die sie mit Beischriften, welche offenbar ihre Empfindungen bei der Darstellung wiedergeben sollen, versieht. Besonders zu beachten ist, daß mit dem Zunehmen ihrer Schulkenntnis ein zeitweiliger Stillstand, ja Rückgang in ihrer Zeichenkunst verbunden ist. Nachdem der Unterricht aufgehört hatte, verlor sie schnell die geringen, mühsam erworbenen Kenntnisse. Sie schrieb nicht mehr, und auch ihr Bedürfnis, sich sprachlich zu äußern, verschwand wieder größtenteils. Dahingegen blühte die Lust zum Zeichnen wieder auf, und zwar arbeitete sie weiter in der alten, erscheinungstreuen Weise. Der äußerst beschränkte Geist verhindert sie, mit ihren Mitmenschen Beziehungen zu unterhalten. Sie ist einsam, scheu und zurückgezogen, oft übelgelaunt und zeigt Zornanfalle. Über ihre Arbeitsweise berichtet Bouman: „Auffallend ist es, daß sie nie kopiert; sie zeichnet abends aus dem Gedächtnis, was sie den Tag über sah. Oft vertraut sie erst nach Wochen, mitunter noch später, dem Papier an, was ihre Aufmerksamkeit fesselte, und sie tut dies mit fester Hand, ohne Zaudern, als sähe sie das Bild vor sich auf dem Blatte und hätte bloß den Linien zu folgen.“

Tafel 8.2; 9.2  
10; 11; 16.1  
19.1 u. 3  
20.2-6

Unsere Abbildungen geben einige Proben von der Zeichenkunst dieses Mädchens wieder, und mit Recht hat Bouman betont, daß wir hier einer fast vollkommenen Physioplastik im Sinne Verworns gegenüberstehen. Denn wir finden hier nicht nur das treue Nachbilden der natürlichen Erscheinungsform, sondern dürfen hier auch das geistige Korrelat, die primitive Geisteshaltung, die zwar Eindrücke empfängt aber nicht verarbeitet, voraussetzen. Dieser besondere Fall füllt also die Lücke in der ontogenetischen Reihe, die mit dem physioplastischen Stadium in der phylogenetischen Reihe korrespondiert, aus. Obwohl nun Bouman bezweifelt, daß das physioplastische Stadium in der Entwicklung des normalen Kindes so vollkommen ausfällt, wie Verworn das angenommen hat und er sogar für wahrscheinlich hält, daß es auch in normalen Kinderzeichnungen noch nachweisbar ist, läßt sich doch nicht leugnen, daß wir hier einen ganz besonderen Fall von eindringlicher Deutlichkeit vor uns haben. Bouman hat dafür dann auch eine Erklärung gesucht. Er sieht sie zum Teil in den äußeren Umständen, dem sozialen Milieu, in dem das Mädchen lebt und das ihr nur wenig geistige Anregung bietet, in weit größerem Maße jedoch in der geistigen Isolierung des Kindes durch ihre hochgradige Schwachsinnigkeit, die es behindert, sich der Sprache als Mittel der Verständigung und Stütze der geistigen Entwicklung zu bedienen. Durch das Wort, den Satz wird dem normalen Kinde schon früh eine Fülle von allgemeinen Begriffen und Abstraktionen zugeführt, im eigenen Gebrauch von Wörtern und Sätzen verfeinert und vergrößert es diesen Besitz schnell und unaufhörlich, und nicht zuletzt durch dieses Rüstzeug baut es seine Vorstellungswelt auf. Dem schwachsinnigen Mädchen fehlt dies alles nahezu ganz. Da Vorstellungen, allgemeine Begriffe und Abstraktionen nicht nennenswert vorhanden sind, können sie auch nicht störend eingreifen in die Wahrnehmung der kleinen Welt, in der sie lebt. Der Augenschein ist für dieses unternormale Kind maßgebend.

Die Auffassung Boumans von der hervorragenden Bedeutung des ‚Wortes‘ wird in diesem Fall bestätigt durch die bereits erwähnte Tatsache, daß die Zeichenfähigkeit und Zeichenlust in den Unterrichtsjahren zurückging. Boumans Schüler, Koenen, hat nun versucht, gewissermaßen vom entgegengesetzten Ende den Beweis der Richtigkeit von Boumans Sprachtheorie zu erbringen, indem er Zeichenversuche mit normalen und taubstummen Kindern anstellte.<sup>24</sup> Es zeigte sich dabei, daß die Zeichnungen der letzteren Gruppe tatsächlich eine leichte Verschiebung in der Richtung nach größerer Erscheinungstreue aufwies. Von einer physioplastischen Kunst konnte hier natürlich nicht die Rede sein, denn abgesehen von der Tatsache, daß hier in keinem Fall eine ausgesprochen zeichnerische Begabung vorlag, ist zu bedenken, daß, wenn hier auch die Sprache fehlt, dies keineswegs verhindert, daß das Geistesleben auf anderen Wegen zur Entwicklung gebracht werden kann. Immerhin genügt schon die verhältnismäßige Isolation des Kindes durch Ausfallen eines Aufnahme- und Ausdrucksmittels, um eine Verschiebung des Geisteslebens zu bewirken.<sup>25</sup> Von den sonst noch bekannten besonderen Fällen möchte ich noch einen erwähnen. Post<sup>26</sup> berichtet über ein Zwillingpaar, Buben, die sehr spät zu sprechen anfangen. Diese Knaben, die stets miteinander spielten, hatten das Wort durch eine private Gebärdensprache ersetzt, so daß ihr Isolement ihnen lange Zeit kaum zum Bewußtsein kam. Sie fingen schon im dritten Lebensjahr an zu zeichnen, und zwar physioplastisch, und diese Fähigkeit hat sich auch jetzt, wo sie normal sprechen und mit anderen Kindern verkehren, erhalten. Auch dieser Fall bestätigt meiner Ansicht nach die Boumansche Hypothese.<sup>27</sup>

Man sieht also, daß nicht nur die Kunst des schwachsinnigen Mädchens der paläolithischen Kunst nahe verwandt ist, sondern daß man auch mit guten Gründen auf eine gleichartige, ihr zugrunde liegende Geisteshaltung schließen darf. Ebenso wie Verworn durch Analyse der paläolithischen Kunstwerke diese primitive Geistesstruktur als notwendige Voraussetzung erkannte, gelangt Bouman für die schwachsinnige Künstlerin zu demselben Ergebnis. Bouman ist nun einen Schritt weitergegangen und hat darauf hingewiesen, daß aus der Bildung der gefundenen paläolithischen Schädel hervorgeht, daß, rein physiologisch gesprochen, die Sprache bei dem paläolithischen Menschen unmöglich auf derselben Stufe stehen konnte als bei dem modernen Menschen. „Einige feste, artikulierte Laute mögen damals schon bestanden haben, allein zwischen solchen ersten Anfängen und einer entwickelten Sprache ist der Abstand weit.“ Es handelt sich natürlich nicht um die Fähigkeit, einige Worte, „Dingnamen“ oder Befehle, hervorzubringen. Sprache in wirklichem Sinn verlangt Satzbildung; diese jedoch hat eine gewisse Geistesentwicklung, die Wahrnehmungen verbindet und allgemeine Begriffe bildet, zur Voraussetzung. Andererseits ist gerade die Sprache selbst der Faktor, der diese Entwicklung am meisten fördert.<sup>28</sup> Aus diesen Erwägungen

<sup>24</sup> Physioplastiek bij Kinderen (Med. Diss. Amsterdam 1921); s. auch Ztschr. f. Päd. Psych. Jahrg. 22, H. 11—12.

<sup>25</sup> Vgl. Nanninga-Boon, Het denken van het doofstomme kind (1394).

<sup>26</sup> Teekenen en Teekenonderwijs (1933), S. 20 f.

<sup>27</sup> Die von Post, a. O. S. 18 f., dagegen erhobenen Einwände scheinen mir nicht ganz berechtigt. Auch Bouman ist sich des der Sprache als solcher unterliegenden geistigen Prozesses sehr wohl bewußt. Er hat aber, m. A. n. mit Recht, die fördernde, entwickelnde Bedeutung der Wortsprache besonders betont.

<sup>28</sup> Vgl. Koenen, a. O. S. 24 f.

kommt Bouman zu der Überzeugung, daß das Fehlen der Sprache das bedingte und zugleich bedingende Korrelat von der primitiven Geistesstruktur des paläolithischen Menschen ist. Was wir von den Sprachen noch lebender Naturvölker wissen, was die Kinderpsychologie uns in dieser Beziehung lehrt, und die Hinweise, die wir dem Abbau des Geisteslebens bei Geisteskranken entnehmen können, alles bestätigt, wie mir scheint, Boumans Hypothese, die neuerdings unabhängig und ohne weitere Begründung von Spengler<sup>29</sup> wieder aufgestellt worden ist. Jedenfalls dürfte eine genaue Überprüfung der paläolithischen Schädelreste vom Standpunkt dieser Sprachhypothese lohnend sein, da wir hier gegebenenfalls die einzigen greifbaren Beweise für ihre Richtigkeit besitzen.

Bevor wir uns der näheren Betrachtung der Produkte der schwachsinnigen Künstlerin zuwenden, möchten wir in diesem Zusammenhang noch an den Versuch von Hoernes, den Mitteilungswert der paläolithischen Kunst in Worte zu fassen, erinnern.<sup>30</sup> Nach ihm sagen diese Kunstwerke nicht viel mehr aus als etwa: „Weib! O Weib! Fettes Weib! Schönes Weib!; Bison, großer Bison! Starker Bison! usw.“ Diese Interpretation muß hypothetisch bleiben, aber die Gefühle der schwachsinnigen Künstlerin brauchen wir nicht zu erraten. Sie hat sie in ihrer kurzen schreibenden Periode ihren Darstellungen in Worten beigegeben, und es sind merkwürdigerweise ebensolche, man möchte fast sagen bestätigende oder gar repetierende Exklamationen, wie sie Hoernes aus den paläolithischen Kunstwerken erschlossen hat. Z. B. Tafel 20.2: „*heele groote veeren*“, „*bewigend roosje*“, „*mooie roosje*“; Tafel 20.4: „*mooie koekkoekveert kipjes*“ (zweimal); „*zwarte bruime blauwe zwarte gelen*“; Tafel 8.2: „*zus met mooie bonte poesje*“; „*poesje zyn klaar poesje ... klaar*“, „*vyf poesje met witte snor*“, „*kleine hondje lief hondje wafwafwaf*“. Affektgeladene Ausrufe,<sup>30a</sup> die uns in erster Linie die Freude der Darstellerin und ihre Befriedigung über das Gelingen des Bildes bezeugen, dann auch zeigen, wie sehr die unmittelbare Sinnesempfindung interessiert und vorherrscht. Der Ausdruck „*bewegendes Röschen*“ ergänzt, was die Zeichnung nicht zu erfassen vermochte, die Lautmalerei des kläffenden Hündchens scheint ebenfalls als Ergänzung der optischen Erscheinung aufgefaßt werden zu müssen. Zugleich machen die Beischriften, die außerdem voller Rechtschreibfehler stecken, erschreckend klar, daß das Mädchen nicht imstande ist, auch nur einen einzigen Satz zu bilden. Auch hier also weitgehendste Übereinstimmung mit der paläolithischen Kunst, hier wie dort die Zeugnisse einer merkwürdig ausgeprägten „*physioplastischen*“ Kunst, hier wie dort die Zeugnisse einer merkwürdig ausgeprägten „*physioplastischen*“ Geisteshaltung.

Wenn wir jetzt zurückkehren zur Eidetik und mit Jaensch dieses physioplastische Stadium der eidetischen Einheitsphase gleichsetzen, so dürfte dieser Schritt nicht allzu gewagt erscheinen, ja im Gegenteil manche noch bestehenden Schwierigkeiten aus dem Wege räumen. Denn wieso es möglich ist, daß äußerst primitive Höhlenbewohner oder auch ein schwachsinniges Mädchen so starke Erinnerungsbilder haben, daß sie imstande sind, diese ohne die Möglichkeit einer fortwährenden Kontrolle an dem Modell vollkommen genau und sicher wiederzugeben, war bis jetzt noch nicht erklärt. Nehmen wir jedoch an, daß wir es mit Eidetikern zu tun haben, so wird das Wunder selbstverständlich. Denn

<sup>29</sup> Mensch und Technik (1933), S. 37 f., 44 f.

<sup>30</sup> Hoernes-Menghin, Urgesch. d. bild. Kunst, S. 124.

<sup>30a</sup> Übersetzung siehe Abbildungsverzeichnis am Schluß.

für sie ist ja dann Empfindung und Vorstellung eins, für sie ist Denken ein Leben in Bildern, Bilder, die nicht innerlich geschaut, sondern tatsächlich gesehen werden, die vor ihren Augen stehen, real wie die Wirklichkeit selber. Wir wissen von dem Schaffensprozeß der Höhlenbewohner so gut wie nichts, aber die Arbeitsmethode des schwachsinnigen Mädchens bestätigt vollauf, daß sie, wie Bouman jetzt nach mündlicher Mitteilung auch annimmt, Eidetikerin ist. Sie sieht ihre Bilder als Ganzes vor sich auf dem Papier (s. oben S. 58) und macht nie Skizzen oder Vorzeichnungen, sondern umreißt in einem Zug die ganze Kontur, irgendwo in einer Ecke anfangend und nach vollbrachtem Umriß dort wieder aufhörend, um dann in derselben beinahe mechanischen Art die ganze Fläche mit Innenzeichnung auszufüllen.

Auch andere Eigenschaften der palöolithischen Kunst, wie der der Schwachsinnigen, finden jetzt ihre Erklärung. Wir wollen vorläufig nur auf die ‚Echtheit‘ hinweisen, den außerordentlichen Realitätscharakter der Darstellungen hier wie dort. Dabei erscheinen uns die Dinge nicht so, wie wir sie sehen bei gründlicher Betrachtung, sondern vielmehr wie ein außerordentlich scharfer, beinahe photographisch festgelegter Augenblickseindruck. Wenn wir etwas wahrnehmen, so greift unser Geist sofort ein, ordnet Haupt- und Nebensachen, läßt uns Aufbau und Struktur erkennen, kurzum die Einzelwahrnehmung wird durchdrungen von unserer Vorstellungswelt und gleichzeitig in sie eingegliedert. In dieser eidetischen Kunst stört uns beinahe die gleichmäßige Objektivität des Ganzen, das scheinbare Unbeteiligtsein des darstellenden Subjekts, das sich in der Wiedergabe der Einzelwahrnehmung zu beruhigen scheint und darüber hinaus keine Fragen stellt oder löst. Auch dies wird verständlich, wenn wir für die Künstler die eidetische Einheitsphase annehmen.

Wenn wir also mit Bestimmtheit annehmen dürfen, daß diese Künstler auch eidetische Anschauungsbilder gekannt haben und diese in irgendeiner Weise ihrer Kunst zugrunde liegen, so bleibt jedoch noch fraglich, inwieweit sie diese Anschauungsbilder direkt haben nachbilden können. Angesichts der verblüffenden Erscheinungstreue ist man geneigt anzunehmen, daß es möglich sein müßte, ein Anschauungsbild auf eine Zeichenebene zu projizieren und dann in Linien und Farbe festzulegen. Diesbezügliche Versuche sind auch bereits von L. Politt und P. Metz<sup>31</sup> durchgeführt worden, aber die Ergebnisse sprechen scheinbar nicht zugunsten dieser Annahme. Wir werden zunächst diese Resultate besprechen und sie dann einer näheren Betrachtung unterziehen.

Die Versuche Politts zielten direkt darauf ab, festzustellen, ob Eidetiker imstande sind, ein Anschauungsbild mit dem Zeichenstift zu umranden. Es stellte sich heraus, daß ihnen dies unmöglich war: a) weil sich das Anschauungsbild in der Strichrichtung verschiebt; b) weil sich das Anschauungsbild in die Länge zieht und dadurch verzerrt wird; c) weil die Anschauungsbilder durch falsch gezeichnete Linien eine Verzerrung im Sinne dieser Fehlstriche erleiden. Auch T-Eidetiker mit starren Anschauungsbildern waren nicht imstande, eine Umrandung, die auch nur einigermaßen erscheinungstreu war, auszuführen. Trotzdem konnte Politt feststellen, daß sich unter seinen guten Zeichnern ein übernormal hoher Prozentsatz von Eidetikern befand, so daß er einen Einfluß der Anschauungsbilder auf das erscheinungstreu Zeichnen wohl

<sup>31</sup> Die eidetische Anlage der Jugendlichen in ihrer Beziehung zur künstlerischen Gestaltung (1929); dort (S. 53 f.) Zusammenfassung der Untersuchungen Politts.

annehmen mußte. Neue Versuche ergaben nun, daß, nach Politt, für den eigentlichen Zeichenakt nur das Vorstellungsbild ausschlaggebend ist. Dieses Vorstellungsbild erhielt aber den zum Zeichnen notwendigen Grad von Deutlichkeit durch einen ständigen Vergleich mit dem Anschauungsbild, das direkt auf dem Zeichengrund oder auch nur bei geschlossenen Augen erschien und somit einen ergänzenden, regenerierenden, belebenden Einfluß auf das Vorstellungsbild ausübte. Diesen ständigen, *bewußten* Wechsel von Anschauungsbild und Vorstellungsbild, die Möglichkeit des „Umschaltens“ vom einen zum anderen betrachtet Politt als maßgebend für die Verwendung des Anschauungsbildes beim Zeichnen. Er setzt also eine weitgehende Differenzierung von Anschauungsbild und Vorstellungsbild voraus. Fallen diese beiden zusammen wie bei den Umrandungsversuchen des Anschauungsbildes, so enthält das Vorstellungsbild offenbar eine Komponente, die dem Anschauungsbild fremd ist und für die auftretenden Verzerrungen und Verschiebungen verantwortlich ist.

Metz hat nun zunächst nachzuweisen versucht, daß diese Komponente ein im Vorstellungsbild enthaltener motorischer Faktor ist, der dem Anschauungsbild fremd ist. Es standen ihm zu diesen Versuchen elf eidetische Versuchspersonen von elf bis zwölf Jahren und einige erwachsene Eidetiker zur Verfügung. Er fand, daß die Kinder, die sich beim Erwecken eines Anschauungsbildes vollkommen ruhig verhielten, in Bewegung gerieten, wenn sie ein Vorstellungsbild einer einfachen Vorlage — z. B. Quadrat, Dreieck, Kreis — erzeugen sollten, und mit Arm, Hand oder Kopf eine darstellende Bewegung machten. Wurde diese Bewegung durch Festhalten des Körpers unmöglich gemacht, so trat sofort ein Anschauungsbild auf. Metz hat nun sofort gesehen, daß man hier noch nicht den Beweis des Vorhandenseins der motorischen Komponente im Vorstellungsbild erblicken darf.<sup>32</sup> Es ist überhaupt sehr fraglich, ob hier von einem visuellen Vorstellungsbild die Rede sein kann: die darstellende Bewegung ist vielmehr vollwertiger Ersatz für das zurückgedrängte Anschauungsbild. Metz' weitere Versuche machen dies deutlich. Er zeigte nun seinen Versuchspersonen Silhouetten, die eine einzelne Gestalt in Ausübung irgendeiner Tätigkeit darstellten, also etwa ‚Mann, der Holz sägt‘, ‚Frau, die spinnt‘ usw. und ließ die Versuchspersonen die Haltung annehmen und die Bewegung ausführen. Es zeigte sich nun, daß durch Ausführung der Bewegung den Versuchspersonen die Situation *sinnlich gegenwärtig* wurde. Eine erwachsene Versuchsperson z. B. *fühlte* das Trittbrett und den Faden und *hörte* das Schnurren des Spinnrades. In diesem Zusammenhang darf an den vollkommenen Realitätscharakter erinnert werden, den das Kinderspiel, auch wenn es ausschließlich aus der nötigen sinnvollen Bewegung besteht, annimmt. Wie oft sieht man nicht kleine Mädchen mit größtem Ernst und ganzer Hingabe die kompliziertesten Ballspiele ... *ohne Bälle* ausführen! Wir gelangen hier also auf anderem Wege zu der Feststellung eines wahrnehmungsmäßigen Erlebens der Wirklichkeit, welches sich mit dem Phänomen der optischen Anschauungsbilder vollkommen deckt. Die erstgenannten Versuche (Quadrat usw.) zeigen nun, daß das optische Anschauungsbild durch eine taktil-motorische Darstellung ersetzt werden kann. Nach Metz ergibt sich daraus die Selbständigkeit und Selbstgenügsamkeit des optischen Anschauungsbildes sowie der taktil-motorischen Darstellung. Obwohl ich diese Möglichkeit nicht leugne, scheint mir

---

<sup>32</sup> a. O. S. 61.

diese absolute Selbständigkeit im allgemeinen nicht bewiesen. Im Gegenteil, die Tatsache, daß bei den diesbezüglichen Versuchen das visuelle Moment bewußt und gewaltsam ausgeschlossen werden mußte,<sup>33</sup> scheint vielmehr auf eine natürliche Durchdringung dieser beiden Arten von ‚Anschauungsbildern‘ zu deuten. Metz nimmt trotzdem an, daß die taktil-motorische Darstellung, und somit Vergegenwärtigung der Wirklichkeit, allein die Grundlage des Zeichenaktes bildet und daß das visuelle Vorstellungsbild wie natürlich auch das visuelle Anschauungsbild dabei ganz ausscheiden. Allein, es handelt sich hier nicht um reine Motorik, ein Wiederholen der wahrgenommenen Bewegung ohne weiteres, sondern weitere Untersuchungen lehrten, daß man diese Bewegung nun auch als ein Tätigsein erlebt, indem man sich ganz in sie einfühlt, sich ganz mit ihr identifiziert. Wir berühren damit wieder eine der Grundeigenschaften der eidetischen Einheitsphase: die Identifikation des ‚Subjekts‘ und des ‚Objekts‘ in dem Erlebnis. Metz bezeichnet diese kraftbetonte Motorik als *Dynamik*. Nach ihm ist die Fähigkeit der dynamischen Einfühlung verantwortlich für Veränderungen, die bei Eidetikern am beweglichen optischen Anschauungsbild auftreten, und umgekehrt macht auch die Bewegung des Zeichenaktes, die schließlich wieder eine Entladung der Dynamik ist, sich im Anschauungsbild bemerkbar.<sup>34</sup> Sie gibt den Grund für die Schwierigkeit der zeichnerischen Verwendung des Anschauungsbildes, die Politt feststellte (s. oben). Metz schaltet also beim Zeichenakt das visuelle Bild nahezu ganz aus und gründet diesen vollkommen auf die Motorik oder vielmehr Dynamik.

Diese dynamische Motorik, die darstellende *Gebärde*, die anschaulich einen Gegenstand oder eine Situation vergegenwärtigt, erkennt Metz nun mit Recht wieder in der *Gebärdensprache* der Primitiven, und es ist diese Gebärdensprache, die er ebenfalls als die Grundlage und den Ursprung der Kinderzeichnung betrachtet. „Kinderzeichnung ist (Gebärden-) Sprache.“<sup>35</sup>

Wie läßt sich nun diese Auffassung mit den erscheinungstreuen paläolithischen Zeichnungen in Einklang bringen? Metz macht, um dies zu erklären, aufmerksam auf die außerordentliche Individualisierung, die man auch in den gesprochenen primitiven Sprachen noch beobachten kann. Jedes Ding, jede Handlung, jede Situation hat seinen eigenen Namen, allgemeine Begriffe fehlen. Genau so fehlt auch der Gebärdensprache der allgemeine Begriff. Was sie darstellt, auch zeichnend, muß also eine individuelle Darstellung, die Zeichnung dieses einen, ganz bestimmten Bisons usw. werden. Mit der Entwicklung der Gebärdensprache, anfänglich noch neben der Verbalsprache, dann in zunehmendem Maße durch diese zurückgedrängt, bilden sich die Begriffe und sinkt die Erscheinungstreue der Zeichnungen. Die Entwicklung der ‚Physioplastik‘ zur ‚Ideoplastik‘ ist also nicht etwa als eine Analogie zur Entwicklung der Sprache zu erklären, sondern stellt diese Entwicklung selbst dar.<sup>36</sup> So mündet die Untersuchung von Metz wieder in die von Bouman aufgestellte Sprachhypothese ein und bestätigt diese.

Die Untersuchungen von Politt und Metz scheinen somit entschieden gegen eine direkte Verwendung von Anschauungsbildern in der Kunstdarstellung zu sprechen. Aber auch wenn die Annahme von Politt, daß beim Zeichnen nur das

<sup>33</sup> a. O. S. 69.

<sup>34</sup> a. O. S. 97.

<sup>35</sup> a. O. S. 101, 104.

<sup>36</sup> a. O. S. 108.

Vorstellungsbild maßgebend ist, nicht bereits durch Metz widerlegt wäre, so müßte doch die festgestellte „Umschaltung“ von Anschauungsbild auf Vorstellungsbild uns sehr vorsichtig stimmen. Denn daraus geht hervor, daß bei seinen Versuchspersonen, wie zu erwarten, die Differenzierung von Wahrnehmung, Anschauungsbild und Vorstellung sich bereits vollzogen hat und auch klar zum Bewußtsein gekommen ist. Auch wenn hier in weitgehendem Maße mit dem Phänomen der eidetischen Anschauungsbilder operiert wird, so ist doch klar, daß diese hier nicht die normale Erlebnisform der Versuchspersonen darstellen, sondern von Fall zu Fall künstlich erweckt, sozusagen ausgegraben werden. All diese Personen, ob jugendliche oder erwachsene, leben nicht mehr in der eidetischen Einheitsphase. Politt wie Metz operieren mit *survivals* derselben. Metz hat nun bewußt den *Zeichenakt* isoliert und ihn nach Möglichkeit losgelöst von dem visuellen Erlebnis betrachtet. Wie schon oben angedeutet wurde, und wie Metz auch sehr wohl gesehen hat,<sup>37</sup> wird die Gebärdensprache und auch das Zeichnen nicht nur auf der Motorik aufgebaut, sondern es spielen auch andere Faktoren dabei eine sehr wichtige Rolle. Man braucht nur daran zu erinnern, daß in der paläolithischen Kunst die Farbe einen großen Raum einnimmt. Diese Tatsache allein genügt schon, um zu beweisen, daß in der primitivsten, am meisten individualisierenden Periode der Gebärdensprache offenbar das visuelle Element ganz wesentlich ist bei dem Zustandekommen einer Zeichnung. Dieses visuelle Element kann man sich nur in der Form eidetischer, optischer Anschauungsbilder vorstellen, und diese wiederum sind hier als besondere Erscheinungsform der eidetischen Einheitsphase zu bewerten. Die modernen Versuchspersonen, die Eidetiker — aber keineswegs Künstler! — sind, leben jedoch nicht mehr in der eidetischen Einheitsphase. Bei ihnen ist das optische Anschauungsbild zwar noch erhalten, aber namentlich die darstellende, vergegenwärtigende Gebärde steht, wie Metz auch betont, durch den Zusammenhang der Gebärdensprache mit der Verbalsprache auf einer ganz anderen, viel abstrakteren Stufe als das Anschauungsbild. Fordert man sie nun auf, ihre Anschauungsbilder zu zeichnen, so versetzt man sie in eine Zwangslage. Zum *Zeichenakt* brauchen sie die Gebärde. Diese deckt sich jedoch nicht mehr mit dem Anschauungsbild, und nun greift die in Gebärdens- und Verbalsprache bereits enthaltene Abstraktion das Anschauungsbild an und zersetzt es. Es ist gar nicht mehr da: ein Blick auf die von Metz wiedergegebenen Zeichnungen<sup>38</sup> genügt, wie mir scheint, um zu zeigen, daß wir es hier nicht mehr mit Anschauungsbildern, wenn auch noch so verzerrt, sondern mit Vorstellungsbildern zu tun haben, die analytisch aufgebaut und durch die motorische Komponente, durch die Zeichengebärde, beherrscht und verzerrt sind. Im Kampf zwischen dem optischen Anschauungsbild und dem von der (Zeichen-) Sprache herstammenden Vorstellungsbild gewinnt offensichtlich das letztere, und dies dürfte normalerweise der Fall sein bei Eidetikern, deren Anschauungsbilder ein *survival* von ihrer längst überwundenen eidetischen Einheitsphase darstellen.

Durch seine Versuche hat Metz allerdings eine Tatsache klar bewiesen: die große Bedeutung der (Zeichen-) Gebärde<sup>39</sup> oder, um es etwas konkreter aus-

<sup>37</sup> a. O. S. 104.

<sup>38</sup> a. O. S. 55.

<sup>39</sup> Obwohl es unmöglich ist, hier auch nur zum Teil die umfangreiche Literatur über die Kinderzeichnung heranzuziehen, möchte ich doch das feinsinnige und interessante Buch von L. Belinfante-Ahn, *Het Kinderteekenen en het volle leven* (1920), auf das mein Freund Prof.

zudrücken, die *Macht der bewegenden Linie im Bilde*.<sup>40</sup> Nur muß man dabei bedenken, daß bei Personen, die tatsächlich in der eidetischen Einheitsphase leben, diese Macht ungleich weniger gefährlich ist als bei modernen Eidetikern. Denn wo hier die Divergenz zwischen Anschauungsbild und Gebärdensprache fehlt, und wo wir im Gegenteil annehmen müssen, daß beide auf genau derselben Stufe stehen als gleichwertige Äußerungen eines einheitlichen Geistes, werden sie sich in weitgehendstem Maße decken.

Wenn wir nun mit dieser Einsicht die Kunstwerke von Künstlern betrachten, von denen wir mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß sie tatsächlich noch in der eidetischen Einheitsphase leben, dann sehen wir auch, daß die von Politt und Metz ermittelten Schwierigkeiten beim Zeichnen von Anschauungsbildern für sie offenbar nicht existieren. In erster Linie kommen hier die Arbeiten des von Bouman beschriebenen schwachsinnigen Mädchens, welches man immerhin in ihrer beschränkten Art als eine talentierte Künstlerin ansprechen muß, in Betracht. Wenn hier nun das Vorstellungsbild mit dem Anschauungsbild zusammenfällt, also praktisch gesprochen nicht existiert, so kann es unmöglich einen zerstörenden Einfluß auf das Anschauungsbild ausüben. Die motorische Komponente dürfte dann dem Anschauungsbilde innewohnen, und der Inhalt der Gebärde, des Zeichenaktes, müßte mit dem Inhalt des Anschauungsbildes zusammenfallen. Demzufolge müßte das Umreißen des Anschauungsbildes durchaus möglich sein und auch erscheinungstreue Resultate hervorbringen. Wie wir schon gesehen haben, ist das tatsächlich der Fall. Daß dieses Mädchen wirklich in der eidetischen Einheitsphase steht, daß ihr Denken ein Leben in Anschauungsbildern optischer und anderer Art ist, läßt sich auch, wie mir scheint, durch ihre Bilder beweisen. Wir finden auf den Blättern gewöhnlich zusammengewürfelte Einzeldarstellungen (z. B. Katzen, Hühner), locker gefügte, in der Luft schwebende Silhouetten ohne wirkliche Beziehung zueinander, oft auch deutliche Wiederholungen. In späteren Jahren hat sie jedoch größere Gemälde angefertigt (z. B. Tafel 16.1, 19.1). Im ersten Augenblick glaubt man eine ‚Landschaft‘, eine Komposition zu sehen. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um ein ‚Gesamtanschauungsbild‘: Wiese mit Vieh, welches sich aus lauter Einzelbildern

Tafel 8.2  
20.3-4

Tafel 16.1  
19.1

F. Muller (Leiden) mich aufmerksam machte, besonders erwähnen. Denn die Verfasserin ist nicht nur durch Beobachtung ihrer Kinder und Selbstversuche zu demselben Resultat wie Metz gelangt, nämlich daß das erste Zeichnen als ‚materialisierende Gebärde‘ („verstoffelijkend gebarenspeel“) aufzufassen ist, sondern sie hat auch, nach meiner Meinung in überzeugender Weise, versucht, eine Brücke zu schlagen zwischen dem visuellen und dem motorischen Element, dabei über Metz, der sich auf den reinen Zeichenakt beschränkt, hinausgehend. Sie schiebt zwischen die Wahrnehmung und die darstellende (Zeichen-) Gebärde die „Augengebärde“ („ooggebaar“) ein. Das Auge führt die Bewegung des Gegenstandes in erster Linie aus, bildet sie nach, und zwar vermittelt der dynamischen Einfühlung in den gesehenen Gegenstand (S. 265 f.). Diese dynamische Einfühlung, Identifikation mit dem Objekt, wird dem Kinde erleichtert durch die Tatsache, daß Subjekt und Objekt noch nicht scharf getrennt sind. Die Verfasserin hat offenbar die Feststellung der „eidetischen Einheitsphase“ wiederholt gestreift und ist bei ihren Beobachtungen auch öfters auf eidetische Phänomene gestoßen.

<sup>40</sup> In interessanter Weise wird dies bestätigt durch A. F. Seligmann, Ein Bilderbuch aus dem alten Wien (1913), S. 75. Nachdem er darauf hingewiesen hat, daß der Maler oft eine Komposition (eidetisch? G. S.) vor Augen sieht, verfolgt er: „Der erste Strich aber, der gemacht wird, um dieses Vorstellungsbild auf dem Papier oder der Leinwand zu materialisieren, wirkt zerstörend auf das Imaginationsbild, tritt sofort mit der brutalen Körperlichkeit einer wirklichen Existenz hervor und setzt sich an die Stelle der im Vergleich dazu innerlich zerfließenden, schemenhaften Vorstellung.“ Ich verdanke diesen Hinweis meinem Freund D. van der Haar. Dasselbe bestätigte mir auch K. Tonny (s. S. 70).

zusammensetzt und nach dem Gesichtspunkt ‚schön‘ bereichert ist mit zahlreichen nicht zugehörigen Elementen, deren jedes — für sich erscheinungstreu — jedoch nicht ins Ganze hineinpaßt. So z. B. die Fülle von Vögeln in den verschiedensten Stellungen fliegend oder auf unwahrscheinlich dünnen, jedoch auch wieder verblüffend naturwahren Zweigen sitzend, die Schmetterlinge in großer Abwechslung, oder gar am Horizont das bunte moscheeartige Gebäude, das von einer Zigarettenschachtel stammen dürfte und zur holländischen Landschaft jedenfalls nicht gehört. Die Darstellung der bewegten Silhouette des Horizonts bestrickt auf den ersten Blick. Man darf jedoch nicht vergessen, daß gerade in der flachen holländischen Landschaft diese Art ‚Bilder‘ häufig und auffallend sind. Aus dieser losen Verknüpfung von Anschauungsbildern, die sich hier als große Komposition vorstellt, muß man sich meines Erachtens auch die spärlichen ideoplastischen Elemente, die Bouman in dieser Kunst zu sehen glaubte, erklären. Er rechnet dazu wohl mit Recht die Ente (Tafel 21.3), die, schwimmend wiedergegeben, trotzdem zwei verkümmerte Pfoten erhalten hat. Ob jedoch das Huhn (Tafel 10), das einen hahnenfedrigen Schwanz erhalten hat, und die „Störche“ mit Hühnerpfoten ebenfalls hierhin gehören, ist mir zweifelhaft, ebenso wie die Ente, die auf einem Ast sitzend ein schwebendes Vogelnest mit jungen Enten hütet, während eine herabschwebende Taube diese merkwürdige Familienszene vervollständigt (Tafel 20.3, 5). Diese Darstellungen müssen meines Erachtens erklärt werden durch eine sehr freizügige Kombination von Anschauungsbildern, eine Freizügigkeit, die man um so eher erwarten darf, als gerade in diesem Fall das ordnende logische Denken kaum oder gar nicht entwickelt ist und also nicht hemmend auf die ‚Phantasie‘ — das ‚Bildersehen‘ — einwirkt.

Tafel 21.3  
Tafel 10  
Tafel 20.3  
Tafel 20.5

Wir können allerdings in all diesen Zeichnungen eine merkwürdige Eigentümlichkeit feststellen. Auf Schritt und Tritt treten in ihnen leichte Verzerrungen auf, oft zieht sich das Bild in die Länge, manchmal scheint es auch zusammengedrückt. Nicht zuletzt erscheinen die Darstellungen gerade dadurch, trotz ihrer Erscheinungstreue, unsicher, jedenfalls unbefriedigend und unbehaglich. Wir haben schon gesehen (S. 61), daß Politt die Verzerrung des Anschauungsbildes als einen der drei Gründe, weshalb es sich nicht zeichnerisch feststellen läßt, angewiesen hat. Offenbar hat also auch das schwachsinnige Mädchen, obwohl hier von einem differenzierten Vorstellungs- und Anschauungsbild keine Rede ist, mit dieser Schwierigkeit zu kämpfen. Demzufolge müßte dann in der Tat die motorische Komponente, die Metz isoliert hat, wenigstens in dem Fall der Schwachsinnigen auch dem Anschauungsbild innewohnen. Nicht nur in diesem ganz besonderen Fall, wo man sagen kann, daß die Ansätze der Wortsprache weniger aus innerem Drang als durch Vermittlung der Umwelt erworben wurden, trifft dies zu, sondern auch bei dem bereits erwähnten Fall (S. 59) der physioplastisch zeichnenden Zwillinge, die gewiß über eine ausgebildete Vorstellungswelt verfügen, muß man dies, mit Post,<sup>41</sup> annehmen. Im allgemeinen wird jedoch bei modernen Eidetikern die Divergenz zwischen Anschauungsbild und Gebärde zu groß geworden sein.

Nur wenn die Einheitsphase noch ganz oder nahezu ganz erhalten ist, wie bei dem schwachsinnigen Mädchen oder auch bei normalen Primitiven, können wir verstehen, daß die motorische Komponente, *gebunden im Anschauungsbild*,

<sup>41</sup> a. O. S. 35.

dieses zwar verzerrt, aber nicht notwendig zerstört. Es dürfte schwer fallen, auch unter den Naturvölkern heute noch so primitive Gruppen zu finden, daß diese, der Verbal- oder Gebärdensprache bar, noch in der ungespaltenen, undifferenzierten eidetischen Einheitsphase leben: Ansätze einer Vorstellungswelt werden wohl überall vorhanden sein, und damit beginnt auch die gefährliche Macht der motorischen Komponente, der darstellenden Linie. Soweit die Kunst dieser Primitiven sich nicht sofort in ideoplastischem Sinn entwickelt, müssen sie auf Mittel sinnen, dieser Macht der Linie zu entrinnen. Dies können wir in der Tat nachweisen, und zwar in der Buschmannkunst. Diese Künstler wagen sich zunächst gar nicht an die Linie, den bewegenden, verzerrenden Umrißstrich, sondern fixieren ihr Anschauungsbild durch eine Reihe von isolierten Punkten, die offenbar alles Wesentliche des Anschauungsbildes festlegen. Dann verbinden sie die einzelnen Punkte mit festen Strichen und so entsteht dann das vollkommen erscheinungstreue Bild.<sup>42</sup> In dieser Art entrinnen sie der Gefahr, die in der freiwerdenden motorischen Komponente, der selbständig sich entwickelnden (Zeichen-) Gebärde liegt, und erreichen doch in der einfachsten Art ihr offenbar physioplastisches Ziel. Tafel 17.2

Man darf die Buschmannkunst wahrscheinlich nicht ohne weiteres als einen direkten Ableger der paläolithischen betrachten noch auch die Buschmänner als die Nachkommen der Höhlenbewohner. Aber beider Kunst ist nah verwandt, insofern sie denselben Kulturkreis widerspiegelt und, wie Obermaier es ausdrückt, „den nämlichen psychischen Quellen entspringt und das Produkt eines wesentlich identischen künstlerischen Sehens und Fühlens ist“.<sup>43</sup>

Es würde zu weit führen, hier die paläolithische Kunst in vollem Umfang zum Vergleich heranzuziehen. Ihre Monumente erstrecken sich über Tausende von Jahren, und ihr Studium ist mehr und mehr eine Spezialistenangelegenheit geworden. Letzteres ist zweifellos dem wissenschaftlichen Durchdringen des Materials zugute gekommen, hat jedoch auch seine eigentümlichen Nachteile mit sich gebracht. Denn der moderne Mensch vergißt zu leicht, daß er hier Verhältnissen gegenübersteht, die ihm vollkommen fremd geworden sind, ja, die gerade seinen modernen Mitteln vollkommen unfaßbar sind. An das rasende Tempo der letzten paar tausend Jahre gewöhnt, gewöhnt auch, Veränderung als Entwicklung zu sehen, trägt er seine modernen Entwicklungsbegriffe in eine Welt hinein, in die sie gar nicht hineinpassen, und faßt er Änderungen oder gar Varianten als Symptome eines Geschehens auf, welches sich nur in seinem Denken vollzieht. Wenn hier, wie dies z. B. von Kühn<sup>44</sup> geschieht, von „Problemen“ der Kunst gesprochen wird, von dem Problem der Bewegung, des Raumes (Perspektive), der Masse, wenn man ferner von paläolithischen „Kunstschulen“ lesen kann, von „Abstraktionen“ und allerlei „Überlegungen“,<sup>45</sup> wenn Kunst definiert wird als „der gestaltete Ausdruck der Beziehung vom Ich zur Welt“,<sup>46</sup> so geht man von Voraussetzungen aus, die für diese Frühzeit unannehmbar sind. Wir wissen nichts von den Gründen, die zu den Darstellungen führten,

<sup>42</sup> Werner, Entwicklungspsychologie, S. 117.

<sup>43</sup> Urgeschichte der Menschheit (1931), S. 247 f.

<sup>44</sup> Bei Ebert, Reallex. X, S. 271.

<sup>45</sup> Thurnwald, Psychologie d. prim. Menschen (Kafka, Hdb. d. Psychol. I, S. 231).

<sup>46</sup> Kühn, a. O. S. 269.

die wir als ‚Kunst‘ bezeichnen, aber soweit wir uns von ihren Erschaffern eine Vorstellung machen können, dürfen wir getrost annehmen, daß ihr geistiges Niveau sie nicht zu den Erwägungen und Gedanken befähigte, die wir ihnen unterschieben. Damit ist nichts Entwertendes gesagt und keine Herabwürdigung gemeint. Ich bin mir vollkommen klar darüber, daß der Mann, der das Faustbeil oder die Pfeilspitze — und somit den Bogen — ‚erfand‘, ein mindestens ebenso großer Mensch war als Stephenson, dessen Lokomotive bald weit mehr überholt sein wird als je das Beil. Ich bin davon überzeugt, daß der Mann, der die Bisons an die Höhlenwand malte, für seine Mitmenschen ebensoviel, und mehr, als ein Rembrandt bedeutete, sei es auch wahrscheinlich aus ganz anderen Gründen, und daß er auch für die Menschheit nicht hinter Rembrandt zurückzustehen braucht. Aber das alles ist kein Grund für uns, in den paläolithischen Höhlen nun auch einen Rembrandt zu vermuten, ebensowenig wie es uns einfallen würde, dort eine Lokomotive anzunehmen, weil der Höhlenbewohner ein Herdfeuer schürte.

Tafel 17.1

Die paläolithische Kunst ist so oft behandelt und abgebildet worden, daß wir uns hier nunmehr auf einige allgemeine Andeutungen beschränken können. Auch in ihr scheint mir das Anschauungsbild eine maßgebende, unmittelbare Rolle gespielt zu haben. Nicht nur ihre Erscheinungstreue, sondern auch andere Tatsachen weisen in diese Richtung. Wir finden auch hier wie in den Zeichnungen der Schwachsinnigen ab und zu die leichten Verzerrungen, als hätte das Bild sich unwillkürlich etwas gedehnt in der Strichrichtung. Auch hier fehlt wirkliche Komposition,<sup>47</sup> denn die Häufung von Einzelbildern, die mitunter auftritt, darf nicht als solche aufgefaßt werden. Die Figuren schweben in der Luft, haben oft nicht einmal eine ideelle horizontale Standfläche, sondern hängen willkürlich im Raum. Heterogenes wird ohne Bedenken zusammengestellt. Wenn tatsächlich

Tafel 18.1

Gruppenbildung auftritt, wie bei flüchtigen Herden, und diese erscheinen als einige ganz gezeichnete Tiere am Anfang und Ende einer Reihe, die weiter von Strichen für die Beine und Köpfe oder Geweihe gebildet wird, so geht man fehl, wenn man hier bewußte Wiedergabe von Abstraktionen vermutet. Diese Darstellungen sind ohne weiteres verständlich als die Wiedergabe eines Gesamtanschauungsbildes. Eine galoppierende Herde erscheint nun einmal als eine Einheit von rhythmisch bewegten Gliedern, aus der sich nur an den Rändern die Einzeltiere abheben, die sonst aber hauptsächlich aus Köpfen oder Geweihen und Beinen zu bestehen scheint — wie uns die zahlreichen Naturfilme gelehrt haben. Daß dabei mehr Striche erscheinen als man Beine voraussetzen kann, ist eigentlich selbstverständlich. Denn die wahrgenommene Bewegung ist ja so schnell, daß das Auge tatsächlich drei-, viermal das Bild desselben Gliedes in Bewegung festhält. Man kann sich davon leicht durch ein einfaches Experiment überzeugen. Wenn man die eigene Hand ganz schnell in einiger Entfernung vom Auge hin und her bewegt, *sieht* das Auge nicht *fünf* Finger, sondern einen ganzen Fächer von Fingern, dessen Ausmaß sich ungefähr mit dem Umfang der ausgeführten Bewegung deckt. Dieses Bild, das uns sofort entschwindet und dank unseres Vorstellungsbildes von der Hand auch sofort seinen Realitätscharakter verliert, muß dem primitiven Eidetiker viel wirklicher vor Augen gestanden haben. Daraus müssen, wie mir scheint, die merkwürdigen Dar-

<sup>47</sup> Hoernes-Menghin, Urgesch. d. bild. Kunst, S. 124.

stellungen von Einzeltieren erklärt werden, bei denen die Läufe, fächerförmig angeordnet, drei- oder vierfach erscheinen.<sup>48</sup> Hier an ‚repentirs‘ des ‚Künstlers‘ zu denken, scheint mir schon deshalb verfehlt, weil im allgemeinen die eine Form des abgebildeten Gliedes nicht besser oder naturgetreuer ist als die andere. Diese Bilder entsprechen eben der optischen Wahrnehmung der Bewegung und sind als Bilder der Bewegung selber dargestellt.<sup>49</sup> Stärker noch als aus den Zeichnungen der Schwachsinnigen geht hieraus m. E. hervor, daß das Anschauungsbild selbst schon eine starke motorische Komponente enthält, daß es mit der dynamischen Vergegenwärtigung zusammenfällt. Tafel 18.2

Im Einklang hiermit steht auch das frühe Auftreten der Plastik in der paläolithischen Kunst. Diese wird sogar von Forschern wie Piette und dann von Girod und Massénat ganz an den Anfang gestellt.<sup>50</sup> Zum mindesten kommt sie gleichzeitig mit den ersten Zeichenversuchen vor,<sup>51</sup> und die zahlreichen modellierten Tiere aus späterer Zeit zeigen, daß sie sich auch später gehalten hat. Hier wirkt sich die motorische Komponente am unmittelbarsten in der formenden Handgebärde aus. Diese ist die ursprünglichste Darstellungsart, die unmittelbare Gebärdensprache. Die Kinderkunst bestätigt dies, denn es ist oft beobachtet worden, daß Kinder, wenn sie schon längst ideoplastisch zeichnen, in ihren Modellierarbeiten noch einen oft erstaunlich starken physioplastischen Zug bewahren.

Wenn wir nun annehmen, daß im Anschauungsbild in der eidetischen Einheitsphase zugleich die vergegenwärtigende Bewegung enthalten ist, so verstehen wir dadurch nicht nur die Verzerrungen, die wir in den bisher besprochenen Kunstgattungen beobachten konnten, sondern es scheint mir auch ohne weiteres einzuleuchten, daß ganz im allgemeinen gerade diese motorische Komponente das Zeichnen und Fixieren des Anschauungsbildes erschweren muß. Deshalb scheint mir die Interpretation, die Schmidt<sup>52</sup> der Benutzung von Naturspielen in der paläolithischen Kunst gibt, nicht zuzutreffen. Des öfteren kann man dort beobachten, daß natürliche Risse und Erhabenheiten in der Felswand, die in ihrer zufälligen Form an die Gestalt eines Tieres erinnern, mit künstlichen Mitteln „herausgeholt“, ergänzt und zu Tiergestalten umgearbeitet sind. Schmidt meint, daß es die „gebärdenhafte Erscheinung“ dieser Zufälligkeiten ist, welche für die Entstehung des „ganzhaften Bildes“ verantwortlich ist. Mir scheint vielmehr, daß gerade ihre Unbeweglichkeit die Entstehung der Anschauungsbilder gefördert hat. Gerade die Tatsache, daß das bewegliche Anschauungsbild in der vorhandenen Naturform einen unverrückbar festen Stützpunkt fand, muß die Verwendbarkeit des Anschauungsbildes ungeheuer erleichtert haben. Genaue Versuche mit heutigen Eidetikern haben unwiderleglich bewiesen, daß das Geben von den einfachsten Hilfen, „Anregungsmitteln“, schon sehr fördernd auf die Entstehung von Anschauungsbildern überhaupt wirkt.<sup>53</sup> Wir wollen hier nicht

<sup>48</sup> Z. B. Sydow, Kunst der Naturvölker, T. 429, links oben Eber und Bison.

<sup>49</sup> Vgl. das Gemälde Ballas, Une laisse en mouvement. Abg. in dem Ausstellungskatalog, Tafel 18.3 Futuristes, Rotterd. Kunstkring 1913. Auch Belinfante-Ahn, Kinderteekenen, S. 275.

<sup>50</sup> Näheres bei Kleiweg de Zwaan, Palacol. Kunst, I, S. 18.

<sup>51</sup> Kühn, a. O. X, S. 271.

<sup>52</sup> Geist der Vorzeit, S. 127 f., Abb. 46, 47; T. 42.

<sup>53</sup> Metz, a. O. S. 15 f.

näher darauf eingehen, jedoch noch einen Augenblick verweilen bei ähnlichen Anregungen, die direkt aus der Praxis geboren sind. Ich erwähne hier nur beiläufig das feine Buch von W. Albert,<sup>54</sup> der im gesamten Unterricht, von praktischer Erfahrung ausgehend, schon einen weitgehenden Gebrauch von eidetischen Phänomenen gemacht hat. Für unsere Untersuchung sind E. Heckmanns Experimente<sup>55</sup> von mehr unmittelbarer Wichtigkeit. Dieser läßt seine Schüler z. B. mit dem vollen Pinsel auf angefeuchtetes Papier wahllos Farbflecke aufsetzen. Das so bearbeitete Blatt mit ineinanderfließenden Farben läßt er die Kinder betrachten. Es stellt sich dann bald heraus, daß sie in diesen Zufälligkeiten etwas ‚sehen‘, und er fordert sie nun auf, dieses Bild, das sie zwar selbst sehen, aber anderen Beschauern noch undeutlich ist, herauszuarbeiten. Durch die freundliche Vermittlung von Herrn de Vries war ich in der Lage, einige zum Teil verblüffende Resultate dieser Methode, die mit jugendlichen Arbeitslosen, die nie ernstlich gezeichnet hatten, erzielt wurden, zu sehen. Es ist klar, daß hier künstlich der Vorgang wiederholt wird, der sich auch in der paläolithischen Kunst öfters abgespielt hat. Die latente eidetische Anlage wird durch die Anregung geweckt, und diese führt nicht nur zu einem Anschauungsbild, sondern, indem sie diesem Anschauungsbild ein festes, unverrückbares Gerippe liefert und somit der motorischen Komponente die Waage hält, ermöglicht sie offenbar die unmittelbare Verwendung dieses Anschauungsbildes zum Zeichnen.

Besonders interessant wird nun allerdings dieses Verfahren, wenn die eidetische Anlage mit künstlerischem Talent zusammentrifft. Durch einen Zufall wurde mir hierfür ein sehr merkwürdiges und charakteristisches Beispiel bekannt. Es fiel mir auf, daß Jugendzeichnungen des holländischen, in Paris wohnhaften Malers K. Tonny Eigenschaften zeigten, die an die physioplastischen Höhlenzeichnungen erinnerten.

In einem längeren Gespräch über die Entstehungsweise dieser Zeichnungen mit Herrn Tonny, der übrigens von „Eidetik“ nie gehört hatte, stellte sich nun folgendes heraus. Er *sieht* tatsächlich auf der Zeichenfläche die Gestalten, bevor er sie zeichnet. Allerdings scheint auch er die Schwierigkeit, diese Anschauungsbilder zu fixieren und die verwirrende und verzerrende Wirkung der bewegenden, gezeichneten Linie empfunden zu haben. Denn er ist schon sehr früh auf ein Verfahren verfallen, welches nicht nur die zerstörende Wirkung der Linie möglichst aufhebt, sondern außerdem noch den Vorteil hat, seinen Anschauungsbildern — „visions“, wie er selbst sie nennt — eine Anregung und einen Stützpunkt zu bieten. Er pflegt einen Bogen Papier mit Ölfarbe ganz leicht einzupinseln und dann nahezu trocken zu reiben, so daß die dünne Farbschicht noch gerade klebrig bleibt. Diesen Bogen legt er nun mit der Farbseite auf einen Blankobogen. Die Rückseite des präparierten Bogens zeigt durch das eingedrungene Öl ein Durcheinander von wolkig ineinander übergelassenen Fettflecken, die zum Teil als Formen, zum Teil auch als Farbwerte empfunden werden. In diesen Flecken sieht er dann seine „visions“ aufkommen, so daß sie tatsächlich sichtbar auf dem Papier stehen. Nun umreißt er sie mit einer scharfen Metallspitze, aber ohne Farbe, so daß die Umrisslinie dem Auge nicht sichtbar wird. Durch den Druck des Metallgriffels wird jedoch die klebrige Ölschicht auf der Rückseite des Auflegeblattes auf das reine,

<sup>54</sup> Das Kind als Gestalter (1925<sup>2</sup>).

<sup>55</sup> Vgl. Metz, a. O. S. 9 f.

darunter geschobene Blatt übertragen. Das präparierte Auflegeblatt wirkt also als Kohlepapier, die „visions“ werden unmittelbar auf das zweite Blatt kalkiert. Der doppelte Vorteil: Anregung der Anschauungsbilder und Zeichnen mit einer unsichtbaren, also möglichst wenig störenden Linie, den dieses Verfahren bietet, zeigt uns, wie der Künstler spontan die ihm angemessene Ausdrucksweise erfindet. So sind die ersten Zeichnungen Tonny's entstanden, so arbeitet er auch jetzt noch sehr viel. Die hier wiedergegebene Jugendzeichnung, eine Herde von exotischen Tieren darstellend, hat nun auffallende Verwandtschaft mit den paläolithischen Tierzeichnungen. Hier wie dort finden wir das starke Vorherrschen der Umrisslinie, die unheimliche, fast zitternde Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Gesamteindrucks und zugleich doch auch eine gewisse Lockerheit im Aufbau. Die Beine sind oft erschreckend dünn und vor allem kraftlos, die ganzen Figuren treten nicht, stehen nicht, sondern schweben vielmehr im Raum. Von einer Gruppenbildung ist eigentlich keine Rede. Die Typen wiederholen sich zum Teil fast wörtlich, als ob eine und dieselbe „vision“, leicht beweglich, immer wieder fixiert wäre. Man könnte nun die Frage aufwerfen, wie es denn möglich sei, daß dieser Künstler plötzlich Anschauungsbilder hervorbringt von afrikanischem Wild, was er in freier Wildbahn nicht gesehen haben kann. Wie sich herausstellte, stammen diese Bilder auch nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus einem Afrika-Film, der auf den Künstler vor vielen Jahren einen sehr starken Eindruck gemacht hatte. Wie er mir sagte, hat er in dieser Zeit zahllose Tierbilder in dieser Art gezeichnet und war ganz erfüllt von diesen Gestalten. Was uns in dieser Jugendarbeit anzieht, ist auch gerade das Erfülltsein von dem Gegenstand, oder besser vielleicht, das vollkommene Durchdringen, das Aufgehen in dem Thema. Gerade diese Identifikation mit dem Gegenstand, die hier, wie in der paläolithischen Kunst, in sehr einfacher und ungekünstelter Art auftritt, ist typisch für die eidetische Erlebnisform der Welt. Man braucht nicht gerade so weit zu gehen wie Jaensch,<sup>56</sup> der die eidetische Erlebnisform zur Grundhaltung des künstlerischen Welterlebens macht und in der verschiedenen starken Beteiligung des Subjektes und des Objektes eine der Hauptmöglichkeiten einer Differenzierung sieht.

Tafel 16.2

Jedenfalls ist in den bisher besprochenen Kunstwerken das Objekt maximal beteiligt und tritt das Subjekt in seiner vollkommenen Hingabe und Einfühlung in das Objekt ganz in den Hintergrund. Sobald sich die eidetische Einheitsphase aufspaltet in Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt, erobert das Subjekt mit dem Aufbau der Vorstellungswelt immer größere Rechte. Wie mir scheint, läßt sich dies an der Entwicklung von Tonny's Kunst deutlich nachweisen. Ich bilde hier einen Ausschnitt einer größeren, an sich schon fester gefügten Komposition ab. Auch diese Zeichnung ist in der oben beschriebenen Art entstanden, aber wenn hier auch zweifellos noch Elemente von eidetischen Anschauungsbildern, die aus der Wahrnehmung stammen, vorhanden sind, so ist doch klar, daß die Gestalten, die der Künstler *auch hier* noch tatsächlich auf seinem präparierten Bogen gesehen hat, in erster Linie sichtbare Vorstellungen, in Wahrheit „visions“ sind. In der Darstellung des Pferdes im Vordergrund mit der stark ausgeprägten Muskulatur drängen Abstraktionen der Wirklichkeit sich vor, das stolze Wesen des edlen Tieres ist eingefangen in starke, regelmäßige Spannungen, die die Natur im Lebewesen nicht zeigt, und welche gerade deshalb vielleicht mehr ergreifen und

Tafel 18.5

<sup>56</sup> Über das künstlerische Erleben der Welt (Festschrift Wölfflin, 1935, S. 68 f.).

überzeugen, als die zitternden Umrisse der Herdentiere. Befehl, Schrecken, Panik, Horror in allen Abstufungen werden gefaßt und nunmehr ausgedrückt durch subjektiv geladene Hauptlinien. Mehr und mehr drängt die Vorstellungswelt dieses Künstlers nach außen, und wenn er auch, wie gesagt, seine Vorstellungen tatsächlich vor Augen sieht und somit eidetische Anschauungsbilder seiner Vorstellungen erzeugt, so beweist sein Werk doch unwiderleglich, daß er die eidetische Einheitsphase längst hinter sich gelassen hat.

Ich habe Wert darauf gelegt, diesen Fall ausführlich zu besprechen, weil hier, wie in einigen anderen Fällen, die mir bekannt sind,<sup>56a</sup> wohl niemand der Meinung sein wird, daß eidetische Veranlagung mehr oder weniger einem Minderwertigkeitszeugnis gleichzusetzen sei. Wir betreten mit den „Anregungsmitteln“ übrigens ein Gebiet, das auch dem Nicht-Eidetiker zugänglich ist und ihn die Art eidetischer Phänomene ahnen lassen kann. Vor kurzem zeigte mir Professor Minns (Cambridge) eine rechteckige Marmorplatte mit ziemlich bunten Adern und Flecken, die auf den ersten Blick, wie dies auch tatsächlich der Fall ist, rein zufällig scheinen. Die Platte stammt aus China und trägt eine Inschrift, die in kurzen Worten eine vollständige Landschaft, Berg und See mit Kahn, bewaldete Abhänge usw. beschreibt. Schaut man längere Zeit bei geeigneter Beleuchtung auf diese Platte, so sieht man tatsächlich diese Landschaft Form annehmen. Die Flecken und Adern werden zu Teilen der Landschaft, alles Zufällige wird sinnvoll, und das Unzusammenhängende schließt sich zu einem deutlich sichtbaren Ganzen zusammen. Ändert man die Blickrichtung und die Entfernung, so fällt alles wieder auseinander zu den natürlichen, zufälligen Variationen der Gesteinstruktur. Derartige Platten kommen, wie mir Professor Minns sagte, häufig vor und werden auch jetzt noch hergestellt. Die Tatsache, daß sie in China ein geläufiger Handelsartikel sind, beweist, daß das eidetische Phänomen, worum es sich hier handelt, und das mit der Arbeitsmethode Tonny's eine merkwürdige Verwandtschaft hat, in China wenigstens als nichts Ungewöhnliches, ja eher Normales angesehen wird — eine Tatsache, die auch für die Beurteilung der Kunst des Fernen Ostens

Tafel 14.2.3

<sup>56a</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich noch besonders auf Taf. 14, Abb. 2 u. 3, hinweisen. Es handelt sich hier um die Resultate eines kleinen Versuches, den Herr Tj. de Vries auf meine Bitte hin durchführte. Herr de V. legte einem eidetischen und einem sicher nichteidetischen Künstler, die, jeder in seiner Art, beide anerkannt gute Zeichner sind, eine Abbildung des Krokuspfückerfreskos, welches beiden unbekannt war, vor und forderte sie nach einer Expositionszeit von etwa 30—40 Sekunden auf, das Gesehene zeichnerisch festzulegen. Der Eidetiker zeichnete sofort und ohne Zögern das wiedergegebene, außerordentlich detailreiche Bild, wobei nicht nur die Formen des Knaben, der ganze Charakter der Vorlage erstaunlich treu bewahrt sind, sondern auch die dem Laien unverständlichen Details, wie die Felsformationen am unteren Rande und die gebrochene Linie, welche den nichtzugehörigen Teil rechts oben umrahmt, wiedergegeben werden. Die Gesamtform als solche ist unverkennbar haften geblieben. Auffallend ist auch die gleichmäßig dünne, konturierende Linie, die fast ohne Unterbrechungen weiterläuft. — Der Nicht-Eidetiker, der, wie ich nochmals hervorhebe, ein mindestens ebenso guter Zeichner ist, brachte nur mit Mühe und nach längerer Zeit die Zeichnung 3 hervor. Er erklärte, er *wußte* nicht mehr, wie es war. Man sieht, daß er nur die allgemeinsten Hauptformen buchstäblich zu *rekonstruieren* imstande war. Sogar in dieser Skizze, in der er sich bemühte, nur das Wahrgenommene wiederzugeben, ist das Bein konstruktiver gesehen als auf dem Fresko. Alles Detail ist geschwunden, und einige Male wiederholt und ‚verbessert‘ er seine eigene Linie, indem er das Profil einbaut und, wie nach genauerem Nachdenken, die Arme in allgemeinsten Form hinzufügt. Anschauungsbilder kennt er nach eigener Aussage nicht. Der Eidetiker, der sie zugestandenermaßen wohl hat, leugnet ihre direkte Verwendung beim Zeichenakt. Die beiden abgebildeten Proben dürften jedoch ihre Wichtigkeit und Verwertbarkeit beim Zeichnen außer Zweifel stellen. — Über Tonny und seine Arbeitsmethode, vgl. J. Thrall Soby, *After Picasso* (1935), S. 45 f.

nicht ohne Interesse sein dürfte.<sup>57</sup> Aber auch der moderne Westeuropäer zeigt sich in den meisten Fällen solchen „Anregungen“ zugänglich. Es brauchen nicht gerade chinesische Marmorplatten zu sein: das gleichgültige Muster einer Wandtapete, die zufälligen Wolkengebilde am Himmel nehmen Gestalt an, liefern den festen Unterbau von wirklich gesehenen Anschauungsbildern, gleichgültig, ob diese nun nach außen projizierte Vorstellungen oder unbewußt bewahrte Wahrnehmungen sind. Leonardo da Vinci, der offenbar selbst die Fähigkeit besaß, im Dunkeln scharf differenzierte Anschauungsbilder zu erzeugen, gibt schon als einen zu seiner Zeit geläufigen Ersatz an, daß man „auf alte Mauern hinsieht, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, oder auf Gestein von verschiedenen Lagen. Hast du irgendeinen Vorgang zu erfinden, so kannst du da Dinge *erblicken*, die verschiedenen Landschaften gleich sehen und ebenso allerlei Schlachten . . . und unzählige Dinge“.<sup>58</sup>

Allerdings liegen diese Dinge bei dem normalen Erwachsenen von heutzutage im allgemeinen nicht klar und deutlich an der Oberfläche. Namentlich bei Gelehrten, die, wie Faust, die Welt kaum an einem Feiertag *sehen* und bei denen das Gedanken- und Vorstellungsleben gewöhnlich absolut prädominiert, versteht es sich von selbst, daß die ganze geistige Konstitution den Komplex von eidetischen Erscheinungen zurückgedrängt hat, und daß in diesem Fall namentlich die eidetische Einheitsphase vollkommen oder fast ganz aufgelöst ist. Wir sind deshalb wohl gezwungen, uns den Fällen zuzuwenden, wo die eidetische Einheitsphase noch möglichst klar zutage tritt, bei Künstlern, bei Kindern oder bei Personen, denen gerade die auflösende Komponente, das abstrahierende Denken und das subjektive Vorstellen durch besondere Umstände fehlt, bei Schwachsinnigen. Wenn deren Kunsterzeugnisse mit den Werken von paläolithischen Künstlern oder Buschmännern verglichen werden und aus der inneren Verwandtschaft dieser Werke eine fundamentale Übereinstimmung der geistigen Struktur erschlossen wird, wenn also auch hier ein Parallelismus der ontogenetischen und der phylogenetischen Entwicklung angenommen wird, so heißt dies keineswegs, daß nunmehr paläolithische Jäger als Schwachsinnige bezeichnet werden sollen. Da Mißverständnisse in diesem Punkt nicht ausgeschlossen scheinen, ist es nötig, hierüber noch einige Bemerkungen einzufügen.

Indem wir eine Person als schwachsinnig bezeichnen, drücken wir damit aus, daß diese Person unter einer mehr oder weniger willkürlichen Norm, die nur für unsere Zeit und unsere Kultur gilt, bleibt, und daß ihr aus welchen Gründen denn auch die geistige Fähigkeit, diese Norm zu erreichen, fehlt. Ein Schwachsinniger ist, an der eigenen Zeit gemessen, weit unternormal und würde sich in der eigenen Zeit und eigenen Welt ohne die hilfreiche Hand seiner Umgebung nicht handhaben können. Die schwachsinnige Zeichnerin, um ein konkretes Beispiel zu nennen, könnte ohne die Hilfe ihrer Familie nicht oder kaum leben und hätte jedenfalls nie das merkwürdige Niveau erreicht, auf dem sie jetzt steht. Wenn nicht ein normaler Mensch ihr die Mittel zum Zeichnen fertig in

<sup>57</sup> Es handelt sich hier allerdings nicht nur um eine optische Anregung, sondern auch „die Magie des Wortes“ (Jaensch, Festschr. Wölflin, S. 83), wodurch das Wort den dadurch bezeichneten Gegenstand mit sich führt und damit eine untrennbare Einheit bildet — auch dies eine Erscheinungsform des eidetischen Welterlebens! —, spielt eine wichtige Rolle.

<sup>58</sup> Seidlitz, Leonardo da Vinci I, S. 321 f.; Leonardo erwähnt übrigens auch akustische ‚Anregungsmittel‘.

die Hand gegeben hätte, darf man sogar bezweifeln, ob sie je zu der Darstellung ihrer Bilder gekommen wäre. Sie wird in unserer Welt künstlich erhalten, ohne dem Leben gewachsen zu sein und hat als sterile Persönlichkeit auf die Gemeinschaft keinen Einfluß.

Anders der paläolithische Jäger. Obwohl er mit der Schwachsinnigen die eidetische Veranlagung und auch wohl die außerordentlich beschränkte geistige Tätigkeit gemeinsam hat, ist er vollkommen *seiner* Welt gewachsen. Diese fordert von ihm keine höhere geistige Tätigkeit, und er beherrscht und gestaltet sie nach seinen Bedürfnissen. Diese sind zwar bescheiden, aber was er braucht, muß er erringen, nichts wird ihm geschenkt. Seinen Bogen muß er erfinden, und wenn er seine Bilder festhalten will, so muß er sich die Instrumente dazu selbst beschaffen und erschaffen. Jede Erfindung beeinflusst maßgebend die ganze Gemeinschaft, in der er lebt. Die Tatsache, daß er sich erhalten hat, beweist allein schon, daß er ‚normal‘ war. Freilich, wenn wir so töricht sind, unsre Norm von Vollwertigkeit auch auf ihn anzuwenden, so ist das unser, nicht sein Fehler. Man braucht sich nur den umgekehrten Fall vorzustellen und in Gedanken einen modernen Städter in eine paläolithische Höhle zu versetzen, um einzusehen, wie relativ in Wahrheit unsere Normen sind. Schwachsinnigkeit als Werturteil scheint mir dann auch in historischem Sinne überhaupt nicht verwendbar, es sei denn bedingt, insofern wir für bestimmte Zeiten und Kulturgebiete die *dort* geltende Norm zu kennen glauben.

Nach allem Gesagten hoffe ich annehmen zu dürfen, daß eine eidetische Veranlagung nicht als etwas Minderwertiges aufgefaßt werden wird. „An sich stellt die eidetische Anlage weder einen Wert noch einen Unwert dar“.<sup>59</sup> Es kommt nur darauf an, wie sie sich in das ganze Gefüge geistiger Funktionen einpaßt, was diejenige Persönlichkeit, in deren Strukturzusammenhang sie auftritt, damit anzufangen versteht. Ob wir allerdings, indem wir versuchen, uns ein Urteil über die gesamte Geistesstruktur zu bilden, und die Frage phylogenetisch betrachten, um die Wertfrage herunkommen werden, wird später zu untersuchen sein. Mit der Eidetik hat dies einstweilen nichts zu tun.

Kehren wir jetzt zurück zur kretischen Kunst. Wir haben vorhin versucht, aus seinen Werken die Geisteshaltung des kretischen Künstlers zu ermitteln und sind zu dem Ergebnis gekommen, daß Wahrnehmung und Vorstellung für ihn noch sehr nahe zusammenliegen, daß die ‚Märchenwelt‘ seiner Kunst in der Tat die Welt ist, so wie er sie erlebte und so wie sie ihm erschien. Nach unsrem Exkurs in das Gebiet der Psychologie dürfte es kein zu gewagter Schritt sein, wenn wir nunmehr annehmen, daß der kretische Künstler sich in der Hauptsache noch in der eidetischen Einheitsphase befand. Denn durch diese Annahme, und meiner Ansicht nach nur durch sie, erklärt sich im allgemeinen das Zusammenfallen der Wahrnehmungs- und der Vorstellungswelt, und werden im besonderen nun auch die charakteristischen Eigenschaften dieser Kunst verständlich. Zunächst werden wir durch unsre Annahme zu dem Schluß gezwungen, daß der kretische Künstler dann auch eidetische Anschauungsbilder besessen hat. Denn sie sind ja schließlich das Korrelat der Einheitsphase, die für diese Phase gegebene natürliche Denkform. Wenn aber der Künstler in diesen Anschauungsbildern denkt, so müssen sie notwendigerweise auch seiner Kunst zugrunde liegen. Wir haben

<sup>59</sup> Jaensch, Aufbau der Wahrnehmungswelt I, S. 243.

im vorhergehenden denselben Schluß für die paläolithischen Künstler und die Buschmänner ziehen müssen und durch Beispiele zeigen können, daß in ganz besonderen Fällen auch heutzutage Anschauungsbilder in der darstellenden Kunst direkt verwendbar sind. Läßt sich nun auch für den kretischen Künstler erhärten, daß er seine Anschauungsbilder direkt in seiner Kunst verwandt hat?

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir erst versuchen, uns über die Eigenschaften von Anschauungsbildern klar zu werden. Ganz scharfe Definitionen werden wir hier nie geben können, denn wie wir schon gesehen haben, ist ‚Eidetiker‘ kein unverrückbar feststehender Begriff, sondern die Eidetik umfaßt eine Reihe von Erscheinungen, die unter sich sehr verschieden sind. Wenn wir jedoch die allgemeine von Jaensch eingeführte Einteilung in T- und B-Typen (S. 53) auf den kretischen Künstler anzuwenden versuchen, so können wir hier, wie mir scheint, schon zu einem klaren Ergebnis kommen. Zunächst sei daran erinnert, daß die T-Typen sehr stark auf Kalk reagieren und daß ihre Fähigkeit, Anschauungsbilder zu sehen, ihnen sogar durch Kalkzufuhr genommen werden kann. Wenn wir nun bedenken, daß Κρήτη (Creta) nicht nur Kalk bedeutet, sondern daß die ganze Insel, wie mir mein Kollege Brouwer bestätigt, in der Hauptsache aus Kalk besteht, der, wenn auch nicht direkt gegessen, so doch durch die Nahrung und das Trinkwasser den Bewohnern in reichlichem Maße zukommen muß, so dürfte diese Insel für Eidetiker des T-Typus ein nicht gerade günstiger Nährboden sein. Es bleibt also für Kreta der B-Typ. Er hat, wie wir schon gesehen haben (S. 53), einige körperliche Eigenschaften, die für ihn charakteristisch sind: das große, leuchtende Auge, ein bewegliches, offenes Antlitz, im allgemeinen eine frische jugendliche Erscheinung. Man braucht in Gedanken nur die Gestalten der Malerei und Plastik auf Kreta an sich vorbeiziehen zu lassen, um festzustellen, daß der kretische Menschentyp im allgemeinen sehr wohl zu dem B-Typ stimmt.

Es sind dies indessen Kriterien, die an sich noch nichts beweisen. Betrachten wir nun aber die Kunstwerke im Zusammenhang mit den Anschauungsbildern, die wir bei dem B-Typ voraussetzen dürfen, so können wir auch hier eine weitgehende Koinzidenz feststellen. Ein Hauptmerkmal der Anschauungsbilder des B-Typus ist ihre Beweglichkeit. Oft entstehen sogar spontan Änderungen. Bei ausgeprägten Fällen pflegen körperliche Gegenstände plastisch vor Augen zu stehen.<sup>60</sup> Als Kennzeichen der kretischen Fresken haben wir die außerordentliche Suggestion unmittelbarer Bewegung gefunden.<sup>61</sup> Wir verstehen jetzt auch besser, daß die Relieffresken, die schon gleich am Anfang der Reihe auftreten,<sup>61a</sup> nicht das Ergebnis einer ausgeklügelten Methode, um den Licht- und Schatteneffekt der Wirklichkeit wiederzugeben, sind, sondern die natürlich gegebene Reproduktionsweise: was dreidimensional und plastisch gesehen wird, kann man eben am—thesten und überzeugendsten plastisch wiedergeben. Diese Relieffresken sind nicht häufig. Durch den Zufall der Funde scheinen sie sogar in der Hauptsache auf Knossos beschränkt zu sein. Im Laufe des S. M. I hören sie bald ganz auf. Es mag dies zusammenhängen mit der Tatsache, daß die Anschauungsbilder beim Heranrücken an die Stufe der Vorstellungsbilder ihre Plastizität verlieren und

<sup>60</sup> Jaensch, Eid. Anlage, S. 30.

<sup>61</sup> So auch Matz, Die Antike 1935, 11, S. 187 f.; Schweitzer, ib. 1926, 2, S. 304 f.

<sup>61a</sup> Evans, Pal. III, S. 189, versucht sogar nachzuweisen, daß Relieffresken bereits im M. M. II vorkommen.

flach werden.<sup>62</sup> Man könnte dann in dem Verschwinden der Relieffresken ein Anzeichen fortschreitender Aufspaltung der eidetischen Einheitsphase erblicken. Immerhin bleibt in diesem Fall der Umriss des Anschauungsbildes bestehen. Dieser hält sich überhaupt am längsten.<sup>63</sup> Wir haben schon ausführlich besprochen, welche ungeheure Rolle gerade der Umriss auch in der kretischen Malerei spielt. Während die Plastizität der Relieffresken von Anfang an nur mäßig überzeugend ist, ist der Umriss in ihnen wie in den gewöhnlichen Fresken maßgebend für die Wahrhaftigkeit des Gesamtbildes. Die unmittelbare Überzeugungskraft des Umrisses hilft uns hinweg über Inkongruenzen und Unzulänglichkeiten. Der bewegliche, lebendige Umriss aber ist Kunstwerken und Anschauungsbildern wieder gemeinsam.

Auffallend in der kretischen Malerei ist weiter das gewichtlose Schweben, das Schwimmen der Dinge im Raum.<sup>64</sup> Abermals können wir hier Übereinstimmung mit Eigenschaften der Anschauungsbilder feststellen. Es ist wiederholt beobachtet, daß diese keine bestimmte „Lokalisation innerhalb des physischen Raums“ haben und bei aller Sichtbarkeit doch unwirklich und beziehungslos erscheinen.<sup>65</sup> Dieses hängt wieder mit der Erscheinungsweise der Farben zusammen. Soweit die Anschauungsbilder urbildmäßig gefärbt sind, erscheinen die Farben heller, durchsichtiger, leuchtender und strahlender als in der Wirklichkeit. Und ist nicht gerade, was wir als ihre ‚Farbenfreude‘ anzudeuten pflegen, charakteristisch für die Werke der kretischen Künstler? Ihre Farbenfreude besteht doch gerade darin, daß sie besonders gern helle, leuchtende, starke Farben verwenden, eine Besonderheit, die sie auch mit der schwachsinnigen Künstlerin teilen.

Oft erscheint allerdings das Anschauungsbild nicht in den Urfarben des wahrgenommenen Objektes, sondern in einer durchsichtigen, blauen bis bläulichgrünen Farbe.<sup>66</sup> Knossos hat uns bisher drei Fresken geliefert, die eine merkwürdige Inkongruenz mit der natürlichen Erscheinung aufweisen: den Krokuspflücker, der blaue Hautfarbe hat, den blauen Vogel und den blauen Affen. Man darf sich, da bisher alle Versuche, diese Tatsache befriedigend zu erklären, gefehlt haben, zum mindesten fragen, ob nicht diese blaue Farbe ihren Ursprung in der blauen Erscheinungsweise des Anschauungsbildes findet. Dabei ist auch zu bedenken, daß für den Kreter, *der in Anschauungsbildern dachte*, diese Erscheinungsform nicht so fremdartig und unwahrscheinlich gewesen sein kann, wie für uns. Für ihn war sie durch das Anschauungsbild ad oculos demonstriert, und auf diese Evidenz hin nahm er sie an.

Wir kommen nun noch zu einer ‚unlogischen‘ Eigenschaft der kretischen Kunst, die vielleicht ebenfalls in der eidetischen Veranlagung ihre Erhellung findet und die auch außerhalb Kretas eine eigenartige Frühererscheinung der Kunst in ein neues Licht rücken kann. In den Fresken sind öfters Hybridisierungen beobachtet worden, namentlich in der Darstellung von Pflanzen. Dasselbe fanden wir in den Zeichnungen des schwachsinnigen Mädchens. Wie bereits angedeutet, ist diese Eigentümlichkeit durch eine sehr freizügige Kombination von Anschauungs-

<sup>62</sup> Jaensch, Eid. Anlage, S. 31 f.

<sup>63</sup> ib. S. 168.

<sup>64</sup> Vgl. Matz, a. O. S. 189.

<sup>65</sup> Jaensch, Eid. Anlage, S. 218.

<sup>66</sup> ib. S. 135; vgl. 167.

bildern zu erklären. Man muß immer wieder bedenken, daß das Bildersehen gleichzeitig ein Denken in Bildern ist, daß also zwei oder mehr Bilder, die zusammen erscheinen, aus welchen Gründen auch, dadurch allein schon gewissermaßen verbunden sind und leicht zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefügt, zusammengesehen werden. Durch die Tatsache, daß sie in der Tat *gesehen* werden, erhalten sie einen viel größeren Realitätswert, erscheinen sie viel *wirklicher* als bloße Vorstellungen einer erregten Phantasie. Ich frage mich dann auch, ob nicht das häufige Vorkommen von Monstra, anzufangen mit dem Minotaurus, und nicht zu vergessen die zahlreichen Mißbildungen auf den kretischen Siegeln, von diesem Gesichtspunkt aus verständlich wird. Hier wie in anderen frühen Kulturen erscheinen sie in einer oft erschreckenden Wirklichkeit, wie böse Träume, die nicht weichen wollen. Träume sind es auch gewissermaßen, aber Tagträume, die wohl oft einem religiös-erregten, geängstigten Gemüt entspringen sind.<sup>67</sup> Oft läßt sich ja auch nachweisen, daß die Monstra im Zusammenhang mit der Religion stehen, und viele haben bis tief in die historische Zeit ihr Leben in diesem Zusammenhang bewahrt. Diese Frage berührt jedoch unser eigentliches Thema nicht.

Wir wollen zum Schluß nur noch auf die allgemeine Übereinstimmung der kretischen Kunst mit der bisher behandelten ‚eidetischen‘ Kunst hinweisen. Für die paläolithische Kunst ist dies kaum nötig, denn die Verwandtschaft ist schon öfters aufgefallen und festgestellt. Auf eine Eigenschaft der kretischen Kunst wollen wir jedoch noch besonders aufmerksam machen: auch hier finden wir die Verzerrungen, das eigenartige Sich-Dehnen der Darstellungen, wie dies z. B. besonders in den bekannten Fayencereliefs einer Kuh und einer Bergziege auffällt, ebenso in dem Taureadorfresko.<sup>68</sup> Bei manchen Bronzen wird diese Eigenschaft bis ins Groteske gesteigert,<sup>69</sup> und es fragt sich, ob sie nicht auch mitverantwortlich ist für die allgemeine, übergroße Schlankheit der kretischen Gestalten. Die hageren, langgezogenen Schemen der geometrischen griechischen Kunst kann man hier nicht als ‚Gegenbeweis‘ anführen, da hier keine Absicht, die Naturerscheinung wiederzugeben, vorliegt. Daß dies in Kreta wohl der Fall ist, wird wohl niemand bestreiten. Mit der eidetischen Kunst teilt Kreta weiter den Eindruck der Totalität, den die Darstellungen vermitteln. Wie der Eidetiker geht auch der kretische Künstler aufs Ganze und kümmert sich nur insofern um die Teile, als diese im Gesamtbild eine klare Rolle spielen. Zusammenhang, organischer Aufbau, Struktur sind ihm gleichgültig. Seine Gedanken decken sich in der Hauptsache mit seinem Anschauungsbild, das er ohne abstrakte Zerlegung hinnimmt wie es ist.<sup>70</sup>

Wir brauchen auf Einzelheiten nicht weiter einzugehen. Eine weitere Analyse ergibt immer wieder dasselbe Bild, und dieses läßt sich am besten erklären durch die Annahme, daß die Kreter Eidetiker waren. Eine Annahme bleibt dies natürlich, denn zu beweisen ist diese Hypothese nicht. Wenn jedoch alle Beobachtungen immer wieder in dieselbe Richtung weisen, so gewinnt sie zum mindesten

<sup>67</sup> Vgl. Schweitzer, *Antike* 1926, 2, S. 301 f., der die Verbindung mit der Religion besonders stark betont hat.

<sup>68</sup> Bossert, *Abb.* 82, 83, 40.

<sup>69</sup> Z. B. *ib.* *Abb.* 139, 141.

<sup>70</sup> Vgl. Matz, *a. O.* S. 187 f., der zu ähnlichen Ergebnissen kommt.

Tafel 15.1

Tafel 1

einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit und darf sie als Arbeitshypothese vorläufig gelten.

Wir müssen uns nun allerdings über eins klar sein. Wir dürfen in den Werken der kretischen Künstler keine Äußerungen von individuellen Malern sehen, die zufällig Eidetiker waren. Man darf für diese Kunst in der Zeit und in der Umgebung, in der sie entstand, nicht annehmen, daß ihre Schöpfer die Freiheit hatten, sich in künstlerischer Beziehung rein persönlich auszuleben. Was wir besitzen, ist in Bausch und Bogen dekorative Kunst, entstanden für bestimmte Zwecke. Wenn also Fürsten und Bürger sie in ihren Palästen und Häusern wünschten und anbringen ließen, so entsprach sie ihren Forderungen, spiegelt also die allgemeine Geisteshaltung wider. Dann kann es sich aber auch nicht um Zufallserscheinungen handeln, so wie dies etwa der Fall sein kann bei einem modernen Künstler, der zufällig und nebenbei eidetische Anschauungsbilder haben und verwerten kann, sondern wir müssen eben annehmen, *daß die ganze kretische Zivilisation geschaffen ist durch ein Volk, das in der Hauptsache noch in der eidetischen Einheitsphase lebte*. Diese Hypothese würde zusammenbrechen, wenn sich herausstellen würde, daß sie sich nicht vereinigen läßt mit den kretischen Äußerungen und Errungenschaften auf anderen Kulturgebieten. Und wenn auch ein vollständiger Überblick innerhalb des Rahmens dieser Arbeit nicht möglich ist, so ist es doch unumgänglich, daß wir uns jetzt diesen anderen Gebieten zuwenden und wenigstens im allgemeinen festzustellen versuchen, inwieweit unsre bisherigen Ergebnisse hier entkräftet oder bestätigt werden.

## DIE KRETISCHE KULTUR UND DIE EIDETIK

Die Architektur darf füglich an erster Stelle stehen. Große Paläste, ganze Städte sind durch die Ausgrabungen zutage getreten. Durch sie haben wir eine städtische Wohnkultur kennengelernt, deren Verfeinerung und Behaglichkeit allein schon in schroffem Widerspruch zu stehen scheinen zu der im Grunde genommen primitiven Geisteshaltung, die wir aus der Malerei ableiten mußten. Allein, es kommt in diesem Fall nicht auf die Wohnlichkeit und Behaglichkeit der Paläste an, noch auf die Anforderungen, die ihre Bewohner für ihr Wohlbefinden an das tägliche Leben stellten. Die Befriedigung dieser Anforderungen hängt in weitgehendem Maße von zufälligen Umständen politischer und wirtschaftlicher Natur ab und wird durch die gezwungene oder freiwillige ‚Mitarbeit‘ der weiteren Umwelt, durch Krieg oder Handel, bedingt. Die spezifische Geistesstruktur der Kreter spielt bei der Verwirklichung dieser Möglichkeiten zweifellos eine ausschlaggebende Rolle, aber sie wird für uns nicht direkt greifbar, solange wir sie nicht im Verhältnis zu der Geisteshaltung der die Umwelt bildenden Völkergemeinschaften sehen und beurteilen können. Ein derartiger Versuch, wenn überhaupt aussichtsreich, würde jedoch viel zu weit führen.

Wir müssen uns also auf eine Betrachtung der Architekturreste, und zwar auf den Palastbau beschränken. Hier herrscht nun im Grunde genommen weit mehr Einstimmigkeit, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Rodenwaldt,<sup>1</sup> v. Salis,<sup>2</sup> Dinsmoor,<sup>3</sup> neuerdings auch wieder Matz<sup>4</sup> sehen in dem Zentralhof den Kernpunkt der Bauanlage, den Ausgangspunkt des Architekten. Die von Evans vertretene Ansicht, daß der Palast in Knossos aus dem Zusammenschluß mehrerer um einen Hof gelegenen *insulae* entstanden ist,<sup>5</sup> eine Ansicht, der auch Robertson<sup>6</sup> folgt, beraubt nun allerdings den kretischen Architekten seines Ausgangspunktes und stellt auch die einheitliche Planmäßigkeit in Frage, denn dadurch sinkt der zentrale Hof auf das Niveau eines zufälligen freien Platzes herab, der allmählich umbaut und schließlich durch die Vereinigung der *insulae* eingeschlossen wurde. Curtius,<sup>7</sup> der ein Dominieren des Hofes in früheren Stadien der Palast-

<sup>1</sup> Fries, S. 9; Rodenwaldt, *Gnomon* 1929, 5. S. 182 f., nimmt allerdings einen anderen Standpunkt ein, indem er versucht, auch die Richtung, die Bewegung als maßgebenden Faktor herauszuarbeiten.

<sup>2</sup> *Kunst der Griechen*, S. 13.

<sup>3</sup> *Architecture of Anc. Greece*, S. 19 f.

<sup>4</sup> *Die Antike* 1935, 11, S. 185.

<sup>5</sup> Vgl. Pendlebury, *Handb. Pal. of Minos*, S. 20.

<sup>6</sup> *Gr. and Rom. Archit.*, S. 8 f.

<sup>7</sup> *Ant. Kunst II*, S. 31 f.

entwicklung annimmt, kommt zu dem Ergebnis, daß im späteren, uns erhaltenen Palast „der zentrale Hof die Herrschaft über das Ganze verloren hat“ und erkennt in der „oft wiederkehrenden Anlage des Pfeilersaales den ruhenden Pol in der Mannigfaltigkeit“. Dinsmoor widerspricht sich selber, indem er leugnet, daß der Bau um den Zentralhof systematisch geplant ist, was meiner Ansicht nach nichts anderes bedeuten kann, als daß er eben ohne System und ohne „a well considered program“ zustande gekommen ist. Rodenwaldt<sup>8</sup> hat kürzlich ebenfalls seinen Standpunkt gewechselt und ausgesprochen, „daß man das Motiv der Treppe und des Treppenhauses in den Mittelpunkt einer Ästhetik der kretischen Architektur stellen könnte“. Nur Matz<sup>9</sup> „glaubt geradezu dem Architekten bei der Planung folgen zu können: wie er erst den Hof absteckte, um dann die Raumgruppen, eine nach der andern, um ihn herumzulegen und diese wieder gegebenenfalls durch Korridore und andere Räume nach außen zu erweitern“. Er hält also an dem zentralen Baugedanken, an einer systematischen Planung fest. Bei dem Grundriß des Palastes von Knossos, auf den wir uns beschränken wollen, ist dies nun allerdings schwierig. Denn ihm fehlt so ziemlich alles, was wir von einem klaren, einheitlich geplanten Grundriß erwarten. Und in diesem Punkt sind sich nun, soweit ich sehe, die meisten Forscher einig. Denn ob man, wie Curtius,<sup>10</sup> die „räumliche Mannigfaltigkeit“ als einen „Genuß“ betrachtet und „Raumphantastik“, die Saal und Zimmer, Halle und engen Korridor, Treppen und Lichthöfe endlos aneinanderreihet in horizontalem und vertikalem Sinne, durch Durchbrechung und Auflösung jeder Wand durch Türen und Fenster, als einen besonderen Vorzug zu verstehen sucht, oder, wie v. Salis,<sup>11</sup> nur mäßig von dem „verschwommenen, unscharfen“ Eindruck des zerstückelten Ganzen entzückt ist; ob man, wie Rodenwaldt,<sup>12</sup> sich in der Phantasie das Gesamtbild des Palastes vorstellt als „ein Gemälde von phantastisch malerischem Reiz“, und den Mangel des Plastischen (im Sinne Wölfflins), wie auffallend auch, damit einigermaßen beschönigt, oder schließlich, ob man, wie Matz,<sup>13</sup> sich ganz der endlosen, ruhelosen Bewegung hingibt, welche sich nicht einmal im zentralen Hofe beruhigt, sondern von dort aus sofort zurückgeworfen wird — es läßt sich trotz dieser verschiedenen Eindrücke nicht leugnen, daß dieser Palast ein architektonisches Monstrum ist. Denn ihm fehlt, was wir bei einer solchen großen Anlage an erster Stelle erwarten: *die klare Übersicht*. Es ist oft betont, daß der kretische Baumeister sich in seinem Baugedanken wahrscheinlich auf die Hofsysteme der orientalischen Baukunst bezieht.<sup>14</sup> Wenn es ihm trotz der Kenntnis dieser zentral-empfindenden, einheitlichen Baukunst nicht gelingt, das Ganze zusammenzuhalten, dürfen wir dafür dann „die Ansprüche einer ungeheuren Hofhaltung“ verantwortlich machen, wie Curtius es tut? Meiner Meinung nach unterschätzen wir damit den kretischen Architekten. Ein Gang durch die Reste des Palastes selbst, ja, ein Blick auf den Plan genügt, um zu zeigen, daß er sein Handwerk verstand, vor keiner Schwierigkeit zurückschrak.

Tafel 28.2

<sup>8</sup> Gnomon 1935, II, S. 331.

<sup>9</sup> a. O. S. 185.

<sup>10</sup> a. O. S. 31, 33.

<sup>11</sup> a. O. S. 13.

<sup>12</sup> Fries, S. 6.

<sup>13</sup> a. O. S. 185 f.

<sup>14</sup> Curtius, a. O. S. 31; Matz, a. O. S. 186.

Er hat Geschoß auf Geschoß getürmt, Bauplätze planiert, Verbindungsgänge und Treppen eingelegt, das ganze verwickelte System von Mauern gerade und rechtwinklig abgesteckt und aufgeführt, rein technisch die schwierigsten Situationen gelöst — und dieser Mann sollte, wenn er gewollt hätte, die Disposition des Ganzen nicht so getroffen haben können, daß in der Anlage, auch jetzt noch in den traurigen Resten, Klarheit, Einheit und Übersichtlichkeit herrschten? Freilich, wenn er gewollt hätte, wenn der straffe, zentralisierende Baugedanke des Orients ihm als etwas Wesentliches, Wichtiges, unbedingt Notwendiges eingegangen wäre, wäre es ihm auch gelungen. Er hat aber offenbar nicht gewollt, und so müssen wir aus dieser Tatsache wohl schließen, daß ihm „das plastische, komponierende Gestalten, aus dem heraus alle spätere europäische Architektur entstanden ist“<sup>15</sup> fremd war und geblieben ist.

Was hat der kretische Architekt denn wohl gewollt? Wir müssen diese Frage mit Vorsicht zu beantworten versuchen, denn aus der Tatsache, daß jemand etwas nicht will, geht noch nicht eo ipso hervor, daß er positiv etwas anderes gewollt hat. Das Nicht-wollen kann auch rein negativ sein, einer Unfähigkeit, einem Nicht-können entspringen. Sehen wir jedoch zunächst zu, welche positiven Baugedanken dem kretischen Baumeister zugeschrieben werden. Rodenwaldt kommt eigentlich nicht über die Feststellung hinaus, „daß man diesen Palast nicht wie einen ägyptischen Tempel aus seiner Umgebung herauslösen und als eine Einheit betrachten kann, sondern daß er überall untrennbar mit seiner Umgebung zusammenhängt, indem entweder seine Massen und Einzelhäuser im Osten allmählich in Terrassen und Gärten übergehen oder im Westen mit vielfachen Ecken und Vorsprüngen in Höfe und Straßen hineinragen.“<sup>16</sup> Denn die weiteren Eigenschaften sind negativ: Beziehungslosigkeit der einzelnen Raumgruppen, Verstecktsein, d. h. Nichthervorgehobenwerden der Haupträume, Fehlen jeden Versuches einer kubischen Zusammenfassung der Massen für die Außenansicht, einer axialen Gliederung, einer nach irgendeiner Idee ausgeführten organischen Ordnung. Dabei kann man sich füglich die Frage vorlegen, ob der malerische Reiz, den der Palast in seiner Umgebung gewiß gehabt hat, überhaupt wohl als positive Eigenschaft bewertet werden kann, mit anderen Worten ob die Neigung ins Uferlose, Unbegrenzte, das hemmungslose Sichgehenlassen nicht vielmehr der natürlichen Anlage entspricht, eine passive Eigentümlichkeit des Kreters war, die ihm zugleich das Verständnis für die organische, zentralisierende Bauart des Ostens verschloß. Wenn wir den Palast von Knossos als etwas Malerisches sehen, gewissermaßen als Gemälde positiv werten, so entzückt uns vielleicht gerade durch den Gegensatz zur plastischen, scharf umschriebenen und begrenzten Form dasjenige, was am Ende den Kreter — bloß nicht gestört hat, weil ihm der Gegensatz gar nicht bekannt oder verständlich war. Es gibt eben auch in der Natur Dinge, die als „objektiv-malerisch“<sup>17</sup> bezeichnet werden können: der Palast von Knossos würde, auch ungewollt, den Forderungen des Objektiv-Malerischen durchaus entsprechen.

Im Grunde genommen stimmt Curtius' Auffassung mit der Rodenwaldts überein. Auch hier werden die negativen Eigenschaften empfunden, und wenn Curtius

<sup>15</sup> Fries, S. 6.

<sup>16</sup> a. O. S. 6.

<sup>17</sup> Wölfflin, Kunstg. Grundbegr., S. 26 f.

auch Einspruch erhebt gegen die Bezeichnung der kretischen Bauart als einer malerischen und statt dessen auf die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit hinweist, so sind dies doch mehr Akzente auf bestimmte Seiten des Malerischen als wesentliche Unterschiede. Curtius hat namentlich versucht, die Paläste von innen heraus zu erleben und hat in dem Pfeilersaal mit den allseitig durchbrochenen, überall Durch- und Ausblicke gewährenden Wänden die führende Idee des Palastes erblickt. Somit wäre dann diese Einheit, die wiederholt auftritt, in ihrer Wiederholung der dem Palast zugrunde liegende Baugedanke. Hierdurch wird nun die Gesamtanlage zu einer Addition von „Mikrokosmen“ heruntergedrückt, und, obwohl diese Einheiten durch Gänge, Treppen, Nebenräume verbunden werden, kann man auch unter diesen Umständen von einer groß geplanten, klar begrenzten Architektur nicht sprechen. Denn nichts steht einer endlosen Addition und Erweiterung im Wege. Den Grund zur Gestaltung dieses durchbrochenen Raumes sieht Curtius in dem Bedürfnis der Bewohner „das Gefängnis des geschlossenen Wohnraumes städtischer Bauweise“ zu durchbrechen, den beweglichen Blick ins Weite schweifen zu lassen und ihn entweder durch den Anblick der Landschaft oder durch die Varianten der Beleuchtung anschließender Räume zu erfreuen. Es scheint mir fraglich, ob man die Gefühle und Bedürfnisse der Palastbewohner von Knossos so genau ergründen kann, wie es hier geschieht, aber es kommt mir wahrscheinlich vor, daß Curtius mit seiner Feststellung der Freude am Sehen und an Abwechslung bei den Kretern das Richtige getroffen hat. Auch sein Hinweis auf die vertikale Verbindung der Räume in den verschiedenen Stockwerken durch variierte Treppen und Treppenhäuser, aus der er auf ein „sehr bewegliches Menschentum“ als Bewohner dieser Räume schließt, ist einleuchtend. Nicht anders hat Rodenwaldt neuerdings für Knossos angedeutet, daß man das Motiv der Treppe und des Treppenhauses in den Mittelpunkt einer Ästhetik der kretischen Architektur stellen könnte. „Dort hat eine unerschöpfliche und bewegliche Phantasie das barocke — — — Motiv des Treppenhauses in fast allen Variationen ausgestaltet.“<sup>18</sup> Indessen, das Treppenhaus ist, namentlich auf Kreta, wie mir scheint, im Gesamtplan der Paläste doch immer nur ein verbindendes Glied, und vom architektonischen Standpunkt könnte man es schwerlich zum Rückgrat der Bauanlage erheben. Wir können uns schwer vorstellen, daß ein gewaltiger Palast wie dieser als Ganzes um Treppenhäuser und Beleuchtungseffekte herum erbaut wurde. Das meint Rodenwaldt auch nicht. Aber die Treppenhäuser scheinen ihm mit Recht besonders charakteristisch. Und wenn aus der hervorragenden Rolle, die beide spielen, etwas hervorgeht, so ist es eben dies, daß auf Kreta ganz andere Bauprinzipien vorherrschen, als die, welche uns geläufig sind.

Welche Prinzipien hier nun in Frage kommen, wollen wir uns durch eine nähere Betrachtung der neuesten Behandlung der kretischen Architektur klar zu machen versuchen. Matz<sup>19</sup> erinnert zunächst daran, daß der Palast von Knossos nicht auf einem Niveau liegt. Zum Teil nur liegen die Räume auf der gleichen Höhe wie der Zentralhof, den wir doch wohl als Ausgangspunkt betrachten müssen, zum Teil sind sie, durch Abtragung des Hügelabhanges sogar zwei Stockwerke tief in die Erde hineingebaut. Was wir also bei der Horizontalausdehnung

<sup>18</sup> Gnomon, 1935, 11, S. 31.

<sup>19</sup> Die Antike, a. O.

feststellen konnten, die untrennbare Verzahnung mit der Umgebung, finden wir in der Vertikale in noch stärkerem Maße wieder, denn daß das Ganze ebenso zackig und unregelmäßig in den Himmel hineinragte, darf man als sicher annehmen. Gewiß wird also das Ganze aus der Ferne „einen reichen, recht eigentlich malerischen Anblick“ geboten haben, denn man kann sich kaum eine noch weiter aufgelöste, lockerere Form vorstellen, als die der kretischen Paläste. Insofern geben die Rekonstruktionen von Evans sicher einen zu günstigen Eindruck. Ob hier jedoch bewußt die „Klarheit des Unklaren“, um abermals mit Wölfflin<sup>20</sup> zu reden, angestrebt war, bleibt mir sehr zweifelhaft, und ich ziehe es vor anzunehmen, daß unsere Vorstellung des Ganzen durch das Objektiv-Malerische bestimmt wird. Tafel 28.3

Matz hat nun weiter aus dem Verhältnis zwischen dem Außen und Innen den besonderen Charakter dieser Raumschöpfung abzuleiten versucht. Dies ist ihm nur zum Teil gelungen. Zunächst läßt sich vom Ganzen wie von jedem einzelnen Raum nur schwer feststellen, was außen und was innen ist, denn Treppen, Portale, Fenster, Loggien und Portiken öffnen jeden Raum gegen seine Umgebung. Betritt man den Palast, so wird der Schritt nicht unwiderstehlich in eine bestimmte Richtung gelenkt, sondern „das Auge kommt nirgends zum Ausruhen, ein interessanter Durchblick löst den andern ab“. Jedes Weitergehen öffnet neue Ausblicke, und in dieser koordinierten Fülle schweift das Auge hin und her, ohne die Organisation dieser Vielheit, dieser nicht beginnenden, nicht aufgehenden Bewegung zu entdecken. Es sei denn, daß man, wie Matz, sie in dem Zentralhof findet. Er betrachtet diesen als den Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht: hier findet der Bewegungsstrom von der Peripherie her seinen Abschluß. Aber nicht nur den Abschluß, sondern auch den Anfang. Denn, wie Matz betont, geht von dem Hof eine ebenso starke Bewegung aus, die in entgegengesetzter Richtung verläuft. Nun ist es ja eine nicht zu leugnende Tatsache, daß der freie, große Hof, nach dem Gewirr der kleinen und größeren Gemächer, Gänge, Stiegen und Treppen durch den Gegensatz der klaren, ruhigen Raumform seiner rechteckigen Fläche allein schon wirkt. Aber ist diese Wirkung nicht auch in hohem Maße bedingt durch unser Bedürfnis, schließlich denn doch einmal zur Ruhe zu kommen? Wir brauchen diesen Gegensatz, dieses Zentrum, worauf wir alles Weitere beziehen wollen; aber hat auch der Kreter dies alles so empfunden? Wenn ja, so hat der Architekt es doch nicht sehr klar zum Ausdruck gebracht. Denn wir landen zwar gewöhnlich früher oder später auf dem Hof, besonders wenn wir uns dem Ariadnefaden eines Führers mit eingezeichneter Route anvertrauen, aber niemand wird behaupten, daß die von der Peripherie herkommende Bewegung uns unwiderstehlich zu dem Hofe hinzieht: es ist gewissermaßen ein Zufall, wenn man dort, der einen oder der anderen Bewegungssuggestion folgend, ankommt. Sogar die Hauptzugangswege führen durch unmögliche, winklige und schmale Gänge und bringen den Eintretenden rechts und links von der Achse in den Hof. Jetzt, wo sein Raum in der Tat als klare, ruhige — weil leere — „Fläche“ wirkt, ist man nur zu leicht geneigt, diesen Eindruck als maßgebend zu betrachten. In Wirklichkeit muß jedoch das Raumvolumen des Hofes ein eigenartiges Gebilde gewesen sein. Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir auch hier verschiedene Höhen der einzelnen Gebäudeteile annehmen, sowie zahlreiche Loggien, Portiken und Fenster. Betrachten wir Tafel 28.3

<sup>20</sup> a. O. S. 204 f.

nun den Grundriß, so sehen wir, daß einzelne Gebäudeteile stark vorspringen und daß die ganze Westseite förmlich durchlöchert ist durch Portiken, Türen, Treppeneingänge und Kolonnaden. Fügt man dann noch hinzu, daß die Zugangswege alle aus der Achse liegen und nicht einmal untereinander respondieren, so wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man sich den Hofraum als außerordentlich unruhig, unklar und formlos vorstellt. Das mag alles sehr heiter, auch malerisch und durch die Dimensionen zum Teil auch eindrucksvoll gewesen sein, aber eine überlegte Architektur in unsrem Sinne ist das nicht. Matz hat auch sehr wohl gefühlt, daß die Bewegung von außen her in dem Hof nicht ihren Abschluß findet. Sobald sie dort einmündet, spritzt sie sozusagen im entgegengesetzten Sinn wieder fort. Der Hof ist also nicht wirklich das zusammenhaltende Zentrum, sondern einfach ein Teil des unübersichtlichen Ganzen, ausgestattet mit denselben Eigenschaften wie die anderen Teile, nur größer. Ich muß denn auch gestehen, daß ich mir unter der ‚Rhythmisierung‘ der Räume durch ihr Verhältnis zum Hofe, die Matz feststellen zu können glaubt, nichts vorstellen kann. Der Ausdruck ‚Addition der Räume‘, den Matz verwendet, gibt für mich noch am besten wieder, welche Empfindung die Aufeinanderfolge der Räume auslöst. Wobei dann noch besonders zu bedenken ist, wie leicht eine gleichmäßige Reihe von Wahrnehmungen, wie sie das Ticken einer Uhr hervorruft, um nur das einfachste Beispiel zu nehmen, vom wahrnehmenden Subjekt selbst rhythmisiert wird. Solange Matz die Art der Rhythmisierung nicht genauer definiert, können wir m. E. mit diesem Begriff wenig anfangen.

Worin sieht Matz denn schließlich die Einheit der kretischen Paläste? Ganz allgemein in der Tatsache, daß der Raum selber als gestaltbar behandelt wird und im besonderen in der Art, „wie sich die architektonische Schöpfung mit den beiden Qualitäten des Raumbegriffs, der Teilbarkeit und der Unendlichkeit, auseinandersetzt“. Ersterer findet in der Addition der Räume seinen Ausdruck, letzterer „läßt sich in der Öffnung der Innenräume nach draußen und in ihrem freien Vorstoßen an der Peripherie erkennen“. „Gestaltet ist also die Räumlichkeit im einzelnen wie im ganzen so weit, wie sie sich mit den menschlichen Organen vom Zentrum aus erfassen und auf dieses wieder beziehen läßt. Die umgebende Landschaft sogar ist in diese Gestaltung einbezogen. Bezeichnet man als den Sinn der kretischen Architektur die Darstellung eines zentral organisierten Teilraumes, so folgt daraus, daß hier ein naiv anthropozentrisches Weltbild die Grundlage bildet, das ständig bereit ist, jeden Teil der Welt so gut wie das Ganze von sich aus zu deuten, auf sich zu beziehen und als eine Totalität zu erfassen. Ein Versuch also von unerhörter Kühnheit.“<sup>21</sup>

Nun braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, daß die Formulierungen von Matz nicht mit Erkenntnissen des kretischen Architekten zusammenfallen. Die „Teilbarkeit des Raumes“ kommt praktisch dem primitivsten Wilden zum Bewußtsein, wenn er empirisch feststellt, daß er in seiner einfachen Hütte besser untergebracht ist als draußen im Regen, und in weiterem Maße, wenn er seine Hütte einteilt und z. B. besondere Abteilungen für sein Vieh, seine Vorräte usw. bestimmt.<sup>22</sup> Des weiteren erkennt er die „Unendlichkeit des Raumes“, wenn er,

<sup>21</sup> a. O. S. 186 f.

Tafel 28.1

<sup>22</sup> Ich erinnere an den Typus des Hauses von Chamaizi. Auf die Diskussion, die sich daran angeschlossen hat, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. Noack, Ovalhaus und Palast; Meringer, Mittelländischer Palast, Apsidenhaus und Megaron (1916).

ebenso auf praktischem Wege, konstatiert, daß nichts ihn daran verhindert, seine Hütte auszubreiten mit Nebenräumen und diese in den Raum hinein vorstoßen zu lassen. Diese Bauweise ist die natürlich gegebene, wenn Platz vorhanden ist, und wohl auch die primitive. Sie rechnet mit ‚innen‘ und ‚außen‘, mit ‚Platz‘ und nicht mit ‚Raum‘ und noch weniger mit der Unendlichkeit.

Wenn wir von ‚Unendlichkeit‘ reden, so bringen wir unsere Betrachtungsweise, und zwar in der allgemeinsten, abstraktesten Form, hinein und laufen damit die Gefahr, dem Kreter, dem kretischen Baumeister Erwägungen zuzuschreiben und sein Handeln aus Überlegungen zu erklären, die ihm bestimmt fremd gewesen sind. Matz entrinnt dieser Gefahr nicht ganz, wenn er nunmehr die Gestaltbarkeit des Raumes zum erstenmal als ‚Thema‘ in Kreta erscheinen läßt. Denn entweder, oder! Entweder nimmt man an, daß der kretische Architekt die Gestaltbarkeit des Raumes bewußt empfunden hat, und das mag dann das erste Mal sein, daß dies geschehen ist, was aber sehr schwer zu beweisen sein dürfte, oder man betrachtet die Gestaltung des Raumes in Kreta als unbewußt, aber dann geschieht es hier auch nicht zum erstenmal. Dann ist das erste Haus, durch Menschenhand errichtet, ein ebenso guter Beweis dieser Tatsache wie der Palast in Knossos. Denn Raumgestaltung läßt sich eben nur in einer Weise, durch Raumteilung, d. h. also durch Begrenzung durchführen. Daher sind dann auch die Konsequenzen dieser Raumgestaltung, die Matz, abermals in allgemeinste und abstrakte Form gekleidet, als besondere Eigenschaften der kretischen Architektur bezeichnet, natürlich und allgemein. Denn natürlich reicht die Räumlichkeit nicht weiter, als die menschlichen Organe reichen, natürlich steht der Mensch in der Mitte, und natürlich bezieht er alles wieder auf sich. Die Welt, in der er lebt, ist eben seine Umwelt (bzw. „Merkwelt“), unverbrüchlich verbunden und verwachsen mit seiner Innenwelt.<sup>23</sup>

Damit ist nicht gesagt, daß die Kreter dieses im Grunde genommen primitive Bausystem nicht gewaltig erweitert und bereichert haben. Man muß aber, von so allgemeinen Voraussetzungen wie Matz ausgehend, sehr vorsichtig sein, wenn man den Umfang dieser Bereicherungen festzustellen versucht. Wenn Matz z. B. annimmt, daß die umgebende Landschaft in die Gestaltung der Räumlichkeit einbezogen ist, so ist es nötig, zunächst zu fragen, was denn unter ‚Landschaft‘ verstanden wird. Meint Matz damit, daß Bau und Umgebung nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind, sondern daß die einzelnen Bauteile ziemlich willkürlich in die Gegend vorstoßen, so ist dies ohne weiteres zuzugestehen, aber auch nichts Besonderes und Auffallendes. Meint er, daß an der Ostseite des Palastes und mit ihm verbunden wahrscheinlich Gartenterrassen lagen, so kann auch dies stimmen, aber es handelt sich dann eben um Gärten und nicht um die Landschaft. Meint er jedoch, wie ich vermute, daß diese Gärten als künstlich gestaltete Natur den Palast wie ein Zwischenglied mit der weiteren Umgebung, der natürlichen Landschaft, verbinden sollten, so steigen ernste Bedenken auf. Denn dies würde voraussetzen, daß die Kreter die Natur in der Tat auch als ‚Landschaft‘ gesehen hätten, daß sie nicht nur von außen her den Palast als verwachsen mit der Umgebung empfunden hätten, sondern auch von innen heraus, von ihren Portiken, Loggien, Fenstern aus, Haus und Landschaft bewußt als zusammengehörig fühlten. Es scheint mir jedoch höchst fraglich, ob in dem Weltbild der

<sup>23</sup> Die Begriffe sind hier angewandt im Sinne Uexkülls, *Biologische Weltanschauung* (1913), S. 71 f.

Kreter die Landschaft schon einen Platz hatte. Man hat zwar öfters darauf hingewiesen, daß die Balkons und die Loggien einen so wundervollen Ausblick auf die umgebende Landschaft gewährt haben müssen. Aber wenn die Kreter die Landschaft, aus ihren Fenstern und Loggien sichtbar, genossen hätten wie wir, warum finden wir dann in der ganzen kretischen Kunst nicht eine „Landschaft“ und steht an deren Stelle im besten Fall eine merkwürdige Zusammenstellung von nahsichtig gesehenen Einzeldingen? Wenn, wie auch wohl gesagt ist, die Kreter tatsächlich so empfänglich waren für Beleuchtungseffekte und Lichtvarianten, wenn, wie Schweitzer<sup>24</sup> meint, „diese Raumschattierungen zum feinfühligsten Instrument wurden, auf dem wie auf einer Lichtorgel der Architekt beliebig fugieren kann“, warum fehlt dann in der ganzen Kunst alle Andeutung von Licht und Schatten, von Ton und Atmosphäre? Die Relieffresken können hier nicht als Beispiel angeführt werden. Sie wollen in erster Linie der Plastizität der Dinge gerecht werden und haben Licht und Schatten nur als Nebenerscheinungen. Wenn irgendwo, so müssen wir uns hier vor der Gefahr hineinzuinterpretieren hüten. Es ist unverkennbar, daß die Kreter komplizierte Durchblicke im Innern der Paläste wie auch nach außen geliebt haben, und wenn sie die Unübersichtlichkeit vielleicht nicht gerade bevorzugt haben, so hat diese sie offenbar auch nicht gestört. Es ist wahrscheinlich, daß diese Vorliebe der Bewohner die Gestaltung der Einzelräume — und ich denke hier mit Curtius namentlich an den Pfeilersaal — weitgehend beeinflußt hat.

Aber es geht m. A. n. zu weit, wenn man in Ermangelung der uns geläufigen Gesetzmäßigkeit, in dieser Architektur „ein freieres Gesetz herrschen“ läßt, wie Schweitzer<sup>25</sup> es tut, und dem kretischen Baumeister den *Willen* zuschreibt, „eine Verfestigung der architektonischen Erscheinung auch nur im Betrachter zu vermeiden“, weil eben jede Planmäßigkeit fehlt; es geht auch zu weit, wenn man, weil uns die „Raumschattierungen“ entzücken, den kretischen Architekten nunmehr als den bewußten Schöpfer der *so und nicht anders* beabsichtigten Lichteffekte betrachtet. Das würde tatsächlich voraussetzen, daß die Pfeilersäle, Gänge, Treppen und Lichthöfe um dieser Lichteffekte willen und gewissermaßen um diese herum erbaut wurden. Der Pfeilersaal ist jedoch an sich schon eine alte mediterrane Bauform.<sup>26</sup> Wird er, wie in Knossos, vervielfacht, um- und überbaut mit anderen Räumen, so fordert schon die einfache Bewohnbarkeit Verbindung der vielen Teile durch Gänge und Treppen und natürlich auch die Beleuchtung und Entlüftung der zahlreichen Räume durch Lichthöfe. Naturgemäß wird man von diesen Lichtquellen, die man brauchte, durch Öffnen der Räume untereinander nach Möglichkeit Gebrauch gemacht haben, und dadurch mußten schon von selbst die Lichtvarianten entstehen. Ich glaube jedoch, daß man Ursache und Folge verwechselt, wenn man nunmehr die Lichteffekte zum formenden Prinzip der Architektur erhebt, wie Schweitzer es doch letzten Endes tut. Mir scheint, daß man zunächst einmal gut daran tut, vom Einzelraum, namentlich dem Pfeilersaal, der auch im bürgerlichen Wohnhaus den Kern der Anlage bildet, auszugehen. Im Hinblick auf ihn kann ich mit Matz den Sinn der kretischen Architektur in der „Darstellung eines zentral organisierten Teil-

<sup>24</sup> Die Antike 1926, 2, S. 305.

<sup>25</sup> a. O. S. 303.

<sup>26</sup> Thiersch, Ztschr. f. alttest. Wiss. 1932, 9, S. 73 f.

raums“ sehen, denn in der Tat fallen hier die Wünsche der Bewohner offenbar mit denen des Architekten zusammen. Dieses Prinzip jedoch auf die ganze Anlage auszudehnen, geht zu weit, denn in ihrer ganzen Unübersichtlichkeit entzieht sich diese Anlage vollkommen der Erfassbarkeit mit den menschlichen Organen. Daß es sich hier im wesentlichen um ein motorisch-optisches Erleben der Räumlichkeit handelt, ist kaum zu bezweifeln. Von Raum zu Raum, ja Schritt um Schritt ändert sich dieses Erlebnis. Das Folgende verwischt das Vorhergegangene, und in diesem ewigen Wechsel wird der Zusammenhang des Ganzen, die Verbindung der Teile, unwesentlich, eine rein praktische Angelegenheit. So werden die Räume aneinandergereiht, ihre Zahl nach dem vorliegenden oder wachsenden Bedürfnis vergrößert, so werden sie in die Breite vorgeschoben, in die Höhe aufeinandergeschichtet, auch wohl auf engem Raum ineinandergeschachtelt, und immer wieder untereinander verbunden durch Türen, meist enge, winklige Gänge und Treppen, die doch nur ausnahmsweise zu geräumigen Treppenhäusern auswachsen. Dazwischen schieben sich die unentbehrlichen Lichthöfe. Sie mögen uns jetzt in erster Linie durch die wechselnden Beleuchtungseffekte entzücken, die Durchblicke mögen auch den Kreter erfreut haben, aber man darf doch nicht vergessen, daß sie nicht deshalb erfunden werden brauchten, sondern sowieso in dieser Riesenanlage durch die Umstände gefordert wurden.

Ich möchte nicht behaupten, daß der Palast in Knossos aus dem Nomadenzelt oder der primitiven Hütte entstanden ist, aber in diesem agglomerierenden Bauen steckt doch noch ein gutes Stück Primitivität. Der Erbauer hat anderswo Vorbilder gesehen, Möglichkeiten kennengelernt, die er auch fleißig verwandt hat, jedoch ohne mit dem Vorbild auch den Geist, der darin lebte, zu übernehmen.<sup>27</sup> Es ehrt ihn, daß er seinen eigenen Auffassungen treu geblieben ist, auch als seine Aufgaben allmählich ins Riesenhafte wuchsen. Aber trotz der gewaltigen Ausmaße seiner Schöpfungen, trotz des wachsenden technischen Könnens und trotz allen Raffinements sind diese Auffassungen im Wesen primitiv geblieben. Auch Matz hat dies betont, und wenn er schließlich Knossos mit Traumpalästen oder Märchenschlössern vergleicht, so besagt dies im Grunde doch auch wieder, daß sie, locker gefügt, aus zusammenhanglosen, wechselnden optischen Visionen gebildet sind.

Wohl jedem Forscher ist dieses Schwelgen in Anblicken, Ausblicken, Durchblicken aufgefallen. Gerade dieses stimmt nun vorzüglich zu unserer Annahme, daß die Kreter noch in der eidetischen Einheitsphase gelebt haben. Denn diese bedingt ja ein Denken in Bildern, ein Erleben der Welt in klaren Anschauungsbildern. Sie bedingt noch mehr. Der Eidetiker kennt nicht die scharfe Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Welt. Er lebt in der Welt als ein Teil derselben. Von diesem Punkt aus erhellt sich auch sein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit seiner Umgebung, das sich äußert in seiner Neigung, sich nicht gegen die Welt abzuschließen, sondern vielmehr durch Öffnen der Räume und unbeschränktes Ausdehnen des ganzen Baues in die Umgebung mit dieser verbunden zu bleiben. Er erfaßt in der Tat die Welt als ‚eine Totalität‘, aber er steht ihr noch nicht so sehr als Subjekt gegenüber, sondern ist viel mehr und viel inniger mit ihr verwachsen.

---

<sup>27</sup> Ein Vergleich mit der Chatti-Architektur ist in dieser Beziehung lehrreich; vgl. Val. Müller, A. M. 1917, 42, S. 99 f.

So scheint mir die allgemeine Betrachtung der kretischen Architektur unsere Hypothese nicht zu entkräften, sondern sie in manchen Punkten zu bestätigen und zu unterstützen. Es bleibt nun noch übrig zu fragen, ob nicht die rein technische Leistung des Bauens soviel Abstraktion und Vorstellung voraussetzt, daß dadurch die Annahme der eidetischen Einheitsphase gefährdet wird. Zunächst der eindrucksvolle Umfang der Bautätigkeit. Er setzt eine gewisse Organisation der Arbeit, der Materialbeschaffung und Materialverwendung voraus, aber für den einfachsten Bau gilt dies auch, und prinzipiell ist hier kein Unterschied vorhanden. Die Annahme eines langsamen Fortschreitens vom Einfacheren zum immer Komplizierteren, verbunden mit einem Aufspeichern von praktischen Erfahrungen, reicht hier aus, um das Resultat zu erklären. In diesem Zusammenhang sei an Evans' Theorie der Entstehungsweise des Palastes aus einzelnen *insulae* erinnert. Auch wenn sie nicht stimmen sollte, so beruht sie doch auf der Erkenntnis, daß im Gesamtbau kleinere Teile als mehr oder weniger geschlossene Einheiten auffallen, daß also im besten Fall der Gesamtplan nicht einheitlich ist, sondern eine Addition von Teilen nahelegt. Zweifellos würde diese Bauweise die Organisation des Ganzen wesentlich erleichtert haben.

Wie dem auch sei, ob der Architekt nun gebaut hat nach einem Gesamtplan, dessen Sinn und Einheit uns entgeht, oder ob er tatsächlich bestehende *insulae* zusammenfaßte, er muß in beiden Fällen seine Überlegungen gehabt und seine Maßnahmen getroffen haben. Die Überlegungen sind aus dem Bau selber offenbar nicht als ein überzeugender, systematischer, von vornherein festliegender Plan abzulesen. Evans definiert den Palast mit den folgenden bezeichnenden Worten: „The building — though of vast scale and designed to cover a multiplicity of various needs, was in its essence a practical work-a-day construction.“<sup>28</sup> Jeder Raum macht den Eindruck, als wäre er ad hoc, für einen ganz bestimmten Zweck, und ohne Rücksicht auf das Ganze entstanden. In dieser Beziehung ist es beachtenswert, daß auch späterhin dauernd an dem Palast geändert und umgebaut wurde, als wäre man jedesmal noch auf eine bessere Lösung verfallen, als hätte die Praxis des täglichen Lebens immer noch wieder eine kleine Vervollkommnung empfohlen. So beginnt es bedenklich so auszusehen, als ob der ‚Bauplan‘ des Architekten eine lange Liste von benötigten Räumlichkeiten war, die er ohne allzuviel Rücksicht auf allgemeine, architektonische Prinzipien in seinem Bau unterbrachte. Leicht wird das nicht immer gewesen sein, aber es erforderte mehr praktische Baukenntnisse als abstrakte Überlegungen. Diese praktischen Baukenntnisse werden nun auch wieder in erster Linie auf dem empirischen Wege erworben. Wenn ein Grundgeschoß das darauf gesetzte Stockwerk nicht aushält, so muß man die Grundmauern eben so schwer machen, daß sie wohl die Oberlast tragen. Der abstrakt bauende, d. h. berechnende Architekt wird dabei nicht über einen gewissen Sicherheitskoeffizienten hinausgehen, weil er weiß, daß seine Berechnung stimmt und seine Konstruktion deshalb halten muß. Der empirisch bauende Architekt wird immer dazu neigen, wahrscheinlich durch Schaden klug gemacht, den Sicherheitsfaktor zu übertreiben.<sup>29</sup> Seine Konstruktionen arbeiten mit der Masse, nicht mit Kräften. In dieser Hinsicht ist nun das z. T. sehr schwere Mauerwerk in Knossos interessant. Man kann sich oft dem Eindruck nicht ent-

<sup>28</sup> Pal. III, S. 283.

<sup>29</sup> Vgl. auch Pernier, *Il Palazzo minoico di Festòs* (1935), S. 446.

ziehen, daß hier der Sicherheitsfaktor übertrieben groß ist. Und doch hat er offenbar noch nicht einmal immer ausgereicht. Evans<sup>30</sup> hat selbst darauf hingewiesen, daß man wiederholt später extra Tragepfeiler eingebaut hat — wie er meint, aus Angst vor Erdbeben. Letzteres kann jedoch nur zum Teil stimmen. Denn dann hätte man sie ja überall einbauen können. Wir finden sie aber namentlich in oder unter Treppen. Es müssen sich also gerade dort schwache Stellen gezeigt haben, und die Konstruktion muß sich auch ohne Erdbeben sowieso als ungenügend erwiesen haben. Es sind dies alles Anzeichen von einem empirischen Bauen, und diese zeigen sich nun noch besonders deutlich im Zusammenhang mit dem raffinierten und komplizierten System des Sammeln und der weiteren Verwendung des Wassers, zum Teil zu sanitären Zwecken, das wir im Palast finden. Schicken wir voraus, daß Reinlichkeit und Sauberkeit in der Wohnung mit abstraktem Denken nichts zu tun haben. Sie weisen vielmehr auf eine Verfeinerung der Sinne hin. Das Problem liegt dann auch vielmehr in der Frage, ob die Anlage der Wasserrinnen und Leitungen, die in weitgehendstem Maße mit der Bewegung des Wassers rechnet und diese vollkommen reguliert, auf vorhergehender Berechnung oder auf Empirie und Erfahrung beruht. Bei aller Bewunderung vor der tatsächlichen Leistung kommt Evans<sup>31</sup> zu der letzteren Antwort. „The hydraulic science here displayed has surprised the most competent judges: it must, however, have been empirically acquired. Nothing, perhaps, in the whole building gives such an impression of the result of long generations of intelligent experience on the part of the Minoan engineers and constructors as the parabolic curves of these channels.“

Wenn wir uns diese endlosen Versuche von Generationen von bauenden Kretern vor Augen halten — und dementsprechend ihre Bezeichnung als „engineers and constructors“ mit einem Fragezeichen versehen —, so können wir mit diesem Satz unsere Betrachtung der kretischen Architektur beschließen. Denn wir finden eigentlich überall, was Evans speziell für die Wasserbaukunst feststellt: aufgespeicherte Erfahrung jedesmal ad hoc angewandt, aber nirgends die Spuren von abstrahierendem, sich in allgemeinen Bahnen bewegendem, von dem Einzelfall gelöstem Denken. Von dieser Seite her steht also der Annahme der eidetischen Einheitsphase, wie mir scheint, auch nichts im Wege.

Man könnte sich schließlich darüber wundern, daß eine solche Baukunst, die all unsrer Vorstellungen von Architektur spottet und sich allen Versuchen, sie in ein logisches, rationales System zu zwängen, entzieht, trotzdem imstande ist, auch den modernen Menschen einzufangen und durch ihren Reiz zu entzücken. Fraglos ist dies der Fall. Der Palast von Knossos ist dem Erwachsenen ein Abenteuer in großem Stil, so wie er ihrer sich erinnert aus seiner Jugend, wenn er als Kind das altmodische Haus eines Freundes auskundschaftete und immer wieder voller Entzücken neue Zimmer, Schlupfwinkel, unerwartete Schränke und Gänge entdeckte, ohne daß ihm im Grunde genommen der Zusammenhang klar wurde. So stürzen sich die heutigen Forscher immer wieder mit unbefangener, naiver, aber darum sicher nicht weniger echter Freude in dieses „Labyrinth“, das doch schließlich nicht umsonst unsren Irrgärten seinen Namen gegeben hat. Es erfreut, es entzückt, bis man sich darauf

<sup>30</sup> Pal. III, S. 354 f.

<sup>31</sup> a. O. S. 241 f.

besinnt, daß es doch irgendeinen Plan geben muß, daß man den logischen Ariadnefaden doch entdecken muß. Dann fängt das Suchen an, und darüber vergißt man, daß das Irrationale dieser Wohnbauten gerade ihren Vorzug und Reiz bildet. Nur instinktiv findet man diese Erkenntnis wieder, denn wenn einmal der Versuch des logischen Verstehens notwendigerweise gescheitert ist, tauchen die Vergleiche auf — und man sucht seine Zuflucht in der Traum- oder Märchenwelt, wo sich das Leben frei von Logik und Abstraktionen in bunten wechselnden Bildern abspielt. So wie auf Kreta, wo die eherne Konsequenz des abstrakten Denkens ebenfalls zum größten Teil gefehlt haben dürfte.

Man muß diese Paläste nehmen, wie sie sind, als Konglomerate, deren Einzelnes meistens schön, deren Ganzes notwendig unvollkommen ist.<sup>32</sup>

Über die Plastik können wir kurz sein. Große Skulptur fehlt bisher ganz, und die weitgehenden Schlußfolgerungen, die Evans<sup>33</sup> aus dem Fund einiger Bronzelocken in einer Masse verkohlten Holzes in bezug auf die Existenz einer fast drei Meter hohen hölzernen, eventuell sogar mit Elfenbein überzogenen Kultstatue, eines „xoanons“, gezogen hat, müssen vorläufig noch als unbewiesen gelten. Angesichts des bisher überall beobachteten malerischen Empfindens der Kreter ist man geneigt, mit v. Salis<sup>34</sup> zu vermuten, daß dieses xoanon, wenn es in der Tat existiert hat, „ein Koloß auf tönernen Füßen“ gewesen ist.<sup>35</sup> In diesem Gefühl werden wir nur noch bestärkt durch die Kleinplastik, die tatsächlich erhalten ist. Hier hat der Kreter nun allerdings Unerwartetes geleistet. Denn, wenn von der Malerei und der Architektur öfters gesagt ist, daß sie die spätere Entwicklung vorweggenommen haben, so kann man von der Plastik ruhig sagen, daß hier in kleinem Format mehr als je sonst gewagt worden ist. Elfenbeinfiguren, wie die der bekannten Stierspringer,<sup>36</sup> die man sich doch kaum anders als frei schwebend in der Luft vorstellen kann, durchbrechen tatsächlich die Grenzen einer statuarischen Kunst. Nur entfernt reichen die schwebenden Eroten des Hellenismus und später die Engel des Barocks an diese Leistung heran, denn diese werden schließlich durch Flügel oder sich bauschende Gewänder noch mehr oder weniger getragen. Hier jedoch ist die blitzschnelle Bewegung selber, halb Schwerkraft, halb hebende, schnelle Spannung, vollkommen überzeugend erfaßt. Wiederum ist es die Umrisslinie, die Silhouette, die dieser überschulenkten Figur ihre Überzeugungskraft verleiht. Sieht man genauer zu, so scheint der Zusammenhang der Teile, die Gliederung des Körpers flau und schlapp. Auch wenn man die Restauration des Stückes in Betracht zieht, kann man nicht übersehen, daß trotz des Detailreichtums die Bildung der entscheidenden Punkte, der Gelenke, oberflächlich und nichtssagend geblieben ist.<sup>37</sup> Und das, trotzdem eine unendliche Sorgfalt auf Einzelheiten verwandt ist, trotzdem die Adern auf dem Handrücken, die Hautfalten auf den einzelnen Fingergliedern getreulich wiedergegeben

Tafel 12.2

Tafel 12.3

<sup>32</sup> Wie der Tempel von Madura, dessen Beschreibung Rodenwaldt, Fries, S. 5, so überzeugend herangezogen hat.

<sup>33</sup> Pal. III, S. 522 f.

<sup>34</sup> Kunst d. Gr., S. 16.

<sup>35</sup> Vgl. jedoch Picard, Manuel d'Archéol., Sculpture I, S. 83 f.

<sup>36</sup> Bossert, Abb. 122—124.

<sup>37</sup> Matz, a. O. S. 194, 188.

sind; trotzdem die Haarlocken, aus vergoldeten Bronzespiralen gebildet, einzeln eingesetzt waren.<sup>38</sup> Wenn dann ein Hand-, ein Ellbogengelenk weich und formlos erscheint, wenn nur das Spiel der Haut, die sich rundet über Muskeln und Sehnen, beachtet und wiedergegeben wird, so kann man nicht sagen, daß der Künstler den Knochenbau als störendes Detail unterdrückt oder bewußt weggelassen hat. Wie in der Malerei, namentlich in den Relief-fresken, hat er ihn nicht gesehen, weil er für ihn ganz uninteressant, da mit keinerlei Vorstellung von der Struktur des menschlichen Körpers verbunden, war. Auch hier gilt sein Interesse der Oberfläche und vor allem der Bewegung. Bewegung, Beweglichkeit ist die Losung, ganz gleich, ob seine Figuren wirklich in Bewegung erscheinen oder Ruhe vorspiegeln. Wirkliche Ruhe, ein statisches Sein, kennen auch die stehenden Figuren nicht. Wir brauchen dies nicht an vielen Einzelheiten zu demonstrieren, denn es ist eine Tatsache, die oft und von vielen beobachtet worden ist. Die Elfenbein- oder Fayencestatuetten der Gottheiten, die Bronzefiguren von Adoranten — in allen zuckt es fast krampfhaft, alle sind sie gespannt wie ein Bogen, mühsam nur gehalten in einer momentanen Versteifung der Beweglichkeit. Das kleine Format hilft uns über die Ungenauigkeit des Aufbaus, das Lockere, oft Saloppe des Ganzen hinweg. In manchen Bronzen beschränkt sich der Künstler auf die allgemeinste Darstellung einer Bewegungsformel: diese bleibt aber auch in den einfachsten Stücken überzeugend.<sup>39</sup>

Auch die besten Figuren, z. B. die Goldelfenbein-Statuette in Boston,<sup>40</sup> die Fayence-Schlangengöttinnen aus Knossos,<sup>41</sup> die Bronze aus Troja in Berlin,<sup>42</sup> um nur einige zu nennen, so ansprechend, ja verblüffend sie sind durch die Unmittelbarkeit ihrer Erscheinung, sind auffallend unstatistisch, unorganisch aufgefaßt. Bei keiner werden die Füße gezeigt, alle stehen auf den weiten, hängenden Volantröcken. Der Gesichtsausdruck ist zum Teil erstaunlich modern,<sup>44</sup> aber ich sehe darin keinen Grund, die Figuren noch unbekanntes Fundortes für moderne Fälschungen zu halten, denn wir haben ja schon gesehen, wie sehr den Kreter gerade das Einmalige, Individuelle interessiert, wie seine Stärke in der direkten Wiedergabe des Augenscheines liegt. Man mutet ihm dann auch zuviel zu, wenn man von ihm verlangt, daß er die bunte, bewegliche Frauenkleidung bis ins Einzelne genau, analytisch richtig darstellen soll.

Die Reliefplastik hat K. Müller<sup>45</sup> eingehend und mit einer Fülle von feinen Beobachtungen behandelt. Sie braucht hier nur kurz gestreift zu werden, denn sie ist ja nicht eigentlich Plastik in wahren Sinne, sondern steht, wie K. Müller schon gesagt hat,<sup>46</sup> der Malerei viel näher. Namentlich gilt dies für die Relief-fresken<sup>47</sup> (s. oben S. 42). Wenn ich in einzelnen Punkten die kretischen Werke etwas anders bewerte als er, so möchte ich doch nachdrücklich hervorheben, wieviel ich im allgemeinen seinen sorgfältigen, vorurteilslosen, feinen Analysen

<sup>38</sup> Evans, Pal. III, S. 428, Abb. 294, 5; S. 433, Abb. 301.

<sup>39</sup> Bossert, Abb. 130 f.

<sup>40</sup> Bossert, Abb. 117—119.

<sup>41</sup> Bossert, Abb. 103—106.

<sup>42</sup> Bossert, Abb. 131 f.

<sup>43</sup> Vgl. Evans, Pal. III, S. 440.

<sup>44</sup> J. d. I. 1915, 30, S. 242 f.

<sup>45</sup> a. O. S. 265.

<sup>46</sup> a. O. S. 272.

verdanke. K. Müller überschätzt m. A. n. hin und wieder den Wert der Oberflächenmodellierung, die, wenn sie auch das sichtbare Spiel der Muskeln wiedergibt, doch nie das Niveau einer wirklichen anatomischen Durcharbeitung erreicht. Denn immer wieder treten leichte Verschiebungen auf, trotz des Details bleibt die Wiedergabe ungenau und ungleichmäßig (man vergleiche z. B. die Steatitgefäße aus H. Triada<sup>48</sup>), und die rollenden, beweglichen Muskeln haben immer den Vorrang vor dem statischen Knochengerüst, das nur selten erfaßt wird. Die Beobachtung wechselt mit dem Interesse des Künstlers, und es ist bezeichnend für den Kreter, daß ihn auch hier wieder gerade das Bewegliche fesselt.<sup>49</sup> Einerseits sind es typische, d. h. immer wiederkehrende Haltungen, die oft schablonenhaft wiederholt werden, andererseits ist es das Ungewöhnliche, Abnorme, Unerwartete, das fesselt und haften bleibt, wie dies z. B. an den Kämpfergruppen des großen Steatittrichters oder auf der Schnittervase gut festzustellen ist.<sup>50</sup> Wie sehr auf der letzteren das unmittelbare optische Wahrnehmungsbild maßgebend ist, hat K. Müller schon angedeutet durch seine Erklärung von der im Verhältnis zu den Personen und Gabeln zu großen Zahl von Zinken.<sup>51</sup> „Wir würden, wenn diese Schar wirklich rasch an uns vorüberzöge, höchstens die nächsten Gabeln als Einzelobjekte wahrnehmen, die übrigen würden wir als eine Einheit empfinden, eben als einen Wald von Zinken. So tritt hier in glücklicher Weise die scheinbare Form an Stelle der wirklichen, um im Beschauer die Illusion zu erwecken, diese fröhliche Schar in frischer Bewegung an sich vorüberziehen zu sehen.“ Nun wird die illusionistische *Absicht* des Künstlers allerdings nicht im allgemeinen durch die Art der Wiedergabe gestützt. Will man von „Illusionismus“ oder „Impressionismus“ reden, so muß man annehmbar machen, daß sie durchweg auftreten und nicht hier und dort als Spezialerscheinung. Wir haben schon gesehen, daß der kretische Künstler mit der minutiösesten Detaillierung keineswegs zurückhält, wenn ihn das Detail interessiert. Man kann ihm m. E. dann auch in diesem besonderen Fall nicht einen ganz aus dem Gesamtrahmen fallenden Kunstgriff zutrauen, sondern tut besser, sich an der sichtbaren *Tatsache* zu halten, daß hier eben die Erscheinungsform, so wie sie dem wahrnehmenden Subjekt erscheint, wiedergegeben ist. Daß diese *Tatsache* zugunsten der Annahme der eidetischen Einheitsphase spricht, brauche ich nicht zu betonen. Man fühlt sich an die verwandten Erscheinungen in der paläolithischen Kunst erinnert (s. oben S. 68). Diese Gleichgültigkeit der wirklichen Form gegenüber äußert sich übrigens nicht nur in einem Zuviel wie hier, sondern auch in einem Zuwenig. Van Hoorn<sup>52</sup> hat darauf aufmerksam gemacht, daß dem Stierspringer in der bekannten Bronzegruppe im Besitz von Spencer Churchill<sup>53</sup> Hände und Unterarme fehlen. Soll man dies tatsächlich aus einer „genialen Gleichgültigkeit für das Nebensächliche“ erklären, wie er will? Richtiger scheint mir, sich auch hier auf die Feststellung zu beschränken, daß dem Künstler offenbar nur „der Effekt beim ersten Blick“<sup>54</sup> maßgebend war. All diese

<sup>48</sup> Bossert, Abb. 87 f.

<sup>49</sup> Müller, a. O. S. 258.

<sup>50</sup> Ib. S. 249.

<sup>51</sup> a. O. S. 257.

<sup>52</sup> Kret. Kunst, S. 53 f.

<sup>53</sup> J. H. S. 1921, 41, S. 248; Bossert, Abb. 130.

<sup>54</sup> v. Hoorn, a. O. S. 54.

Erscheinungen finden ihre selbstverständliche Erklärung durch die Annahme von eidetischen Anschauungsbildern als Grundlage dieser Kunst. So auch der Gegensatz zwischen der Modellierung der Reliefs und den oft beobachteten Proportionsfehlern. Oft treten Verzerrungen, unverhältnismäßige Ausdehnung in die Länge auf, uns auch von der ‚eidetischen‘ Kunst her bereits wohl bekannt, ebenso Weichheit und Verschwommenheit der Formen, so daß die Äußerung von K. Müller, ausgelöst durch die Fayencereliefs von Wildziege und Kuh, daß es fast scheint, „als sei dem Künstler, der die Form herstellte, die Gestalt der Tiere nicht recht vertraut gewesen und als hätte ihn nur die Anschauung des lebenswürdigen Vorgangs gereizt, Ungewohntes zu wagen“,<sup>55</sup> uns nicht nur nicht befremdet, sondern im Gegenteil das Wesentliche dieser Kunst besonders klar und einfach wiederzugeben scheint. Tafel 15.1

Wie auch schließlich die Steatitgefäße ausgesehen haben mögen, und ob sie mit Blattgold überzogen waren oder nicht, die Darstellung ist jedenfalls aus dem weichen Gestein herausgeholt.<sup>56</sup> Wir finden hier eine Arbeitsmethode, die durch Wegnahme des Überflüssigen das Erwünschte stehen läßt und bildet. Es ist also in erster Linie eine Konturierung, und diese Methode ist sicher der Benutzung von Anschauungsbildern, die also stehenbleiben, eher günstig als ungünstig. Daß dabei Rhythmisierungen auftreten, die übrigens auch schon im Anschauungsbild vorhanden sein konnten, daß hier sehr komplizierte Schwierigkeiten großartig gelöst sind, will ich nicht leugnen. Die Benutzung von Anschauungsbildern braucht dies auch keineswegs zu verhindern: sie soll nur bestimmte Eigenschaften dieser Kunst erklären.

Zum Schluß sei noch einer Kategorie von Kunstwerken gedacht, die der Form nach vielleicht der Plastik zugerechnet werden können: die Steinrhyta. Wir können uns hier auf eine kurze Besprechung des Hauptstückes, des Stierkopfes aus Steatit aus Knossos,<sup>57</sup> beschränken. Der ganzen Auffassung nach ist dies weniger eine Skulptur als ein Prunkstück feinsten und sorgfältigster Miniaturistenarbeit, so wie diese für die kretische Kunst überhaupt charakteristisch ist. Was wir bei dem Stierkopf des Relieffreskos (oben S. 42) vermißten, fehlt auch hier. Weich, schlapp hängen die Konturen, gebläht und leicht gedunsen muten die Formen an, gutmütig und etwas schläfrig ist der Ausdruck, und nirgends fühlt man den Knochenbau durch diese Hülle dringen, nirgends spürt man die Wildheit dieses königlichen Krafttieres. Lahm ringelt sich die Stirnlocke, aber wie sorgfältig ist sie wie auch die anderen Haarsträhnen graviert, mit welcher liebevoller Hingabe ist die ganze Oberfläche poliert, und wie raffiniert sind die Augen aus untermaltem Bergkristall und Jaspis, die feuchtrosa Schnauze aus Perlmutter eingelegt. Kostbar ist alles, und man fühlt die Freude am Material. Zugleich aber ist alles wieder darauf angelegt, durch das Material und die Behandlung den unmittelbaren Eindruck der Wirklichkeit festzulegen und wiederzugeben. Eine Oberflächenkunst in höchster Vollendung, aber eben doch eine Oberflächenkunst, die ebensowenig an dem vollplastischen Gegenstand über die optische Wahrnehmung, die notwendig ‚skindeep‘ bleibt, hinausgeht. Tafel 26.1

<sup>55</sup> K. Müller, a. O. S. 267.

<sup>56</sup> K. Müller, a. O. S. 259.

<sup>57</sup> Evans, Pal. II, 2, S. 527 f.

Die Vaphiobecher sollen hier schließlich nur erwähnt werden. Wir werden später näher darauf zurückkommen.

Zusammenfassend darf jedoch jetzt schon gesagt werden, daß die Plastik die Annahme der eidetischen Einheitsphase eher bestätigt und stützt als entkräftet.

Wenn nun diese Annahme das Richtige trifft, so müßte sie besonders durch den Charakter der kretischen Sprache bestätigt werden. Denn es handelt sich, wie öfters betont, nicht um das Feststellen eidetischer Anschauungsbilder bei den Kretern, sondern um eine allgemeine geistige, eben eidetische, Grundhaltung, eine bestimmte Art zu denken, und diese hat naturgemäß den stärksten und greifbarsten Niederschlag in der kretischen Sprache gefunden. Leider ist uns der unmittelbare Zugang zu den zahlreichen kretischen Schriftstücken noch verschlossen, aber wenn wir Schrift und Wort auch nicht miteinander verbinden können, so ist es uns doch möglich, auf mittelbarem Wege einige Aufschlüsse zu erhalten. Denn in der späteren griechischen Sprache sind uns zahlreiche prähellenische Worte bewahrt, die ursprünglich zum kretischen Sprachgut gehört haben dürften. Ich bin mir wohl davon bewußt, daß über den zahlenmäßigen Umfang dieser Lehnwörter noch keineswegs Einigkeit erzielt worden ist, und daß manche Worte bald indogermanisch „etymologisiert“ werden, bald wieder als nichtindogermanisch betrachtet werden. Auch die Einteilung der vorgriechischen Worte in nichtindogermanische und „protindogermanische“ braucht uns hier vorläufig nicht näher zu beschäftigen, denn auch so heben sie sich klar von dem eigentlich indogermanischen, griechischen Wortschatz ab. Es handelt sich für uns weniger um den linguistischen Gesichtspunkt als um den Versuch, einen Einblick in das vorgriechische Vokabular zu gewinnen.

Nehmen wir nun als Grundlage die von J. Huber<sup>58</sup> zusammengestellte Liste der vorgriechischen Worte, so kann es sehr wohl sein, daß das eine oder das andere Wort darin zu Unrecht aufgenommen ist, aber im ganzen dürfte jedenfalls nicht zuviel darin stehen.<sup>59</sup> Da mir zu einer Nachprüfung im einzelnen die linguistischen Kenntnisse fehlen und diese sowieso hier viel zu weit führen würde, müssen wir die Gefahr laufen, hin und wieder ein Argument zu gebrauchen, das in Wahrheit nicht als solches gelten kann. Es kommt schließlich auch nicht auf einige Worte mehr oder weniger an, denn wir können an dieser Stelle doch nicht über die Feststellung einiger allgemeiner Tatsachen hinausgehen.

Zunächst fällt es auf, welche Menge von Namen für Tiere und Pflanzen von den Griechen übernommen sind. Dutzende von Vogel- und Fischnamen, von Bezeichnungen für Käfer, Muscheltiere, Insekten sind in den griechischen Sprachschatz übergegangen. Dann nehmen die Ausdrücke, die mit der Architektur zu tun haben, einen breiten Platz ein. Eine ganze Reihe von Gefäßnamen und weiter von Musikinstrumenten, Waffen, Speisen, Toilettgeräten und nicht zuletzt Ausdrücke für Gegenstände aus dem Sakralwesen und Bezeichnungen von Menschen in den verschiedensten Funktionen oder Lebensstellungen sind sicher oder wahrscheinlich vorgriechisch. Nun versteht sich natürlich von selbst, daß ein eroberndes Volk, wenn es ein neues, hochzivilisiertes Land besetzt, dort manches antrifft, was ihm in der früheren Heimat unbekannt war und

<sup>58</sup> De lingua antiquissimorum Graeciae incolarum (Wien 1921).

<sup>59</sup> Meillet, Aperçu d'une hist. de la langue gr. (1920), S. 40 f. u. 43 f., nimmt wenigstens eine viel größere Anzahl von vorgriechischen Worten an.

automatisch die hergebrachten Bezeichnungen der „neuen Dinge“ von der eingewohnten Bevölkerung übernimmt. Allein schon die Notwendigkeit, sich mit den Unterworfenen, die als Arbeitskräfte mindestens ebenso sehr Beuteobjekt sind als das von ihnen bewohnte Land, zu verständigen zwingt dazu. Immerhin ist es beachtenswert, daß im großen und ganzen die generellen Worte, die Kategoriebezeichnungen indogermanisch, griechisch sind, während durch die Lehnwörter durchweg Einzeldinge angedeutet werden. So steht neben und über den zahllosen vorgriechischen Worten für bestimmte Fischarten, die wir z. T. nicht einmal unterscheiden, das allgemeine griechische ἰχθύς, so neben den vielen Vasennamen, die jedesmal eine uns auch zum großen Teil unbekannte spezielle Vasenform bezeichnen, der griechische Allgemeinbegriff ἄγγος, so schwebt über der bunten Menge vorgriechischer Vögel der griechische ὄρνις, so enthält griechisch νεώς oder οἶκος eine Fülle von architektonischen Details, die größtenteils wieder vorgriechische Namen führen. Wenn, wie bei den Insekten, deren Namen im Vorgriechischen so reich vertreten sind, der allgemeine Begriff fehlt, so hat der Grieche, wenn auch spät, ihn in ἐντομὸν gebildet. Dabei ist zu bemerken, daß diese allgemeinen Begriffe im Griechischen oft nicht von der Form, sondern von der Funktion ausgehen und gewissermaßen einen Verbalbegriff in allgemeiner Form substantivieren. So z. B. ἄγγος, „Gefäß“ in weitestem Sinne, oder νεώς, welches Wort denselben Charakter trägt wie unser ‚Wohnung‘. Wir können etymologisch nicht feststellen, ob diese Art der Wortbildung auch im Vorgriechischen nichts Ungewöhnliches ist, aber sieht man die Wortreihen durch, so scheint dies kaum der Fall gewesen zu sein. Es fällt vielmehr die weitgehende Differenzierung und Individualisierung der Dinge auf. Mehrfach begegnen uns für Vögel, Fische oder Muscheltiere und Pflanzen vier, fünf Namen, die offenbar Varietäten derselben Art getrennt bezeichnen. Welche, läßt sich meistens nicht einmal mehr feststellen. Vielleicht vermuten wir auch schon zuviel, wenn wir hinter jedem Wort eine andere Abart suchen. Denn wenn wir neben griechisch ταῦρος das sicher vorgriechische βέλιονθος und βόνασος, beide in der Bedeutung von ‚wilder Stier‘ finden, oder αἰσακος von Hesychius als „ἡ τῆς δάφνης κλάδος, ἢν κατέχοντες ὕμνουσιν τοὺς θεοὺς“<sup>60</sup> definiert wird, so ist es, besonders im ersten Fall, klar, daß wir hier nicht mit besonderen Varietäten von Stieren oder Lorbeerzweigen zu tun haben, sondern daß uns hier sogar Bezeichnungen eines besonderen Falles erhalten sind. Man muß also mit der Möglichkeit rechnen, daß sich hinter den verschiedenen Namen bisweilen dasselbe Ding in einer verschiedenen Situation verbirgt.

Ich will mich auf diesem mir fremden Gebiet nicht über diese allgemeinen Erwägungen hinauswagen. Im schlimmsten Fall muß man sie streichen; aber dann ist die kretische Sprache für uns auch stumm, und sie kann weder für noch gegen unsere Hypothese geltend gemacht werden. Sind uns hier jedoch tatsächlich Bruchstücke des kretischen Wortschatzes erhalten, so lassen sich daraus meines Erachtens einige merkwürdige Schlußfolgerungen ziehen.

Entdeckungsreisende, Missionare, Ethnographen haben sich schon seit langem der Mühe unterzogen, die Sprachen der primitiven Völkergemeinschaften, in denen sie lebten, aufzuzeichnen und einigermaßen zu ordnen. Leicht war letzteres allerdings nicht, da diese Sprachen sich gewöhnlich unseren Begriffen

<sup>60</sup> Huber, a. O. S. 21.

von Grammatik und Syntax entziehen. Immerhin hat sich hier ein gewaltiges Material angesammelt, das für den Nichtsachverständigen kaum zu übersehen wäre, wenn nicht zusammenfassende Werke, wie die von Lévy-Bruhl,<sup>61</sup> uns zu Hilfe kämen. Wir können hier die Schlußfolgerungen, die Lévy-Bruhl aus dem von ihm zusammengestellten Material zieht, größtenteils beiseite lassen.<sup>62</sup> Es genügt uns, einige Eigenschaften dieser primitiven Sprachen, die objektiv feststehen dürften, hervorzuheben. Wir haben oben (S. 63) schon kurz das Bedürfnis der Primitiven zu individualisieren gestreift. Es kommt ihnen alles darauf an, möglichst viele konkrete Details auszudrücken.<sup>63</sup> Dieses Bedürfnis erstreckt sich auf Verben und Substantive. Jede Schattierung einer Bewegung oder Handlung wird durch eine eigene Form ausgedrückt, jede Form stellt die besondere Art vor Augen. Jedes Ding erscheint in seinen Beziehungen: der Begriff ‚Arm‘ z. B. fehlt, es muß immer der Arm von irgend jemandem sein. Für weitere Beispiele sei nach Lévy-Bruhl verwiesen. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß in der Sprache immer wiedergegeben wird, was man direkt wahrnehmen, sozusagen darstellen kann, sei es bleibend durch Zeichnen oder vorübergehend durch Gebärden. Die enge Beziehung zu der reinen, oft noch vorkommenden Gebärdensprache liegt auf der Hand. Ebenso liegt es nahe, hier Verbindung mit der eidetischen Einheitsphase, namentlich mit eidetischen Anschauungsbildern, zu suchen, wie Jaensch dann auch bereits getan hat.<sup>64</sup> Die „images-concepts“ dürften sich in weitgehendem Maße mit Anschauungsbildern decken. In diesem Vorwiegen des Sinnengedächtnisses, wodurch allgemeine Begriffe und abstrakte Vorstellungen in den Hintergrund gerückt, wenn nicht überhaupt unterdrückt werden, liegt auch wohl der Grund des langsamen und schließlich beschränkten Fortschrittes.<sup>65</sup>

In dem kretischen Vokabular, sofern wir es ermitteln können, fallen nun auch einige Züge auf, die im Vergleich mit diesen charakteristischen Eigenschaften primitiv anmuten. Wir haben schon hingewiesen auf die Fülle von Worten, die uns innerhalb verschiedener Kategorien, wie ‚Fisch‘, ‚Insekt‘ usw., gerade aus diesem Kreis überliefert sind. Nicht nur Sorten, sondern auch Varietäten werden offenbar durch besondere Namen, oft mehrfach, angedeutet. Es fragt

<sup>61</sup> Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures (1928<sup>o</sup>).

<sup>62</sup> Die von Lévy-Bruhl formulierte Theorie des „praelogischen Denkens“ bei primitiven Völkern ist stark angegriffen von Leroy, La raison primitive. Essai de réfutation de la théorie du prélogisme (1927) und Fahrenfort, Dynamisme en logies denken bij natuervolken (1933), S. 19 f. Letztgenannter Verfasser hat sich auch in abfälliger Weise über „la loi de participation“ (Lévy-Bruhl, a. O. S. 76 f.) geäußert (a. O. S. 42 f.). Er hat gewiß recht, wenn er gegen allzu scharfe Unterscheidungen zwischen den „Primitiven“ und „Uns“ Einspruch erhebt, und einerseits auf „logisches“ Denken bei Naturvölkern, andererseits auf „primitive“ Äußerungen im modernen Geistesleben aufmerksam macht. Immerhin hat er, wie mir scheint, die Bedeutung einer ‚Mentalität‘, ‚Geistesstruktur‘, ‚Gesamteinstellung‘, oder wie man es sonst nennen will, für welche die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt weniger scharf gezogen sind, ja oft sich verwischen, und die von der normalen der heute lebenden Kulturvölker sehr verschieden ist, nicht voll erkannt. Im Zusammenhang mit dem Evolutionsgedanken kommt diesen Fragen eine besondere Bedeutung zu. Für uns bleibt das von Lévy-Bruhl gesammelte Material in erster Linie wichtig, weil es uns Einblick gewährt in Geistesfunktionen, die normalerweise heutzutage nicht mehr an der Oberfläche liegen. Obwohl wir uns davon bewußt sind, den Evolutionsgedanken als Arbeitshypothese bei unseren Betrachtungen anzuwenden, wird später (Kap. VII) noch zu prüfen sein, inwieweit dies mit Recht geschieht.

<sup>63</sup> Lévy-Bruhl, a. O. S. 151 f.

<sup>64</sup> Jaensch, Aufbau der Wahrnehmungswelt, I<sup>2</sup>, S. 221 f.

<sup>65</sup> Lévy-Bruhl, a. O. S. 196.

sich, ob wir in diesem Reichtum von Unterscheidungen konkreter Dinge nicht einen primitiven Zug erblicken müssen. Auf den merkwürdigen Fall der Worte βόλιθος und βόνασος, ‚ungezähmter Stier‘, habe ich schon aufmerksam gemacht. Es scheint fast, als wäre uns hier ein Wort, das einen besonderen konkreten Fall bezeichnet, erhalten: abermals ein primitiver Zug. Die primitiven Sprachen arbeiten vielfach mit einer unendlichen Menge von Präfixen und Suffixen. Manche von den erhaltenen vorgriechischen Worten sind uns in drei, vier Varianten, die sich durch verschiedene Vokalisierung, auch wohl durch Hinzufügung von Konsonanten unterscheiden, erhalten. Wir wissen schließlich noch sehr wenig von der Etymologie dieser vorgriechischen Worte, und man kann nicht behaupten, daß die Versuche, sie nach indogermanischem Muster zu etymologisieren, sehr überzeugend sind. Von dem Gesichtspunkt aus scheint mir der Versuch von L. J. Elferink,<sup>66</sup> ihnen durch eine weitgehendere Annahme von Präfixen beizukommen, zum wenigsten beachtenswert. Schließlich ist es doch merkwürdig, daß unter all den erhaltenen Worten nicht ein einziger allgemeiner Begriff, eine abstrakte Vorstellung oder ein Verbum zu finden ist. Es sind alles konkrete Dingnamen. Nun kann man natürlich sagen, daß diese „Dinge“ eben den un-zivilisierten Griechen unbekannt waren, aber das gilt ebensowohl für ganze Kategorien von ‚Dingen‘ und zweifellos auch für zahlreiche Handlungen, die der raffinierten kretischen Zivilisation besonders zu eigen waren und den Griechen neu. Wenn trotzdem die Fülle des Neuen sich in den bestehenden Rahmen der griechischen Sprache unterbringen ließ, so kann dies doch nur heißen, daß diese über so allgemeine Begriffe und Verben von so allgemeiner Bedeutungsweite verfügte, und weiter, daß im Gegensatz zu der vorgriechischen Bevölkerung das Denken der Griechen sich in so allgemeinen Bahnen bewegte, daß das viele Einzelne leicht unter große allgemeine Gesichtspunkte subsumiert werden konnte und in der Tat auch in natürlicher Weise wurde. Nur die konkreten ‚Dingnamen‘ formen hier dann naturgemäß eine Ausnahme.

Wir wollen nun einen Blick auf die kretische Schrift werfen.<sup>67</sup> Sie entwickelt sich im M. M. I, wie Evans<sup>68</sup> nachgewiesen hat, beeinflusst von der ägyptischen Hieroglyphenschrift, und in starker Anlehnung an diese, obwohl sie später (M. M. II) ihre eigenen Wege geht und man auf Übereinstimmung mit den ägyptischen Hieroglyphen nicht zu stark den Nachdruck legen darf.<sup>69</sup> Soviel ist jedoch sicher, daß wir es hier mit einer typischen *Bilderschrift* zu tun haben, so sehr, daß Evans die kretischen Hieroglyphen sogar „an epitome of Cretan culture“ genannt hat.<sup>70</sup> Der bildhafte Charakter bleibt auch in den auf Tontäfelchen geschriebenen, mehr linearen und kursiven Formen (sog. „pictographs“) deutlich bewahrt. Sundwall hat dann auch darauf hingewiesen, daß die Zeichen anscheinend nur oder doch hauptsächlich in ideographischer Bedeutung angewandt werden.<sup>71</sup> Mit dem Untergang der älteren Paläste ver-schwindet nun auch diese ‚pictographische‘ Schrift, und sie wird durch eine Linear-schrift ersetzt. Diese übernimmt allerdings in vereinfachter Form eine Reihe von

<sup>66</sup> Lekythos, Arch. Hist. Bijdragen der Allard Pierson Stichting, III (Amsterdam 1934).

<sup>67</sup> Sundwall, bei Ebert, Reallex. VII, S. 95 f.

<sup>68</sup> Pal. I, S. 195 f.

<sup>69</sup> Pal. I, S. 280 f.; Sundwall, Acta Acad. Aboens. I, 1920, S. 18 f.

<sup>70</sup> Pal. I, S. 281.

<sup>71</sup> Ebert, VII, S. 97.

Zeichen aus der pictographischen Schrift, zeigt in anderen neuen Zeichen eine überraschende Übereinstimmung mit ägyptischen Hieroglyphen und enthält schließlich auch eine Anzahl ganz neuer Zeichen. Man nimmt nun auf Grund des Vorkommens von zusammenhängenden Zeichengruppen an, daß die Zeichen nicht mehr ausschließlich ideographisch gebraucht wurden, sondern offenbar auch einen phonetischen Wert besaßen. Trotzdem kommen dieselben Zeichen bald mit ideographischem, bald mit phonetischem Wert vor. Im Laufe des S. M. II tritt nun, namentlich in Knossos, noch eine zweite Abart der Linearschrift auf, die sich durch saubere, kalligraphische Schreibweise und eine größere Ähnlichkeit der Zeichen mit ihren Prototypen unterscheidet. Auch hier wird angenommen, daß die phonetische Anwendung der Zeichen, sogar in weiterem Umfang als vorher, auftrat. Von der pictographischen Schrift sind bisher 76 Schriftzeichen gezählt, die erste Art der Linearschrift (A) ergibt nach Evans 105 Schriftzeichen, die zweite Linearschrift (B) 73.<sup>72</sup> Es ist natürlich klar, daß all diese Zeichen keinen phonetischen Wert gehabt haben können, und Evans wie Sundwall heben dann auch mit Bestimmtheit hervor, daß viele, die oft in Verbindung mit Zahlzeichen vorkommen, einfach das gezählte ‚Ding‘ darstellen. Beachtenswert scheint mir, obwohl der Zufall der Funde es verbietet, den Zahlen einen absoluten Wert beizulegen, daß es keineswegs den Anschein hat, als ob das kretische ‚Alphabet‘ sich allmählich vereinfacht hätte. Wir finden hier offenbar denselben Reichtum an Ausdrucksmitteln, den wir aus den spärlichen Resten des kretischen Vokabulars ableiten zu dürfen glaubten, eine weitgehende Individualisierung und Konkretisierung. Wenn trotz der Tatsache, daß wir diese Schrift nicht ‚lesen‘ können, es gelingt, allerlei Informationen aus den Dokumenten herauszuholen, so ist dies schließlich auch nur möglich durch den bildhaften Charakter dieser Schrift, der sich, sei es auch mehr oder weniger als Bewegungsformel, als ‚Gebärde‘, auch in den beiden Linearschriften erhalten hat.<sup>73</sup> Wie Sundwall mit Recht betont hat, soll bei Lesungs- und Deutungsversuchen dann auch von der Bildhaftigkeit, dem ideographischen und nicht von dem Lautwert dieser Zeichen ausgegangen werden. Versuche in letzterer Richtung sind zum mindesten verfrüht, wenn nicht überhaupt verfehlt. Es ist ja möglich, daß wir es hier mit einer Silbenschrift zu tun haben, wie sie von G. Ipsen,<sup>74</sup> auf dessen sehr beachtenswerte Untersuchung hier hingewiesen sei, für den Diskos von Phaistos angenommen ist, aber man muß bedenken, daß es auch eine Art Silbensprache gibt, die ganze Wortgebilde aus konkreten Einzelheiten zusammensetzt und so ein neues ‚Wort‘ bildet, das abermals eine neue individuelle Situation wiedergibt. Lévy-Bruhl<sup>75</sup> gibt davon folgendes Beispiel aus der Delaware-Sprache. „Le mot *nadholineen* est composé de *nad*, dérivé du verbe *naten* (chercher), *hol*, de *amochol* (un canot) et *ineen*, qui est la terminaison verbale pour *nous*. Il signifie ‚cherchez-nous le canot‘ . . . Il est pris toujours dans un sens particulier.“ Es ist wieder ein ganz bestimmter konkreter Fall, der hier zum Ausdruck gebracht wird. Die Möglichkeit derartigen Wortbildung, die sich durch eine Zeichenschrift sehr gut wiedergeben läßt, dürfen wir bei dem Suchen nach der Lösung des kretischen Rätsels nicht außer Betracht lassen. Wie dem auch sei, es braucht hier nicht gelöst zu

<sup>72</sup> Pal. IV, 2, S. 676 f., 684 f.

<sup>73</sup> Pal. IV, 2, S. 666 f.; Sundwall, bei Ebert, a. O.

<sup>74</sup> Indogerm. Forsch. 1929, 47, S. 1 f. Den Hinweis verdanke ich Herrn L. J. Elferink.

<sup>75</sup> a. O. S. 187 f.

werden. Uns genügt es, festzustellen, daß wir hier im besten Falle eine Ausdrucksweise vor uns haben, die vielleicht mit phonetischen Zeichen arbeitet und ganz sicher daneben noch immer konkrete Ideogramme in großer Zahl verwendet. Mir scheint, daß diese Tatsache unsre Ergebnisse, aus den Sprachresten gewonnen, wesentlich ergänzen und unterstützen kann.

Ist es nun möglich, noch weiter in die Struktur der kretischen Sprache einzudringen? Neuerdings sind hier von E. Cassirer<sup>76</sup> neue Wege geöffnet worden, indem er versucht hat, in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* den philosophischen Unterbau zu einer allgemeinen Erkenntnistheorie zu liefern. Sein Ziel, „die verschiedenen Grundformen des ‚Verstehens‘ der Welt bestimmt gegeneinander abzugrenzen und jede von ihnen so scharf als möglich in ihrer eigentümlichen Tendenz und ihrer eigentümlichen geistigen Form zu erfassen“, erreicht er, indem er in dem ersten Band (1923) *die Sprache* in formaler Hinsicht analysiert. Während Lévy-Bruhl sich nun vielmehr darauf beschränkt hat, aus den Ausdrucksformen der primitiven Sprachen die spezifisch primitive Grundform des Weltverstehens zu rekonstruieren,<sup>77</sup> hat Cassirer, zum Teil dasselbe Material benutzend, auch die mehr entwickelten Sprachen herangezogen, und er hat andeutungsweise versucht, die Möglichkeiten einer sprachlichen Klassenbildung festzulegen.<sup>78</sup> Im allgemeinen kann man dabei von dem Prinzip ausgehen, daß die Sprachentwicklung bestimmt wird durch den ständigen Fortgang vom ‚Konkreten‘ zum ‚Abstrakten‘, wobei allerdings zu bedenken ist, daß diese Schichtung methodisch ist und „demnach in einer gegebenen historischen Gestalt der Sprache die Schichten, die wir hier gedanklich zu sondern suchen, neben- und miteinander bestehen und sich in der mannigfachsten Weise übereinander lagern können“. In ihrer einfachsten Form kann man die Sprache als „qualifizierend“ bezeichnen. Sie begnügt sich mit der Konstatierung des Sinnlich-Konkreten, indem sie jeden Fall, als individuelle Einheit aufgefaßt, wiederholt. Am stärksten geschieht dies in der Gebärdensprache, in der der seelische Inhalt und sein sinnlicher Ausdruck zu einer Einheit zusammenwachsen, in der das *Sein* der Dinge erlebt wird.<sup>79</sup> Auch die Verbalsprache kann diesen qualifizierenden Charakter behalten. Sie neigt aber bald dazu, klassifizierend zu werden, indem sie Gruppen zusammengehörender Worte durch ein allen gemeinsames sprachliches Kennzeichen, Präfix oder Suffix, als zusammengehörig bezeichnet. Nun kann freilich diese Klassifizierung auf Grund von uns sehr merkwürdig erscheinenden Gemeinschaftskennzeichen vorgenommen werden.<sup>80</sup> So kann man z. B. nach dem Gesichtspunkt ‚groß‘ oder ‚klein‘, oder ‚rund‘ oder ‚länglich‘ die Gruppen einteilen und zusammenfassen, oder auch in einem Stadium, wo das wahrnehmende Subjekt sich in der Anschauung noch in hohem Maße mit dem Wahrgenommenen identifiziert, den Gesichtspunkt des Geschlechts vorwalten lassen. Nun haben sich zwar in den meisten Sprachen bis auf den heutigen Tag die Spuren gerade dieser letztgenannten Klassifizierungsmethode erhalten. Es ist aber immerhin beachtenswert, daß scheinbar im Kretischen das Distinktiv der weiblichen Gruppe noch

<sup>76</sup> Professor S. A. Cook (Cambridge) hat mich freundlichst auf diese Untersuchungen aufmerksam gemacht.

<sup>77</sup> Zu den Auffassungen Lévy-Bruhls, vgl. S. 96, Anm. 62.

<sup>78</sup> *Die Sprache*, I, S. 264 f.

<sup>79</sup> a. O. I, S. 122 f.

<sup>80</sup> a. O. I, S. 265 f.

so konkret, so bildhaft empfunden wurde, daß das Zeichen dafür vom M. M. III-S. M. II sogar den Wechsel der Mode in der Frauentracht mitmacht.<sup>81</sup> Nun soll hiermit keineswegs behauptet werden, daß das Kretische eine klassifizierende Sprache im allerersten Anfangsstadium war, aber es geht doch daraus hervor, daß dieses Zeichen bis in die letzte Zeit keinen phonetischen Wert gehabt hat und immer noch ideographisch, bildhaft und konkret empfunden wurde. Ähnliches läßt sich bei manchen anderen Zeichen feststellen. Das schließt nicht aus, daß die kretische Sprache nicht über eine Fülle von Begriffen verfügt haben kann. Im Gegenteil, dies ist sehr wohl möglich, aber bei diesen Begriffen kommt es nicht auf die Allgemeinheit, sondern auf die Bestimmtheit an.<sup>82</sup> Wenn wir die dreifache Stufenfolge des mimischen, des analogischen und des eigentlich symbolischen Ausdrucks, die Cassirer<sup>83</sup> aufgestellt hat, annehmen, und mit ihm in der symbolischen Stufe, die den Schritt vom Sinnlich-Konkreten zum Generisch-Allgemeinen vollzieht, die höchste erblicken, so müssen wir gestehen, daß wir weder in den Sprachresten noch in der überlieferten Schrift Anzeichen entdecken können, die darauf hinweisen, daß die Kreter den letzten Schritt getan haben. Ihre Sprache scheint in dem analogischen Stadium steckengeblieben zu sein.

Die Bildhaftigkeit der kretischen Sprache geht nicht aus jedem einzelnen ‚Dingnamen‘ hervor. Nur die Fülle dieser Worte und die Tatsache, daß so viele in ihrer Bedeutung so außerordentlich nah zusammenliegen, läßt dieses mit gutem Grund vermuten. Beweisen ließe sie sich erst, wenn wir die Sätze, den Zusammenhang, in dem die Worte erscheinen, fassen könnten. Vielleicht wird dies noch einmal gelingen, aber das braucht uns nicht zu verhindern, auch jetzt schon jede Möglichkeit eines besseren Verständnisses zu prüfen und eventuell auszunutzen.

Im Jahre 1910 wagte Winter in der ‚Einleitung‘ von Gercke-Norden<sup>84</sup> den Versuch, ‚Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst‘ aufzuzeigen. In erster Linie und auch am ausführlichsten hat er sich mit Homer beschäftigt und darauf hingewiesen, daß sich namentlich in der älteren Ilias Schilderungen erhalten haben, welche ‚das Leben in den Zügen darstellen, in denen es uns aus den Denkmälern der mykenischen und der kretischen Kunst entgegentritt‘. Winter nimmt nun an, daß sich in der homerischen Dichtung nicht nur manches dem Stoffe und der Erfindung nach, sondern auch der Form nach aus der Heroen-Zeit erhalten hat. Dies gilt namentlich für die Gleichnisse, die Winter in mykenische und nachmykenische einteilt.<sup>85</sup> In den ersten findet er ‚eigenes Erleben und Beobachten. Und zwar ein Beobachten ganz einziger Art. Der Dichter hat die wilden Tiere in ihren Erscheinungen und dem Besonderen ihres Wesens, man möchte sagen wie seinesgleichen beobachtet, mit einem Blick, der die ganze unberührte und uneingeschränkte Schärfe und Frische ursprünglichsten natürlichen Sehens hat.‘ Die andere Art der Gleichnisse kennzeichnet sich durch die ‚Farblosigkeit und Allgemeinheit der Darstellung. Wir vernehmen, was die Tiere tun, sehen aber nicht, wie sie es tun. Die Darstellung enthält keine aus der Beobachtung der Natur geschöpften Einzelzüge, die das Geschehen für das Auge lebendig machen.‘ Die mykenischen Gleichnisse geben

<sup>81</sup> Evans, Pal. IV, 2, S. 700.

<sup>82</sup> Vgl. Cassirer, a. O. I, S. 247.

<sup>83</sup> a. O. S. 136 f.

<sup>84</sup> Einl. in die klass. Altertumswissenschaft, II<sup>1</sup>, S. 161 f.

<sup>85</sup> a. O. S. 163.

„lebendige Erinnerungsbilder aus der Natur“, die nachmykenischen sind „allgemein gehaltene Darstellungen, in denen dieselben Elemente, nun aber äußerlich und formelhaft, verwendet sind“. Winter sieht hier einen *Stil*unterschied, der in der bildenden Kunst wiederkehrt. Die ‚lebendigen‘ Gleichnisse finden ihre Parallele in der eigentlich kretischen Kunst, die ‚formelhaften‘, ‚typischen‘ in der spätmykenischen und namentlich in der geometrischen Kunst.

Winters Versuch war als eine Anregung neuer Probleme gemeint. Leider hat er damit nicht viel Glück gehabt. Von archäologischer Seite hat Poulsen sehr energisch Einspruch dagegen erhoben.<sup>86</sup> Zu dessen Ansicht, daß die homerischen Gedichte in einem kleinasiatischen, orientalisches beeinflussten Milieu des IX. bis VII. Jahrhunderts entstanden seien, paßt Winters Auffassung auch schlecht. Poulsen hat sich damit begnügt, den von Winter festgestellten Unterschied zu einem Unterschied zwischen einem ‚guten‘ und einem ‚schlechten‘ Dichter zu erklären und weiter besonders nachdrücklich die Divergenz zwischen Dichtung und bildender Kunst hervorzuheben. Freilich sind seine Bemerkungen, wie er selbst schon sagt, allzu „nüchtern“, und er hat, wie mir scheint, doch nicht genug beachtet, daß es sich hier nicht um einen Qualitätsunterschied, sondern um zwei grundverschiedene Arten des Weltverstehens handelt. Die Philologie hat spät, aber entschieden mit größerem Verständnis geantwortet. Fraenkel<sup>87</sup> erkennt die von Winter festgestellte Verwandtschaft zwischen verschiedenen Gleichnissen und minoischen Kunstwerken an; „die Welt der Gleichnisse bewahrt also wahrscheinlich, wie überhaupt das Epos, Erinnerungen an jene Kultur, die im Osten ein langes Nachleben gehabt zu haben scheint“. <sup>88</sup> Die Übereinstimmung beruht aber nach Fraenkel nicht auf „Blutsverwandtschaft“, sondern auf „Wahlverwandtschaft“. <sup>89</sup> Denn gerade in den Gleichnissen „springt der Dichter von einer künstlich eingeschränkten, einseitigen Weltbetrachtung in die unbefangene, natürliche“. Fraenkel nimmt sogar die Möglichkeit an, daß „dieser Sprung eine Flucht“ sei. Diese Auffassung scheint mir etwas weit zu gehen. Soll man tatsächlich glauben, daß der Dichter ruhig in einer von ihm als letzten Endes unnatürlich empfundenen Lage verharrt und sich nur gelegentliche Ausbrüche ins Natürliche leistet? Mit derselben Wahrscheinlichkeit könnte man von den Dipylonmalern erwarten, daß sie gelegentlich einmal in einen „unbefangenen Naturalismus“ ausbrechen würden. Ich glaube, daß wir damit die Gebundenheit des Geistes an die Wesensformen seiner Zeit unterschätzen. Ich glaube übrigens auch, daß wir gerade in der Dichtkunst, wenn wir unsre Aufgabe „in einem scharfen Ergreifen der im Gleichnis geschilderten Erscheinungen wie in einem innigen Durchfühlen der Bilder“<sup>90</sup> sehen, die große Gefahr laufen, ein gutes Teil von uns selbst in unser ‚Objekt‘ hineinzutragen. Denn die Worte, die sich der Form nach gleich bleiben, erhalten in der Zeit, im Widerhall in anderen Menschen, einen anderen Inhalt. Das Wort „Löwe“ hat eben für uns nicht mehr „genau den gleichen Klang wie damals“, wie Fraenkel<sup>91</sup> meint. Die Unmittelbarkeit fehlt. Wir müssen Brehm nachschlagen.<sup>92</sup>

<sup>86</sup> Orient und frühgr. Kunst, S. 182 f.

<sup>87</sup> Die homerischen Gleichnisse (1921), S. 97 f.

<sup>88</sup> a. O. S. 104.

<sup>89</sup> a. O. S. 103.

<sup>90</sup> a. O. S. III f.

<sup>91</sup> a. O. S. 59.

<sup>92</sup> So Fraenkel, a. O. S. 63 und passim!

Dabei sehen wir noch ganz ab von der Möglichkeit einer „theriomorphen Weltbetrachtung“, so wie sie vor kurzem von Alföldi<sup>93</sup> in den hochasiatischen Kulturen nachgewiesen wurde und von der uns möglicherweise survivals in den noch ungeheuer lebendigen, so überaus zahlreichen Tiergleichnissen erhalten sind.

Die Gefahr, manches für uns Versunkene zu übersehen und dafür uns selbst hineinzuinterpretieren, ist gerade in denjenigen Gleichnissen, in denen der „unbefangene Naturalismus“ sozusagen mit Händen zu greifen ist, besonders groß — ebenso groß wie bei den minoischen Fresken! (s. oben S. 47). Die Tatsache, daß die Beziehungen von ‚Homer‘ zu seiner Vorwelt in der letzten Zeit doch immer deutlicher werden und daß sogar seine Versform vielleicht dorthier stammt, mahnt nicht nur zur Vorsicht in der Ablehnung eines Zusammenhangs, sondern ermutigt sogar zu dessen Annahme.<sup>94</sup>

Wenn daran etwas Richtiges ist, so wären uns in den Naturgleichnissen tatsächlich zusammenhängende Bruchstücke kretischer ‚Literatur‘ oder, sagen wir lieber kretisches Sprachgut, sei es auch in griechischem Kleid, so doch in kretischer Sinnverbindung erhalten. Wir wollen hier von diesen nicht unsre eigene Interpretation geben, sondern uns in der Hauptsache an Winter, der gewiß als unbefangener Zeuge gelten darf, halten. Auch werden wir uns auf ein Gleichnis beschränken, denn es handelt sich hier ja nicht darum, das Problem der homerischen Gleichnisse zu lösen, sondern wir brauchen nur ein Beispiel. Da es sich aber bei diesen Teilen wenn nicht um eine Übersetzung, so doch schon um eine Umsetzung welcherart auch handeln dürfte, wollen wir uns allerdings nicht weiter als nötig von dem ‚Original‘ entfernen und das Gleichnis in den Worten Homers folgen lassen. Wir nehmen das von Winter erstgenannte Beispiel II 155 f.

Μυρμιδόνας δ' ἄρ' ἐποικόμενος ἠώρηξεν Ἀχιλλεύς  
 πάντας ἀνὰ κλισίας σὺν τεύχεσιν· οἳ δὲ λύκοι ὡς  
 ὠμοφάγοι, τοῖσιν τε περὶ φρεσὶν ἄσπετος ἀλκή, —  
 οἳ τ' ἔλαφον κερατὸν μέγαν οὖρῃσι δηϊώσαντες  
 δάπτουσιν, πᾶσιν δὲ παρήιον αἵματι φοινόν'  
 καὶ τ' ἀγελθρόν ἴασι, ἀπὸ κρήνης μελανύδρου  
 λάψοντες γλώσσησι ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ  
 ἄκρον, ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος, ἐν δέ τε θυμὸς  
 στήθεσιν ἄτρομός ἐστι, περιστένεται δὲ τε γαστήρ' —  
 τοῖσι Μυρμιδόνων ἡγήτορες ἦδὲ μέδοντες  
 ἀμφ' ἀγαθὸν θεράποντα ποδώκεος Αἰακίδαο  
 βίωοντ'. ἐν δ' ἄρα τοῖσιν ἀρήμιος ἴστατ' Ἀχιλλεύς,  
 ὀτρύνων ἵππους τε καὶ ἀνέρας ἀσπιδιώτας.

Winter hebt hier als etwas ganz Einzigartiges hervor, daß die Tiere „in ihren Erscheinungen und dem *Besonderen* ihres Wesens, man möchte sagen *wie seinesgleichen*“ vom Dichter beobachtet worden sind. „Lebendige Erinnerungsbilder“ nennt er die Gleichnisse. In der Tat finden wir ein sehr weitgehendes Sicheinleben des Wahrnehmenden in das Wahrgenommene. Nicht nur die Angriffslust im Herzen, das unerschrockene Gemüt in der Brust wird empfunden, auch

<sup>93</sup> Arch. Anz. 1931, S. 393 f.

<sup>94</sup> Evans, J. H. S. 1912, 32, S. 277 f.; Lorimer, J. H. S. 1929, 49, S. 145 f.; Nilsson, Homer and Mycenae (1933).

das Körpergefühl der Tiere tritt als eine Realität in das Bewußtsein des Beschreibenden, der sogar das Ziel der hastenden Rotte kennt: sie werden trinken. Nach Fraenkel<sup>95</sup> ist der Inhalt des Gleichnisses: „Wie die Wölfe zur Quelle, so trottete der Myrmidonenhaufe zu Patroklos hin; wie das nach dem Fraß durstige Rudel gierig das labende Naß umdrängt, so umstanden sie den Führer.“ Dies ist indessen nur in beschränktem Maße richtig. Es steht zunächst nur da, daß die Myrmidonen wie Wölfe, die einen rohen Fraß hinter sich haben und voller Angriffslust sind, um ihren Führer zusammenströmten. Die Bewegung der in hellen Haufen sich sammelnden Myrmidonen ruft das Bild einer Rotte Wölfe in Fahrt auf, ὠμοφάγοι — sie fressen Fleisch; und dieses Bild ruft ein neues auf: sie haben in den Bergen einen Hirsch, einen gehörnten, einen großen, gejagt und fressen jetzt. Im Präsens, denn in dem Bild geschieht es: die Mäuler sind rot von Blut. Und nun strebt die Rotte fort, ein neues Bild, oder vielmehr das ursprüngliche Bild des Vergleichs kehrt wieder. Aber die Bewegung hat ein Ziel: ein neues Bild zeigt es bereits. Sie werden trinken. Im selben Augenblick verdrängt das neue Bild das Vorhergegangene: mit Zungen, dünnen, schwarzes Wasser, oben weg; und schon teilt sich das Bild wieder: Tiere brechen blutige Brocken. Aber zugleich ein Bild, in dem diese unverwüsthche und auch wohl unheimliche Naturkraft empfunden wird: innen das Herz in der Brust ohne Zittern ist es. Als wäre der Wolf „seinesgleichen“, ja als wäre er selbst ein Wolf geworden, so fühlt der Dichter es, so fühlt er nun auch die Blähung des vollgefressenen Wolfsleibes.

Will man, wie Fraenkel<sup>96</sup> versucht hat, dieses Gleichnis Bild für Bild auf die Myrmidonen anwenden, oder wenigstens der Phantasie zumuten, daß sie „wenn auch keineswegs mit voller Klarheit und Plastik“ alles, was von den Wölfen berichtet wird, irgendwie auf die Myrmidonen zu übertragen geneigt sei und diese dann des Kontrastes mit dem „lichtesten, schönsten Heldenjüngling“ wegen als „wüste verfressene Mordgesellen“ geschildert sehen, so vergewaltigt man nach meiner Meinung die homerische Dichtung und mutet dem Dichter Gedankenverbindungen und eine Konsequenz zu, die nicht einmal unbewußt die seinigen haben sein können. Denn gerade in den Gleichnissen, die uns hier interessieren, ist es doch klar, daß hier nicht Stück für Stück die Dinge nebeneinander gehalten werden, auch nicht die Phantasie hin und her springt, sondern daß sich das eine Bild aus dem anderen entwickelt, daß bewegliche Bilder zu neuen Situationen werden, daß Situationen sich wieder auflösen und von neuem verdichten. Wir brauchen Winters lebendige „Erinnerungsbilder“ nur durch „Anschauungsbilder“ zu ersetzen, um einzusehen, daß wir gerade in diesen „mykenischen“ Gleichnissen, die aus dem Rahmen der homerischen Dichtung herauspringen, tatsächlich die survivals einer früheren uns wohlbekannten Form des Weltverstehens erhalten haben. Denn gerade in der eidetischen Einheitsphase können wir dieses anschauliche Denken verstehen, ja müssen wir dieses Leben in Bildern „ursprünglichsten natürlichen Sehens“ (Winter) geradezu erwarten. Hierhin gehört die Art des Beschreibens, die immer durch Hinzufügung von Details, durch schärfere Individualisierung arbeitet (ἐλαφρον κεραὸν μέγαν; γλώσσησι ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ ἄκρον, usw.), hierhin auch die außerordentliche Beweglichkeit der Anschauung und vor allem die Fähigkeit der Einfühlung, ja Identifikation

<sup>95</sup> a. O. S. 74.

<sup>96</sup> a. O. S. 75.

des Subjekts mit dem Objekt, das Fehlen der Grenzlinie zwischen beiden.<sup>97</sup> Hiermit ist nichts Neues gesagt. Groß<sup>98</sup> hat schon vor Jahren ausgesprochen, daß wir wahrscheinlich „mit der Annahme rechnen dürfen, daß (auch) die ganze Menschheit auf früheren Kulturstufen normalerweise eidetisch war, daß also z. B. zur Zeit Homers ein poetisches Gleichnis ganz allgemein mit viel lebhafterer Anschaulichkeit erlebt wurde, als es manche moderne Theoretiker gut haben wollen“. In so allgemeiner Form ist mit diesem Ausspruch für uns nicht viel anzufangen. Wenn es uns hier auch genügen dürfte, festzustellen, daß die „mykenischen“ Gleichnisse wahrscheinlich aus minoischer Zeit stammen, und daß sie in dem Fall unsre Hypothese der eidetischen Einheitsphase bei den Kretern entschieden unterstützen und keinesfalls entkräften, so sei hier doch kurz darauf hingewiesen, daß für den ganzen „Homer“ eine grundverschiedene Geisteshaltung mit guten Gründen festgestellt worden ist.<sup>99</sup>

Tafel 32.2

Auch von einem allgemeineren Gesichtspunkt läßt sich hier noch einiges hinzufügen. Wir wollen uns nicht auf das Gebiet der Religionsgeschichte wagen, aber können doch nicht umhin, an die in der minoischen Kunst so häufig wiedergegebene Epiphanie der Gottheit, die oft schwebend in der Luft erscheint, zu erinnern.<sup>100</sup> Mir scheint, daß eine solche Epiphanie als real empfundene Tatsache in einer Gemeinschaft, in der eidetische Erscheinungen normal sind, natürlicherweise oft eintreten kann, und daß das Phänomen, eidetisch aufgefaßt und verstanden, besonderer Beachtung wert ist.<sup>101</sup> Das Phänomen, „den Gott zu sehen“, ist übrigens keineswegs auf Kreta beschränkt, sondern findet sich in zahlreichen Religionen, auch im Alten Testament.<sup>102</sup> Man muß es vielleicht viel buchstäblicher auffassen, als es oft geschieht.<sup>103</sup> Auch die sonderbaren Verkleidungen, die wir im Zusammenhang mit Kult-handlungen öfters beobachten können und die namentlich Tiergestalten bevorzugen, bekommen in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung. Sie sind von jeher zu dem Totemismus in Beziehung gebracht. Wo dieser in primitiven Gemeinschaften noch gilt, können wir feststellen, daß die Gleichsetzung der Stammesmitglieder mit dem Totem absolut ist und den Charakter einer Identifikation trägt. Alldem liegt die Idee der Einheit des Lebens zugrunde, eine Einheit, die sich besonders im Wirken der Kräfte äußert und in die der Mensch vollkommen einbezogen ist. Cassirer hat dieser „mythischen“ Form des Weltverstehens den II. Band seiner Philosophie der symbolischen Formen gewidmet.<sup>104</sup> Sie ist keine abstrakte Analyse des Weltgeschehens, sondern vielmehr eine Einteilung des konkret Gegebenen. Magische Kräfte und Beziehungen walten hier und können sich verdichten zu dämonischen Wesen, aber auch diese sind in die Einheit der Natur eingebaut, und es ist ihnen mit konkreten

<sup>97</sup> Matz, Die Antike 1935, II, S. 192, setzt genau dasselbe zum Verständnis der kretischen Malerei voraus; Schweitzer, ib. 1926, 2, S. 292, nennt diese Art des Weltauffassens der Gleichnisse „m i m i s c h - m e l o d i s c h“.

<sup>98</sup> Die Umschau 1921, 25, S. 662.

<sup>99</sup> F. Stählin, Der geom. Stil in der Ilias, Philol. 1923, 78, S. 280 f.

<sup>100</sup> Nilsson, Minoan-Mycen. Religion, S. 295 f.

<sup>101</sup> Vgl. Jaensch, Die Eidetik, S. 27 (Fußnote).

<sup>102</sup> S. A. Cook, Religion of anc. Palestine (1933), S. 40.

<sup>103</sup> Vgl. Palache, Het karakter van het oudtestam. verhaal (1925), S. 16 f., über den konkreten Charakter der Erzählung.

<sup>104</sup> Siehe auch Werner, Entwicklungspsychologie, S. 331 f.

Mitteln, bestimmten Worten zwingend beizukommen. Es ist deutlich, wie sehr diese Form des Weltverstehens zu der eidetischen Einheitsphase paßt. Hier wie dort finden wir die Einheit des Ichs und der Welt, hier wie dort ist die Anschauung durch ihren Wirklichkeitscharakter maßgebend. Und wenn auch diese magisch-totemistische Gliederung der Natur nicht mehr eine rein äußerliche ist und hier eine geistige Produktivität, ein Schaffen, zutage tritt, so ist doch daran festzuhalten, daß diese innere Bedeutung, welche den Dingen beigemessen wird, auch wieder anschaulich, konkret ist. Das Wort hat einen Wirklichkeitswert, es führt das Bezeichnete wirklich mit sich, es ist die „Magie des Wortes“, wie Jaensch es ausgedrückt hat, die das zugehörige ‚Ding‘ erscheinen läßt.<sup>105</sup>

Natürlich bezieht sich dies alles nicht ausschließlich auf die Kreter. Auch in der griechischen Sprache lassen sich die Spuren dieses, letzten Endes allgemeinen Entwicklungsganges des menschlichen Denkens aufzeigen. Bei den Griechen jedoch sehen wir einen Vorgang sich vollziehen, dessen Parallelerscheinung wir auf Kreta bisher vergeblich suchen: die Schöpfung der allgemeinen Götter. Wir kennen auf Kreta Kulthöhlen<sup>106</sup> — eng mit der Natur verbunden! —, wir kennen in den Palästen kleine Kapellen, die auf eine enge Beziehung zwischen Gottheit und Gott-König hinweisen, wir kennen Adoranten und Adorantinnen, aber kennen wir eigentlich den Gott selber?<sup>107</sup> Wissen wir bei der Schlangenfrau, ob die Frau die Göttin oder die Schlange der Gott ist? Und überhaupt: wissen wir, ob diese Gottheiten je mehr als eine lokale Bedeutung gehabt haben, mehr als ‚Clan-‚Dämonen‘ gewesen sind? Über Vermutungen kann man hier im Grunde genommen nicht hinauskommen.<sup>108</sup>

Wir wissen aber, daß die Götter Homers persönliche Götter gewesen sind, und wir wissen, daß am Anfang der griechischen Kunst der griechische Tempel, allein und für sich, isoliert in der Landschaft steht. Wir wissen auch, daß die Griechen die „mythische“ Einheitsphase durchbrochen haben. Wir werden dies später näher ausführen müssen, wollen uns jedoch nicht versagen, jetzt schon mit den folgenden allgemeinen Sätzen Cassirers<sup>109</sup> zu beschließen:

„Die persönlichen Götter Homers sind auch die ersten Nationalgötter der Griechen, und als solche sind sie geradezu zu den Schöpfern des allgemeinen hellenischen Bewußtseins geworden. Denn sie sind die Olympier, die allgemeinen Himmelsgötter, die weder an eine einzelne Örtlichkeit oder Landschaft, noch an eine besondere Kultstätte gebunden sind. So vollzieht sich hier die Befreiung zum persönlichen Bewußtsein und die Erhebung zum nationalen Bewußtsein in ein und demselben Grundakt der religiösen Gestaltung. — Derselbe Differenzierungsprozeß, durch den der Mensch dahin gelangt, die Grenzen seiner Art geistig zu bestimmen, führt ihn in weiterem Fortgang dazu, auch innerhalb dieser Art die Grenzen schärfer zu ziehen und zum spezifischen Bewußtsein seines Ichs zu gelangen.“

<sup>105</sup> Festschrift Wölfflin, S. 83 f.

<sup>106</sup> Nilson, Minoan-Mycen. Religion, S. 49 f.; Marinatos, Mitt. über Höhlen- und Karstforschung, Jahrg. 1928, Heft 4.

<sup>107</sup> Nilsson, a. O. S. 334 f. warnt nachdrücklich vor einer allzu weitgehenden Neigung, die Gottheit zu präzisieren; vgl. auch Nock, Class. Rev. 1925; J. H. S. 1927, 47, S. 297.

<sup>108</sup> Vgl. die Ausführungen Schweitzers, Die Antike 1926, 2, S. 301 f.

<sup>109</sup> a. O. II, S. 245 f.

## DIE BEZIEHUNGEN KRETAS ZUR VORWELT UND UMWELT

Wenn man die Erscheinungstreue der kretischen Kunst nicht als die Folge eines ‚Naturalismus‘ auffaßt, der andere Darstellungsmöglichkeiten bewußt unterdrückt oder zum mindesten zurückdrängt, sondern, wie es hier geschehen ist, diese Eigenschaft vielmehr als notwendige Folge, als Korrelat einer bestimmten,<sup>1</sup> der eidetischen Geistesstruktur erkennt und erklärt, so spielen Entlehnungen und Einflüsse naturgemäß nicht die gleiche Rolle, wie es gewöhnlich der Fall ist. Denn Erscheinungstreue, auch wenn sie plötzlich auftritt, braucht dann deshalb noch nicht von außen her zu stammen. Man wird zu diesem Erklärungsmittel erst greifen, wenn die Erklärung ‚von innen heraus‘ versagt, und auch nur dann an Einfluß denken können, wenn der scheinbar neue Faktor aus einer wesensverwandten Umgebung abgeleitet werden kann. Im allgemeinen werden nur direkte Entlehnungen als Beweis eines Einflusses anzusehen sein. Übereinstimmung allein, wenn auch weitgehende, genügt hier nicht, denn sie kann das Resultat wesensverwandter Geistesstruktur oder einer parallelen Entwicklung sein. Man wird von Fall zu Fall nachweisen oder wenigstens wahrscheinlich machen müssen, daß die ‚Entlehnung‘ formal deutlich und auch chronologisch und geographisch möglich ist.<sup>1a</sup>

Allerdings berechtigt das plötzliche Auftreten neuer Stilelemente zu der Frage nach der Möglichkeit eines Bevölkerungswechsels oder zum mindesten eines Bevölkerungszustroms, der den Charakter der bisherigen Bevölkerung maßgebend geändert hat. Daß diese Frage für Kreta mehrfach gestellt worden ist, ist in Anbetracht der oft abrupten Stilwandlungen und des Vorkommens von direkten Entlehnungen nicht verwunderlich. Wir haben oben (S. 13) diese Frage schon gestreift und werden jetzt die darauf gegebenen Antworten noch einmal kurz betrachten.

Evans vertritt entschieden einen starken Standpunkt (s. oben S. 13). Die eindrucksvolle Liste der ägyptischen Fundgegenstände auf Kreta und der Funde kretischer Keramik in Ägypten<sup>2</sup> beweist allein schon, daß direkte Beziehungen zwischen Ägypten und Kreta bestanden haben. Die direkte Übernahme religiöser Symbole,<sup>3</sup> das Vorkommen desselben dolichocephalen mediterranen Schädeltyps auf Kreta wie an der libyschen Küste<sup>4</sup> führt zwar nicht zu der Gewißheit einer frühen Niederlassung nordafrikanischer Elemente in Südkreta, aber berechtigt doch zu der Annahme einer wahrscheinlich auf gleicher Rasse

<sup>1</sup> So auch bereits Rodenwaldt, *Gnomon*, 1929, 5, S. 179.

<sup>1a</sup> Vgl. Blok, *Ontleening en invloed* (Leiden 1927).

<sup>2</sup> Pendlebury, *Aegyptiaca*, S. 3 f., S. 111 f.

<sup>3</sup> Evans, *Pal. IV*, 2, S. 983 f.

<sup>4</sup> *Ib.* I, S. 7 f.

beruhenden Wesensverwandtschaft, welche die Übernahme und Assimilierung der neuen Elemente ermöglichte. Dasselbe gilt für die angebliche zweite Ansiedlung gegen Ende der F.M.-Periode in der Messaraebene sowie für die weiteren intensiven Beziehungen, die Evans annimmt. Immerhin ist es beachtenswert, daß die kretische Kunst sich in der Frühzeit auf direkte Imitationen von ägyptischen Gegenständen beschränkt, und daß von einer Beeinflussung der kretischen Stilentwicklung durch die ägyptische Kunst nichts zu spüren ist. Wenn wir also an Wesensverwandtschaft der beiden Kulturen festhalten wollen, so können wir den Schluß, daß sie sich jede in einer ausgeprägt eigenen Richtung entwickelt haben, nicht umgehen.

In dieser Beziehung ist der Standpunkt Frankforts fester fundiert. Er hat die enge Verwandtschaft ostkretischer Keramik (sogenannte „Vassiliki-Ware“) mit anatolischer Keramik festgestellt, und zwar in Form und Technik, und auf Kreta eine durchaus logische Entwicklung der Verzierungsweise aufgedeckt. Hier sind also Formen übernommen und weiterentwickelt, und dies, zusammen mit den Beobachtungen von Evans u. a., über den innigen Zusammenhang zwischen Kreta und Anatolien, namentlich auf religiösem Gebiet, veranlaßt Frankfort dazu, eine anatolische Einwanderung in Ostkreta anzunehmen.<sup>5</sup> Ob viele kamen und durch ihre Masse das einheimische Element unterdrückten, oder wenige, die durch ihre überlegene Kultur die Eingeborenen organisierten und aktivierten, läßt sich jetzt nicht mehr entscheiden. Persönlich neige ich zu der Annahme der letzten Möglichkeit, da ich an große Völkerwanderungen über See in so früher Zeit nur schwer glauben kann, und kleine Gruppen, besonders in einem stamm- und wesensverwandten Gebiet, sehr wohl imstande sind, das Angesicht einer Kultur wesentlich zu ändern — wie das Beispiel der Etrusker in Italien lehrt, wo diese unter viel ungünstigeren Umständen auftraten. Frankfort läßt nun die Stilentwicklung der F.M.-Keramik sich auf der Insel selbst abspielen. Er hat die sogenannte „mottled ware“ eingehend untersucht und sieht in ihrer bizarren, bunten Erscheinung schon eine Manifestation der echten minoischen Kunstgesinnung, die Farben liebte.<sup>6</sup> Aus ihr leitet er die „light-on-dark“-Verzierung ab, die bald alles andere verdrängt und in dem „Kamares-Stil“ ihren Höhepunkt erreicht.

Während Frankfort also eine Entwicklung des kretischen Stils von innen heraus durchaus für möglich hält und auch annimmt, findet Matz (*Die frühkretischen Siegel*) hier Elemente, die ihm so neu und wesensfremd erscheinen, daß auch er sich veranlaßt sieht, sie durch eine Einwanderung zu erklären. Wie Curtius das Charakteristische der kretischen Kunst in die Worte „überhaupt Leben“<sup>7</sup> zusammenfaßt, so liegt auch für Matz der Schwerpunkt in der „Bewegung“. Beide zusammen hatte Waser<sup>8</sup> in seinem interessanten Versuch schon als die bestimmenden Prinzipien erkannt und als das alles beherrschende Formelement die „Tendenz des Auseinanderstrebens“, die fliehende, zentrifugale, ins Grenzenlose strebende Linie, die der Hyperbel am nächsten kommt, aus den Monumenten herausgelesen. Er stimmt darin weitgehend

<sup>5</sup> Studies, II, S. 98.

<sup>6</sup> a. O. II, S. 93, 1.

<sup>7</sup> Ant. Kunst, II, S. 64.

<sup>8</sup> Arch. Anz. 1925, S. 253 f.

mit Matz<sup>9</sup> überein, der, nicht nur in den Siegeln, sondern überhaupt, die Bewegung wahrnimmt in der Form des „Wirbels“ — der kreisenden Bewegung, die sich allerdings weder auf den Mittelpunkt des Kreises, noch auf dessen Peripherie bezieht —, und der „Torsion“ — die an dreidimensionalen Gegenständen, z. B. Vasen, das Ornament diagonal, schraubenförmig aufsteigen läßt. Besonders beliebt ist im Flächenmuster auch die S-Kurve, die abermals denselben Zug ins Unbegrenzte aufweist. Gerade diese Vorliebe für das Unbegrenzte tritt auch klar zutage in der häufigen Verwendung des Streumusters, des unendlichen Rapports, welches sich ja beliebig fortgesetzt denken läßt und bei dem jede Begrenzung als willkürlich anmutet.

Obwohl nun der Typenschatz der frühkretischen Siegel fast ganz aus dem Orient stammt und die Form aus Ägypten entlehnt ist, ist der Stil der Darstellungen kretisch und durchaus verschieden von den in Ägypten wie im Orient geltenden Prinzipien. Da Matz die gefundenen kretischen Stilprinzipien nun bis in die frühminoische Periode zurückverfolgen kann und sie die ganze weitere Entwicklung der kretischen Kunst nach seiner Meinung maßgebend bestimmen, muß schon die frühminoische, wenn nicht die neolithische Bevölkerung Kretas die diesen Prinzipien entsprechende Geistesstruktur besessen haben. Da aber andererseits die kretischen Stilprinzipien in dem südosteuropäischen, subneolithischen Kulturkreis eine Parallele finden, nimmt Matz eine Jahrhunderte dauernde, friedliche Durchdringung der nordischen Elemente über die Inselwelt in Kreta an. Es ist der „rein ornamentale, großartig lebensstrotzende, aber noch dumpfe und schwere Geist des alten Europa“, der hier in die Mittelmeerwelt eindringt und mit „der klaren Intelligenz des Alten Orients, mit dessen von Bildern erfüllter Phantasie und mit seiner materiell und an Altersreife überlegenen Kultur zusammentrifft“.<sup>10</sup> Aus der fortgesetzten scharfen Spannung zwischen den beiden wesensverschiedenen Stilprinzipien ist die Genesis des kretischen Stils zu verstehen.<sup>11</sup>

„So geht das nicht!“ hat schon Karo<sup>12</sup> ausgerufen, und nicht nur, weil der Auffassung von Matz mancherlei archäologische Bedenken entgegenzuhalten sind,<sup>13</sup> sondern vor allem, weil das, was uns hiermit als „die älteste europäische Kunst“ angeboten wird, eben nicht „europäisch“ ist: „Wenn etwas sich aus der Betrachtung der gesamten minoischen Kunst ergibt, so ist es ihr im tiefsten Wesen un griechischer, ja uneuropäischer Charakter.“ Wenn einer der besten Kenner dieser Kunst sich so entschieden ausspricht, so kann dies nur heißen, daß die von Matz als besonders europäisch empfundenen ornamentalen Eigenschaften eben doch nicht so klar und eindeutig hervortreten, oder aber, daß sie im Grunde genommen nicht so spezifisch europäisch sind, wie er meint. Was ersteres anbelangt, muß ich gestehen, daß ich, ebensowenig wie in der Beurteilung der Architektur (s. oben S. 84), bei der Plastik und der Malerei den Analysen von Matz<sup>14</sup> ganz beizustimmen vermag, namentlich dann nicht, wenn er auch hier die dekorativen Schemata, wie Welle, Fächer, Spirale, S-Kurve

<sup>9</sup> Eine kurze Zusammenfassung gibt Matz, Ztschr. f. Ethnologie 1935, 66, S. 424 f.

<sup>10</sup> Frühkr. Siegel, S. 270.

<sup>11</sup> a. O. S. 262.

<sup>12</sup> Präh. Ztschr. 1932, 23, S. 352.

<sup>13</sup> Schweitzer, Gnomon, 1928, 4, S. 601 f.; dazu Matz, Ztschr. f. Ethnol., a. O. S. 426.

<sup>14</sup> Die Antike, 1935, XI, S. 187 f.

und Wirbel, unverhältnismäßig scharf wie ein Skelett aus dem Ganzen herausgeziert. Wie Matz selbst bemerkt, sucht diese Kunst die Totalität, und als Totalität will jedes Kunstwerk auch von Fall zu Fall aufgefaßt werden. Wir werden auf die von Matz festgestellten Erscheinungsformen des allgemeinen kretischen Charakteristikums der ‚Bewegung‘ noch näher zurückkommen. Zunächst wollen wir versuchen, das Fazit der bisher geltenden Einwanderungstheorien zu ziehen.

Wie schon angedeutet, nötigen weder die Funde auf Kreta und noch weniger der Stil der Kunst uns dazu, mit Evans anzunehmen, daß versprengte Teile ägyptischer Bevölkerung einmal oder mehrfach Kreta erreicht haben. Mit Gewißheit darf man jedoch annehmen, daß die Beziehungen zwischen Kreta und Ägypten so eng waren, daß Kreter ägyptische Kunst, auch Monumentalkunst, an Ort und Stelle gesehen haben. Wenn der Stil auch in keinem Fall einen direkten nachweisbaren Einfluß ausgeübt hat, so mag doch von der rein technischen Leistung mannigfache Anregung ausgegangen sein.

Eine Einwanderung von kleinen Gruppen Anatoliern halte ich mit Frankfort für möglich. Ihre Wesensverwandtschaft mit den Kretern, vielleicht gar die Sprache, mag den Kontakt erleichtert und dazu beigetragen haben, daß im Osten der Insel die Bevölkerung eher zu einer Entwicklung der eigenen Fähigkeiten gekommen ist als in der Mitte und im Süden. Es handelt sich dann jedoch weniger um eine ‚Beeinflussung‘ als um ein Aktivieren von Vorhandenem. Auch Frankfort rechnet mit diesem Vorhandenen, einer besonderen Veranlagung der Kreter selbst, in hohem Maße, insofern er die Stilentwicklung der früh- und mittelminoischen Keramik im Grunde doch auf dieser Veranlagung aufbaut: in ihrer weiteren Entwicklung findet diese Vasendekoration wenigstens keine Parallelen in Vorderasien.

Für Matz liegt diese besondere Veranlagung der Kreter vom Frühminoischen an fest: er leitet ja die ganze weitere Stilentwicklung, vom Neolithikum an, aus der Spannung zwischen ‚Norden‘ und ‚Orient‘ her, die schon von Anfang an bestand. Es fragt sich nun, ob wir auf diese Spannung schließen dürfen auf Grund der von Matz gefundenen Kriterien.

Kann man diese Kriterien als so scharf charakterisierend betrachten, daß man auf Grund davon so bestimmte Schlußfolgerungen ziehen darf, wie Matz es tut? Das Hauptcharakteristikum der kretischen Kunst ist die Bewegung, die Beweglichkeit, die alle feste Bindung ablehnt und ins Grenzenlose, Uferlose strebt. In dieser allgemeinen Form ist es zwar das Kennzeichen eines bestimmten Menschentypus, einer bestimmten Geistesstruktur, aber es kann m. A. n. nicht als Merkmal benutzt werden, um Völker und Rassen voneinander zu scheiden und gegeneinander abzugrenzen. Unter Umständen kann eine bestimmte Gruppe, die aus anderen Gründen als festumschriebene Einheit aufzufassen ist, als Gesamtheit auch das Kennzeichen der „Beweglichkeit“ besitzen, aber sie wird dadurch nicht bestimmt und unterschieden. Denn diese Eigenschaft ist nichts Einmaliges und Ausschließliches, sondern eine allgemein-menschliche Eigenschaft, die immer wieder und in den verschiedensten Konstellationen auftreten kann. Sie dürfte ihren Ursprung in der darstellenden Gebärde finden, welche ihrerseits wieder aus dem dynamischen Einleben und Nachempfinden der sichtbaren Welt entspringt. Man sehe sich daraufhin die Zeichnungen des ausgehenden Paläolithikums an, wo die Erscheinungstreue überstimmt wird durch die erregte, un-

Tafel 23.2,3 gestüme Bewegungsgebärde, namentlich dort, wo der Mensch als Darstellungsgegenstand auftritt.<sup>15</sup> Obwohl diese Zeichnungen oft zu wilden, auseinandergerissenen, über alle Maßen leidenschaftlich bewegten Bewegungsschemen geworden sind, muß man doch, mit Obermaier,<sup>16</sup> wohl annehmen, daß ihnen unbedingter Realitätswert zukommt, daß sie ein bestimmtes Individuum darstellen sollen, allerdings dann nicht in seiner optischen Erscheinungsform, sondern in der Versichtbarung seiner Bewegungsrealität. All diesen Zeichnungen ist der gleiche Zug ins Unbegrenzte, die fliehende, weglaufende Linie ebensosehr und noch viel mehr zu eigen, als der kretischen Kunst.

Diese verwendet nun allerdings andere, mehr formelhafte Formen, um die Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Sind diese Formen, der ‚Wirbel‘, die ‚Torsion‘, die ‚S-Kurve‘, die ‚Spirale‘, der ‚unendliche Rapport‘, wiederum so charakteristisch und einmalig, daß sie notwendig die Gebiete, wo sie erscheinen, zu Einheiten zusammenziehen oder zum mindesten in enge Beziehung zueinander bringen? Auch dies muß ich bezweifeln. Legen wir uns die einfache Frage vor, wie denn schließlich ‚Bewegung‘ als ‚Gebärde‘ zur Darstellung gelangen kann, so müssen wir antworten: durch die Hand- bzw. Armgebärde. Dann müssen wir uns allerdings klarmachen, daß diese Gebärde ihre natürliche Begrenzung hat, da der Arm nun einmal eine beschränkte Länge hat und durch ein Kugelgelenk mit dem Körper verbunden ist. So hat diese expressive allgemeine Darstellung der Bewegung — und darum dürfte es sich bei diesem Ornament doch handeln — beschränkte Möglichkeiten. Sie wird, um fortlaufende, dauernde Bewegung sichtbar zu machen, sehr leicht zum Mittel der wiederholenden Rhythmisierung greifen — in der einfachsten Form die ‚Wellenlinie‘ —, die virtuell ohne Anfang und Ende auch in der praktisch gebotenen Beschränkung den ‚unendlichen Rapport‘ vor Augen stellt. Sie kann die einmalige, ansteigende und wieder ablaufende Bewegung kaum anders zum Ausdruck bringen als durch die ‚S-Kurve‘, die, wenn die Bewegung in sich selbst zurückkehren und ihr Ende finden soll, in natürlicher Weise zur ‚Spirale‘ in einfachster Form wird. Die ‚Torsion‘ übersetzt diese Bewegung ins Dreidimensionale, und der ‚Wirbel‘, der um ein Zentrum kreist, das unbeachtet bleibt, und der auch zu dem Kreisrund des virtuellen (oder bei den Siegeln tatsächlich vorhandenen) Rahmens kein Verhältnis hat, ist schließlich die einfachste Armgebärde, die man sich denken kann, in seiner Ausdruckskraft und Beschränkung bedingt durch die natürlichen Möglichkeiten des Armes.

Es mag dies alles zu einfach und flach erscheinen, aber es will mir tatsächlich vorkommen, als ob wir in stilistischen Untersuchungen zuviel dazu neigen, ‚Gratwanderer‘ zu werden, und zu leicht vergessen, daß es in der Tat ein ‚Flachland‘ ist, wo zu allen Zeiten die meisten Menschen sich aufgehalten haben. Ich möchte dies nicht in dem Sinne verstanden wissen, daß ich Matz’ Stilanalysen ablehne. Ich bewundere sie sehr und erkenne auch vollauf an, daß er die Erscheinungsformen der Bewegung scharf und klar, wie nicht zuvor geschehen ist, herausgearbeitet und sie anderen Stilprinzipien gegenübergestellt hat. Allein ich glaube, daß er ihre Beweiskraft zu hoch bewertet, wenn er

<sup>15</sup> z. B. Ebert, Reall. VII, S. 148, T. 109—112.

Tafel 23.4

<sup>16</sup> Ebert, a. O. S. 155; mit diesen Darstellungen läßt sich noch am ehesten das merkwürdige Freskofragment aus Knossos mit spielenden Knaben (Evans, Pal. III, S. 370, T. 25 oben) vergleichen.

nunmehr das historische Gebäude auf ihnen errichtet. Und zwar muß es schon äußerst bedenklich stimmen, wenn der ‚europäische Geist‘, den er annimmt, in dem Augenblick, wo wir ihn wirklich zum erstenmal auf europäischem Boden fassen zu können glauben, sofort mit sich selbst in unversöhnlichen Widerspruch gerät. Ich meine bei dem Vergleich zwischen Kreta und dem mykenischen Festland, worauf wir noch zurückkommen werden. Aber es gibt noch mehr. Wir haben vorhin schon kurz an das ausgehende Paläolithikum erinnert, wo ebenfalls die Darstellung der zügellosen, ungehemmten Bewegung in den Vordergrund tritt. Im allgemeinen werden derartige Beobachtungen und gar die Vermutung von Zusammenhängen von Kreta mit dem Westen mit einer kurzen Bemerkung beiseite geschoben.<sup>17</sup> Ich will auch gar nicht versuchen, diese Zusammenhänge hier zu beweisen, denn wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, liegt mir gar nichts daran, Abhängigkeiten zu konstruieren und *ignotum per ignotius* zu erklären. Aber immerhin, es liegen so merkwürdige Übereinstimmungen vor, daß wir nicht stillschweigend daran vorbeigehen können, um so weniger, als sie mir auch vom allgemeineren Standpunkt wichtig erscheinen.

Es handelt sich hier in erster Linie um Malta. Die Probleme, die mit der neolithischen Kultur dieser Insel zusammenhängen, sind noch zu wenig geklärt, um die Fragen, die sich in unserem Zusammenhang stellen, hier in vollem Umfang zu diskutieren.<sup>18</sup> Soviel ist sicher, daß wir es hier mit einem abgeschlossenen, hochausgebildeten Neolithikum zu tun haben, dessen Träger zu der dolichocephalen Mittelmeerrasse gehörten und abgelöst wurden von einer brachycephalen Rasse, die bedeutend später die Bronzekultur mitbrachte. Evans<sup>19</sup> u. a. haben zwar den neolithischen Charakter dieser Kultur bezweifelt und vor allem versucht, sie bedeutend später zu datieren, aber wenn, wie Evans will, Malta Zwischenstation auf dem Wege von Kreta nach Spanien war, und zwar namentlich der Metallhandel diesem Wege folgte, und wenn dann weiter eine starke Abhängigkeit Malta von Kreta konstruiert wird, die im F. M. III anfängt und bis ins M. M. II reicht, so ist es doch zum mindesten sonderbar, daß ausgerechnet auf Malta in dieser ganzen Zeit Metall fehlt. Schuchhardt<sup>20</sup> sieht das Verhältnis dann auch gerade umgekehrt: er betrachtet die Spiralornamentik, die für Malta so bezeichnend ist, als eine Vorstufe des Kamares-stiles, allerdings nicht, wie Evans<sup>21</sup> meint, daraus ein Abhängigkeitsverhältnis konstruierend, sondern, wie mir scheint, vielmehr eine gemeinsame Basis annehmend. Es versteht sich eigentlich von selbst, daß auch der Versuch, die Spirale auf Malta aus dem Donaugebiet herzuleiten, nicht fehlt.<sup>22</sup> Man ist eben immer geneigt, alles irgendwoher abzuleiten, und während man dem einfachsten

<sup>17</sup> Matz, Ztschr. f. Ethnol., a. O. S. 426; Gnomon, 1936, 12, S. 11; Childe, Dawn, S. 40; Fimmen, Kret.-myk. Kultur, S. 108.

<sup>18</sup> Ebert, Reall. VII, S. 356 f.; Zammit, Prehist. Malta (1930); Ugolini, Malta (1934), dazu Patroni, Historia, 1935, 9, S. 272 f.

<sup>19</sup> Pal. I, S. 602, 2; II, I, S. 182 f.

<sup>20</sup> Alteuropa (1935<sup>3</sup>), S. 119.

<sup>21</sup> Pal. II, I, 184, 2

<sup>22</sup> Mayr bei Ebert, Reall. VII, S. 367; Bochlau, Präh. Ztschr. 1928, 19, S. 54 f. Wenn Bochlau (S. 56 u. 64) den Zusammenhang der neolithischen, nordischen Spirale mit der paläolithischen Spirale für möglich, ja wahrscheinlich hält, ist dann, gerade für Malta, der Umweg über Butmir wohl wahrscheinlich? Vgl. auch Hoernes-Menghin, Urgeschichte<sup>3</sup>, S. 774.

Motiv die weitesten Reisen zutraut, ist man merkwürdig skeptisch in bezug auf die Erfindungskraft des lebenden Menschen. So scheint mir der Aufsatz<sup>23</sup> von Peet noch immer seine Gültigkeit behalten zu haben. Wenn er die Malteser Spiralen ebensowenig aus Kreta wie aus Neuseeland herleiten will, so hat er in diesem Bestreben einen unerwarteten Helfer in Sir Arthur Evans gefunden. Allerdings nicht, was die Spiralen auf Malta anbelangt: diese kommen nach wie vor aus Kreta.<sup>24</sup> Aber nun soll die kretische Spirale aus dem Norden kommen! Da stellt sich Evans — m. A. n. mit Recht — auf den Standpunkt, daß sie überall in der Ägäis auftritt, und er beschließt: „It is a moot point whether the simple coils that appear among decorative elements before the close of the Early Minoan Age may not have been simply due to the suggestion supplied by one or other of the common whorlshells.“ Jedenfalls ist dies keine Unmöglichkeit, denn Evans selbst führt als Beispiel genau diesen Prozeß von Geometrisierung einer Spiralschnecke für dekorative keramische Zwecke bei den Puebloindianern an.<sup>25</sup> Was aber dem Kreter recht ist, ist dem Malteser billig. In beiden Fällen dürfen wir annehmen, daß die gebärdenhafte Darstellung eines Naturobjektes in der notwendig vereinfachenden Form zur spontanen Entstehung der Spirale führen kann. Es sind mehr Anweisungen vorhanden, die auf eine Parallelität der Entwicklung auf Kreta und Malta weisen. So läßt sich die für Kreta als typisch und distinktiv<sup>26</sup> nachgewiesene Entstehungsart des ‚sphärischen Vierecks‘ aus einem Kreis mit einigen eingehängten flachen Bogen ebenfalls in der neolithischen Keramik Maltas aufzeigen.<sup>27</sup> So finden wir hier wie dort die sich nach oben verjüngende Säulenform; auf Malta eine Keramik, die in ihrer Buntheit und Linienführung stark an Kamaresware erinnert; eine Scherbe mit eingeritzten Darstellungen von Stieren unter Bäumen,<sup>28</sup> die noch ganz erscheinungstreu sind und ebenso wie die Tierfriese<sup>29</sup> und die großen Reliefs von zwei Stieren und einer Sau von Hal-Tarxien<sup>30</sup> rein als Silhouetten wiedergegeben sind und nur durch den Umriß wirken. Ich brauche weiter nicht an die steatopygen weiblichen Figuren von Malta zu erinnern, die mit ähnlichen aus Kreta, Nordafrika und Ägypten sich, wie allgemein anerkannt ist, zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschließen, noch auch an die merkwürdige Übereinstimmung der Frauentracht auf Malta mit der kretischen Frauentracht. Es sind noch erheblich mehr Berührungspunkte festzustellen.<sup>31</sup> Will man hier eins von dem anderen „ableiten“ und immer wieder die Abhängigkeitsfrage beantworten, so gerät man in nicht endende Schwierigkeiten, denn bei aller Übereinstimmung im Wesentlichen ist doch von Fall zu Fall die Eigenwilligkeit so deutlich in Einzelheiten, daß das bindende Glied der Kette sich nie recht schließen läßt. Es kann sich hier nach meiner Meinung auch nur um eine gleichartige Grundhaltung, eine übereinstimmende Geistesstruktur handeln, die die gleiche Richtung der Entwicklung bestimmt hat. Der Verlauf der Ent-

<sup>23</sup> Papers B. S. R. V, S. 141 f.

<sup>24</sup> dagegen Bochlau, a. O. S. 81, 17.

<sup>25</sup> Pal. IV, 1, S. 110 f.

<sup>26</sup> Matz, Frühkret. Siegel, S. 141.

<sup>27</sup> Zammit, a. O. S. 104 f.

<sup>28</sup> Ugolini, a. O. S. 60, Abb. 31.

<sup>29</sup> Zammit, a. O. T. III, 3; Ugolini, a. O. T. IX.

<sup>30</sup> Zammit, a. O. T. VIII.

<sup>31</sup> Evans, Pal. I, S. 21, 22. 3, 261, 492; II, S. 179 f.; III, S. 321 f.

wicklung wird natürlich durch andere, auch äußere Faktoren beeinflusst. Weshalb diese Kultur auf Malta zugrunde geht, weshalb sie auf Kreta noch eine unerhörte Blüte erlebte, das wirft Fragen von solcher Tragweite, zum Teil wohl auch unbeantwortbar, auf, daß sie hier außer Betracht bleiben müssen.

Hier genügt es, die innere Verwandtschaft dieser beiden Inselkulturen, die auch durch ihre geographische Situation auf stehengebliebenen Bruchstücken der Landbrücken, die einst Europa und Afrika verbanden, sich so nah stehen, hervorgehoben zu haben. Denn von Malta führen nun tatsächlich Fäden hinüber zu der Küste Spaniens, zu der Heimat der paläolithischen Kunst, deren *innere* Verwandtschaft mit der kretischen wir durch Vergleich der erhaltenen Kunstwerke feststellen konnten. Schon längst hat sich die Kluft zwischen Paläolithikum und Neolithikum zugezogen, das Mesolithikum oder Epipaläolithikum hat sich dazwischengeschoben, und wir kennen jetzt vielerlei Übergangserscheinungen, die die Entwicklung vom Paläolithikum zum Neolithikum möglich, ja wahrscheinlich erscheinen lassen. Persönlich bin ich geneigt, mit Bouman der Entwicklung der Sprache die führende und bestimmende Rolle zuzuschreiben. Aber auch wenn die Sprache auftritt, so ändert sich dadurch die Situation nicht schlagartig, und wir haben schon gesehen (oben S. 94 f.), daß es Sprachformen gibt, die sich mit der eidetischen Einheitsphase sehr gut vertragen, dieser in der Tat vollkommen entsprechen. Wenn also die paläolithischen Menschen noch Eidetiker im vollsten Umfang waren, und wenn sich die Verwandtschaft dieser Menschen mit den Trägern der späteren, schon neolithischen Kulturen auf Malta wie auf Kreta erhärten läßt, so würde in der Tat eine Linie von der Höhle Altamiras zum Palaste von Knossos führen. Schuchhardt hat die Gesichtspunkte, die hier wichtig sind, in seinem Buche *Alt-Europa* schon geltend gemacht. Auch wenn man seine These, daß die Kultur sich von Westen nach Osten durch das Mittelmeer ausgebreitet hat, nicht gelten lassen will, so bleiben seine Beobachtungen bestehen.<sup>32</sup> Er hat wenigstens den kühnen Versuch gemacht, die Wege weiterzuführen bis ins Gebiet der klassischen Archäologie; die meisten Prähistoriker haben an der Grenze haltgemacht. Ganz abgesehen von der Ausdehnungsrichtung dieser frühen Kultur scheint ziemliche Einigkeit zu herrschen über deren Ausdehnung selber. Sie erstreckt sich über ganz Nordafrika mit Ägypten und Mesopotamien einerseits und Westeuropa andererseits.<sup>33</sup> Im ostspanischen Kreis läßt sich ihre Entwicklung verfolgen bis in die Metallzeit hinein, und Obermaier<sup>34</sup> gibt hier als Begrenzungsdaten etwa 10 000—5000 v. Chr. an. In Nordafrika ist die Sachlage noch interessanter. Frobenius hat dort massenhaft Felszeichnungen entdeckt. Sie reichen mit den jüngsten Beispielen, die, obwohl schemenhaft und blutleer geworden, doch immer noch mit der Umrisszeichnung arbeiten, bis in die römische Zeit hinab. Die älteren und ältesten Stufen, die außerordentlich veristisch und beweglich sind, hat man ins Paläolithikum hinaufdatieren wollen. Obermaier<sup>35</sup> hat jedoch

<sup>32</sup> In diesem Zusammenhang sei noch an das Schema des ‚galop volant‘ erinnert, welches nach Reinach, *Représentation du galop* (1901), S. 40, in der kretischen Kunst zuerst auftritt. Es kommt jedoch auch im ostspanischen jungpaläol. Kreise vor (s. Ebert, *Reall.* VIII, T. 111) und Tafel 32,7,8 findet sich ebenfalls in Nordafrika (Frobenius, *Kulturgesch. Afrikas* [1933], T. 28 a) wie bei den Buschmännern (Frobenius, *Das unbekannte Afrika* [1923], T. 12, 13).

<sup>33</sup> Obermaier, *Urgeschichte*, S. 235.

<sup>34</sup> a. O. S. 218 f.

<sup>35</sup> a. O. S. 241; *Forsch. u. Fortschr.* 1931, S. 1 f.

mit guten Gründen eine spätere Datierung verfochten, so daß wir hier, in naher Entfernung von den Zentren, wo sich allmählich eine Hochkultur zu entfalten anfang, ein großes zusammenhängendes Gebiet hätten, wo zu gleicher Zeit die Kunstübung, wie wir sie aus dem Paläolithikum kennen, weiter existierte.

Tafel 21.1

Wenn nicht alle Merkmale dieser nordafrikanischen Kunst trügen, so muß auch sie auf einer eidetischen Veranlagung beruhen. Wir können an dieser Stelle die Vergleiche und Analysen nicht vornehmen. Da das Material jedoch muster­gültig publiziert worden ist,<sup>36</sup> kann man sich leicht von der Übereinstimmung im Wesen mit der paläolithischen und der kretischen Kunst überzeugen. Von diesem Gesichtspunkt aus bekommen nun die von Evans festgestellten Beziehungen zu Nordafrika auch ein neues Interesse und verdienen sie vollauf, neu geprüft zu werden. Nicht, weil sich nun auf diesem Wege feststellen ließe, daß die kretische Kunst ‚abhängig‘ sei von der nordafrikanischen oder gar paläolithischen. Aber vielleicht ließe sich hier der Mutterboden finden, aus dem die kretische Kultur als die reichste und üppigste Blüte emporwuchs und würde ihr Wachstum dadurch verständlicher als durch die wiederholten Dosen Kunst­dünger, die wir ihr jetzt in der Form von ‚Einflüssen‘ und ‚Einwanderungen‘ zu reichen pflegen. Vielleicht würden dadurch manche Sitten und Gebräuche, die auf Kreta wunderlich erscheinen — wie z. B. die offenbar herrschende Gewohnheit, einen metallenen Leibring, der im Jugendalter bereits festgenietet wurde, auch als Erwachsener weiterzutragen und dadurch den Körper zu verunstalten<sup>37</sup> —, einen mehr verständlichen Zusammenhang finden. Wir stoßen in Kreta dauernd auf eine inhärente Primitivität. Wir werden sie nie ganz verstehen, wenn wir nicht einsehen, daß „ein großer Bestandteil der geschichtlichen Hochkulturen mitgeführtes Kulturgut älterer Tief- und Mischkulturen“ ist.<sup>38</sup>

Ich will mich hier gar nicht auf Rassefragen einlassen. Abgesehen von der Tatsache, daß hierfür entscheidendes Material fehlt, sind diese Fragen in unserem Zusammenhang nicht wichtig. Intuitive Betrachtung und Bewertung der kretischen Kunst hat schon oft dazu geführt, die paläolithische Kunst zum Vergleich heranzuziehen. Wir haben durch eine ausführliche Durchführung dieses Vergleichs die Elemente dieser Verwandtschaft herauszuarbeiten versucht und sind darüber hinaus zu dem Schluß gekommen, daß die Wesensverwandtschaft der Kunst auf einer allgemeinen Wesensverwandtschaft, einer gleichartigen — nicht identischen! — Geistesstruktur beruhen muß. Es kam mir jetzt nur darauf an, hervorzuheben, daß diese Geistesstruktur, die den Kreter scharf heraushebt und abgrenzt gegen seine nächste Umgebung, im weiteren Mittelmeergebiet nicht so vereinzelt dasteht wie in der Ägäis. Daß weder auf Kreta noch auf Malta bisher paläolithische Funde gemacht worden sind, kann gegen die vorhergehenden Bemerkungen nicht angeführt werden. Es dürfte dies in klimatologischen Verhältnissen seinen Grund finden, insofern diese Teile (auch ganz Griechenland) in der in Frage kommenden Zeit noch dicht mit Urwald bedeckt und dadurch menschlicher Bewohnung überhaupt unzugänglich waren.<sup>39</sup> Und schließlich kommt es darauf auch weniger an, als auf die Tatsache, daß

<sup>36</sup> Frobenius, *Das unbekannte Afrika* (1923); *Kulturgesch. Afrikas* (1933); F. und Obermaier, *Hadschra Maktuba* (1925).

<sup>37</sup> Evans, *Pal. III*, S. 448 f.

<sup>38</sup> Obermaier, *Urgeschichte*, im Vorwort.

<sup>39</sup> Schuchhardt, *Alteuropa*, S. 45 f.

die Kreter in einem gewissen Augenblick da sind und die Insel besetzt haben, und daß sie da sind wie ein Fremdkörper in ihrer unmittelbaren Umgebung. Ein Fremdkörper allerdings von hohem Wert und ebensolcher Widerstandskraft, den großen Kulturen Ägyptens und Vorderasiens vollkommen gewachsen und ebenbürtig. Denn wenn es den Kretern auch nicht gelungen ist, durch ihre ganz eigenartige und persönliche Kultur wesentlichen Einfluß auf die Nachbarkulturen auszuüben, so ist ihre eigene Kultur, trotz mannigfacher Berührung mit den Nachbarn, trotz Übernahme von Brauchbarem und trotz gewiß vielfacher Anregung, doch unbeirrt ihren eigenen Weg gegangen mit einer erstaunlichen Konsequenz und Kraft. Gerade die geistige Isolation der Kreter, die vielleicht erleichtert, aber jedenfalls nicht bedingt wurde durch ihre insulare Lage, zwingt dazu, die Umschau auf einen weiteren Kreis auszudehnen. Matz hat den Blick nach Norden gerichtet. Ich selbst möchte nur auf Möglichkeiten im Süden und im Westen hinweisen und auf das Vorkommen anscheinend wesensverwandter Geistesstrukturen aufmerksam machen, ohne mich, wie gesagt, auf Rassefragen einzulassen. Ob diese Möglichkeiten durch weitere Spezialuntersuchungen zu Wahrscheinlichkeiten oder gar Gewißheiten erhoben werden können, muß ich der Beurteilung berufener Forscher auf diesem Gebiet überlassen. Für uns ist es schließlich wichtiger, die Kraft der kretischen Kultur im Zusammenstoß mit einer andersartigen, jedoch weniger gefestigten Geistesströmung als die ägyptischen und orientalischen Kulturen zu untersuchen.

Wir müssen uns jetzt der näheren Betrachtung des Verhältnisses zwischen Kreta und dem griechischen Festland zuwenden. Dort finden wir nach einer neolithischen Kultur, deren Umfang sich immer deutlicher herausstellt und die mit der thessalischen Steinzeitkultur zusammenhängt, im dritten Jahrtausend eine Kupferbronzezeitkultur, die als Früh-Helladisch (F. H.) bezeichnet wird. Der aufblühenden kretischen Kultur gegenüber verhält sie sich durchaus neutral, denn wenn auch Beziehungen zu Kreta und den Kykladen feststehen — das für die Herstellung der Bronze nötige Zinn wurde vielleicht über Troja aus Kleinasien bezogen<sup>40</sup> —, so ist doch von maßgebender Beeinflussung nichts zu spüren und bleibt der Charakter dieser Kultur sich selber treu.

Der Anfang der Mittel-Helladischen Periode (M. H.) wird durch das offene Auftreten einer neuen Bevölkerung markiert. Kurz nach 2000 tritt eine neue Keramik mit eigenen Formen und eigener Technik (sogenannte „Minysche Ware“, „Mattmalerei“) auf, und man nimmt jetzt allgemein an, daß es sich hier um die erste Einwanderung indogermanischer, also schon „griechischer“ Stämme in Griechenland handelt. Was aus der älteren Bevölkerung geworden ist, läßt sich nicht sicher feststellen. An manchen Stellen (z. B. Tiryns) kann man eine gewaltsame Unterbrechung der Kultur feststellen, an anderen jedoch ist der Übergang kaum merkbar, und scheint er sich in der Form einer allmählichen Entwicklung und Anpassung des Vorhandenen an das Neue vollzogen zu haben. Man darf wohl annehmen, daß die ursprüngliche Bevölkerung größtenteils in untergeordneter Stellung den neuen Herren diente. Diese sind nun zwischen 1700 und 1600 entschieden in nähere Beziehung zu Kreta getreten. Auf dem Festland sind kretische Scherben der späteren Kamares-Gattung (M. M. III) und zahlreiche einheimische Nachahmungen gefunden, und vor

<sup>40</sup> v. Bissing, J. H. S. 1932, 52, S. 119.

allem haben die Schachtgräber in Mykenai, deren älteste um die Mitte des 16. Jahrhunderts anzusetzen sind, ein ungeheuer reiches Beweismaterial geliefert. Dieses zeigt einen so starken kretischen Einfluß, zum Teil sogar so offensichtlich kretische Herkunft, daß man lange Zeit diese ‚mykenische‘ Kunst einfach als einen Ableger der kretischen betrachtet hat. Wie oben schon erwähnt wurde (S. 14), vertritt Sir Arthur Evans auch noch immer die Ansicht, daß die Träger dieser Kultur kretische Auswanderer oder Eroberer gewesen sind. Diese Meinung läßt sich jedoch ebensowenig wie diejenige Dörpfelds, der die ‚Mykenier‘ für Phoiniker oder neuerdings für Hanebut aus Südarabien und Syrien hält, nicht aufrecht erhalten. Wir können in diesem Zusammenhang das Für und Wider nicht referieren. Die Tatsache allein, daß die sogenannte mykenische Kultur fest verwurzelt ist in der mittelhelladischen Kultur, die, wie wir gesehen haben, in ihrer älteren Phase keinerlei Beziehungen mit Kreta unterhielt, und daß sie in mancher Beziehung ihren eigenen Charakter durchaus bewahrt und entwickelt hat, genügt, um die Selbständigkeit des Festlandes Kreta gegenüber sicherzustellen. Was hier geschah, die ‚Minoisierung‘ des Festlandes, läßt sich in mehr als einer Beziehung vergleichen mit der ‚Hellenisierung‘ Roms in späteren Jahrhunderten. Man übersieht dabei in beiden Fällen zu leicht, daß der ‚empfangende‘ Teil in der Tat genommen hat, was ihm zusagte, nicht in abwartender Passivität den Strom des Einflusses über sich ergehen ließ, sondern diesen in höchster, oft kriegerischer Aktivität bewußt zu sich hinlenkte. Für den Anfang der Beziehungen, der uns in den Schätzen der Schachtgräber greifbar wird, kommen friedliche Handelsbeziehungen kaum in Betracht. Mit dem plötzlichen Reichtum der festländischen Herren, die aus ihrem eigenen Gebiet keine begehrten Rohstoffe als Tauschobjekt anzubieten hatten, fällt zeitlich die Zerstörung der Paläste von Knossos und an anderen Orten der Insel zusammen, so daß man, auch in Anbetracht des ausgesprochen kriegerischen Charakters der Festlandkultur, sich dem Eindruck, hier vor Ursache und Folge zu stehen, nicht entziehen kann.<sup>41</sup> Raubzüge, wenn nicht vorübergehende Eroberungszüge der festländischen Herrscher müssen hier die Beziehungen eröffnet haben. So erklärt sich auch der merkwürdige Mischcharakter des Inhalts der Schachtgräber. Kretische Kunstobjekte tauchen auf neben Arbeiten, die in den kretischen Zusammenhang nicht ganz hineinpassen oder gar durch ihren Stil sich wesentlich davon unterscheiden. Als Beuteobjekte nimmt Karo dann auch neben tatsächlichen Gegenständen „kunstfertige Sklaven“ an, die für die neuen Herren nach deren Wunsch und Geschmack auf dem Festland weiterarbeiteten. In den meisten Fällen läßt sich nicht entscheiden, „ob ein Kunstwerk auf Bestellung eines festländischen Herrn auf Kreta ausgeführt worden ist, oder von einem Kreter in Mykenai oder einem von ihm geschulten einheimischen Meister“.<sup>42</sup> Nach der ausgezeichneten Analyse und Verarbeitung der Schachtgräber durch Karo und den glänzenden Überblicken, die er Mykenai und der mykenischen Kultur in Pauly-Wissowas R. E. gewidmet hat und auf die hier ein für allemal verwiesen sei, erübrigt es sich, hier das ganze Material auch nur auszugsweise von neuem durchzunehmen. Es genügt, an einigen Beispielen zu zeigen, welche wesentlichen Unterschiede auch trotz der sehr weitgehenden

<sup>41</sup> Karo, Die Schachtgräber von Mykenai (1930), S. 318 f.; ders. bei Pauly-Wissowa, Suppl. VI, S. 587; Bd. XVI (s. v. Mykenai), S. 1018; vgl. Evans, II, 2, S. 623 f.

<sup>42</sup> Pauly-Wissowa, RE., Suppl. VI, S. 587.

Übereinstimmung, auf dem Gebiete der Kunst bestehen, und wir wollen dabei namentlich unser Augenmerk auf die Geistesstruktur richten, die uns aus den Kunstwerken entgegentritt, um so mehr, da wir in der Bewertung der stilistischen Merkmale etwas von Karo abweichen müssen. Die Schachtgräber bieten ein besonders günstiges Material, weil hier die Gegensätze in vielen Fällen noch unvermittelt nebeneinanderstehen.

Beginnen wir mit der Betrachtung zweier Kunstwerke, die allgemein als rein minoisch gelten, des silbernen Stierkopfrhytons<sup>43</sup> und des goldenen Löwenkopfrhytons.<sup>44</sup> Tafel 26.2,4

Der Stierkopf besonders gilt wegen der weitgehenden Übereinstimmung mit dem aus Knossos stammenden Stierkopfrhyton aus Steatit als Werk eines knossischen Künstlers.<sup>45</sup> Mit Recht, denn abgesehen von den bereits von Karo hervorgehobenen Übereinstimmungen stimmt er in der Umrissführung, der sorgfältigen Oberflächenbehandlung, die hier besonders gern Metalleinlagen verwendet, fast wörtlich mit dem knossischen Exemplar überein. Angesichts der schlechten Erhaltung ist es vielleicht nicht gerecht, von dem Bau des Kopfes zu sprechen. Er macht aber, auch jetzt noch, wie das Steatitryton, den Eindruck, aufgedunsen zu sein, zeigt dieselbe weiche Oberflächenspannung und die gleichen flauen, müden Konturen. Sicherlich haben wir hier ein rein minoisches Importstück vor uns. Tafel 26.1

Gilt dies auch für den Löwenkopf? Karo<sup>46</sup> vertritt entschieden diese Ansicht, obwohl ihm keineswegs der ‚stilistische Gegensatz‘, der diesen Kopf von dem Stierkopf trennt, entgeht. Den Grund dazu müssen wir in der formalen Übereinstimmung mit den aus Knossos stammenden Löwenrhyta in Kalkstein sehen.<sup>47</sup> Tafel 24.3 Aber wenn auch Detail für Detail, wie die Form der Augen und der Ohren, die gravierten Härchen an den Kinnbacken und sogar der Kinnbart und die beiden schalenförmigen Knötchen an der Nasenwurzel, an beiden Köpfen wiederkehrt, so unterscheiden sie sich doch im wesentlichen, im ganzen himmelsbreit von dem mykenischen Löwen. Wir wollen den knossischen Löwen hier ganz beiseite lassen: die Abbildung nach der jetzigen Restauration verrät zu deutlich, daß dabei eine weitgehende Angleichung an das mykenische Goldrhyton stattgefunden hat. Die knossische Löwin jedoch hat wieder alle Eigenschaften, die wir auch schon beim Stierrhyton aus Steatit feststellten. Augen und Schnauze waren eingelegt, und es spricht daraus wieder dieselbe Freude an miniaturhafter Kleinarbeit und das Bedürfnis, farbig den erscheinungstreuen Eindruck wiederzugeben. Auch hier sieht die Oberfläche gebläht, leicht aufgeblasen aus. Allzu glatt und weich legt die Haut sich über die Schädelknochen, und in langen, flauen Kurven dehnt sich der Umriss. Wohl nicht nur wegen des Fehlens des Kinnbartes hat man hin und wieder diese Löwin für einen Hund gehalten.<sup>48</sup> Sie ist nicht ‚groß‘ genug und kommt im besten Fall über das geistige Format einer Katze nicht hinaus.

<sup>43</sup> Karo, Schachtgräber, N. 384, T. 119—121, S. 93, 299.

<sup>44</sup> ib. N. 273, T. 117 f., S. 78, 298.

<sup>45</sup> Vgl. Karo, J. d. I. 1911, 26, S. 251.

<sup>46</sup> J. d. I., a. O. S. 255; Schachtgräber, S. 299.

<sup>47</sup> Evans, Pal. II, 2, S. 827 f.

<sup>48</sup> Evans, Pal. II, 2, S. 831, 2.

Tafel 26.4 Demgegenüber stelle man nun den mykenischen Löwen. Es sei sofort zu- gegeben, daß auch hier der Knochenbau des Schädels keine Rolle spielt und daß das Stück sich zusammensetzt aus naturalistischen Details, die alle in Kreta ihre Parallelen und auch ihren natürlichen Ursprung finden, ja daß sogar kretische Konventionen für Wirklichkeitserscheinungen, wie die Vertiefungen oberhalb der Augen an der Nasenwurzel, anstandslos und wohl auch gedankenlos über- nommen sind. Aber alles dies ist eingebaut in ein System von scharfkantig auf- einanderstoßenden, fast geraden Flächen, wodurch es weit über die ihm inne- wohnende Wirklichkeitskraft hinaus wirkt. Das lauernde Katzenauge der knossischen Löwin wird hier zu dem hypnotisierenden Raubtierblick, die gierige, schmutzige Kurve mit den gummiartig überhängenden Lefzen vom Maul der Löwin zieht sich hier zusammen zu einem schmalen Strich, der zwischen eckig umschriebenen, gewaltigen Kiefern, zwischen der mächtigen Oberlippe mit den eingepunzten Kreisen, welche die langen Schnurrbarthaare andeuten sollen, und dem spitzen Kinnbart wie eine übermächtige Drohung wirkt. Die Nüstern rollen sich zu einer Spirale. ‚Unnatürliche Stilisierung‘, verbunden mit einer ‚gewaltigen Lebenskraft‘, sieht Karo<sup>49</sup> in diesem Kopf. Allgemein, groß und monumental scheint mir dieses Stück, und keiner wird wohl zweifeln, ob hier ein Löwe oder ein anderes Tier gemeint ist. Im Gegen- teil, man möchte fast glauben, daß uns hier zum erstenmal der Löwe der home- rischen Gleichnisse entgegentritt, der ebenfalls über seine zufälligen, einmaligen Eigenschaften hinaus ein Ewiges, Ungeheueres verkörpert.

Paßt dieser Löwe in die kretische Kultur, wie wir sie kennenlernten, hin- ein? Nach meiner Meinung nicht. Hier kommt ein ganz anderer Geist zu Wort, der sich, allerdings in geborgter Sprache, aber mit unverkennbar eigenem Akzent, Ausdruck verschafft. Hier schaltet und waltet ein Künstler nach eigenem Ermessen mit Elementen, die ein Fremder treu der Natur entnommen hatte, und fügt sie in ein Ganzes, das mit Natur nichts mehr zu tun hat, sondern aus ihm selber stammt. Wir dürfen uns nicht durch die Pracht des Werkes und die Vorzüglichkeit der Arbeit dazu verführen lassen, ein Werk wie dieses der ‚Knossian Palatial School‘ zuzuschreiben. Abgesehen von der Tatsache, daß die vergleichbaren Werke aus Knossos alle später sind, ist zu bedenken, daß Technik erlernbar und Kostbarkeit eine Frage von Reichtum ist. An letzterem hat es am mykenischen Hof gewiß nicht gefehlt, und daß die Festlandbewohner nicht ungelehrt waren, haben sie in der Folgezeit hinlänglich bewiesen. Es sei in diesem Zusammenhang an die schon im Altertum berühmten ‚tyrrhenischen Bronzen‘ erinnert, die vor nicht allzulanger Zeit, wenn sie etwas besserer Qua- lität waren, gewöhnlich für ‚griechisch‘ erklärt wurden, seitdem aber zum großen Teil ihren festen Platz in der etruskischen Kunstgeschichte gefunden haben. Die Gefahr einer Unterschätzung eines Volkes besteht nicht weniger als die einer Überschätzung. Beide hängen oft zusammen.

Wie nun dieses Kunstwerk entstanden ist, läßt sich nicht sagen, aber daß es sich in seinem Wesen nicht mit der kretischen Geisteshaltung vereinigen läßt, scheint mir unzweifelhaft. Auf eine ähnliche Schwierigkeit stoßen wir bei einem anderen bekannten Kunstwerk, dem Zwillingsspaar der Vaphiobecher.<sup>50</sup> Sie

<sup>49</sup> Schachtgräber, S. 78.

<sup>50</sup> J. d. I. 1915. 30. T. 9—11; Bossert, Abb. 242—7.

werden gewöhnlich als rein minoisch angesehen, von Matz<sup>51</sup> schlechthin als der klassische Höhepunkt der minoischen Kunst betrachtet. Und doch haben uns die sorgfältigen Analysen K. Müllers<sup>52</sup> gelehrt, daß diese Stücke, obwohl ihre Einzelheiten auf Kreta zu belegen sind, auch Unterschiede aufweisen, wodurch es unmöglich wird, sie an Bekanntes in Kreta anzuschließen, so daß Müller zu der Vermutung kommt, daß das Zentrum dieser kretischen Kultur, die einen so starken Einfluß auf das Festland ausübte und auch für diese Kunstwerke verantwortlich sein dürfte, in dem noch unerforschten Westen der Insel zu suchen sei. K. Müller hat schon hervorgehoben, daß die Reliefbehandlung der Becher kräftiger und schärfer modelliert ist, als wir dies bei den am ehesten vergleichbaren Steatitgefäßen auf Kréta kennen, aber er erklärt dies aus der freieren toreatischen Technik. Auch stellt er fest, daß dem Künstler der Vaphiobecher die Anatomie noch vertrauter ist als den Steinarbeitern und daß er mehr Einzelheiten sieht, aber er hält diesen Unterschied nicht für wesentlich. Indessen scheint mir doch die größere Kenntnis der Anatomie über ein Sehen von mehr Einzelheiten hinauszugehen. Betrachtet man die stürzende Figur bei dem rennenden Stier,<sup>53</sup> so stellt man mit Staunen fest, daß hier die Hände sorgfältig und proportioniert wiedergegeben sind, daß das Handgelenk sie organisch mit dem Arm verbindet, daß überhaupt alle Gelenke viel kräftiger herausgearbeitet sind und auch die Wiedergabe der Muskulatur die auf Kreta übliche oberflächliche Verschwommenheit angenehm vermissen läßt. Das *Wesentliche* ist hier bewußt hervorgehoben und unterstrichen. Nicht anders steht es mit den Stieren. Obwohl die engen Beziehungen zu der kretischen Formgebung natürlich auf der Hand liegen, finden wir auch hier ein ungewohntes Interesse für die Struktur, eine auffallende Eckigkeit und Härte der Formen, und vor allem spüren wir in den gewaltigen Körpern, den massiven, festgefügteten Muskelmassen, zum erstenmal die unbändige Urkraft, die sich für uns mit dem Begriff Stier verbindet. Wiederum ist dies erreicht durch ein Herausarbeiten und Unterstreichen von Hauptsachen.

Tafel 13

Tafel 21.2

Dazu kommt noch ein Zweites. Wie wir schon gesehen haben (oben S. 45), kann man bei kretischen Kunstwerken von einer ‚Komposition‘ in eigentlichem Sinn nicht sprechen. Es sind Aneinanderreihungen von Einzelementen, oft recht dekorativ angeordnet, es sind im besten Fall Zusammenstellungen von vielfach sich wiederholenden Gruppen zu der Darstellung eines locker gefügten Ganzen, die sich als solche präsentieren. Aber eine zusammenfassende, das Ganze durchziehende *Idee* fehlt immer. Hier, auf diesen Bechern, haben wir nun gleich zwei festgefügte Kompositionen, und nicht nur dies, sondern diese beiden Kompositionen, räumlich getrennt, gehören gedanklich unverbrüchlich zusammen. Man hat diese beiden Stücke schon zu oft analysiert und erklärt,<sup>54</sup> als daß es nötig wäre, hierauf noch ausführlich zurückzukommen. Soviel ist klar, daß es sich nicht um zufällige Augenblicksbilder handelt, sondern um einen regelrechten ‚Stierzyklus‘, der in zwei wohlüberlegte Hälften zerfällt. Der eine Becher behandelt den Stierfang: Sieg, Flucht und Niederlage durch

<sup>51</sup> Die Antike 1935, 11, S. 195.

<sup>52</sup> J. d. I., a. O. S. 325 f.

<sup>53</sup> J. d. I., a. O. T. 10, 1 B.

<sup>54</sup> Müller, J. d. I., a. O.; dazu Evans, Pal. III, S. 180 f.

Tücke sind die dargestellten Themata. Der andere zeigt das bezwungene Tier in friedlicher Umgebung. Ob man hier nun mit Evans<sup>55</sup> die Szene kinemato-graphisch lesen will und auf dem zweiten Becher dreimal denselben Stier erkennen, der dann erst auf der Spur der Kuh, dann mit der Kuh und schließlich vom Menschen gefesselt dargestellt sein soll, oder einen anderen Sinn in die Szene hineinlegen will, ist für uns nicht wichtig. Hauptsache ist, daß hier in beiden Fällen eine sorgfältig erwogene Komposition entworfen ist,<sup>56</sup> daß beide Kompositionen sich entsprechen und gegenseitig ergänzen, und daß hier offenbar eine ganze Geschichte erzählt wird, eine zugrundeliegende Idee in aller Breite entwickelt wird. Und diese Idee ist ganz allgemeiner Art. Es handelt sich hier nicht um die Darstellung eines x-beliebigen Vorganges in seiner ganzen einmaligen Zufälligkeit, sondern durch die überlegte Komposition, d. h. die Zusammenfassung der Teile zu einem einheitlichen Ganzen, wird diese Doppelszene zu dem Ausdruck eines allgemeinen Gedankens, einer Überlegung, einer Abstraktion.

Dadurch werden allerdings die Vaphiobecher, trotz aller Übereinstimmung im einzelnen, aufs Schärfste von allem Kretischen, so wie wir es kennen, getrennt. Soll man tatsächlich, mit Kurt Müller, seine Zuflucht nehmen zu einem Kreta, das wir nicht oder noch nicht kennen? Es ist mir recht, aber dann müssen wir freilich im Westen der Insel eine Kultur voraussetzen, die sich nicht nur durch „mehr oder weniger große Verschiedenheiten“ von den Zentren im Osten unterscheidet, sondern durch eine wesentlich andere geistige Grundhaltung. Eine solche Kultur wäre dann in der Tat ganz besonders geeignet, das Festland so stark zu beeinflussen, wie es geschehen ist, denn sie würde ihre geistige Grundhaltung mit der Festlandkultur teilen. Denn wenn wir hier nun weitere Umschau halten, so läßt sich nicht leugnen, daß wir, wie auch schon oft festgestellt worden ist, auf Schritt und Tritt Elementen einer abstrahierenden und ornamental-komponierenden Geisteshaltung begegnen. Die zahlreichen dünnen Goldreliefs, die nur für den Grabgebrauch dienten und deshalb wohl sicher an Ort und Stelle angefertigt sind, sind schon von K. Müller<sup>57</sup> in Gruppen eingeteilt und teils als Stücke einheimischer Künstler in einheimischer Art, teils als einheimische Nachahmungen von kretischer Kunst, teils als Werke rein kretischer Art gewertet worden. Praschniker<sup>58</sup> hat sie von neuem einer eingehenden Prüfung unterzogen und überzeugend dargetan, daß die einheimische Kunst imstande war, die fremden Motive in eigenem Sinne bewußt umzugestalten. Für die große goldene Ziernadel hat Val. Müller<sup>59</sup> nachgewiesen, daß hier ein hethitisches Motiv, wohl mißverstanden, umgesetzt wurde in kretisch-mykenischem Sinn. Die von K. Müller zu Unrecht verabscheuten Goldbleche,<sup>60</sup> die zu einem Holzkästchen gehörten, zeigen nicht nur Abbiegungen ins ‚Unnatürliche‘ und ‚Unorganische‘ zugunsten der ornamentalen Ansprüche, sondern auch deutliche Anzeichen einer abstrahierenden Darstellungsweise. Der große Stierkopf, der über dem rennenden Löwen erscheint, ist in keiner Weise er-

Tafel 27.1,3

Tafel 27.2

Tafel 27.6

<sup>55</sup> Pal. III, S. 182 f.

<sup>56</sup> Vgl. Riegl, Ges. Aufsätze, S. 71 f.

<sup>57</sup> a. O. S. 298.

<sup>58</sup> Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. 1923, 2, S. 25 f.

<sup>59</sup> Ath. Mitt. 1918, 43, S. 154 f.; Karo, Schachtgr. N. 75, T. 30.

<sup>60</sup> J. d. I., a. O. S. 294 f.; Karo, Schachtgr. N. 808—11, T. 143—4; Bossert, Abb. 239—41.

scheinungstreu, sondern rein aus der Vorstellung, 'ideoplastisch' zusammengebaut aus besonders eindrucksvollen Elementen, dem mächtigen Gehörn, zwei großen Augen, einem weitgeöffneten Maul, die alle in möglichst großer Klarheit in eine Fläche vereinigt werden. Ähnliches finden wir auf den sicher einheimischen Stelen, die auf den Gräbern standen.<sup>61</sup> Dabei ist zu beachten, daß der Künstler, der das Goldkästchen anfertigte und sicher einheimisch war, keineswegs ein Stümper war. Rein technisch ist sein Werk ausgezeichnet. Ebenso haben die Steinmetzen, die die Stelen meißelten, rein technisch schon mehr geleistet als je ihre Kollegen auf Kreta. Denn diese begnügten sich hauptsächlich mit der Verwendung von Stukko.<sup>62</sup> Die Tatsache, daß kretischer Kalkstein wiederholt in Mykenai und Tiryns gefunden ist, und daß sogar die vorzüglichen Relief-fragmente von einem rennenden und einem stehenden Stier im British Museum<sup>63</sup> Tafel 27,4,5 in kretischem Kalkstein ausgeführt sind, berechtigt noch keineswegs zu dem Schluß, daß hier ein kretischer Künstler an der Arbeit war,<sup>64</sup> um so weniger, als diese Stücke vom Atreusgrab stammen und diese und ähnliche Anlagen nur zu deutlich zeigen, was die einheimischen Steinmetzen vermochten. Man könnte aus dem Vorhandensein beträchtlicher Mengen lakonischen Steins ebensogut auf eine peloponnesische Kunstschule in Knossos schließen. Mit Recht hat allerdings Evans den galoppierenden Stier von einem der Vaphiobecher zum Vergleich herangezogen. Wir finden in dem Kalksteinrelief aus Mykenai denselben starken, eigenwilligen — aber durchaus unkretischen — Stil wieder. Wenn man all die 'guten' Stücke nicht grundsätzlich ausschaltet — K. Müller hat auch in Pylos noch ein winziges Fragment eines Goldreliefs im Stile der Vaphiobecher gefunden<sup>65</sup> —, sondern zunächst erwägt, daß sie schließlich alle vom Festland stammen, und dann die Möglichkeit in Betracht zieht, daß in besonderen Fällen einem guten einheimischen Künstler die Vereinigung von fremdem Gut und eigenem Wollen gelungen sei, so würde sich das bisher geltende Bild wesentlich ändern. Wir könnten das unbekannte Westkreta vorläufig ausschalten und hätten zudem den Vorteil, daß das Kulturbild des Festlandes erheblich an Einheitlichkeit gewinnen würde.

Es ist nicht nötig, hier die Kontroverse über die Hypothese von Evans, daß das griechische Festland von minoischen Kolonisten besetzt worden sei und daß die 'mykenische' Kultur die festländische Abart der minoischen Kultur, von kretischen Fürsten getragen, darstellt, wieder aufzunehmen. Die in erster Linie von Rodenwaldt und Wace vertretene Auffassung, daß hier Volk gegenüber Volk steht, und daß hier zwei grundverschiedene Kulturen miteinander in Berührung treten, scheint mir unbedingt das Richtige zu treffen. Die Zusammenfassung der archäologischen Daten und ihre objektive Bewertung findet man jetzt am besten in Karos *Schachtgräber*, S. 334 f. und 341 f. Wie er mit Recht betont hat, läßt sich gerade in den Schachtgräbern „die innere Selbständigkeit, der Eigenwille und die abweichende Gesinnung der mykenischen Fürsten erkennen“.<sup>66</sup> Besonders in der Betrachtung des Ornaments tritt dies klar zutage.

<sup>61</sup> Bossert, Abb. 234.

<sup>62</sup> Evans, Pal. III, S. 199.

<sup>63</sup> Catalogue, A. 56, 57; Evans, Pal. III, S. 194 f.

<sup>64</sup> Evans, a. O.

<sup>65</sup> J. d. I., 1915, 30, S. 331, 1.

<sup>66</sup> a. O. S. 346; Pauly-Wissowa, RE., Suppl. VI, S. 584 f.

Als Charakteristikum der kretischen Kunst sieht Karo<sup>67</sup> ihre „unregelmäßige Lebendigkeit“. „Strenge Gebundenheit“, „Ablehnung alles Regellosen, Zufälligen, Impressionistischen“ herrscht auf dem Festland. Daß dieses seine Beziehungen nach Norden mit dem Balkan- und Donaugebiet hat, gilt jetzt als sicher. Die Festlandbewohner sind in jeder Beziehung ganz andere Menschen als die Kreter. Die in den Schachtgräbern gefundenen Goldmasken ermöglichen es uns sogar, dies für den physischen Typ festzustellen.<sup>68</sup> Gegenüber der mediterranen Rasse auf Kreta tritt hier entschieden die nordische, sei es auch nicht in ganz reiner Form, hervor. Karo<sup>69</sup> hat den Gegensatz der beiden Volksgruppen noch deutlicher herausarbeiten können durch den Nachweis, daß sie sich auch in den religiösen Auffassungen stark unterschieden<sup>70</sup> und daß die mykenischen Herren der minoischen Religion eher gleichgültig gegenüberstanden.

Wie erklärt es sich nun, daß dieses Volk, das sich bis zum Ende der mykenischen Kultur gleichgeblieben ist und dessen eigener Charakter im Laufe der nächsten Jahrhunderte durch Zustrom von neuen Elementen aus dem Norden wahrscheinlich noch verstärkt wurde, sich mit so großer Begeisterung auf die Kunsterzeugnisse der kretischen Kultur stürzte und sie teils übernahm, teils nachahmte, teils auch ihre Motive mit Eigenem kontaminierte oder im eigenen Stil umdeutete? Zweifellos sind die einfachen, eher ärmlich lebenden Festlandbewohner wohl bei ihren ersten Raubzügen von der urbanen Selbstverständlichkeit und der sicheren traditionellen Form der kretischen Zivilisation beeindruckt worden. Luxus und Wohlleben, und daran hat es auf Kreta jedenfalls nicht gefehlt, sind rein materiell schon außerordentlich ansteckend. Es bleibt aber immerhin merkwürdig, daß die festländische Bevölkerung, die, wie wir gesehen haben, schon im Nachfolgen und Nachahmen kretischer Werke Zeugnis eines abstrahierenden Denkens ablegt, so stark in den Bann einer Darstellungsweise geraten konnte, die im wesentlichen dem Augeneindruck, dem Anschauungsbild folgt. Wir werden uns mit dieser Frage noch näher beschäftigen müssen, wollen jedoch zuvor die weitere Entwicklung der festländischen Kultur noch in den Hauptzügen weiter verfolgen.

Am eigenwilligsten und selbständigsten zeigt sie sich, und zwar in zunehmendem Maße, nach allgemeiner Auffassung in der Architektur. An die Schachtgräber schließen sich die in den weichen Felsen getriebenen Kammergräber an. Ihnen folgen alsbald die großen Kuppelgräber, die letzthin von Wace<sup>71</sup> muster­gültig geordnet sind, und die man doch wohl nicht ganz als autochthone Schöpfung der Fürsten von Mykenai<sup>72</sup> und ohne Zusammenhang mit ähnlichen Erscheinungen im Westen des Mittelmeeres betrachten kann.<sup>73</sup> Wie dem auch sei, sie erscheinen hier in monumentaler Form, Meisterwerke einer planmäßigen Architektur,<sup>74</sup> denen auf Kreta nichts auch nur annähernd Vergleichbares zur

<sup>67</sup> Schachtgräber, S. 288.

<sup>68</sup> Fischer bei Karo, Schachtgr., S. 320 f.

<sup>69</sup> a. O. S. 328 f.

<sup>70</sup> Wace u. Blegen, Symb. Osl. 1930, 9, S. 28 f.

<sup>71</sup> B. S. A. XXV, S. 283 f.; zu der abweichenden Ansicht von Evans, Shaft Graves and Beehive Tombs, vgl. Karo, Schachtgr., S. 341 f.

<sup>72</sup> So Karo, a. O. S. 343.

<sup>73</sup> Schuchhardt, Alteuropa, S. 260.

<sup>74</sup> Rodenwaldt, J. d. I., 1919, 34, S. 91 f.; Wace, bei Persson, Royal Tombs at Dendra, S. 140 f.

Seite zu stellen ist. Auf dem Festland bleibt als Haustyp das Megaron vorherrschend. Die Burg, wohl aus der Notwendigkeit der Abwehr geboren, hat ein durchaus eigenes Gepräge und entwickelt sich zu einem wahren Musterwerk wohlüberlegter, sorgfältig geplanter Festungsanlage. Die Anordnung der Wohnräume ist konzentriert bis aufs äußerste. Hier führt der Architekt mit fester Hand, hier wird alles gesteigert zu einem Zentrum und einem letzten Höhepunkt. Dies alles ist schon so oft empfunden und gesagt, daß ausführlichere Beschreibung nur Wiederholung sein würde. Es versteht sich jedoch von selbst, daß es nur möglich ist, wenn der Architekt tatsächlich Architekt ist und sich nicht durch die zufälligen Erfordernisse der Wohnlichkeit oder die Möglichkeiten des Terrains treiben läßt, sondern alles seinem vorgefaßten Plan unterordnet. In dieser Beziehung ist es besonders beachtenswert, daß auf der Burg von Mykenai, wie mir mein Freund Wace mitteilt, es dem Architekten Holland auffiel, wie besonders genau alle Maße und Ecken abgesteckt waren. Auch beweist die Tatsache, daß man die Burgkuppe durch eine Terrasse erweitert hat, um den nötigen Raum zu schaffen für die Anlage des Herrenhauses, daß hier nicht nach dem Prinzip des zur Verfügung stehenden Platzes gebaut wurde, sondern daß man eine bestimmte Wirkung der Gesamtanlage von vornherein plante. Denn ‚Platz‘ wäre schließlich auch auf dem natürlichen Bergplateau vorhanden gewesen, wenn man sich dazu hätte entschließen können, das Herrenhaus etwas mehr nach vorn zu rücken.<sup>75</sup> Was für die Architektur gilt, gilt auch für den Straßenbau. Er ist erfolgt nach einem großartigen, einheitlichen System, womit sich das kretische kaum vergleichen läßt. Hier waltet, wie Karo<sup>76</sup> es ausdrückt, in der Tat der „Ingenieur“, und man braucht einerseits nur an die kretischen Wasserleitungen und die naiv experimentierende Entwässerung des Palastes in Knossos, andererseits an die gewaltigen Deichbauten und die Trockenlegung des Kopaissesee zu denken, um sich den Unterschied zwischen dem kretischen ‚Bastler‘ und dem festländischen ‚Ingenieur‘ klar zu machen. Hier „äußert sich ein vom minoischen ganz verschiedener, ihm an Gestaltungswillen und -kraft weit überlegener Geist“ (Karo). Im Grunde genommen glaubten wir diesen selben Geist auch bereits in dem Goldrhyton aus Mykenai und den beiden Vaphiobechern zu spüren. Und es läßt sich, wie mir scheint, nicht leugnen, daß wir für diese Stücke ebensowenig die ‚Vorbilder‘ auf Kreta feststellen konnten, wie für die festländischen Ingenieurbauten.

Auch in der Keramik behauptet sich das Festland dem übermächtigen kretischen Einfluß gegenüber, der sich im 15. Jahrhundert geltend macht. Zwar findet man so ziemlich alle kretischen Formen und Motive auch auf dem Festland, aber daneben lebt doch einheimische Technik, leben auch einheimische Formen weiter, und der Stil trägt einen eigenen Charakter. Letzteres wird ohne weiteres evident, wenn nach der Zerstörung der kretischen Paläste um 1400 der direkte Strom von minoischen Motiven aufhört und die ‚Erstarrung‘ der mykenischen Ornamentik in die Augen springt. Vorher jedoch hat, sowohl auf Kreta im S. M. II wie auf dem Festland im Späthelladisch II, diese sogenannte Erstarrung bereits eingesetzt. Sie wird auf Kreta allerdings gewöhnlich ‚Stilisierung‘ genannt und zeitigt in dem ‚Palaststil‘, der hauptsächlich auf Knossos

<sup>75</sup> B. S. A. XXV, S. 248.

<sup>76</sup> Pauly-Wiss., RE., Suppl. VI, S. 602.

Tafel 24.2

beschränkt bleibt, eine letzte keramische Blüte. Beachtenswert ist nun, daß sicher aus Kreta stammende Vasen des Palaststiles auf dem Festland äußerst selten sind, dahingegen Vasen „im Palaststil“ keineswegs. Letztere haben jedoch einen eigenen Charakter und unterscheiden sich technisch und durch Einzelheiten der Verzierung von den knossischen. K. Müller hat dies in seiner Besprechung der Keramik aus Alt-Pylos, woher eine Reihe der besten Stücke stammt, nachdrücklich hervorgehoben und ist zu dem Schluß gekommen, daß sie auf dem Festland entstanden sind.<sup>77</sup> Wie sie sich zu den kretischen Vasen verhalten, läßt sich, obwohl Zusammenhang deutlich ist, nicht sagen.<sup>78</sup> Auch hier erhofft K. Müller Aufklärung von einer näheren Erforschung des westlichen Teils der Insel. Diese hat inzwischen nichts Wesentliches gebracht. Man darf jedoch auch ohnedies darauf hinweisen, daß die Eigenschaften dieser Vasen, ihr strafferer Bau, eine mehr organische Verteilung der Verzierung, die oft Mittelpunkt und Zentralachse nachdrücklich betont, die monumentale, oft schon ganz ins Linear-Abstrakte gezwungene Stilisierung der viel verwandten Pflanzenmotive, dem Geist des Festlandes durchaus entsprechen, im Grunde viel mehr als der kretischen Auffassung. Zwischen der ärmlichen, einen etwas degenerierten Eindruck erweckenden Keramik des Spätminoisch II auf Kreta sind diese Palaststilvasen in Knossos eine unerwartete Überraschung.<sup>79</sup> Auf dem Festland fallen sie keineswegs so stark auf. Sie verkörpern einen großzügig vereinfachten Stil von stark ornamentalem Charakter, so wie er uns z. B. auch in der sogenannten „ephyräischen“ Gattung<sup>80</sup> gleichzeitiger, wenn nicht etwas älterer Vasen einheimischer Manufaktur entgegentritt und wie er in der Folgezeit, nach dem Fall der kretischen Paläste, in der dritten späthelladischen Periode vorherrschend wird. Wenn man bedenkt, daß die knossischen Palaststilvasen der kurzen Periode angehören, die dem endgültigen Fall des Palastes unmittelbar vorangeht, so muß man sich doch vor Augen halten, daß das Festland, auch bevor es zum letzten Schlage ausholte, bereits eine gewaltige Macht und Drohung dargestellt haben muß. Es sind auch sonst genügend Gründe vorhanden, die zu dieser Feststellung berechtigen, und die Annahme, daß Kretas Macht und Kraft in derselben Zeit entsprechend im Schwinden war, dürfte nicht zu gewagt sein. So verdient es m. A. n. Erwägung, ob der Palaststil in Knossos nicht vielmehr als ein Zeichen einer tiefgehenden Beeinflussung Kretas durch das Festland, welcher Art auch, angesehen werden muß.

Tafel 24.3,6

Man braucht sich die weitere, nunmehr selbständige Entwicklung der späthykenischen Keramik nur anzusehen, um festzustellen, daß das Prinzip der vereinfachenden Reduktion der kretischen Motive, zusammen mit einem ausgesprochenen Gefühl für lineare Ornamentik, hier alles beherrschend wird. Eine solche Betrachtung ist allerdings auch nützlich und nötig, um die Grenzen des mykenischen Könnens kennenzulernen und uns zu behüten vor der nicht imagi-

<sup>77</sup> Ath. Mitt. 1909, 34, S. 317 f., T. 16—24; über einen neuen mit Pylos verwandten Fund bei Berbati in der Nähe von Mykenai vgl. Wace, *Illustr. London News*, 1936. 15. Febr.; auch hier wurden Goldarbeiten einh. Stils gefunden.

<sup>78</sup> Evans, *Pal. IV*, S. 281 f., nimmt kretische Töpfer auf dem Festland an.

<sup>79</sup> Der von Evans, *Pal. IV*, S. 259 f., unternommene Versuch, den Palaststil in eine Entwicklungsreihe mit der früheren kretischen Keramik zu bringen, scheint mir nicht überzeugend, da das Schwergewicht hier auf motivische Details gelegt, der Gesamtstil dahingegen kaum beachtet wird.

<sup>80</sup> Wace u. Blegen, *B. S. A. XXII*, S. 182 f.; Blegen, *Korakou*, S. 54.

nären Gefahr einer Überschätzung der positiven Eigenschaften der festländischen Kunst. Denn dieser Gefahr sind Praschniker<sup>81</sup> und G. Weyde<sup>82</sup> in ihren ausgezeichneten Analysen der mykenischen Kunst im Verhältnis zum griechischen geometrischen Stil nicht ganz entronnen. Während der erstere Kreta und das Festland scharf voneinander trennt, hat G. Weyde die kretisch-mykenische Kultur als ein einheitliches Ganzes betrachtet.<sup>83</sup> Beispiele bieten beide Aufsätze in Fülle. Wir wollen uns hier auf das Motiv des Tintenfisches beschränken. Es tritt anscheinend schon auf einer Kamaresvase (M. M. II) auf, die allerdings nur sehr fragmentarisch erhalten ist.<sup>84</sup> Wie einige andere in der Kamareskeramik vorkommende, der Natur entnommene Motive ist es ganz in ornamentalem Sinn umgedeutet.<sup>85</sup> Wir werden später noch darauf zurückkommen. Ausgangspunkt für uns sind die vorzügliche Bügelkanne aus Gournia und die Flasche aus Palaikastro,<sup>86</sup> die uns den beweglichen, 'erscheinungstreuen' Tintenfisch vor Augen führen, so wie er, getragen vom Element, sich im Wasser bewegt. Diese Form ist nun offenbar der Ausgangspunkt einer langen Entwicklungsreihe geworden. Tafel 25.2

In Knossos<sup>87</sup> tritt der Octopus zunächst noch in der erscheinungstreuen Form auf. Allerdings ist hier die Bewegung schon unterbunden, und der Körper ist mit dem Kopf nach unten in die Achse der Vase gerückt, während die Fangarme schon anfangen, symmetrisch angeordnet zu werden. Dann wird die Form allgemeiner:<sup>88</sup> das Tier hat zwei Tentakel verloren, und, obwohl das Schema der Querbewegung noch beibehalten ist, hat die Suggestion der Bewegung aufgehört, weil jetzt alle Überschneidungen vermieden sind und die Fangarme sich zu beiden Seiten des Körpers in ihren regelmäßigen Windungen und Spiralen genau entsprechen. Auch hat das Tier durch fast vollständige Unterdrückung aller anderen Dekorationsmotive eine dominierende, zentrale Stellung bekommen. Am nächsten von Evans<sup>89</sup> abgebildeten Exemplar sind nun auch die Saugnäpfe verschwunden, und die natürliche Erscheinungsform ist auch sonst Tafel 25.3

in Auflösung begriffen: der Kopf mit den Augen wird auseinandergezogen, die Fangarme werden zu rein dekorativen Spiralen, die sich zum Teil sogar gabeln. Deutlicher wird dieses dekorative Schema noch in einer Amphora,<sup>90</sup> wo der Körper des Tieres scharf horizontal gestellt wird, die Fangarme zu reinen, symmetrisch angeordneten Spiralen werden und losgelöste Rosetten sogar das Spiel der Tentakelspiralen aufnehmen und weitertreiben. Zentral in die Achse gestellt finden wir den Tintenfisch, nunmehr allein auf weiter Flur und mit zehn Fangarmen versehen, zurück auf der Amphora Evans IV, S. 309, Tafel 24.5

Fig. 244 a. Die Arme, obwohl symmetrisch angeordnet, wehen wie dünne Bänder im Wind, machen einen unglücklichen, unsicheren Eindruck und lassen Tafel 24.6

<sup>81</sup> Wiener Jahrb. f. Kunstg. 1923, 2, S. 14.

<sup>82</sup> Ost. Jahresh. 1926, 23, S. 16 f.

<sup>83</sup> a. O. S. 22, 17.

<sup>84</sup> B. S. A. XIX, S. 22, T. 10.

<sup>85</sup> Evans, Pal. IV, S. 105 f.

<sup>86</sup> Evans, Pal. II, 2, S. 508; Bossert, Abb. 165.

<sup>87</sup> Evans, Pal. IV, S. 280, Abb. 215.

<sup>88</sup> ib. S. 306, Abb. 240.

<sup>89</sup> a. O. S. 308, Abb. 242.

<sup>90</sup> ib. Abb. 243.

die die Fläche gliedernde Spannung vollkommen vermissen. Auch in der letzten (III) spätminoischen Periode wird dies nicht anders. Man hat den Eindruck, daß hier zwei Weltanschauungen zusammenstoßen, die eidetische kretische, die alle Wirklichkeit letzten Endes doch als Anschauungsbild erlebt, und eine dekorativ-ornamentale Betrachtungsweise, die Erlebtes in abstrakte Formen kleidet. Aber was alles auch in Kreta mit dem Tintenfisch angestellt wird, man wird nie zweifeln, ob es sich wohl um einen Tintenfisch handelt. Er mag dann schließlich, wie auf dem von Evans abgebildeten Krater,<sup>91</sup> aussehen wie ein böses, greuliches Gespenst, aber er bleibt doch ein wirkliches, gesehenes Wesen, ein Schreckensbild, wie aus einem „Märchen“. Wollte man es beschreiben, so müßte man anfangen: ‚Es sah aus wie ein Tintenfisch mit einem ganz dicken Kopf und großen Augen, der auf dem Schwanz stand und zwei Arme hatte als Beine‘, usw. Trotz aller Verzerrung würde aber niemand den Tintenfisch verkennen.

Tafel 25.8

Die abstrakte, dekorativ-ornamentale Betrachtungsweise dahingegen ist typisch für das Festland. Kein Mensch wird bestreiten, daß das Motiv des Tintenfisches von Kreta übernommen ist. Aber wenn man auf dem Festland in den naturalistischen kretischen Darstellungen zu Anfang gewiß den Abglanz des Erscheinungsbildes anerkannt hat, so ist die Darstellung doch schon in der Schachtgräberzeit ornamental umgedeutet, und es ist offenbar diese ornamentale Umdeutung, die an sich — ohne jegliche Beziehung auf die Wirklichkeit, auf den echten, lebenden Tintenfisch — als schön empfunden wurde. Es ist das Ornament, das sich nun selbständig weiterentwickelt hat. Deshalb ist es falsch, bei dem festländischen Tintenfisch-Ornament von Degeneration zu reden,<sup>92</sup> weil hier Tentakel verlorengelassen und dieses Ornament schließlich so umgestaltet wird, daß kein Mensch darin mehr einen Tintenfisch erkennen würde, wenn er es nicht als Endglied eines langen Stammbaumes, der mit dem Gournia-Octopus anfängt, betrachtet. In der ‚ephyräischen‘ Ware sehen wir diesen Prozeß der Ornamentalisierung schon in vollem Gang. Die zahlreichen spätmykenischen Becher bieten gerade für das Tintenfischmotiv Beispiele in Hülle und Fülle. Evans selbst hat einige typische Exemplare, die hier genügen mögen, abgebildet.<sup>93</sup> Die neue Auffassung hat im S. M. III ganz entschieden auf Kreta zurückgewirkt.<sup>94</sup> Daß diese rein dekorativen, vorzüglich angeordneten Muster auf dem Festland nie als ‚Tintenfische‘ aufgefaßt wurden, sondern nur als Ornament, dürfte ohne weiteres klar sein. Es läßt sich aber gerade für den Tintenfisch auch beweisen. Der hier abgebildete Becher im Allard-Pierson-Museum, Amsterdam, der mit genau diesem Ornament oft vorkommt, zeigt nur noch einen langen, keilförmigen Körper, der sich vorzüglich dem hohen Fuß anpaßt. Aus dem Keil, dessen Achse nach oben verlängert wird, entwickeln sich nach beiden Seiten symmetrisch zwei schön geschwungene Fangarme, die sich zu Spiralen aufrollen und der ausladenden Form des Bechers folgen. Die Mittelachse wird abermals betont durch zwei Tentakel, die sich symmetrisch auseinanderbiegen und am Rande wieder vereinigen. Links und rechts unter den Fangarmen erscheinen aber frei in der Fläche zwei Punktkreise. Es sind offenbar die ‚Augen‘ des

Tafel 27.3

Tafel 25.9

<sup>91</sup> ib. Abb. 246.

<sup>92</sup> Evans, Pal. IV, S. 310.

<sup>93</sup> Pal. IV, S. 312 u. 370.

<sup>94</sup> Evans, Pal. IV, S. 312 f.

‚Tintenfisches‘, die hier nun ohne jeglichen Zusammenhang mit dem Körper erscheinen. Hätte man dieses Ornament auch nur entfernt noch als etwas Organisches, Lebendiges gefühlt, so wäre diese Art der Darstellung unmöglich gewesen. Es ist eben die Darstellung, das Motiv des Tintenfisches, die von Kreta übernommen wurde, nicht das Tier selber als Erscheinung.

Freilich, die damit bewiesene Selbständigkeit des Festlandes hat auch eine Schattenseite. Denn sie beweist zugleich, mit welcher sklavischer Treue die festländische Kunst an den *Formen* der kretischen festhielt, nicht nur bis zum bitteren Ende, dem Fall der Paläste auf Kreta, sondern sogar darüber hinaus. Es wird uns dies noch klarer, wenn wir uns nun der Darstellung des Menschen in der festländischen Kunst zuwenden. Die kretische Art muß den Festlandbewohnern durch die Wandmalerei bekannt geworden sein, denn in Kreta wurden Menschen auf Vasen nicht dargestellt<sup>95</sup> und Gemmen und ähnliches kommen als Träger wohl kaum in Betracht. Um so weniger, als tatsächlich auf dem Festland die Paläste mit Wandmalereien ausgeschmückt waren und man gewiß mit Rodenwaldt<sup>96</sup> annehmen muß, daß diese Kunst, die in ihren ersten Äußerungen rein kretisch war, von zugezogenen kretischen Künstlern ausgeübt wurde. Aber es kann natürlich keine Rede davon sein, daß man Jahrhunderte hindurch immer wieder neue kretische Wandmaler importiert hat, ganz abgesehen von der Tatsache, daß sie vermutlich in der III S. M.-Periode auf Kreta nicht mehr vorhanden waren. Es muß sich, anschließend an die kretischen Anfänge, eine einheimische Kunstschule gebildet haben, die alsbald den Ansprüchen der festländischen Herren genügen konnte. Mit Recht hat denn auch Praschniker<sup>97</sup> den eigenen Charakter der festländischen Malerei hervorgehoben. Ein Fresko, wie die Eberjagd aus Tiryns<sup>98</sup>, hat weder in dem Dargestellten<sup>98a</sup> noch in der Art der Darstellung mehr etwas mit kretischer Wandmalerei zu tun. Treffend hat Praschniker dieses Fragment mit einem bunten Teppich verglichen. Das Dickicht ist ein abstrakt-ornamentales Muster geworden, die Borsten des Ebers fügen sich zu langen, regelmäßigen Reihen, die scheckigen Hunde sind getupft mit gleichmäßigen Flecken in unnaturalistischen Farben. Aber obwohl hier und da zu einem Akzentuieren des Körpergefüges angesetzt wird, ist alles Getier noch in dem spezifisch kretischen Schema des ‚galop volant‘ dargestellt. Auch in dem Wagenfries,<sup>99</sup> der eine allerdings sehr schematische Allee wiedergibt, fallen sehr unkretische Eigenschaften auf. Mit besonderer Sorgfalt hat der Künstler versucht, uns über Konstruktion und Zusammensetzung der Räder aufzuklären; sogar der Pflock, der Achse und Rad zusammenhält, samt dem Schnürchen, wodurch er gegen Verlieren gesichert ist, ist nicht vergessen. Das alles zeugt von einer Überlegung, einem sorgfältigen Zusammenbauen dieser Fresken, welche der kretischen Kunst wesensfremd sind. Trotzdem sehen wir, daß das Ohr auch hier, *more minoico*, als ausgesparte Stelle erscheint, und überhaupt ist die ganze Haltung und Darstellung des Körpers noch durchaus minoisch. Wie auf Kreta wird das Kreuz stark ein-

Tafel 30.1

Tafel 30.2

<sup>95</sup> Evans, Pal. I, S. 606 f., IV, S. 304.

<sup>96</sup> Tiryns, II, S. 203; Fries, S. 53.

<sup>97</sup> a. O. S. 32 f.

<sup>98</sup> Tiryns, II, T. 13.

<sup>98a</sup> Vgl. jedoch Rodenwaldt, Tiryns, II, S. 136 f.; Fries, S. 52.

<sup>99</sup> a. O. T. 12.

- gezogen, die Schulter mit dem Arm zurückgeworfen und die Brust vorgewölbt. Ebensovienig wie auf Kreta finden wir hier Verständnis für den Bau des Körpers.<sup>100</sup> Konturierung ist ebenso wie im S. M. II hier üblich, sogar in verstärktem Maße, indem die Konturlinie oft verdoppelt wird.<sup>101</sup> Auf Kreta bleibt die Umrißlinie jedoch stets individuell, suggestiv für die Bewegung des Dargestellten. Hier auf dem Festland erstarrt sie in ihrer Schwere und wird in starren Geraden und regelmäßigen Kurven gebunden. Obwohl bei der Darstellung von Menschen natürlich nie Zweifel aufkommen kann, ob dem Künstler auch bewußt wurde, was er darstellte, kann man sich doch des Eindrucks nicht entziehen, daß er auch hier mehr und mehr feststehende Schemen wiederholt und diese überlieferten Schablonen langsam in ornamentalem Sinn abändert. Ihm ist von Anfang an die glatte, fließende Kurve, die klare, scharfe Begrenzung wichtiger als die Struktur. So wird die Linienführung von der Brust über die Schulter hinweg und dann am Arm hinunter, der Begrenzung des Ärmelchitons folgend, für ihn das Maßgebende. Von einem Nachempfinden, auch nur in der Form einer tastenden Gebärde, des natürlich gegebenen Gegenstandes ist keine Rede. Die Form, die von Kreta übernommene Formel, wird abgewandelt<sup>102</sup> und hier schließlich sogar in eine fast unverständliche Hieroglyphe umgewandelt. Namentlich, wenn nun die Menschendarstellung auch in das Gebiet der Vasenmalerei eindringt. Was zu Anfang — vielleicht in den Vaphiobechern oder dem Löwenrhyton — einem besonderen Künstler einmal gelingen konnte, die Durchdringung und Neugestaltung der übernommenen kretischen Form, ist hier offensichtlich nicht mehr möglich. Eine Scherbe, wie die von Rodenwaldt<sup>103</sup> veröffentlichte, zeigt nicht nur in den wackeligen, knochenlosen Beinen, sondern vor allem in der Art, wie die Arme vorn an der Brust befestigt und dann zurückgebogen werden, daß der ‚Künstler‘ für den organischen Zusammenhang des Körpers kein Interesse hat. Ihm kommt es nur darauf an, die gewohnte durchgehende Kurve von Brust über Schulter nach Arm mehr oder weniger getreu herauszubringen. Diesem Bedürfnis wird alles andere untergeordnet. Die bekannte Kriegervase<sup>104</sup> zeigt dasselbe Bestreben: die Arm-Schulter-Kurve wird durch farbige Differenzierung besonders von der Umgebung abgehoben. Während in diesen Stücken die Formel der Wandmalerei noch verhältnismäßig treu bewahrt ist, verschwindet sie ganz auf der oft besprochenen Scherbe aus Tiryns.<sup>105</sup> Was als Letztes jedoch übrig bleibt, ist immer noch die Kurve der kretischen Körperhaltung, in dicke Konturen gefaßt.

Praschniker und Weyde haben mit Recht die positive Bedeutung der Eigenschaften, die in der festländischen Kunst zum Ausdruck kommen, unterstrichen. Zweifellos enthält die Scherbe aus Tiryns in all ihrer zwitterhaften Scheußlichkeit eine Fähigkeit, die Fläche ornamental zu gliedern, und durch ihre äußerste Reduktion aller optischen Bestandteile appelliert sie in hohem Maße an den Verstand, der, abstrakt arbeitend, mit geringen konkreten Mitteln die Vor-

<sup>100</sup> a. O. T. 1, 6.

<sup>101</sup> Praschniker, a. O. S. 32 f.

<sup>102</sup> Rodenwaldt, Fries, Beil.

<sup>103</sup> a. O. S. 24, Abb. 14.

<sup>104</sup> Bossert, Abb. 265 f.

<sup>105</sup> Bossert, Abb. 267.

stellung zustande bringt. Man darf dabei jedoch nicht übersehen, daß die festländische Kunst nie das Wesentliche bietet, nie analysierend und dann zu einem gedachten Ganzen wieder zusammenfassend an die Wirklichkeit herantritt, sondern sich auf eine ornamentalisierende Reduktion eines fix und fertig aus der Fremde übernommenen Wirklichkeitsbildes beschränkt. Mir ist kein Beispiel bekannt, woraus hervorgehen könnte, daß der festländische Künstler dieses Bild, das die kretische Kunst ihm von der Wirklichkeit lieferte, noch einmal mit der Wirklichkeit selber verglichen hat. Der Tintenfisch hat uns im Gegenteil gezeigt, daß er mit dem übernommenen Motiv endlos weiteroperierte, bis es schließlich jegliche Beziehung zur Wirklichkeit verloren hatte. So entstehen Formen so allgemeiner Art, daß sie auch in die griechische geometrische Kunst hineinpassen. Ob man hier jedoch von direkter Übernahme sprechen kann, wie Gisela Weyde<sup>106</sup> es tut, bleibt mir fraglich. Sie verkennt, wie mir scheint, den letzten Schritt von der lockeren, saloppen Form, der immer noch etwas von der kretischen Art anhaftet, zur straffen, stramm disziplinierten des geometrischen Stils, die reines Ornament<sup>107</sup> ohne jegliche, auch mittelbare Beziehung zur Wirklichkeit ist. Vor allem bei der menschlichen Figur bleibt dieser Unterschied stark fühlbar. Es zieht sich zwar die Kluft, die Spätmykenisches von Frühgriechischem trennte, allmählich zu, aber ganz ist sie doch nicht verschwunden, und auch hier bleibt eine Schwierigkeit für die Annahme einer ununterbrochenen Kontinuität, ja Entwicklung bestehen. Mir erscheint auch, wie Rodenwaldt<sup>108</sup>, die spätmykenische Kunst zu schwach, um ihr, auch ohne Anstoß von außen her, eine weitere Entwicklung zum rein Geometrischen zuzutrauen. Was sie vermochte, hat sie gezeigt, und die letzten Resultate in dieser Richtung sind nicht ermutigend. Jedenfalls hätte der ‚geometrische‘ Stil in Griechenland ganz anders ausgesehen, wenn er sich nur aus der spätmykenischen Kunst allein herausentwickelt hätte. Man kann gewiß eine Verwandtschaft in der Veranlagung der festländischen Mykenener oder ‚Achäer‘ mit den späteren Griechen nicht verkennen. Sie mag sich gegen Ende dieser Periode noch erheblich verstärkt haben durch das friedliche Einströmen nördlicher Elemente, die dann assimiliert wurden. Es ist das große Verdienst Praschnikers, dies entschieden hervorgehoben zu haben. Aber er verkennt m. A. n. doch die Sachlage, wenn er den kretischen Einfluß nur als eine Episode betrachtet. Dazu haben die festländischen „Stiefeltern“ das kretische „Wunderkind“ doch allzu begeistert adoptiert. Aber um das Gleichnis Praschnikers fortzuführen, daß das vielversprechende, sorgfältig erzogene Kind sich schließlich als ein unangenehmer halbwüchsiger Bursche entpuppte, der nicht recht weiterkam und seine Pflegeeltern in ihrem eigenen Leben an allen Ecken und Enden behinderte und störte, das soll bei Adoptionen, wo Nichtzusammengehöriges zusammengefügt wird, oft vorkommen. In einem solchen Fall pflegt aber alle Erziehung nur wenig zu helfen.

So, scheint mir, ist es auch den festländischen Achäern ergangen. Vielleicht wäre ihnen am Ende doch noch ein eigenes Kind geboren, vielleicht hätten sie es auch zu einem eigenen Stil mit großer Zukunft gebracht. Vielleicht! Aber der-

<sup>106</sup> a. O. S. 29.

<sup>107</sup> Der Ausdruck ‚Ornament‘ wird hier in unserm modernen Sinn verwandt. Was die Griechen sich bei diesen Darstellungen gedacht haben, bleibt unerörtert.

<sup>108</sup> Fries, S. 53 f.; Kunst der Antike, S. 18 f.

artige Betrachtungen sind müßig, denn der Gang der Geschichte ist nun einmal nicht zu ändern, kaum einmal in Gedanken. Wie es schließlich kam, fällt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung und bedürfte jedenfalls auch einer eingehenderen Betrachtung als hier möglich ist. Soviel scheint mir jedoch klar, daß es den Festlandbewohnern trotz ihrer Veranlagung, trotz mannigfacher Anregung und vielversprechender Ansätze nicht gelungen ist, zu einem einheitlichen, reinen Stil zu kommen. Wenn man ein Meisterwerk wie das Löwentorrelief,<sup>109</sup> vielleicht das größte und eigenste, welches das Festland geschaffen hat, betrachtet, so kann man doch nicht umhin, festzustellen, daß der Künstler sich auch hier wieder der kretischen Formgebung ergeben hat. Trotz Monumentalität, trotz des Versuchs, die gewaltigen Tiere in ein straffes Schema zu zwingen, behalten sie etwas Oberflächliches, Lahmes und, namentlich in der Hinterpartie, Strukturloses. Daß das Relief sich wundervoll einbaut in die monumentale Architektur, ändert an dieser Tatsache nichts. Auch hier sind wir stilgeschichtlich „auf einem absteigenden Weg“.<sup>110</sup> Erst mit der Zuwanderung neuer, unverbrauchter griechischer Stämme, die man als ‚Dorische Wanderung‘ zusammenzufassen pflegt, ändert sich das Bild. Vieles mag weiterbestanden haben, manches läßt sich in der griechischen Kultur als der vorigen Periode entstammend nachweisen, der griechische Geist ist sogar schon spürbar, aber jetzt erst kommt er zur Herrschaft, und zwar zur Alleinherrschaft, denn alles Überkommene und alles Übernommene wird ihm von jetzt an untertan.

Wir wiederholen jetzt unsere Frage, wieso es denn möglich war, daß die so andersgeartete Festlandbevölkerung sich so begeistert der „kretischen Zaubernymphe“<sup>111</sup> in die Arme stürzte und sich ihr so ganz hingab. Leicht ist sie auch jetzt nicht zu beantworten und jede Interpretation der sichtbaren Tatsachen bleibt schließlich Vermutung. Rodenwaldt<sup>112</sup> vergleicht das Eindringen kretischer Kunst und Kultur mit der Auseinandersetzung zwischen europäischer Kunst und Kultur und der einfachen Handwerksübung unzivilisierter Länder, welche letzte dann in dem Prozeß gewöhnlich zugrunde geht. „Der Unterschied war zu groß, als daß die heimische Kunst die fremden Anregungen hätte produktiv verarbeiten können, so daß sie der fremden Konkurrenz erlag“. So ganz „sang- und klanglos“, wie Rodenwaldt es sagt, verschwand die festländische Kunst jedoch nicht. Wir haben schon gesehen, daß sich in mancher Hinsicht ein eigener Stil herausbildete, und wenn irgend jemand dazu beigetragen hat, uns diesen eigenen Stil sehen, den festländischen Geist fühlen zu lehren, so ist es Rodenwaldt<sup>113</sup> selber. Wenn wir also sein Urteil, daß die Kunst sich gabelt in die Kretas und die des Festlandes, nicht ganz unterschreiben können, so liegt das daran, daß wir den eigenen Charakter und Geist des Festlandes noch etwas höher und positiver bewerten als er, obwohl er selbst dies später<sup>114</sup> auch schon getan hat. Gerade deshalb ist es um so erstaunlicher, daß diese Achäer sich selbst so ganz an die kretische Kunst verloren — denn diese Tatsache ist nicht zu leugnen. Die Erklärung kann nicht

<sup>109</sup> Bossert, Abb. 236.

<sup>110</sup> Matz, Die Antike, a. O. S. 201 f.

<sup>111</sup> Praschniker, a. O. S. 35.

<sup>112</sup> Fries, S. 47.

<sup>113</sup> a. O. S. 58.

<sup>114</sup> J. d. I. 1919, 34, S. 91 u. 92, A. 1.

ganz in der Verschiedenheit der Kulturniveaus liegen, wenn auch naturgemäß die hohe, ausgeglichene und offensichtlich ganz eingefahrene Zivilisation Kretas einen tiefen Eindruck machen mußte auf die einfache, noch in den primitivsten Verhältnissen lebende Festlandbevölkerung. Denn man darf nicht vergessen, daß die Achäer nicht ‚kolonisiert‘ worden sind, wie dies heutzutage beim Zusammenstoß europäischer Kultur mit primitiven Völkern der Fall ist, sondern daß sie sich, offenbar mit Freuden, nicht nur Schätze und Kostbarkeiten geholt, sondern auch die ganze Kultur zu sich gezogen haben. Wo immer wir sonst Eroberer auftreten sehen, die eine hochentwickelte Kultur unterwerfen, wie z. B. die Spanier die Inkas, können wir feststellen, daß sie die Produkte dieser Kultur zwar an sich reißen, aber doch mehr oder weniger als Kuriositäten, als corpora aliena mitschleppen, oder aber, wie in dem Fall Rom-Hellas, diese fremde Kultur der eigenen angleichen und assimilieren, ohne jedoch ihre Eigenart in dem Prozeß aufzugeben. Wenn nun die Achäer die kretische Kultur in dem Maße übernehmen und absorbieren, daß diese schließlich, wie wir feststellen können, die Entwicklungsmöglichkeit des Eigenen unterdrückt und erstickt, so mag dies zum Teil in dem tatsächlichen Zivilisationsunterschied seinen Grund finden, aber es muß doch in noch höherem Maße in einer außerordentlichen Anziehungs- und Überzeugungskraft der fremden Kultur, und in diesem Fall namentlich der fremden Kunst, begründet sein.

Diese Anziehungs- und Überzeugungskraft der kretischen Kunst liegt in ihrer Evidenz. Sie gibt die Wirklichkeit wieder, so wie diese uns erscheint, ‚naiv‘, ‚unbefangen‘, wie eine ‚Momentaufnahme‘, wirklich und doch auch wieder nicht-wirklich, ‚wie im Märchen‘, aber jedenfalls ‚echt‘. Es ist dies alles oft beobachtet und auch ausgesprochen worden. Wir haben gesehen, daß diese Darstellungsweise der eidetischen Geistesstruktur der Kreter entsprach. Wir haben aber auch gesehen, wie sehr sie dazu angetan ist, sogar uns selbst, die wir der kretischen Kultur gegenüber wahrlich nicht mehr als primitive, einfache Beschauer gelten können, durch diese Eigenschaften für sich einzunehmen. Die kretische wie auch die paläolithische Kunst verblüfft und erstaunt uns in erster Linie durch ihre Erscheinungstreue. Denn darum, und nicht um ihren ‚Naturalismus‘ oder ‚Impressionismus‘ handelt es sich. Wir haben das Gefühl ‚Wirkliches‘ zu sehen, so wie es uns selbst erscheint, wenn wir die Augen aufmachen, nur noch schöner vielleicht, in helleren Farben und jedenfalls klarer. Denn die kretische Kunst hält uns vor Augen, was wir selbst beim Sehen sofort wieder loslassen, entweder, weil unsere eigene Aufmerksamkeit wandert, oder aber, weil das Gesehene sich bewegt, sich ändert, dauernd durch Bewegung im Übergang zu etwas anderem begriffen ist. Hier, in der kretischen Kunst, ist ein Ausschnitt der reichen Wirklichkeit für uns fixiert, und wir staunen über ihre Vielheit und ihren Reichtum, die uns bewußt werden, weil unsere Aufmerksamkeit an diesem Ausschnitt haften bleibt. Dabei gelingt es dieser Kunst außerdem noch, in der Ruhe, der Fixierung, die Suggestion des Lebens, der Beweglichkeit zu bewahren, indem sie im Umriß die momentane Spannung, die Bewegung des Augenblicks festzuhalten weiß. Wir werden zweifellos in mancher Beziehung anders und wahrscheinlich weniger ‚sehen‘ als die primitiven Achäer. Es ist überhaupt beinahe beschämend, wenn man sich klarmacht, wie wenig ‚Gesichtseindruck‘ wir im täglichen Leben brauchen, um uns im großen und ganzen die ‚Klassifikation‘ des Gesehenen zu ermöglichen. Aber ein Sehen um der Freude des Sehens willen kennen wir doch

auch noch, und wenn auch nur in unseren Ferien, und die Freude, die Goethe seinen Turmwächter Lynkeus ausjubeln läßt, wird für uns nicht viel anders sein, als sie es für die primitiven Achäer war. Ebenso sehr, wenn nicht noch mehr wie uns, wird sie die Möglichkeit, diese bunte, gesehene Welt im Bild festzuhalten und zu besitzen, erstaunt und entzückt haben. Daraus erkläre ich mir, daß sie mit so großer Begeisterung nach dieser Möglichkeit gegriffen haben, als sie einmal in ihre Reichweite kam, und daß namentlich die bildenden Künste so allgemein übernommen wurden, während die Architektur, ja eigentlich das ganze Leben, unberührt blieb.

Anachronistisch möchte man es ein ‚Danaergeschenk‘ nennen, das die Achäer hier erhielten. Denn es versprach mehr, als es halten konnte. Die Bewohner des Festlandes wird man kaum für Eidetiker halten dürfen. Zum B-Typ gehörten sie jedenfalls nicht. Hätten wir nicht die Goldmasken, die Elfenbeinköpfe von Kriegern und einer Frau aus Spata und Mykenai, eine mykenische Silber-*schale*<sup>114a</sup> mit eingelegten Köpfen, mit ihren steilen, verschlossenen, ja verkniffenen Gesichtern, so würde ein Blick auf die festländische Kunst genügen, um zu zeigen, daß alles Bewegliche daraus gebannt, alles Freie gebunden wird. Aber die überlegte Planmäßigkeit der Architektur, die Art der Wandmalerei, deren erzählende ‚historische‘ Komposition Rodenwaldt<sup>115</sup> mit Recht zum Epos in Beziehung gebracht hat, verrät so viel abstrahierendes Denken, daß man sich überhaupt schwer vorstellen kann, daß die Festlandbewohner sich noch in der eidetischen Einheitsphase befanden. Die Spaltung in Vorstellungs- und Anschauungswelt scheint sich bei ihnen bereits vollzogen zu haben. Die Vorliebe für Ornament, die sich in den Darstellungen der Wirklichkeit durch das Suchen einer allgemeinen, normalen Form auswirkt, fand zu Anfang — wie vielleicht bei Stücken wie dem Goldrhyton und den Vaphiobechern — eine Stütze in den Wirklichkeitsbildern der kretischen Kunst, die den Künstlern die sichtbare Welt ja fix und fertig im Bilde vorlegten. Aber am Ende wurde dieser Abkürzungsweg, der gerade dem Nichteidetiker so verführerisch erscheinen mußte, der festländischen Kunst zum Verhängnis. Denn sie blieb am Abbild hängen, und dieses hatte für den nichteidetischen Künstler nicht mehr die lebendige Beziehung zur Wirklichkeit. Er kam über eine dekorativ-ornamentale Abwandlung dieses Abbildes nicht hinaus. Daraus geht hervor, daß seine abstrahierenden Fähigkeiten noch nicht sehr groß waren. Es ist immer nötig, zu bedenken, daß die Gegensätze in Wirklichkeit nie so groß gewesen sind, als sie hier in der kurzen Darstellung erscheinen. Die Prozesse haben sich langsam und allmählich vollzogen. In dem Sinne ist es dann auch zu verstehen, wenn wir den Achäern eine Geisteshaltung zuschreiben, die im Wesen mit der späteren griechischen verwandt war, in dem Zusammenstoß mit der grundverschiedenen kretischen dieser jedoch noch nicht gewachsen war, und erst, nachdem sie durch den stetigen Zustrom neuer artverwandter Elemente aus dem Norden gestärkt war und der direkte kretische Einfluß aufgehört hatte, imstande war, sich nach eigenen Gesetzen auf langem mühsamem Weg konsequent zu entwickeln.

Wenn wir jetzt die Umwelt von Kreta noch einmal überblicken, so können wir verstehen, daß die Beziehungen mit Asien und Ägypten schließlich ziemlich

<sup>114a</sup> Bossert, Abb. 252—4, 226, 227, 223, 282—4.

<sup>115</sup> Fries, S. 60.

äußerlicher Art geblieben sind, wenigstens was die Kunst anbelangt. Was konnte Kreta diesen Kulturen bieten? Ein Scheinbild der Wirklichkeit, das sie selbst lange hinter sich gelassen und durch ein Kunstbild ersetzt hatten, das, obwohl streng gebunden durch Regeln und Normen, doch ‚nahsichtig‘ und genügend erscheinungstreu war, um gegen den kretischen Augenblicksschein standzuhalten. Anregungen von Kreta brauchte man hier nicht mehr. Nur in Ägypten nähert sich in der Amarna-Zeit die Kunstauffassung so weit der kretischen, daß Beziehungen überhaupt erst möglich werden. So wie Echnaton die Wahrheit über alles setzte, so stellt auch die Kunst seiner Zeit die Wahrheit über die objektive, allgemeine Form, die sie bis jetzt angestrebt und auch verwirklicht hatte. Es ist jedoch die subjektive Wahrheit, die die Sinne vermitteln, welche hier kurze Zeit zur Herrschaft gelangt.<sup>116</sup> Aber wenn Echnaton regiert, ist Kretas Glanz schon verblichen, und nur sein Widerschein hat sich auf dem Festland erhalten. Zwischen dem Festland und Ägypten haben zweifellos Beziehungen bestanden, wenn auch Frankforts<sup>117</sup> Gründe für diese Annahme durch Wegner<sup>118</sup> bedeutend eingeschränkt sind. Über einige motivische Entlehnungen scheinen diese Beziehungen nicht hinausgegangen zu sein. Jedenfalls kann von einer Stilbeeinflussung, auch nach Frankforts Meinung, keine Rede sein. Die sensitive Naturschwärmerei Echnatons ist prinzipiell zu trennen von dem ornamental erstarrten Verismus Kretas, so wie er auf dem Festland sein ruhmloses Ende findet. Wegner hat für die Amarna-Kunst die Vorstufen und das langsame Entstehen in der 18. Dynastie nachgewiesen. Es ist nur eine Koinzidenz, wenn sie beherrschend auftritt in einer Zeit, die auch noch die Ausläufer der scheinbar verwandten kretischen Kunst kennt. An wirklichen inneren Zusammenhang ist nicht zu denken, womit natürlich nicht gesagt ist, daß Ägypten die mykenische Kunst nicht kannte und diese Kenntnis nicht auch in eigenem Sinn gelegentlich verwandte, ebenso wie in früherer Zeit kretische Künstler sicher ihrer Kenntnis ägyptischer Kunst allerlei Anregungen verdankten.<sup>119</sup> Beziehungen dieser Art sind in einer Welt, die schon einen intensiven Verkehr kannte, zu erwarten, jedoch ohne jegliche Beweiskraft in bezug auf Abhängigkeit oder inneren Zusammenhang. Die Kreter jedenfalls standen, kraft ihrer besonderen Veranlagung und Geisteshaltung den monumentalen Kunstformen Ägyptens offenbar verständnislos gegenüber, denn nirgends in ihrer Kunst finden wir eine Spur von Verwandtem oder Vergleichbarem.

In Kretas Umwelt steht also nur das griechische Festland, von mit den späteren Griechen verwandten Achäern bewohnt, in einem wirklichen Abhängigkeitsverhältnis zur kretischen Kultur. Einen wesentlichen Einfluß hat diese in ihrer weiteren Umgebung sonst nicht ausgeübt. Wenn die Kreter uns als kulturelle Einheit greifbar werden, am Ende des Neolithikums, sind sie gewiß keine ‚reine Rasse‘ mehr und haben sich bereits vermischt, vielleicht mit Vorgängern, vielleicht mit sonstwoher Zugezogenen. Völkermischung braucht dem Aufblühen einer neuen, einheitlichen Kultur nicht zu schaden, kann, wie das Beispiel Griechenlands lehrt, sogar sehr fruchtbar sein. Die Beurteilung der dadurch entstehenden Spannung und die Zerlegung ihrer Faktoren entzieht sich

<sup>116</sup> Frankfort, Mural Painting of El-'Amarneh, S. 27 f.

<sup>117</sup> a. O. S. 24 f.

<sup>118</sup> Mitt. D. Inst. Kairo, 1933, 4, S. 154 f.

<sup>119</sup> Frankfort, a. O. S. 20 f.

jedoch in diesem Fall unserem Vermögen. Wir können das Wesen einer Kultur am ehesten zu erfassen hoffen in ihrer höchsten Vollendung, in ihrer Blüte. In Kreta fällt diese in die mittlere Bronzezeit (Mittelminoisch III — Spätminoisch I, etwa 1750 bis etwa 1500). Von dort aus können wir rückschauend die Entwicklung am ehesten verstehen und den Ablauf verfolgen. Was in dieser Blütezeit als wesentlichstes Merkmal der Kunst in erster Linie auffällt, ist das Anschauungsmäßige, Erscheinungstreue der Darstellungen, nicht deren ornamentaler Charakter oder dekoratives Substrat. Wir haben versucht, diese Eigenschaft zu deuten als Kennzeichen einer spezifischen geistigen Grundhaltung, als notwendiges Korrelat der eidetischen Einheitsphase. Wenn überhaupt die kretische Kultur verankert ist in einem breiteren Mutterboden, so scheint dieser im Westen und im Süden des Mittelmeergebietes zu suchen zu sein, wo ähnliche Erscheinungen im Paläolithikum auftreten und bis in die historische Zeit hinein erhalten bleiben. Von direkter Abhängigkeit kann jedoch keine Rede sein. Die Entwicklung auf Kreta hat sich selbständig vollzogen. Die verwandten Erscheinungen an anderen Orten haben nur insofern Bedeutung, als sie uns Einblick in die Voraussetzungen und den Gang dieser Entwicklung gewähren.

## DIE BEDEUTUNG DER EIDETIK IN DER KRETISCHEN KUNST

Im Laufe unsrer Betrachtungen haben wir schon wiederholt feststellen können, daß mehrere Gelehrte, unter dem Zwang der außerordentlichen Erscheinungstreue der „physioplastischen“ Kunst, sich zu dem Rückschluß auf geistige Phänomene veranlaßt sahen, die den eidetischen Anschauungsbildern sehr nahestehen. Denn wenn man von differenzierten Vorstellungen oder detailreichen Erinnerungsbildern, von optischen Eindrücken, ‚instantané‘ oder Momentaufnahmen spricht, so geschieht dies, um in irgendeiner Weise das verblüffende Festhalten eines einmaligen Augeneindrucks zu erklären. Einmal ist sogar ein entschieden eidetisches Phänomen schon zur Erklärung der paläolithischen Kunst herangezogen. Hoernes<sup>1</sup> hat auf das Phänomen des „Hasenlaufens“ aufmerksam gemacht, wobei „man nach einem ergiebigen Jagdtag, vor dem Einschlafen, die Tiere, die man so viele Stunden lang aufmerksam beobachtet hat, mit geschlossenen Augen wieder sieht: heranlaufend, stillhaltend, weglauend, sich zusammenkauend, aufrichtend, kurz in allen Stellungen und Bewegungen mit der größten Deutlichkeit und Naturwahrheit“. Es dürfte sich hier in der Tat um eidetische Anschauungsbilder handeln, deren Auftreten in diesem Fall jedoch weniger „auf einer Faszination des Auges“ beruht, als auf einem Zustand der Übermüdung.<sup>2</sup> Die Schwierigkeit bleibt auch hier, daß man sich bis jetzt schwer vorstellen konnte, wie es möglich war, diese vorübergehenden ‚Visionen‘, oder wie man die Erscheinungen auch sonst nennen will, festzuhalten und zu fixieren. Die Eidetik gibt die gesuchte Erklärung, denn der Eidetiker verfügt nicht nur über die sichtbaren Anschauungsbilder, sondern sie gehören ihm, sofern er noch in der eidetischen Einheitsphase lebt, eo ipso: sein Denken spielt sich in weitgehendstem Maße anschaulich ab, seine ‚Gedanken‘ sind eben Anschauungsbilder.

Wir haben durch die Tatsachen nachgewiesen, daß die Anschauungsbilder nicht nur in der eidetischen Einheitsphase, sondern sogar, wenn diese bereits aufgespalten ist, in der künstlerischen Tätigkeit direkt verwendungsfähig sind und mit äußeren Mitteln unmittelbar fixiert werden können. Es scheint aber nicht überflüssig, hier vor einem Irrtum nachdrücklich zu warnen. Wenn tatsächlich auch ein Anschauungsbild mit der größten Treue künstlerisch festgehalten wird, so handelt es sich dabei doch nie um eine direkte Reproduktion oder Imitation der Natur selber. Es mag uns oft so vorkommen, besonders dann, wenn das Anschauungsbild der direkten Wahrnehmung sehr nahesteht

<sup>1</sup> Urgesch. d. bild. Kunst, 1925<sup>3</sup>, S. 125 f.

<sup>2</sup> W. Jaensch, Grundzüge, S. 405, eidet. Erscheinungen während des Trainings; E. Jaensch, Die Eidetik, S. 68.

und sich durch großen Reichtum an Einzelheiten auszeichnet, aber in strengem Sinne „physioplastisch“, d. h. „die Natur abformend“, ist auch diese Kunst nie.

Oben (S. 52) wurde bereits bemerkt, daß die Eigenschaften der Anschauungsbilder sich nicht eindeutig umschreiben lassen. Sie sind sehr verschieden, je nachdem der Eidetiker zum T- oder zum B-Typ oder zum BT-Typ gehört und je nach der aktiven Mitarbeit, dem Interesse, welches er dem wahrgenommenen Gegenstand entgegenbringt, um nur diese Hauptfaktoren in Erinnerung zu bringen. In der Varietät der Anschauungsbilder kommt die geistige Beteiligung des Eidetikers an dem Gesehenen zum Ausdruck, und wenn er nun dazu schreitet, sein Anschauungsbild zu fixieren, so versteht sich von selbst, daß es sich bei dem daraus entstandenen Kunstwerk niemals um eine mechanische Reproduktion der Natur handeln kann. In diesem Zusammenhang ist eine Notiz von Samuel Butler<sup>3</sup> erwähnenswert, auf die mich mein Freund Professor D. S. Robertson (Cambridge) freundlichst aufmerksam machte. "Dudgeon the other day told me that his little grand-daughter had wanted a pencil and paper to draw with. Her mother said, 'But, my dear, you cannot draw' — (the child was only about six) — 'now tell me how you should set about drawing if I were to give you what you want?' The answer was 'I should think, and then I should draw a line round my think.'" Man kann kaum bezweifeln, daß für dieses Kind ‚Denken‘ ein Sehen von Bildern war, und daß ihr „think“ in der Tat ein Anschauungsbild war, welches sie offenbar als Umriß erlebte. Für uns ist jedoch von Bedeutung, daß hier klar zum Ausdruck kommt, daß erst ein „think“ zustande kommt, und daß dann die Neigung besteht, der Entschluß gefaßt wird, dieses Produkt der eigenen Geistestätigkeit festzuhalten. Wir haben früher schon gesehen (S. 53), daß auch für den Eidetiker, namentlich vom B-Typus, seine Anschauungsbilder einen persönlichen, Ich-zugehörigen Charakter besitzen. Es muß das, mehr oder weniger bewußt, immer, auch in den am meisten „physioplastischen“ Perioden, der Fall gewesen sein, und diese Tatsache ist wesentlich für die Beurteilung dieser Art Kunst überhaupt. Dies ist bereits klar erkannt von J. v. Schlosser in seinen feinsinnigen „*Randglossen zu einer Stelle Montaignes*“ (1903).<sup>4</sup> Er hat nachdrücklich betont, daß z. B. die paläolithischen Zeichnungen nicht als Nachbildungen, als „Studien nach der Natur“, sondern als Reproduktionen von Erinnerungsbildern aufgefaßt werden müssen, welche nur eine größere Fülle und Sicherheit im Detail aufweisen, weil dieses Detail eben aus bestimmten Gründen interessierte. Gerade auf dieses Interesse, die innere Anteilnahme, kommt es an, auch bei den Anschauungsbildern der Eidetiker. Denn dadurch werden diese zu persönlichen Leistungen und ihre Wiedergabe, ihr Festhalten in der Kunst zu einer Mitteilung, zu einer Ausdrucksform des Künstlers. Wenn nun diese Erinnerungs- oder vielmehr Anschauungsbilder dem optischen Eindruck der Wirklichkeit sehr nahestehen, ja beinahe als eine direkte Spiegelung der optischen Wahrnehmung erscheinen, so ist es klar, daß ihre Wiedergabe, die entsprechende Kunst, dieselben Eigenschaften besitzen muß. Aber mit Recht hat Schlosser Einspruch dagegen erhoben, daß in diesem Fall die Kennzeichnung „Naturalismus“ angewandt wird. Denn dieser Ausdruck hat nur Sinn, wenn damit besagt wird, daß der Künstler in

<sup>3</sup> Further Extracts from the Notebooks of S. B., ed. by A. T. Bartholomew 1934, S. 320.

<sup>4</sup> In: Präludien, 1927, S. 220 f.

dauerndem Vergleich mit dem unmittelbar geschauten Modell seinen visuellen Eindruck desselben bewußt bereichert und verfeinert. Davon kann jedoch bei der paläolithischen Kunst schon aus rein technischen Gründen nicht die Rede sein. Es handelt sich hier in der Tat um das Festhalten eines einmaligen, von vornherein alles vorhandene Detail umfassenden Anschauungsbildes. Hoernes<sup>5</sup> hat die Tragweite dieser Unterscheidung Schlossers offenbar nicht ganz verstanden, als er sie als „zu subtil“ zurückwies und meinte, man könnte mit einem Begriff wie „primärer Naturalismus“ wohl auskommen. Denn es handelt sich nicht um die Frage, ob ein mehr oder weniger auffallendes Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Kunst und Natur besteht, wobei dann die Wahrnehmung der Wirklichkeit wohl das maßgebende Kriterium abgeben soll, sondern vielmehr um die „Anfänge der Kunst“ überhaupt.

Wir können natürlich nicht daran denken, dieses Problem von neuem aufzurollen, aber ganz unbeachtet dürfen wir es doch nicht lassen.

Welche auch die Triebfeder sei,<sup>6</sup> ob Spiel oder Religion,<sup>7</sup> welche den Menschen zur Schaffung von Kunstformen veranlaßt, und welchen Sinn immer er seinen Schöpfungen auch beilegt, sie sind auf jeden Fall Mitteilungen, Ausdrucksformen eines Erlebens. Es ist dabei zunächst ganz gleichgültig, ob diese Mitteilung die Form einer darstellenden Gebärde oder eines optischen Anschauungsbildes annimmt und festhält, ob sie sich dem, was wir „Ornament“ oder eher dem, was wir „Bild“ zu nennen belieben, nähert. Die Trennung, die wir hier vorgenommen haben, ist willkürlich. In den meisten Fällen primitiver Kunst läßt sie sich überhaupt nicht durchführen und „Ornament“ und „Bild“ fließen ineinander, ja sind in Wahrheit eines und dasselbe.<sup>8</sup> Schlosser hat nun, im Anschluß an Conze,<sup>9</sup> der die Anfangsregungen bildender Kunst als Sprechen in sichtbaren Formen bezeichnete, die auch von uns schon öfters erwähnte Gebärdensprache (s. oben S. 63) herangezogen. Aus ihr, wohl als der ursprünglichsten Ausdrucksform des Menschen, zweigen sich Laut- und Kunstsprache ab.

So ist Schlosser schon sehr früh zu dem Ergebnis gekommen, zu dem auch Bouman und Metz gelangten. Er selbst steht mit seinen Ansichten, wie er betont, der Philosophie Benedetto Croces sehr nahe. Dessen „*Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks*“<sup>10</sup> bildet, wie es auch mir vorkommt, eine unentbehrliche Grundlage für die uns hier beschäftigenden Probleme.

Wenn wir nun von dem Standpunkt ausgehen, daß Kunst Ausdruck eines inneren, geistigen Geschehens ist, und keine Nachahmung der Natur, so wird damit auch der ihr innewohnende Grad von Naturwahrheit als Maßstab ihres Wertes hinfällig. Es steht uns trotzdem frei, das Kunstwerk mit unserem Wahrnehmungsbild der Natur zu vergleichen, wie hier auch oft geschehen ist, aber wir werden auf der größeren oder geringeren Übereinstimmung beider nunmehr nicht ein Urteil über den Wert des Kunstwerkes gründen, sondern daraus nur noch, wie versucht wurde, unsere Schlüsse ziehen in bezug auf den Gesichtspunkt des darstellenden Künstlers. Denn es muß uns alles daran gelegen sein, diesen

<sup>5</sup> Urgesch., S. 13, 5.

<sup>6</sup> Spearing, *Childhood of Art*, I, S. 87 f.

<sup>7</sup> So neuerdings wieder Löwy, *Urspr. d. bild. Kunst*, Alman. Akad. d. Wiss., Wien 1930.

<sup>8</sup> Schlosser, a. O. S. 219.

<sup>9</sup> *Urspr. d. bild. Kunst*, 1897, S. 8.

<sup>10</sup> 2. Aufl., übers. v. K. Federn, Leipzig 1903.

Gesichtspunkt kennenzulernen. Nur wenn wir ihn einnehmen, ist es uns möglich, mit Hilfe des uns überlieferten Kunstwerks den schaffenden Vorgang, „die ausdrückende Tätigkeit“ des Künstlers reproduzierend in uns zu wiederholen und uns dadurch ein Urteil über die Vollkommenheit oder Unzulänglichkeit, überhaupt über den ‚Wert‘ des Kunstwerkes zu bilden.<sup>11</sup> Die Aufgabe, die wir uns damit stellen, ist nur auf psychologischem Wege zu lösen. Steht das ‚Reizmittel zur Reproduktion‘, das Kunstwerk, uns in jeder Beziehung nahe, gelten auch sonst für uns dieselben Bedingungen wie für den Künstler, so lösen wir sie fast unbewußt: wir verstehen ohne weiteres den Künstler. Werden die Kunstwerke, wie in der Archäologie fast immer, uns jedoch schon entstellt und verändert überliefert, und haben sich die anderen Bedingungen gründlich geändert, ist gar die direkte Tradition unterbrochen oder zum mindesten nicht mehr fühlbar, dann müssen wir nicht nur bewußt die Psychologie zu Hilfe ziehen, sondern auch nach Kräften versuchen, durch die historische Interpretation die psychologischen Bedingungen wiederherzustellen, die es uns ermöglichen, „ein Kunstwerk so zu sehen, wie sein Urheber es im Augenblick sah, als er es erschuf“.<sup>12</sup>

So ist auch das Problem der kretischen Kunst notwendig psychologisch-historischer Natur. Die Unmöglichkeit, es ‚praktisch‘ völlig zu lösen — denn dazu fehlen uns zu viele Daten — darf uns nicht davon abhalten, durch neue Durchdringung von Altbekanntem und Heranziehung neuer Erkenntnisse uns zu bemühen, der Lösung des Rätsels wenigstens näher zu kommen.

Wir glauben annehmen zu dürfen, daß die Kreter in der eidetischen Einheitsphase gelebt haben, und daß somit die eidetischen Phänomene nicht nur im Schaffensprozeß der kretischen Kunst, sondern überhaupt im Leben der Kreter eine große Bedeutung gehabt haben. Wenn wir jetzt von dieser Hypothese aus versuchen, die kretischen Kunstwerke, so wie sie uns erhalten sind, zu verstehen, so kommt es diesmal weniger darauf an, Parallelismen zwischen den Kunstwerken und eidetischen Anschauungsbildern aufzusuchen, sondern vielmehr auf den Versuch, das Kunstwerk — im Sinne Croces — „so zu sehen, wie sein Urheber es im Augenblick sah, als er es erschuf“. Kreta ist für uns also ein besonderer Fall, und wir werden eine Verallgemeinerung, auch wenn diese durchaus im Bereich des Möglichen liegen sollte, deshalb und auch noch aus anderen Gründen vermeiden.

Denn moderne Untersuchungen haben bereits innerhalb verhältnismäßig eng umschriebener, einheitlicher Gebiete starke örtliche Unterschiede im Vorkommen von Eidetikern ergeben. Man hat auch schon feststellen können, daß die Eidetik, während sie bei einzelnen Völkern kaum und nur ausnahmsweise vorkommt, bei anderen Völkern heutzutage noch weit verbreitet, vielleicht sogar normal ist.<sup>13</sup> Klimatische und geophysische Faktoren spielen hier vielleicht eine Rolle,<sup>14</sup> sicherlich fällt auch die Zugehörigkeit zu bestimmten Rassen wesentlich ins Gewicht. Solange hierüber indessen keine Klarheit erzielt ist, tun wir besser daran, uns aller Generalisierung zu enthalten.

<sup>11</sup> Croce, a. O. S. 112 f.

<sup>12</sup> Croce, a. O. S. 120.

<sup>13</sup> W. Jaensch, Grundzüge, S. 404; E. Jaensch, Eidetik, S. 26, Anm.

<sup>14</sup> W. Jaensch, a. O. S. 132 f.

Es kommt noch etwas anderes hinzu. Auch wenn wir uns auf den Spezialfall Kreta beschränken, so braucht die dort angenommene ‚eidetische Einheitsphase‘ keineswegs ein eindeutiger, durchgehend uniformer Zustand der kretischen Bevölkerung gewesen zu sein. Abgesehen von der natürlichen Unterschiedlichkeit der Menschen muß man hier zum mindesten auch mit der Möglichkeit einer künstlichen Variation des allgemeinen Normalzustandes rechnen. W. Jaensch<sup>15</sup> hat darauf hingewiesen, daß halluzinationsartige Erscheinungen oft bei Kindern im Gefolge verschiedenartiger Erkrankungen auftreten. Er sieht darin eine krankhafte Steigerung der kindlichen eidetischen Anlage, und diese findet ihren Grund in einer durch die Krankheit hervorgerufenen Selbstvergiftung des Organismus.<sup>16</sup> Es sei hier nur daran erinnert, welche besondere religiöse Bedeutung im Altertum bestimmten krankhaften Zuständen, mit denen Halluzinationen verbunden waren, beigemessen wurde, namentlich der Epilepsie. Wir können diesen krankhaften ‚Eidetismus‘ im übrigen hier außer Betracht lassen. Im Laufe seiner Untersuchungen hat Jaensch jedoch auch nachweisen können, daß die Zuführung von sinnestäuschenden Giften bei eidetisch veranlagten Versuchspersonen auf künstlichem Wege in weit stärkerem Maße Halluzinationen und Visionen hervorruft, als dies bei Nichteidetikern der Fall ist. Jaensch benutzte zu diesem Zweck ein starkwirkendes Phantasticum, das sogenannte Mescaline (Peyote), das aus der Kakteenart *Anhalonium Lewinii* gewonnen wird, und es genügten bei Eidetikern schon minimale Dosen, um ihre Fähigkeit, optische Anschauungsbilder zu sehen, stark zu steigern. Von einem Eintreten des merkwürdigen Sinnenrauschzustandes, der bei größeren Dosen entsteht und der dieses Mittel bekannt gemacht und ihm in seinem Ursprungsland, Mexiko, seine fast unglaubliche Geschichte gesichert hat, ist bei den Versuchen von Jaensch nicht die Rede. Um diese Pflanze hat sich nun bei verschiedenen Indianerstämmen ein wahrer Kult gebildet, eine ganze Religion, in der dieser Kaktus, sogar als Gottheit verehrt, die zentrale Stelle einnimmt.<sup>17</sup> Obwohl nun ausgeschlossen ist, daß diese oder eine verwandte Kakteenart je etwas mit Kreta zu tun gehabt hat, da ja die jetzt für das südliche Landschaftsbild so charakteristischen Kakteen erst nach der Entdeckung Amerikas in Europa eingeführt worden sind, ist es doch der Mühe wert, sich an diesem Beispiel überhaupt einmal die Möglichkeiten eines solchen Kultes klar zu machen, da wir auf Kreta nicht nur in dem Baumkult eine merkwürdig verwandte Erscheinung finden, sondern auch guten Grund haben anzunehmen, daß es sich dabei nicht nur um eine etwas abstrakte Verehrung des ‚Wachstums‘ oder ähnliches handelte, sondern daß der heilige Baum oder seine Frucht eine sehr konkrete Bedeutung im Kultus hatte. Evans<sup>18</sup> ist bereits zu dem Schluß gekommen, daß das Essen der Frucht einen Höhepunkt der Verehrung bildete und daß der Saft „like the Soma of the Vedas, supplies the religious frenzy, and at the same time implies a communion with the divinity inherent in the tree.“ Man sieht, daß einer der besten Kenner dieses Gebietes hier schon zu einer Gottesvorstellung gelangt ist, die der soeben besprochenen der mexikanischen Indianer außerordentlich ähnlich ist.

<sup>15</sup> a. O. S. 422 f.

<sup>16</sup> Vgl. Lewin, *Phantastica*, 1924, S. 80 f.

<sup>17</sup> Lewin, a. O. S. 86 f.; H. Klüver, *Mescal*, 1928.

<sup>18</sup> *Pal.* III, S. 142.

Nun wissen wir von dem Soma der Inder sehr wenig. Und wir können uns nach den erhaltenen Darstellungen des kretischen heiligen Baumes auch keine Vorstellung davon machen, welches Gewächs hier eigentlich gemeint ist. Man könnte in einzelnen Fällen an eine Dattelpalme denken,<sup>19</sup> aber wenn auch aus der Frucht sehr leicht ein berauschendes Getränk herzustellen ist, so ist doch nicht denkbar, daß die Frucht selbst imstande wäre "religious frenzy" hervorzurufen. Die Darstellung des Baumes ist auch meistens so schematisch, daß man nicht nur nicht eine Dattelpalme darin erkennen kann, sondern daß es überhaupt schwer hält, darin einen „Baum“ zu sehen. Gewöhnlich wird angenommen, daß der „Baum“ hinter einem Tor emporwächst. Ein solcher Fall von Überschneidung ist auf Gemmen und Siegelringen — die die meisten Darstellungen tragen — schon etwas sehr Ungewöhnliches.<sup>20</sup> Es kommt noch hinzu, daß die Konstruktion, die als Tor gelten soll, keineswegs unzweideutig ist und ebensogut ein Altar sein könnte. So ist der Unterschied zwischen dem „Tor“ und dem davorstehenden Altar auf dem Sarkophag von H. Triada überhaupt nicht festzustellen.<sup>21</sup> Und schließlich ist es in verschiedenen Fällen vollkommen deutlich, daß der Baum nicht *hinter* dem „Tor“, sondern *auf* dem Altartisch — denn so möchte ich diese Konstruktion deuten — steht.<sup>22</sup> Dann wäre der heilige Baum aber viel eher ein heiliger Strauch. So erklärt sich auch sein Transport per Schiff.<sup>22a</sup> Da die Darstellung desselben auf keinen Fall zu einer eindeutigen Determination dieser Pflanze ausreicht, haben wir die Freiheit, zu fragen, ob es denn sonst Anweisungen gibt, die uns zu einer näheren Bestimmung verhelfen können.

Wir wissen von den Formen des minoischen „Baumkultus“ herzlich wenig und können letzten Endes nur danach raten.<sup>23</sup> Aber eins scheint doch wohl sicher: daß hier ekstatische, orgiastische Szenen dargestellt sind und daß die Kultteilnehmer in irgendeiner Weise „außer sich selbst“ geraten und nicht in einem normalen Zustande sind. Man kann hier religiöse Verzückung verantwortlich machen, aber wo so oft die Beziehung zum „heiligen Baum“ direkt zum Ausdruck gebracht wird, liegt es doch wohl sehr nahe, mit Evans anzunehmen, daß zur Erzeugung dieses Zustandes die Frucht des Baumes oder des Strauches verwandt wurde.

Dann kann diese Frucht aber nicht so ganz unschuldig gewesen sein, und wir werden gut daran tun, in erster Linie unser Augenmerk auf Giftpflanzen zu richten. Dabei ist zu bedenken, daß die klare Scheidung zwischen „giftigen“ und unschuldigen Pflanzen dem Kreter gewiß nicht so zum Bewußtsein gekommen ist wie uns. Für ihn muß es Pflanzen gegeben haben, die eine unheimliche Kraft besaßen, eine Zaubermacht, die dem Ahnungslosen verhängnisvoll werden und durch den Kundigen als Zaubermittel beherrscht werden konnte. Es ist klar, daß solche Weisheit nur auf Erfahrung, auf zahlreichen Experimenten beruhen kann, und wir werden wohl nicht fehl gehen, wenn wir diese Kunde

<sup>19</sup> Für freundliche Auskunft habe ich meinem Kollegen Stomps zu danken.

<sup>20</sup> Die Schwierigkeit schon bemerkt von Nilsson, *Min.-myc. Religion*, S. 231 f.

<sup>21</sup> Bossert, *Abb.* 72.

<sup>22</sup> Bossert, *Abb.* 324 f.; Nilsson, *a. O.* S. 230.

<sup>22a</sup> z. B. Goldring aus Mochlos, *Evans II.* 1, *Abb.* 147 a.

<sup>23</sup> Nilsson, *a. O.* S. 236 f.

den ‚Medizinmännern‘ des Volkes, den Priestern zuschreiben. Die Verbindung mit der Religion drängt sich von selbst auf.

Hat es nun im Bereich Kretas Gifte gegeben, die imstande waren, einen Sinnenrausch zu erzeugen? An erster Stelle kommen hier das Bilsenkraut (Hyoscyamus) und der Stechapfel (Datura Stramonium) in ihren verschiedenen Abarten in Betracht. Sie wachsen im ganzen Mittelmeergebiet, und ihre Wirkung war im Altertum allgemein bekannt. Man möchte hier namentlich an Hyoscyamus<sup>24</sup> denken, da diese Pflanze durch ihre Nomenklatur, die uns Dioskurides erhalten hat, eng mit religiösen Vorstellungen verbunden ist. Ἰπνωτικόν, ἐμμανές, προφύτης, Διὸς κόσμος, Πυθώνιον, Ἀπολλωνάρις sind einige ihrer Namen, von denen mir besonders die letzten zwei bezeichnend scheinen, wenn man an die engen Beziehungen von Delphi zu Kreta denkt. Charakteristisch für die Wirkung des Giftes sind die anderen Namen. Daß es im ganzen Altertum verwendet wurde, ist uns mehrfach bezeugt.<sup>25</sup> Für uns sind die ältesten Nachrichten wichtig, und so sei hier vor allem Homer erwähnt. Als Beruhigungsmittel finden wird bei ihm νηπενθής erwähnt.<sup>26</sup> Es ist ein Zaubersrank, den Helena mischt, und sie soll dieses und andere Geheimnisse von der Ägypterin Polydamna erhalten haben. Nach der beschriebenen Wirkung hat Lewin<sup>27</sup> ihn mit Opium, also Mohnsaft, identifiziert, und zweifellos haben die Griechen wie auch die Kreter den Mohn gekannt und verwandt. Auf einem Ring aus Mykenai mit religiöser Darstellung hält eine der Priesterinnen sogar drei unverkennbare Mohnköpfe in der Hand.<sup>28</sup> Andere haben jedoch an Bilsenkraut gedacht, und zugunsten dieser Auffassung läßt sich zum mindesten anführen, daß, nach Dioskurides, ein bestimmtes Bilsenkrautpräparat besser und schmerzstillender als Mohnsaft ist. Es scheint mir an sich nicht unwahrscheinlich, daß beide Auffassungen richtig sind, denn bei Zaubermitteln erwartet man nichts ‚Einfaches‘. Es kommt gewöhnlich vielmehr auf die richtige, geheime ‚Mischung‘ an. Jedenfalls bezeugt diese Nachricht, daß man sich in homerischer Zeit noch einer langen, also mindestens in die minoische Zeit zurückreichenden Überlieferung bewußt war. Und Kirke, ἡ θεὸς ἢ γυνή? Sollte sich nicht auch in ihren Wahnvorstellungen erzeugenden φάρμακα λύγρα eine Erinnerung an „Zaubermittel“ der Vorzeit erhalten haben, ebenso wie in dem geheimnisvollen μῶλο, dessen Name offenbar nur die Götter kennen, und das Hermes, der männliche Gott, dem Griechen Odysseus als Schutz und Zeichen seines Sieges über die Göttin der Vergangenheit gibt? Wie dem auch sei, soviel ist sicher, daß das Gift des Hyoscyamus (Skopolamin, Atropin) imstande ist, Wahnvorstellungen und Visionen zu erzeugen, daß die Giftpflanze überall im Mittelmeergebiet vorkommt und allgemein bekannt war, und daß man allen Grund hat anzunehmen, daß auch die Kreter Gebrauch davon gemacht haben.<sup>29</sup>

Wie schon aus den Untersuchungen von Jaensch hervorgeht, brauchen Eidetiker nur minimale Dosen, um eine starke Steigerung ihrer natürlichen

<sup>24</sup> Vgl. Pauly-Wissowa, RE., IX, 1, S. 192 f.

<sup>25</sup> Lewin, Das Gift in der Weltgeschichte, S. 1 f.

<sup>26</sup> Od. X, 210 f.

<sup>27</sup> Phantastica, S. 41 f.

<sup>28</sup> Bossert, Abb. 324 c.

<sup>29</sup> Man könnte in diesem Zusammenhang auch an das mysteriöse Silphion denken; vgl. Möbius, J. d. I. 1933, 48, S. 36; Steier, bei Pauly-Wissowa, RE., s. v.; Prof. Rodenwaldt macht mich noch auf die Pflanze Dictamnus aufmerksam, vgl. RE., s. v.

Fähigkeit, Anschauungsbilder zu sehen, zu erfahren. Bei der erschlossenen eidetischen Veranlagung des Kreter wird also auch das besprochene Pflanzengift eine besonders starke Wirkung in bezug auf Halluzinationen und Visionen auf ihn ausgeübt haben, namentlich, wenn es ihm, wie wir annehmen dürfen, von Priesterhand in sorgfältig erprobten Dosen verabreicht wurde, und auch alle Nebenumstände auf das Erzielen einer maximalen religiösen Wirkung berechnet waren. Die heilige Pflanze, die in der Hand des Laien eine unheimliche, gefährliche, ja verhängnisvolle Macht entwickelt, unterwirft sich der Weisheit der Priester und leistet im Kult die Dienste, die von ihr verlangt werden. Es wird sich dabei in erster Linie wohl um die Erzielung der auch auf anderem Wege bereits erschlossenen Epiphanie der Gottheit gehandelt haben. Bei einem sowieso eidetisch veranlagten Volke werden sich die Visionen leichter steuern und beeinflussen lassen, als dies bei einem normalen modernen Nichteidetiker der Fall ist, dessen Widerstandskraft durch viel höhere Dosen gebrochen werden muß, welche dann einen völlig unkontrollierbaren Rausch hervorrufen.<sup>30</sup> Weiter ist bei dem Eidetiker, der naturgemäß in Anschauungsbildern lebt, anzunehmen, daß Visionen und Halluzinationen einen höheren Realitätswert und größere Glaubwürdigkeit besitzen als bei dem Nichteidetiker: seine normalen optischen Anschauungsbilder werden dazu neigen, sich mit den künstlichen Visionen zu verbinden, da er ja in beiden Fällen tatsächlich das Bild sieht.

Tafel 32.2

Obwohl ich nun persönlich sehr dazu neige, anzunehmen, daß die Kreter in ihrem Götterkult „Phantastica“ benutzt haben, läßt sich dies nicht beweisen. Es bleibt auch in diesem Zusammenhang die Möglichkeit von Selbstvergiftung, sei es, daß der Organismus durch körperliche Einflüsse (z. B. Übermüdung durch Kulttänze) oder durch starke seelische Erregungen, wie sie gerade die Religion auslösen kann, aus dem Zustand des Gleichgewichtes gebracht wird. Alles dies entzieht sich jedoch unserem Urteil. Für uns ist in erster Linie wichtig, daß wir in den Phantastica, sei es nun Mescaline oder Skopolamin, ein Mittel zur „medikamentösen Spaltung der Persönlichkeit“<sup>31</sup> eines modernen normalen Menschen besitzen, und dadurch — wie auch in dem Fall der schwachsinnigen Zeichnerin — die Möglichkeit haben, Einblick zu gewinnen in geistige Prozesse, die uns sonst verschlossen bleiben würden.

Wenn wir uns nun der kretischen Kunst zuwenden und sie als Einheit betrachten, so finden wir dort von Anfang an „Ornament“ und „Bild“ neben-, oft sogar durcheinander. Neben der erscheinungstreuen Wiedergabe von Holzfasern und der bunten Äderung von Gesteinen<sup>32</sup> stehen die „mottled-ware“-Vasen mit ihren bizarren, scheckigen wie zufälligen Farbflecken. Als bald verdichten sich die letzteren zu regelmäßigen Mustern, und an dem bekanntesten Beispiel, der Schnabelkanne von Vasiliki, sehen wir, daß der ‚Schnabel‘ tatsächlich als solcher aufgefaßt und der Ausguß zu einem Vogelkopf umgestaltet worden ist. Es bewahrheitet sich hier die von Schlosser geforderte Zusammenfassung von ‚Ornament‘ und ‚Bild‘. Am Anfang der M. M.-Periode, in der Kamaresedekoration, läßt sich die Trennung überhaupt nicht mehr durch-

Tafel 2.3

<sup>30</sup> Vgl. z. B. Klüver, Mescal Visions and eidetic vision, Am. J. of Psych. 1926, 37, S. 502 f.

<sup>31</sup> Guttman, Monatsschr. f. Psychol. u. Neurol. 56.

<sup>32</sup> Evans, Pal. I, Abb. 19, 127.

führen.<sup>33</sup> Bald sind es Fische, Muscheln, ein Käfer, ein Reiher, Steinböcke, Blumen, die mehr oder weniger erscheinungstreu dargestellt sind, bald Spiralen, Rosetten, Palmetten, die in wilder Bewegung und greller Pracht erscheinen, bald auch fängt das Naturmotiv an, sich zu bewegen, zu drehen und ver-  
spritzt wie ein Feuerwerk nach allen Richtungen, bald wird eine einfache lineare Form plötzlich zur Blüte.<sup>34</sup> Eine ungeheuer lebhafte und lebendige Phantasie pflegt man zu sagen. Sind es auch wirklich ‚Phantasien‘, d. h. Erscheinungen, ‚Anschauungsbilder‘, die dem Künstler vor Augen standen und die er hier festgelegt hat? Ich möchte es annehmen. Die Darstellungen machen den Eindruck, sich tatsächlich vor unseren Augen zu entwickeln, zu ‚werden‘, so daß von einem ‚Kombinieren‘ von ‚ornamentalen‘ und ‚bildhaften‘ Elementen oder gar von einem bewußten Stilisieren von ‚naturalistischen‘ Erscheinungen nirgends die Rede sein kann. Es sind jedesmal geschlossene, einmalige Gesamterscheinungen, die von Fall zu Fall wieder anders, verschieden sind, nur selten einzelne ‚Motive‘ wiederholen und in der Hauptsache durch den gemeinsamen Totalitätscharakter unter sich verbunden sind. Tafel 22.2-5

Durch die Versuche namentlich mit Mescal<sup>35</sup> wissen wir jetzt, daß ‚ornamentale‘ Visionen dieser Art keineswegs selten sind. In den Mescalvisionen ist es sogar möglich, eine Reihe von „Formkonstanten“ festzustellen. So kommt das kaleidoskopartige, sich bewegende oder symmetrisch um ein Zentrum gruppierte Ornament wiederholt vor, so werden immer wieder Arabesken, Spiralen und im allgemeinen regelmäßige Bewegungen erwähnt, so sind namentlich auch die leuchtenden, satten Farben hier charakteristisch, und so kann man vor allem feststellen, daß ‚Ornament‘ und ‚Bild‘ dauernd ineinander übergehen und sich auseinander entwickeln. Es würden diese Beobachtungen wenig Überzeugungskraft haben, ständen sie allein. Denn die Mescalvisionen sind künstlich, und von dem Kamarestöpfer können wir nicht annehmen, daß er bei der Arbeit Bilsenkraut zu sich nahm, obwohl natürlich Erinnerungen an künstlich erzeugte Visionen möglich sind. Aber es läßt sich wohl zeigen, daß ähnliche Erscheinungen, auch ohne absichtliche Sinnestäuschung, vorkommen. Unter den Scherenschnitten der schwachsinnigen Künstlerin, die zu ihren frühesten Kunstprodukten überhaupt gehören, befinden sich einige äußerst merkwürdige Stücke, die eine vollkommene Verquickung von ‚Ornament‘ und ‚Bild‘ zeigen. So finden wir (Taf. 22.1) (a) einen Hund, dessen Körper und Extremitäten in ein wildbewegendes ‚Ornament‘ übergehen, oder (b) einen Vogel, der nur aus einem Kopf besteht, woraus sich drei lange, gezackte Lappen entwickeln, von denen einer in eine ornamentale Arabeske ausläuft. Besonders lehrreich ist in diesem Fall die Zusammenstellung mit der unmittelbar danebenstehenden Darstellung (c). Diese gibt in reiner Untenansicht einen auf einem Ast sitzenden Vogel durchaus erscheinungstreu wieder. Beachtenswert ist, daß Vogel und Ast offenbar als ein Gesamtbild aufgefaßt und wiedergegeben sind. Es ist dieses Anschauungsbild selbstverständlich als dunkle Silhouette gegen den hellen Himmel gesehen und festgehalten. Die Darstellung dieses Totalbildes wurde nun als ein neues Stück ‚Wirklichkeit‘ von Tafel 22.1

<sup>33</sup> ib. I, S. 182 f.

<sup>34</sup> ib. IV, S. 93.

<sup>35</sup> Klüver, Mescal, S. 17 f.

neuem aufgefaßt und zu einem zweiten Anschauungsbild verarbeitet. Der ganze Vogelkörper wurde zum Kopf (in b), die gegabelten Äste wurden schwerer und fingen an, ein Eigenleben zu führen. Wir nennen dieses Eigenleben ‚ornamental‘, aber gerade in einem Fall wie hier, wo übrigens die Ansätze zur Spirale auch in mehreren Exemplaren vertreten sind, ist diese Bezeichnung verfehlt. Denn von ‚Ornament‘ kann man schließlich nur reden, wenn die Absicht etwas zu schmücken vorliegt und tatsächlich auch ‚etwas‘ zum Schmücken vorhanden ist. Hier erscheint dieses ‚Ornament‘ jedoch vollkommen beziehungslos und losgelöst von jedweden zu schmückenden Gegenstand. Es ist nur da als Darstellung, als Versichtbarung eines in der Wirklichkeit nicht als etwas selbständig sichtbaren Vorhandenen: der Bewegung. Diese wird optisch nur im Zusammenhang mit den Dingen und als eine Qualität wahrgenommen. Sie wird daneben jedoch motorisch erlebt und kann auch motorisch in der Gebärde zur Darstellung gelangen. Theoretisch ist denkbar, daß Bewegung als etwas gänzlich von den Erscheinungsformen der Wirklichkeit Losgelöstes in einem Anschauungsbild erscheint. So besaß Goethe die Fähigkeit, kaleidoskopartig sich bewegende und verändernde Muster zu sehen, allerdings dabei sich in Gedanken auch schon wieder anlehnend an gotische Fenster;<sup>36</sup> so finden wir unter den Beschreibungen von Mescalvisionen fortwährend bewegende, kaleidoskopische Zusammenstellungen von regelmäßigen Formen. Aber auch hier ist das ‚Ornament‘ fortwährend in Umbildung begriffen und wird zum ‚Bild‘, so wie das ‚Bild‘ sich wieder zum ‚Ornament‘ umgestaltet. Die Praxis kennt diese künstliche Trennung von motorischem und optischem Erleben nicht. Höchstens kann man, wenn der ‚ornamentale‘, ich möchte lieber sagen rein dynamische Charakter so stark auffällt, wie in den frühen Scherenschnitten der Schwachsinnigen und vor allem in der Kamareskunst, von einem Vorherrschen der motorischen Komponente sprechen. Dürfen wir aus der Entwicklung der schwachsinnigen Künstlerin, bei der diese Phase am Anfang steht, einen Schluß ziehen, dem auch phylogenetisch Bedeutung zukommt, dann tritt die stark dynamisch orientierte Kamareskunst gerade an dem Punkt der kretischen Kunstentwicklung auf, wo wir sie auch erwarten würden. Jedenfalls läßt sie sich sehr wohl mit der Annahme einer eidetischen Veranlagung in Einklang bringen.

Bei der Schwachsinnigen ist dieses Stadium bald durchlaufen. Sie hat sich offenbar mehr und mehr auf die Darstellung ihrer optischen Anschauungsbilder zurückgezogen, und obwohl auch darin die motorische Komponente immer noch mitspielt, kommt ihr doch bei weitem nicht die Bedeutung zu, welche sie in der späteren kretischen Kunst immer behält. Der Kreter ist auch in der Sinnggebung seiner Darstellungen weit über die moderne Schwachsinnige hinausgegangen. Ihm genügt die bloße Fixierung seines Anschauungsbildes nicht. Er bringt es in Beziehung zu anderen gegebenen Gegenständen, er bringt Verbindungen zustande, die der Schwachsinnigen nie in den Bereich ihrer Möglichkeiten treten, und indem er eine Vase ‚schmückt‘ — insofern kann man von Kamares o r n a m e n t sprechen —, ein Siegel schneidet, unterwirft er sich dem Zwang, den diese Verbindung ihm auferlegt. Die stetige Wechselwirkung mit

<sup>36</sup> W. Jaensch, Grundzüge, S. 263.

einer sich entwickelnden Technik, die „formändernd“<sup>37</sup> ihren Einfluß geltend macht, verhilft seiner Kunst zur vollen Entfaltung, letzten Endes vielleicht auch zum Untergang.

Schon am Anfang der Entwicklung stoßen wir auf merkwürdige Verirrungen, zu denen die außerordentliche technische Geschicklichkeit den kretischen Künstler verführt. In vielen Fällen decken sich seine Anschauungsbilder naturgemäß weitgehendst mit seiner direkten Wahrnehmung, namentlich, wenn es sich um besondere Einzelobjekte handelt. Er hat, wie Evans<sup>38</sup> hervorgehoben hat, eine große Vorliebe „for bizarre natural forms“, einen Geschmack also an dem Einmaligen, Eigenartigen, der sehr wohl zu der eidetischen Anlage paßt, und womit er in seiner weiteren Umgebung allein steht. Dieser Geschmack erstreckt sich besonders auf Muscheln und Seetiere, und der Kreter hat nun alsbald entdeckt, daß sich das ihn entzückende Einmalige beliebig vervielfältigen läßt durch das Abdruckverfahren nach dem natürlichen Objekt. Die Beispiele dieses Verfahrens, das sich bis in den Anfang der M. M. I-Periode zurückverfolgen läßt,<sup>39</sup> reichen noch bis ins Ende der M. M. III-Periode. Evans<sup>40</sup> hat es mit Recht mit dem System des „Nature-printing“ in Verbindung gebracht, welches wir schon im Spongefresco (M. M. II a) und auf verschiedenen Vasen kennengelernt haben. Evans betrachtet diese Naturnachahmung, die mit Kunst nichts zu tun hat<sup>41</sup> und vielmehr eine mechanische Vervielfältigung natürlicher und begehrter Gegenstände ist, als den direkten Vorläufer des kretischen „Naturalismus“. Das ist zwar falsch, aber dieses Duplikationsverfahren beweist m. E. wohl, wie vollkommen die Vorstellungen der Kreter mit ihren Wahrnehmungen zusammenfielen.

Tafel 3.2

Tafel 2.4

Das Gebiet der Kunst betritt der Kreter erst, wenn er, statt die natürliche Form zu benutzen, nun dazu schreitet, selbst Formen anzufertigen, welche dann seinen Anschauungsbildern entsprechen. Daß letzteres tatsächlich der Fall ist, geht aus der nun bald auftretenden Hybridisierung der Formen hervor: Eigenschaften, die mehreren verschiedenartigen Muscheln zu eigen sind, werden in einer Form vereinigt.<sup>42</sup> Evans<sup>43</sup> hat gerade für dieses Gebiet eine sehr interessante und lehrreiche Zusammenstellung gegeben, aus der hervorgeht, wie der kretische Künstler aus seinen sehr erscheinungstreuen Anschauungsbildern ein ganzes künstlerisches Verzierungssystem aufgebaut hat. Auch hier geht er also über die primitiven Formen der Darstellung des Einmaligen hinaus und zeigt eine Fähigkeit, seine Anschauungsbilder zu kombinieren und in einer neuen, nunmehr rein künstlerischen Einheit zu verbinden. Auch dieser Einheit liegt ein optisches Anschauungsbild zugrunde, aber es entsteht aus einer komplizierteren geistigen Tätigkeit, einem ‚Denken in Bildern‘, welches, namentlich in der Kamarekunst, durchkreuzt und oft sogar überwuchert und beherrscht wird durch das Erlebnis der Bewegung, das die optischen Formen in

<sup>37</sup> Schlosser, a. O. S. 224.

<sup>38</sup> Pal. IV, S. 102.

<sup>39</sup> Pal. IV, S. 108; es handelt sich um eine Fayence-Muschel, die aus einer von der Natur genommenen Form abgedrückt wurde.

<sup>40</sup> Pal. IV, S. 103, 109.

<sup>41</sup> Croce, a. O. S. 17 f.

<sup>42</sup> Evans, Pal. IV, S. 112 f.

<sup>43</sup> a. O. S. 108 f.

seinen Bannkreis zieht und oft zu Ausdrucksgebärden umgestaltet. Es ist in der Tat die Gebärdensprache, das dynamische Erleben der Natur, welche hier noch stark im Vordergrund steht und im Grunde genommen auch immer wieder hervortritt, wenn es sich in der Kunst nach unserer Auffassung in erster Linie um ‚Ornament‘ handelt. Daß sie in Kreta ein langes und kräftiges Leben gehabt hat, ja die Lautsprache ergänzte und verstärkte, hat Evans<sup>44</sup> auf Grund der späteren Kunst bereits klar erkannt. Kreta nimmt in dieser Hinsicht in seiner Umgebung eine Ausnahmestellung ein. Evans hat es mit Neapel verglichen und denkt sogar an Zusammenhang. Seine Herleitung der neapolitaner Gebärdensprache aus Kreta scheint mir jedoch recht unwahrscheinlich.

Im Laufe des M. M. III tritt nun, mit den zweiten Palästen, die ‚große Kunst‘ auf. Die Wandmalerei bringt Darstellungen, deren Sinn über das Anstreichen der Wände in Holz- oder Steinfarbe, oder das bloße Mustern durch wiederholte, identische Abdrücke (‚Sponge-fresco‘) hinausgeht. Auch in der Kleinkunst wird das ‚Ornament‘ zurückgedrängt und tritt das ‚Bild‘ an seine Stelle. Die bunten Muster verschwinden, und es erscheinen Blumen und vor allem Seetiere und Meerespflanzen. Nach dem vorher Gesagten wird es klar sein, daß wir den Übergang nicht als so abrupt betrachten, wie er erscheint. Lassen wir die anderen Gründe, die für Kontinuität der Entwicklung oder dagegen sprechen, nunmehr beiseite und beschränken wir uns nur auf die Kunst, so muß gesagt werden, daß die Vorbedingungen der erscheinungstreuen Kunst, die jetzt auftritt, in der vorangegangenen Zeit bereits gegeben waren. Wenn dort jedoch die Bewegung einen hohen Grad von Selbständigkeit besaß, so daß ihre Darstellung oft das Bild beherrschte, so kommt jetzt die optische Erscheinung der Dinge mehr zu ihrem Recht. Nicht, daß die Bewegung nunmehr unterdrückt würde. Wir haben bei der Betrachtung der Kunstwerke dieser Periode schon gesehen, daß das Gegenteil der Fall ist. Aber es kommt eine engere Verbindung zwischen dem optischen Anschauungsbilde und der darstellenden Gebärde zustande. Die Bewegung wird an dem — und durch das wahrgenommene Objekt — erlebt und im optischen Anschauungsbild gebunden. Es handelt sich also mehr um eine Verschiebung der Akzente als um eine wesentliche Umwälzung. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es klar, daß es nicht so wichtig ist, die ‚naturalistische‘ Periode der kretischen Kunst mit der vorhergehenden zu verbinden durch den Nachweis von ‚naturalistischen‘ Elementen, die dort bereits vorkommen, ebensowenig wie der Nachweis, daß die ‚ornamentalen‘ Gesetze, welche die frühkretische Kunst beherrschten, noch mehr oder weniger versteckt weiterleben unter dem naturalistischen Äußern der Blütezeit, obwohl diese Beobachtungen uns natürlich helfen, die fundamentale Wesensgleichheit der kretischen Kunst zu erkennen. Die „Gesamtphysiognomie der höheren Formgebung“, wie Spengler<sup>45</sup> es ausdrückt, bleibt dieselbe, und wenn sich auch Einzelheiten ändern, neue Motive auftreten, so möchte ich doch nicht gleich an bestimmende äußere Einflüsse oder gar, mit Spengler, an wandernde Töpfer denken, solange es mir möglich erscheint, wie auf Kreta, die Entwicklung aus dem hier vorgetragenen einheitlichen Gesichtspunkt zu erklären.

Wie stellt sich diese Entwicklung nun dar? Mir scheint, daß wir auf Kreta eine ähnliche Entwicklung wie bei der schwachsinnigen Künstlerin beobachten

<sup>44</sup> a. O. III, S. 57 f.

<sup>45</sup> Die Welt als Geschichte, 1935, I, S. 192.

können. Das optische Anschauungsbild tritt in den Vordergrund und beherrscht von nun an das Bild. Wodurch diese Verschiebung sich vollzieht, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen. Möglich ist, daß wir hier einer für die Kreter natürlichen Entwicklung gegenüberstehen, wahrscheinlicher allerdings, daß sie sich so schnell und plötzlich abspielt unter dem Einfluß äußerer Umstände. Evans<sup>46</sup> hat bereits darauf hingewiesen, daß bei der Rekonstruktion des Palastes im M. M. III, wobei in weitgehendem Maße der Schutt der alten Bauten Verwendung fand, große, glatte Stukkwände entstanden, die mit ihren leeren Flächen den Malern eine ausgezeichnete Gelegenheit für Fresken boten. Natürlich erklärt dieses noch keineswegs, weshalb hier dann plötzlich erscheinungstreue Darstellungen entstehen sollten und man sich nicht wie früher mit gemaltem Holz- oder Steinersatz oder einem „Schwamm-Muster“ begnügte. Es mag aber immerhin die große, eintönige Fläche einen fördernden Einfluß auf das Entstehen von scharfen, klar umschriebenen optischen Anschauungsbildern ausgeübt haben. Denn, wenn auch die Zufälligkeiten einer Mauer fördernd auf das Entstehen von Anschauungsbildern einwirken können (oben S. 73), so ist andererseits bekannt, daß starkfarbige, unruhige oder gar gemusterte Hintergründe einen störenden Einfluß auf das Festhalten des Anschauungsbildes auszuüben vermögen.<sup>47</sup> Es kommt noch hinzu, daß man für diese Zeit doch wohl mit Evans annehmen darf, daß hier keine einfachen Hausdekorateure an der Arbeit waren, sondern daß wenigstens die großen Fresken von wirklichen „Künstlern“, d. h. also von einzelnen durch ihre Mitmenschen als besonders begabten anerkannten Spezialisten ausgeführt wurden.<sup>48</sup> Daß die ägyptische Technik ihnen nicht fremd war, zeigt das angewandte Hilfsmittel der Einteilung der Malfläche. Wie diese Künstler auch in sozialer Hinsicht eingeschätzt wurden, sie werden jedenfalls visuell besonders talentierte Individuen gewesen sein. Schließlich muß man bedenken, daß große Fresken an allgemein zugänglichen Orten und gewiß mit repräsentativen Absichten angebracht, schwerlich der immerhin doch mehr oder weniger individuellen Ausdrucksgebärde des Ornaments frönen konnten, sondern eine Allgemeinverständlichkeit, die in der bildenden Kunst nur auf dem Wege des visuellen Bildes zu erzielen ist, anstreben mußten. Zweifellos wird der Auftraggeber hier auch sein Wort gesprochen haben.

So ist die Umstellung auf das individuelle Element nicht so verwunderlich und vor allem nicht so unerklärlich, wie sie manchmal erscheint. Wir finden in der Kleinkunst auch genügend Anzeichen, daß sie sich nicht ohne merkwürdige Übergangserscheinungen vollzogen hat. Als solche möchte ich hier nur die eigenartigen Zakro-Siegel erwähnen.<sup>49</sup> Sie begleiten die sonstige Kunstentwicklung von der M. M. III bis in die S. M. I-Periode hinein und stehen nur scheinbar mit der Annahme der eidetischen Anlage in Widerspruch. Neben erscheinungstreuen Darstellungen findet man nämlich eine Reihe kompliziertester, grauenhaftester Monstra, Ausgeburten einer ungezügelter Phantasie, wie es scheint.<sup>50</sup> Hogarth und auch Evans haben sich bemüht, Beziehungen dieser

Tafel 23,1

<sup>46</sup> Pal. II, 1, S. 353 f.

<sup>47</sup> Jaensch, Eidetische Anlage, S. 27, 110 f.

<sup>48</sup> Evans, Pal. I, S. 530 f.

<sup>49</sup> Evans, Pal. I, S. 702 f.

<sup>50</sup> J. H. S. 1902, 22, S. 76 f., T. 6—10.

Gestalten zu ihrer weiteren Umwelt (Ägypten, Vorderasien) aufzudecken, aber über eine wenig überzeugende Übereinstimmung einzelner Details kommt man hier nicht hinaus. Mit religiösen Vorstellungen oder Kultus sollen diese Siegel keinen Zusammenhang haben — "for no cult-type can be properly called fantastic"<sup>51</sup> —, aber die Darstellungen des Minotaurus, die auch vorkommen, widerstreben dieser Auffassung. Angesichts der geradezu greulichen Ausdruckskraft der Vorstellungen fällt es auch schwer zu glauben, daß wir es hier nur mit einem scherzhaften Spiel der Siegelschneider zu tun haben sollten, einer beabsichtigten Variation von einigen wenigen Siegeltypen, durchgeführt, um Siegefälschern das Handwerk zu legen. Es handelt sich in der Tat um eine unglaublich anschauliche Phantasie, für welche die Darstellungen sich verschieben und verändern "like the phantoms of a dream",<sup>52</sup> für die jede Form sich umgestaltet zu einer neuen, und der die kleinste Handhabe genügt, um ein anderes Bild hervorzuzaubern. Aber im Traume schneidet man nun einmal keine Siegel, und so muß man wohl annehmen, daß dieser Prozeß, den *wir* eigentlich nur noch im Traume kennen, sich in dem kretischen Künstler bei offenen Augen abspielte. Dabei sind es keineswegs erfreuliche oder belustigende Träume, die hier Wirklichkeit geworden sind, sondern es haftet allen diesen phantastischen Gebilden vielmehr etwas Alpdruckartiges, Beängstigendes und Drohendes an. Humor, das befreiende Lachen über die komische Zusammensetzung von nicht Zusammengehörigem, kann ich hier nirgends entdecken, ebensowenig wie in der ganzen kretischen Kunst. Von Karikatur, der bewußten und beherrschten Übertreibung von Einzelzügen, ist wie in der ganzen kretischen Kunst keine Rede. Alles ist todernst, grauenhaft wirklich und oft dämonisch lebendig. Für diese Erscheinungen suchen wir in der Kunst der schwachsinnigen Künstlerin vergebens nach Parallelen. Sie begnügt sich mit dem, was die einfache Wahrnehmung ihr, sei es als optisches Anschauungsbild, sei es als Bewegungsgebärde, bietet (s. oben S. 143), und wenn auch in ihrer Kunst hin und wieder Hybridisierungen auftreten (s. oben S. 66), so handelt es sich dabei doch nur um eine einfache Kontamination von einzelnen Anschauungsbildern. Ihr verkümmertes psychisches Eigenleben reicht nicht aus, um ihre Anschauungsbilder durch persönliches Erleben, durch eigene Akzente, das heißt besondere Deutungen so stark umzugestalten, wie es hier geschieht. Man müßte schon auf die Kunst von Schizophrenen zurückgreifen, wo durch den geistigen Abbau einer normalen Persönlichkeit die Beherrschung der Phantasie und das Gefühl für Proportion wegfällt, um Vergleichbares zu finden. Oder man kann sich Auskunft holen in den Beschreibungen von künstlich hervorgerufenen Visionen und Halluzinationen, wo erstaunliche Parallelen zu den werdenden und wechselnden Gestalten der Zakro-Siegel vorkommen.

Damit will ich keineswegs behaupten, daß die kretischen Steinschneider unter dem Einfluß von z. B. Hyoscyamus ihre uns wahnwitzig erscheinenden Gestalten erzeugten. Aus ganz anderen, durchaus natürlichen Gründen kann das seelische Gleichgewicht gestört werden, und es ist klar, daß eine solche Störung sich bei dem natürlichen Eidetiker, dessen Denkart von der unsrigen grundverschieden ist, anders und im allgemeinen auch viel heftiger auswirkt, als bei dem modernen normalen Menschen. Eine Ahnung, ein Angstgefühl werden für ihn, der er

<sup>51</sup> Hogarth, J. H. S., a. O. S. 91.

<sup>52</sup> Evans, a. O. S. 702.

konkret, in „Bildern“ denkt, notwendigerweise Gestalt annehmen, sichtbar werden als Anschauungsbild. Die scharfe Trennung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘, zwischen ‚Ich‘ und ‚Welt‘, besteht für ihn nicht. Das gilt für den Eidetiker (s. oben S. 54) so gut wie für die moderne Versuchsperson, die, z. B. durch Mescal, künstlich Visionen erzeugt. „In general“, sagt Klüwer,<sup>53</sup> „the line of demarcation drawn between ‘object’ and ‘subject’ in normal state seemed to be changed. The body, the ego, became ‘objective’ in a certain way, and the objects became ‘subjective’. They became subjective not only in the sense that they behaved as visionary phenomena, but also in the sense that they gained certain affective qualities. A movement of the hand of the experimenter, a noise, a turning of the chair, seemed to be harmful and dangerous. — Somehow, the physical medium of the air, the difference between the bodies did not exist. I frequently felt that the experimenter meant me ill and I wished he would abstain from thoughts which could do me harm.“ So wie hier Vergleiche mit schizophrenen Zuständen sich aufdrängen, so liegt auch ein Vergleich mit primitiven religiösen Auffassungen, wie sie längst erkannt sind, nahe. Der Mensch ist Teil des Ganzen, unverbrüchlich damit verbunden und unendlichen rätselhaften Einflüssen ausgesetzt. Wenn man in dieser Geistesverfassung in Bildern denkt und seine Gedanken sieht, so brauchen wir uns nicht zu wundern, wenn dabei ‚phantastische Typen‘ herauskommen, so wie die Zakrosiegel sie uns bewahrt haben, oder wenn sich das heilige Symbol des Doppelbeils belebt zu greulichen kleinen Kobolden, ganz aus glotzenden Augen und aufgesperrten Rachen bestehend, ganz aus drehender, greifender Bewegung, so wie sie auf Vasen von Phylakopi vorkommen.<sup>54</sup> Diese Dinge haben eine ungeheure Realität und sind zunächst wohl als persönliche Bekenntnisse oder vielleicht ‚Bannungen‘ aufzufassen. Wir wissen schließlich nicht annähernd, wozu die Zakrosiegel gedient haben, aber man kann jedenfalls mit Bestimmtheit sagen, daß es ganz persönliche Dinge waren. Nach meiner Überzeugung hängen sie mit der Religion zusammen. In ihnen sind uns merkwürdige Übergangserscheinungen erhalten, worin optische Anschauungsbilder sich mischen, zum Teil miteinander, zum Teil wohl auch mit Wahrnehmungen, wie sich dies heute noch feststellen läßt bei jugendlichen Eidetikern, wobei dann in der Tat mit Augen sichtbar sich die „phantastische“ Umgestaltung vollzieht.<sup>55</sup> Wieviel mehr muß dies der Fall gewesen sein bei Eidetikern, die noch in der Einheitsphase leben, deren eines Anschauungsbild zur Anregung und zum Ausgangspunkt eines folgenden wird, nicht nur, weil es ein anregendes Formelement enthält, sondern auch weil die darin enthaltene Bewegung, ‚Gebärde‘, auf anderem Wege zu neuen Anschauungsbildern drängt. Soviel ist sicher, daß die rein optischen Anschauungsbilder, sei es auch als Konglomerate von verschiedenartigen Bruchstücken, deren jedes einzelne jedoch unbedingt Realitätswert hat, zum Sieg gelangen, wie stark sie auch immer noch durchsetzt und sogar beherrscht werden durch die Ausdrucksgebärde.

In der großen Kunst und ihrem Abglanz auf den Gebrauchsgegenständen ist der Ausgleich zustande gebracht: Bewegung und Bild sind hier in der Dar-

<sup>53</sup> Am. J. of Psych. 1926, 37, S. 513.

<sup>54</sup> Evans, Pal. I, S. 704; verwandte Erscheinungen in Ostspanien, Burkitt, Prehistory, T. 39. Tafel 23.5

<sup>55</sup> Jaensch, Eidet. Anlage, S. 62 f.

stellung, die nun nicht mehr nur persönlicher Ausdruck, sondern gleichzeitig eine Mitteilung an viele sein will, vereinigt. Es ist klar, daß damit eine gewisse Objektivierung der Außenwelt verbunden sein muß. So wie mit der Entwicklung der Lautsprache die Gebärdensprache allmählich zurückgedrängt wird und in eine sekundäre, unterstützende Stellung gerät, bis sie schließlich als Gestikulation das gesprochene Wort nur noch unterstreicht und verstärkt, so verliert auch in der Kunst die Bewegung ihre überragende Bedeutung und gewissermaßen ihre Selbständigkeit. Sie wird nur noch als Funktion des wahrgenommenen Objekts erlebt und ist im optischen Anschauungsbild gebunden an eben dieses Objekt. Das optische Anschauungsbild muß, um allgemeine Geltung beanspruchen zu können, seinerseits der direkten einmaligen Wahrnehmung näher treten und auf die Fülle von Heterogenem verzichten, die es für den einzelnen enthalten kann. Im Anschauungsbild sammelt sich Erfahrung von Gleichartigem, und so wie in der Sprache das umfassendere Wort an die Stelle der das einzelne darstellenden Gebärde tritt, so öffnet auch die Kunst einer gewissen Konvention die Tür.

Zweifellos kommt in dieser beginnenden Ordnung der Welt eine beschränkte Abstraktion zum Ausdruck, aber wir sind auf Kreta immer noch weit entfernt von allgemeinen, abstrakten Begriffen. Wir haben schon gesehen, wie individuell die Anschauungsbilder, auf denen diese Kunst beruht, noch sind, wie ‚einmalig‘ uns gewöhnlich die Darstellungen noch anmuten. Am stärksten trifft doch immer die Sicherheit, mit der der Künstler die Bewegung festgehalten hat, und wenn wir als Grundlage dieser Kunst bewegliche Anschauungsbilder voraussetzen, so bleibt es ein besonderes Problem, wie es dem Künstler gelungen ist, dieses sein bewegliches Anschauungsbild in seiner Kunst zu fixieren und dadurch natürlich auch zu immobilisieren und dennoch den Eindruck, die Suggestion der Bewegung zu bewahren.

Tafel 1; 13;  
30.1

Wählen wir als besonders charakteristisches Beispiel den ‚galop volant‘. Alle Tiere in schneller Bewegung werden auf Kreta dargestellt mit den Vorder- und Hinterbeinen weit vom Körper weggestreckt und ohne den Boden zu berühren, in dem bekannten ventre-à-terre-Schema, von dem wir jetzt, dank der Kinetographie, wissen, daß es in der Wirklichkeit gar nicht vorkommt.<sup>56</sup> Dieses Schema soll sogar in Kreta erfunden sein. Geraten wir hier nun nicht in direkten Widerspruch zu unserer Annahme, daß eidetische Anschauungsbilder dieser Kunst zugrunde liegen? Zunächst ist zu bedenken, daß optische Anschauungsbilder, auch wenn sie eine große Erscheinungstreue besitzen, doch nie photographischen, mechanischen Momentaufnahmen gleichzusetzen sind. Es steckt immer der lebende Mensch mit seinen besonderen Fähigkeiten und auch seiner Beschränkung dahinter. Beschränkt ist er insofern, als er gar nicht imstande ist, mit dem Auge Momentaufnahmen von der Kürze und Exaktheit, die der photographischen Kamera eigen sind, aufzunehmen und festzuhalten, jedenfalls nicht von kompliziert und schnell sich bewegenden Lebewesen. Seine Wahrnehmung kommt ihm also gar nicht zum Bewußtsein als eine Reihe von stabilisierten, fixierten Einzelaufnahmen, aus der er gegebenenfalls diejenige auswählen könnte, die die stärkste Bewegungssuggestion enthält oder gar die suggestiven Elemente von mehreren zu einem neuen Bilde zusammen-

<sup>56</sup> Reinach, Représentation du galop (1901); Evans, Pal. I, S. 713 f.

setzen könnte, sondern was er auffaßt, ist in erster Linie die Bewegung selber. Man wird auch heute noch, sogar bei sich selbst, genügend Beispiele von der Neigung, eine wahrgenommene schnelle Bewegung durch miterlebende, einfühlende Gebärde darzustellen, feststellen können. Bei dem beweglichen Eidetiker (B-Typ) wird diese Neigung naturgemäß noch ungleich stärker sein. Die miterlebende Gebärde wird zu einem dominierenden Bestandteil auch seines optischen Anschauungsbildes. In dem Anschauungsbilde erscheint die Ausdrucksgebärde als Richtung, als expressive Linie, die den Rhythmus der Bewegung erfaßt und festlegt. Es ist die langgezogene Wellenlinie, unter Umständen sich wiederholend, die vor allem den Eindruck der schnellen Bewegung in uns auslöst, wenn wir Darstellungen von Tieren im ‚galop volant‘ betrachten. Wie sehr hier die Momentphotographie täuscht, lehrt uns am besten der Film. Wir erleben den Rhythmus, die Linie der Bewegung nur dann, wenn das gezeigte Bild unserer Wahrnehmung entspricht. Wird es durch die Zeitlupe in seine Elemente zerlegt, so hört die Illusion auf. Dieser direkten Wahrnehmung paßt sich nun auch das Anschauungsbild an, indem es aus den unendlich vielen Bewegungsphasen nur diejenigen annimmt, die der beherrschenden Ausdrucksgebärde entsprechen. So kann der Schein entstehen, als ob hier abstrakt ‚gewählt‘ würde, währenddem in Wahrheit direkt Wahrgenommenes sich in ein lebhaftes, bewegliches Anschauungsbild umsetzt.<sup>57</sup> Die Momentphotographie hat durch ihre scheinbare Exaktheit hier geradezu irreführend gewirkt, und dies ist auch schon klar erkannt von einem hervorragend berufenen Kritiker, Rodin.<sup>58</sup> Ausgehend von der Erkenntnis, daß die Bewegung der Übergang von einer Haltung zu einer anderen ist, zeigt er an verschiedenen Beispielen, wie der Künstler durch Vereinigung von verschiedenen Haltungen in einer Darstellung den Zuschauer zwingt, „à suivre le développement d'un acte à travers un personnage“.<sup>59</sup> Was die Kunst vermag, „déroulement progressif du geste“, kann die Photographie nie geben. Deren exaktes mechanisches Zeugnis ist nur Schein. „C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse; car, dans la réalité le temps ne s'arrête pas: et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est, certes, beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu.“

So ist es auch mit dem ‚galop volant‘. „Ses (d. h. Géricaults) chevaux paraissent courir: et cela vient de ce que le spectateur, en les regardant d'arrière en avant, voit d'abord les jambes postérieures accomplir l'effort d'où résulte l'élan général, puis le corps s'allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre. Cet ensemble est faux dans sa simultanéité; il est vrai quand les parties en sont observées successivement et c'est cette vérité seule qui nous importe, puisque c'est celle que nous voyons et qui nous frappe. Notez d'ailleurs, que les peintres et les sculpteurs, quand ils réunissent dans une même figure différentes phases d'une action, ne procèdent point par raisonnement ni par artifice. Ils expriment tout naïvement ce qu'ils sentent. Leur âme et leur main sont comme entraînées elles-mêmes dans la direction du geste, et c'est d'instinct qu'ils en traduisent le développement.“

<sup>57</sup> Vgl. Evans, Pal. III, S. 120 f.

<sup>58</sup> Rodin, L'art. Entretiens réunis par P. Gsell (1919), S. 82 f.

<sup>59</sup> Vgl. hierzu auch Petersen, Rhythmus. Abh. Gött. Akad. d. W. 1917.

Ich habe Wert darauf gelegt, diesen Passus ausführlich wiederzugeben, weil hier ein Künstler spricht. Sein Zeugnis hat für uns doppelten Wert. Er bestätigt, was wir erschließen zu müssen glaubten, daß der ‚galop volant‘ der *naïven* Wahrnehmung entspricht. Der Künstler sieht tatsächlich die schnelle Bewegung in dieser Form, und naturgemäß tritt diese dann auch im Anschauungsbild des eidetischen Künstlers auf. Wenn dies der Fall ist, dann verliert die Feststellung der Wanderungen dieses Motivs, das Reinach bis nach China verfolgte und woraus er geneigt ist, weitgehende Schlüsse in bezug auf Zusammenhänge zu ziehen, an Bedeutung. Denn es ist dann immerhin möglich, daß diese Art der Darstellung an den verschiedensten Orten selbständig entstanden ist, wie etwa bei den Buschmännern in Südafrika,<sup>60</sup> die Reinach in seiner Aufzählung nicht erwähnt.

Tafel 32.8

Tafel 14.1

Auch in einem weniger heftig bewegten Bild, wie dem Fresko des Krokuspflückers, drängen sich mehrere Handlungen zu einer Einheit zusammen: das eilige, stark richtungbetonte Laufen, das Blütenlesen mit beiden Händen zugleich — wie die Rekonstruktion wohl richtig angibt — gibt keine „Momentaufnahme“ wieder, sondern vielmehr ein zusammenfassendes Anschauungsbild, das im Raum zu einer Einheit vereinigt, was zeitlich aufeinanderfolgen würde. Immer sehen wir, daß die Bewegung erfaßt wird an der charakteristischsten Stelle, an der Begrenzung der farbigen Fläche, an der Umrißlinie, die äußerst suggestiv das unmittelbare Leben in der ‚Gebärde‘ festhält. Diese beherrscht auch weiter das Anschauungsbild insofern, als für die Zusammenhänge innerhalb der Kontur wenig, wenn überhaupt, Interesse vorhanden ist. Die darstellende Gebärde ist jetzt jedoch gebändigt, im Einzelobjekt gebunden, und wird nur an ihm sichtbar. Das optische Anschauungsbild, das seine Überzeugungskraft der unmittelbaren Übereinstimmung aller Teile und des Ganzen mit der direkten Wahrnehmung verdankt, ist bestimmend für die Darstellung geworden.

Es kann kaum bezweifelt werden, daß in dem optischen Anschauungsbild Erfahrungen gesammelt werden und ihren Niederschlag finden. Schon wiederholt wurde betont, daß die eidetische Einheitsphase nicht nur ein *Sehen* von Bildern, sondern ein *Denken* in Bildern bedingt, wenigstens dann, wenn es normale, vollwertige Menschen sind, die in dieser Einheitsphase stehen. So wie in der Architektur zahllose Experimente und Erfahrungen zu einer Arbeitsart, einer Gepflogenheit führen, die Fehlschlägen von vornherein vorbeugt und die imposante Leistung, wie wir sie kennen, ermöglicht hat, ebenso bilden sich in der Kunst Gewohnheiten, Konventionen, die, wenn befolgt, den gewünschten Effekt sicherstellen. Ich möchte auch hier nicht von Abstraktionen reden, denn reine Gedankengebilde allgemeinsten Art und Anwendung finden wir hier jedenfalls nicht. Die Erfahrung wird letzten Endes doch wieder in einem gesehenen Anschauungsbild gesammelt, und so ist es vielleicht richtiger, diese Konventionen als *visuelle Begriffe* anzudeuten. Die Kunstwerke selber haben in der Bildung dieser visuellen Begriffe eine große Bedeutung. Denn das optische Anschauungsbild, einmal in der Kunst fixiert, wird als nunmehr objektiv vorhandenes Kunstwerk ein neues Stück Wirklichkeit und kann wieder Anschauungsbilder hervorrufen, in denen die originellen Funde des ersten

<sup>60</sup> Sydow, Kunst der Naturvölker, T. 159; s. oben S. 113, Anm. 32.

Künstlers bereits als fertig und gegeben vorhanden sind. Anschauungsbilder von Kunstwerken können sich auch mit Anschauungsbildern, die auf direkter Wahrnehmung beruhen, vermischen und die Bildung der letzteren in bestimmter Hinsicht beeinflussen. So entstehen in der Tat Schemata wie der ‚galop volant‘, so können aber auch bestimmte Konventionen für die Darstellung des menschlichen Körpers immer wieder aufgegriffen und perpetuiert werden. Wir haben in der Boxervase aus H. Triada (s. oben S. 92) schon ein Beispiel dieser visuellen Begriffsbildung kennengelernt. Für den siegreichen Faustkämpfer tritt hier immer dasselbe Schema auf. Dahingegen konnten wir bei den Unterlegenen eine große Abwechslung und individuelle Behandlung feststellen. Der Unterliegende hat eo ipso das Interesse des Zuschauers. Der Schlag, der ihn trifft, der Sturz, den er macht, die unwahrscheinliche Verrenkung seiner Glieder, die Spannung der Frage, ob er aufstehen wird oder liegenbleibt, das alles wird beinahe krampfhaft miterlebt und trägt dazu bei, gerade dieses Bild, das immer wieder anders ist und wofür kaum ein Schema existieren kann, besonders eindringlich einzuprägen. Hier tritt das unmittelbare optische Anschauungsbild direkt neben das Schema, den visuellen Begriff. Gerade durch dieses harte, unvermittelte Nebeneinander wird nicht zuletzt der eigenartige, auch unbefriedigende Eindruck, den die kretische Kunst hinterläßt, bestimmt. Es geht aber die Vermischung von Konvention und direktem Anschauungsbild noch viel weiter. So verbindet sich mit der schematisierten Lilienblüte des ‚Lily-frescos‘ die unwahrscheinlich anmutende Beobachtung des herunterflatternden Blütenblattes, so baut sich in die zu allgemeinen, Spannung und Bewegung suggerierenden Kurven gewordene Umrißlinie der ‚Parisienné‘ plötzlich das äußerst individuelle einmalige Profil des Mädchens ein. Konvention, mehr oder weniger ausgeleierte Gepflogenheit (‚so macht man das immer‘) und eigenstes Erleben sind unlöslich durcheinandergewebt. Kann man hier tatsächlich von ‚Beobachtung‘ sprechen, mit anderen Worten: sollte sich der Künstler in der Tat bewußt an die Natur gewandt haben, um sich Aufklärung über Einzelzüge zu holen? Nach meiner Ansicht nicht. Denn dies würde voraussetzen, daß der Künstler *bewußt* sein visuelles Schema mit dem Wahrnehmungsbild der Wirklichkeit vergleicht, daß er also die Wahrnehmung als maßgebend anerkennt. Dann wäre aber nicht zu verstehen, daß er den ‚Vergleich‘ nicht durchführt und z. B. das (nicht vorhandene!) Ohr oder das en face gesehene Auge mit der Wirklichkeit in Übereinstimmung bringt. Man kommt hier nach meiner Meinung nicht um die Annahme herum, daß das Schema und das individuelle Anschauungsbild gleichwertig nebeneinander stehen, daß die Konvention dem Künstler ebensogut als optisches Anschauungsbild vor Augen steht, als dies mit den auf direkter, eigener Wahrnehmung beruhenden Anschauungsbildern der Fall ist. Ich wiederhole, daß sein Denken ein Denken in Bildern ist, daß es sich bei den Konventionen also nicht um gedankliche Abstraktionen, sondern um visuelle Begriffe handelt. Nur wenn man diese Gleichwertigkeit anerkennt, kann man auch die scheinbaren Widersprüche dieser Kunst verstehen. Während in der S. M.-Periode die Konturen, die bis jetzt durch die farbige Fläche selbst gebildet wurden, mehr und mehr durch eine dicke, andersfarbige Linie, die nur dem äußeren Umriß in oft allgemeinen Kurven folgt, gebildet werden und man sonst auf Innenzeichnung ganz verzichtet, werden zugleich einzelne ‚Details‘, wie am

Tafel 13

Tafel 9.3

Tafel 4.1

Tafel 5.1 Cupbearer der Ohrschmuck und das Armband, mikroskopisch scharf ausgeführt. Während die Miniaturfresken sich aus Reihen ungezählter identischer Köpfe zusammensetzen, fangen sie an den Rändern plötzlich an, sich zu beleben, indem Arme, Waffen aus dem Einerlei herausragen, individuelle Gebärden den starren Rand durchbrechen. Dort sind es keine ‚Details‘ in eigentlichem Sinne, denn sie gehören nicht organisch zum Ganzen, sondern es sind *andere* Dinge, die aus irgendeinem Grunde einmal interessierten, als Anschauungsbild haften blieben und sich jetzt mit dem Anschauungsbild des dargestellten Menschen verbinden. Hier ist der lebhaft Bildrand kein Beweis, daß das ganze Bild in der Tat als einheitliche Masse empfunden ist. Es ist nach wie vor ein additives Schema, aber eben weil dieses als Anschauungsbild vor Augen steht, kann es sich mit dem Anschauungsbild einer vielleicht selbst gesehenen, gegen den hellen Himmel wahrgenommenen Silhouette einer erregt sich gebärdenden Volksmenge verbinden. Wesentlich für die Möglichkeit dieser Verbindung ist jedoch, daß alle optischen Anschauungsbilder als gleichwertig empfunden werden.

Tafel 24.1  
Tafel 24.4  
Erst gegen Ende der S. M. II-Periode kann man vielleicht von einem Aufkommen wirklicher Abstraktionen reden. Die Schattierung der Greifen im Thronsaal durch Schraffierung, mehr noch die lineare Innenzeichnung auf dem Körper einer Stierspringerin verraten, daß hier jetzt ein persönlicher Standpunkt der Natur gegenüber eingenommen wird und daß der Künstler zum Vergleich seines Anschauungsbildes mit der wahrgenommenen Wirklichkeit schreitet und letztere *verarbeitet*, statt sie einfach als Anschauungsbild hinzunehmen. Diese Kunstwerke fallen allerdings zeitlich zusammen mit dem „Palaststil“, und wir haben schon gesehen, daß es fraglich ist, ob dieser in der Tat auf Kreta entstanden ist (s. oben S. 123). Jedenfalls macht sich hier ein neuer Geist bemerkbar, den man auch besonders stark auf dem Festland spürt. Was in dem Palaststil durchbricht, findet auf dem Festland seine Vorläufer und seine Fortsetzung und kommt dort erst zur vollen Entwicklung. Es entsteht nun ein neuer ‚Ornament‘stil, der sich wesentlich von allem Bisherigen auf Kreta unterscheidet. Wir haben oben (S. 125) an dem Beispiel des Tintenfisches versucht klarzulegen, wodurch sich die letzte Phase der kretischen Kunst trotzdem von der festländischen unterscheidet. Es bleibt auch im Palaststil auf Kreta das optische Anschauungsbild vorherrschend. Auf dem Festland dahingegen wird das durch die kretische Kunst fixierte Motiv, das Wirklichkeit gewordene Anschauungsbild, *als Motiv* übernommen, ohne daß die Beziehung zum optischen Wahrnehmungsbild des dargestellten Gegenstandes empfunden oder erneuert wurde. Dieses Motiv ist ein Ding an sich geworden, das sich selbständig weiterentwickelt. Dieser Entwicklung liegt eine durchaus verschiedene Geisteshaltung zugrunde. Wir haben oben, der Einfachheit halber, von einer ‚ornamentalen‘ Auffassung gesprochen. Es läßt sich dies jetzt noch näher präzisieren. Auch das Kamaresornament ist ornamental empfunden, insofern es Ausdrucksgebärde für die erlebte Bewegung ist. Man kann es deshalb als *dynamisches* Ornament bezeichnen. Die Ornamentik des Spätmykenischen jedoch strebt anderen Zielen nach. Sie bringt die Darstellung in strenge Beziehung zum Träger derselben, sie sucht Ruhe und ist dadurch *statisch*, sie bringt Teile in festgefügte und stabile Verhältnisse zueinander und ist deshalb *tektionisch*.

Dieser grundsätzliche Unterschied in der Geisteshaltung der Kreter und der Festlandbewohner ist meiner Meinung nach von Spengler<sup>61</sup> nicht genügend berücksichtigt worden. Dieser sieht kaum einen Unterschied zwischen der eigentlich minoischen und der festländischen Kunst.<sup>62</sup> Nach ihm kommen die Kreter sowohl wie die Achäer aus dem „Westen“, wobei er unter „Achäer“ die Stämme zusammenfaßt, welche wohl als die „Kuppelgräber-Dynastie“ (Wace) bezeichnet worden sind, währenddem er die „Schachtgräber-Dynastie“ als nordisch betrachtet.<sup>63</sup> Die „ephyräische“ Ware soll aus der Werkstatt eines kretischen Meisters auf dem Festland stammen, die spätmykenische Keramik ebenfalls aus den neueröffneten Werkstätten kretischer Töpfer auf dem Festland, die nach dem Fall Kretas dorthin von den festländischen Eroberern<sup>64</sup> übergesiedelt wurden. Spengler hat gewiß nicht unrecht, wenn er Einspruch erhebt gegen die archäologische Überschätzung der „Töpfe“,<sup>65</sup> aber man versteht doch nicht recht, weshalb der klar zutage tretende Unterschied zwischen minoischer und festländischer Keramik bedeutungslos sein soll, während z. B. im Falle der Kamareskeramik wieder ganz nach dem so sehr beanstandeten „archäologischen“ Muster operiert wird und hier einerseits Zusammenhänge mit dem Westen (Sardinien, Sizilien, Apulien, Malta, Tunis),<sup>66</sup> andererseits Beziehungen zu Südrußland auf Grund der Ornamentik erschlossen werden.<sup>67</sup> Ob die Spirale hier nun als „Motiv“ wandert oder in Gesellschaft eines fahrenden Töpfers die Reise antritt, welche sie von Südrußland schließlich bis nach Unteritalien und Malta führt, scheint mir nicht sehr wesentlich.<sup>68</sup> Höchstens kann man sagen, daß die letzte Art der Motivwanderung dem Zufall einen breiteren Platz einräumt und dadurch den Ausgleich zwischen geschichtlicher Konstruktion und lästigen archäologischen Tatsachen in vielen Fällen erheblich erleichtert. Spengler übersieht dabei eine Tatsache, auf die er selbst zudem noch aufmerksam macht:<sup>69</sup> die außerordentliche Tenazität, womit isolierte Stämme, namentlich auf Inseln, an ihrer eigenen Kultur festhalten. „Kultur“ wird in dieser Zeit für uns jedoch erst greifbar durch ihre materiellen Überreste, durch die von Menschenhand geformten Dinge. Mit Recht stellt Spengler denn auch fest, daß „im Mittelmeer von den Balearen bis Kypros jede Insel auf ihre originelle Formensprache geradezu versessen ist“. Dann fällt es aber schwer, anzunehmen, daß ein verirrter Töpfer in fremder Umgebung mit seiner besonderen Formensprache einen solchen Anklang gefunden haben sollte, wie es offensichtlich oft der Fall war. Doppelt schwer fällt es, wenn der Töpfer durch seine eigene Weltanschauung in den schärfsten Widerspruch zur Welt-

<sup>61</sup> Dieser hat sich neuerdings in einer Reihe von Aufsätzen in der Zeitschrift „Die Welt als Geschichte“ 1935, 1, S. 35 f., 101 f., 187 f., 271 f., 355 f., in sehr origineller Weise zu den zahlreichen Problemen, die das II. Jahrtausend im Mittelmeer bietet, geäußert. Da die Aufsätze zum Teil während, zum Teil nach der Niederschrift des Textes erschienen sind, war es nicht möglich, die vorgetragenen Auffassungen überall zu berücksichtigen. In vollem Umfang würde dies auch zu weit führen. Auf einiges kann hier jedoch noch eingegangen werden.

<sup>62</sup> a. O. S. 373, 51.

<sup>63</sup> a. O. S. 375.

<sup>64</sup> a. O. S. 374.

<sup>65</sup> a. O. S. 187 f.

<sup>66</sup> a. O. S. 199.

<sup>67</sup> a. O. S. 196.

<sup>68</sup> a. O. S. 201, 371, 374.

<sup>69</sup> a. O. S. 116 f.

anschauung seiner neuen Heimat gerät, wie dies z. B. der Fall sein würde mit dem südrussischen „Auswanderer“ oder „Flüchtling“, der die Spirale mitbrachte. Denn er kommt aus einer Welt, der das Ornament „das Wesen der Welt“, „den erfüllten Sinn“ der Dinge darstellt, in eine Welt, die ihren Ausdruck in der „imitativen“ Gestaltung findet, aus der Welt des „Nordens“ in die Welt des „Westens“.<sup>70</sup> Ich habe oben schon ausführlich dargelegt, daß nach meinem Dafürhalten Kunst, das heißt „der höhere Ausdruck“,<sup>71</sup> nie imitativ ist und ebenfalls, daß die scharfe Trennung der ornamentalen und imitativen künstlerischen Gestaltung, d. h., wie wir oben (S. 137) sagten, zwischen „Ornament“ und „Bild“, nicht aufrecht zu erhalten ist. Deshalb glaube ich auch nicht an die Unmöglichkeit der Verständigung, die wir, gäben wir Spengler recht, notwendig annehmen müßten. Je nachdem die darstellende Gebärde oder das optische Anschauungsbild als Ausdrucksform die bestimmende Führung übernimmt, kann überall — in der modernen Terminologie! — „ornamentale“ oder „erscheinungstreue“ Kunst entstehen. Damit fällt aber auch die Notwendigkeit fort, überall wandernde Töpfer anzunehmen, und diese können ruhig wieder aus der Weltgeschichte auswandern.

Wenn ich nun dem Menschen beide Möglichkeiten, potenziell wenigstens, zutraue, so möchte ich dadurch nicht in einen absoluten Gegensatz zu Spengler treten. Seine Schrift, anregend wie immer, oft auch zum Widerspruch reizend, enthält durch die Weite des Blickfeldes, die Originalität des Standpunktes, viel Beherrzigenswertes und viele neue, scharf formulierte Erkenntnisse. So glaube ich mit ihm, daß er durch seine Einteilung der nordischen Weltanschauung und der des Westens im Grunde doch, wenn auch zu kraß, die Akzente richtig verteilt hat. Deshalb freue ich mich, daß auch er das minoische Kreta vom Norden und von Hellas trennt und die Beziehungen der inneren Verwandtschaft „nach Süden, nach Afrika, vielleicht nach den Küsten des westlichen Mittelmeers“ hin, sucht.<sup>72</sup> Wenn er die Kultur Kretas als „Mondlichtzivilisation“, die sich reflektiv auf Ägypten bezieht,<sup>73</sup> anspricht, so mag er da wiederum bis zu einem gewissen Grade recht haben, aber er unterschätzt dennoch nach meiner Meinung den durchaus eigenen Charakter der kretischen Kunst. Es mögen allerlei ägyptische Anregungen gewirkt haben, aber es ist kein „fremdes Kleid“, das der Kreter trägt. Es ist mit ihm verwachsen in ganz anderer Weise als das minoische Gewand, das das Festland Griechenlands zu einem gewissen Augenblick anlegt. Dort finden wir in der Tat eine Mondlichtzivilisation, die erlischt, wenn die kretische Sonne schwindet. Allerdings bleibt der Schimmer noch lange, bis in die griechische Zeit hinein, bemerkbar, so wie das Licht eines Sternes, der längst erloschen, noch weiterreist, aber ohne Kraft und ohne Wärme. Der Kreter jedoch hat sich sein eigenes Gewand geschneidert, ganz nach eigenem Geschmack und ganz nach der besonderen Anlage, die ihm eigen ist. Daß diese Anlage eidetisch war, ist eine Erkenntnis, die, wie mir vorkommt, zu ihrem wirklichen Verständnis wesentlich beitragen kann.

---

<sup>70</sup> a. O. S. 193 f.

<sup>71</sup> a. O. S. 194.

<sup>72</sup> a. O. S. 43.

<sup>73</sup> a. O. S. 356 f.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Wir haben versucht, näher festzustellen, welche Rolle die Eidetik in der kretischen Kunst gespielt hat, und wir haben gesehen, daß im Laufe ihrer Entwicklung in zunehmendem Maße sich eine visuelle Begriffsbildung bemerkbar macht. Es ist ein normalisierendes Prinzip, das zu Wort kommt und im Palaststil auf Kreta seinen stärksten Ausdruck findet. Möglich ist, daß wir hier mit einer rein kretischen Entwicklung zu tun haben, denn einerseits bleibt auch im Palaststil der eidetische Charakter der Kunst bewahrt. Andererseits jedoch wird der Palaststil durch seine tektonischen Eigenschaften verbunden mit ähnlichen Erscheinungen in der festländischen Kunst, und es läßt sich nicht leugnen, daß das tektonische Formprinzip auf dem Festland früher auftritt und ein längeres und kräftigeres Leben aufweist als auf Kreta. Gegen Ende der mykenischen Zeit verschwindet es nahezu ganz, um dann, in der frühgriechischen, geometrischen Kunst als absolut herrschend wieder aufzutreten. Daß diese frühgriechische geometrische Kunst in denkbar schroffem Gegensatz zur kretischen steht, ist allgemein anerkannt, ebenso wie die rassische Verschiedenheit ihrer Träger. Die mykenischen Festlandbewohner formen hier gewissermaßen ein Zwischenglied. Sie sind jedenfalls schon ein Mischvolk gewesen. Wir haben schon gesehen, daß ihre Kunst einmal, als Produkt einer Mondlichtzivilisation, zu der kretischen geschlagen wird, dann wieder, auf Grund der darin enthaltenen tektonischen, auch wohl abstrahierenden Eigenschaften, zur griechischen Kunst gerechnet und als deren Vorstufe betrachtet wird (Praschniker), ja daß man sogar über alle rassischen Unterschiede hinweg eine durchgehende Entwicklung von der kretischen über die mykenische zur frühgriechischen Kunst nachzuweisen versucht hat (Weyde). Es sind für alle diese Auffassungen natürlich Anhaltspunkte vorhanden, nicht nur formale Übereinstimmungen, ‚Motive‘, die sich von Anfang bis Ende verfolgen lassen, sondern auch wesentliche Eigenschaften, die zum Schluß herrschend auftreten und die sich am Anfang zaudernd, im Verlauf der Entwicklung kräftiger zu regen scheinen und wie ein roter Faden Anfang und Ende miteinander verbinden. Betrachtet man die Erscheinungen von diesem Gesichtspunkt aus, so treten die Völkerschicksale in den Hintergrund. Dem Eigenleben der Einzelträger der verschiedenen Kulturen kommt nur eine sekundäre Bedeutung zu. Die Entwicklung der ‚Kunst‘ schreitet gewissermaßen über sie hinweg, und an die Stelle der Völker tritt die ‚Menschheit‘. Durch die historischen Ereignisse kann die Kunstentwicklung zwar beeinflusst werden, namentlich in bezug auf das Tempo, aber auch ohne diese äußeren Umstände würde sie sich in demselben Sinn vollziehen. Von diesem Gesichtspunkt aus müßte man dann annehmen, daß die kretisch-mykenische Kunst, wenn sie sich ruhig hätte weiter-

entwickeln können, schließlich auf natürlichem Wege das Stadium des strengen geometrischen Stiles erreicht hätte.

Letzten Endes beruht eine solche Betrachtungs- und Forschungsweise — wie übrigens jede — auf einer persönlichen Überzeugung, die in diesem Fall a priori in den Einzelercheinungen die Manifestationen eines allgemeinen Entwicklungsgesetzes der Kunst sieht. Ich stehe nicht auf diesem Standpunkt, kann jedoch nicht in eine ausführliche Erörterung der Frage, weshalb ich die Phänomene Kreta-Mykenai-Dipylon nicht als die Etappen einer normalen oder gar notwendigen allgemein menschlichen Entwicklung betrachte, treten. Abgesehen von meiner Überzeugung, daß dem Begriff *Volk* als geschlossener, festumschriebener Einheit eine besondere und sehr hoch zu wertende Bedeutung zukommt, möchte ich auf einige Tatsachen aufmerksam machen, die zum mindesten für den hier besprochenen Fall Kreta-Mykenai-Dipylon die Allgemeingültigkeit der angenommenen Entwicklung in Frage stellen.

Wenn die Entwicklung vom Konkreten zum Abstrakten, denn darum handelt es sich letzten Endes, etwas Allgemeines und Normales wäre, so müßten wir sie überall feststellen können. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Lassen wir einen Fall wie den der schwachsinnigen Künstlerin beiseite, weil hier offensichtlich abnormale menschliche Unzulänglichkeiten im Spiele sind, und betrachten wir zunächst die paläolithische Kunst. Sie ist konkret im höchsten Grade, und daran wird nichts geändert durch die Tatsache, daß man mitunter scheinbar ‚ideoplastische Elemente‘, wie Kombinationen von Vorder- und Seitenansichten, beobachten kann,<sup>1</sup> denn wir haben ja schon oft gesehen, daß einige differenzierte optische Anschauungsbilder zu einem neuen, mehr komprehensiven Anschauungsbild zusammenwachsen können. Obwohl ich nun keineswegs die Ansicht Szombathys,<sup>2</sup> der im Schwinden des ‚Naturalismus‘ schon ein Kriterium des Versiegens dieser Kunst erblickt, teilen kann, läßt sich doch m. E. nicht leugnen, daß die paläolithische Kunst steril geblieben ist. Man kann sie zwar nicht mehr als ‚mater sine prole defuncta‘ ansprechen, seitdem das Epipaläolithikum sich deutlicher abzeichnet und man wohl auch in den nordafrikanischen Felszeichnungen letzte Ausläufer dieser Kunst erblicken muß, aber von einer Entwicklung auf das Abstrakte hin kann doch eigentlich keine Rede sein. Die oft angeführten „geometrischen“ Darstellungen menschlicher Figuren aus Ostspanien<sup>3</sup> sind nur vereinfachende Abbrüchungen, keine wirklichen Abstraktionen, in den nordafrikanischen Zeichnungen tritt nur Verrohung, nicht Abstraktion zutage. Auch wenn, wie z. B. in den Zeichnungen von Alpera, die darstellende Gebärde die Oberhand nimmt, so bleiben die Darstellungen dennoch konkret. Man hat schon öfters auf Zusammenhänge dieser Kunst mit Malta und auch Kreta hingewiesen: die Übereinstimmung des Frauentypus und der Frauentracht<sup>4</sup> und vielleicht auch der oft vorkommende Kopfschmuck der Männer, aus Federn bestehend,<sup>5</sup> der die Kopfbedeckung des Priest-King in Erinnerung ruft, weiter die außerordentliche Beweglichkeit, die man dort wie auf Kreta antrifft, können hier angeführt werden.

<sup>1</sup> Spearing, *Childhood of Art*, I, Abb. 33, 53.

<sup>2</sup> Mitt. Anthr. Ges. Wien, 1915, 45, S. 151 f.

<sup>3</sup> Obermaier, *Urgesch.*, S. 232, T. 3.

<sup>4</sup> Schuchhardt, *Arch. Anz.* 1914, S. 508 f.; Szombathy, a. O. S. 156.

<sup>5</sup> Obermaier, a. O. S. 222.

Unmöglich ist dieser Zusammenhang, für den auch die gemeinsame eidetische Veranlagung sprechen würde, nicht. Wäre er in der Tat zu beweisen, so würde Kreta die letzte Blüte dieser Kunst darstellen. Wir haben aber schon ausführlich dargelegt, wie auch hier die Kunst und wohl die ganze Kultur über einen im Wesen primitiven Konkretismus nicht hinauskommt. In Nordafrika hätte diese ‚paläolithische‘ Kultur jedenfalls Zeit gehabt, sich ohne Störung von außen konsequent zu entwickeln. Was entsteht, beweist nur zu deutlich, daß der Weg zur Abstraktion nicht notwendig und automatisch abgeschritten wird.

Nicht überall braucht das Bild übrigens so traurig auszusehen. Auch Ägypten kann in diesem Zusammenhang genannt werden, denn die ägyptische Kultur baut direkt auf der paläolithischen Grundlage auf, und diese ist dieselbe wie in Europa.<sup>6</sup> Dieser ganzen Kultur haftet immer etwas Primitiv-Empirisches an: „der geistige Horizont des Ägypters bleibt auf das einzelne, alltägliche beschränkt, die Fähigkeit, logisch zu verallgemeinern, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen kühn zusammenzufassen, mit einem Wort Gesetze zu finden, fehlt ihm.“<sup>7</sup> Trotzdem schafft der Ägypter in dieser Beschränkung ein verblüffendes Staatssystem und eine imposante Kunst. Diese Kunst imponiert uns zwar oft aus Gründen, die auf einem Mißverständnis beruhen, wie uns Schäfer<sup>8</sup> nur allzu klar gemacht hat. Auch Worringer<sup>9</sup> hat uns viele Illusionen geraubt, aber es bleibt immerhin doch noch genug übrig, um zu zeigen, daß auf der paläolithischen Grundlage auch noch anderes als nur ‚versiegender Naturalismus‘ wachsen kann. Es fragt sich allerdings auch, ob dieser Kunst, welche mit derselben Konsequenz, womit der Ägypter sein Heimatland einem geometrischen System unterwarf, die natürliche Körperform ein für allemal der Geometrie unterordnete, nicht gerade dadurch etwas Formelhaftes und letzten Endes auch Steriles anhaftet. Auch in der geometrischen Form, als ‚Gestalt‘, beabsichtigt die Kunst „faktische Realität“ zu sein in dem Sinn, daß die Kunstgestalt die Naturgestalt ins Zeitlose übersetzt und ersetzt.<sup>10</sup> Wenn ‚Eindrücke‘ und Erinnerungen daran bei dem Zustandekommen des Bildes eingreifen, so kann man dies mit Schäfer<sup>11</sup> „etwas, was der Begriffsbildung entspricht“, nennen. Diese Begriffsbildung vollzieht sich dann allerdings in außerordentlich anschaulicher Weise, und es scheint mir nicht unberechtigt, einmal die Frage aufzuwerfen, ob nicht, was Schäfer „Schau“ nennt, in der Tat ein vorstellungsnahes Anschauungsbild ist. Es ist schwer, sich vorzustellen, wie es im Kopf eines ägyptischen Künstlers ausgesehen haben mag. Man könnte sich den Prozeß, der sich dort abspielte, vielleicht denken als eine Auseinandersetzung zwischen der absoluten Formel, anschaulich vor Augen stehend, und den subjektiven optischen Anschauungsbildern,<sup>12</sup> welche mit derselben Konsequenz in das eherne Schema gezwängt werden, wie dies auf anderen Kulturgebieten der Fall ist. Manche Züge dieser Kunst scheinen mir eidetisch,

<sup>6</sup> Obermaier, a. O. S. 242 f.

<sup>7</sup> Bissing, N. Jahrb. 1912, 29, S. 91.

<sup>8</sup> Von ägyptischer Kunst (1930<sup>3</sup>); Die Antike, 1927, 3, S. 187 f.; vgl. Frankfort, J. E. A. 1932, 18, S. 33 f.

<sup>9</sup> Ägyptische Kunst (1929).

<sup>10</sup> Kaschnitz-Weinberg, Struktur d. äg. Plastik (Kunstw. Forsch., II), S. 24.

<sup>11</sup> Die Antike, a. o. S. 207 f.

<sup>12</sup> Auf die große Bedeutung der „unmittelbaren Sinnenerfahrung“ hat besonders Bulle, Die Antike, 1927, 3, S. 278, hingewiesen.

und eine Betrachtung derselben von diesem Gesichtspunkt aus würde sich meiner Ansicht nach sicher lohnen.

Wie dem auch sei, auch in Ägypten sehen wir die Entwicklung vom Konkreten zum rein Abstrakten sich nicht vollziehen. Wenn irgendwo, so hätte man sie hier in einem Jahrtausende dauernden, im großen und ganzen doch ungestörten Kulturablauf erwarten dürfen.

Zweifellos wird sich auch anderswo in der Welt zeigen lassen, daß die Entwicklung sich nicht zwangsläufig, nach dem Muster ‚Kreta-Mykenai-Dipylon‘, das dem klassischen Archäologen besonders geläufig ist, vom Konkreten zum Abstrakten abspielt. Man möchte hier namentlich an China denken, wo m. A. n. sicher eidetische Elemente in der Kunst zu erkennen sind, und diese sich an der nordischen Ornamentik entwickelt, nachdem letztere bereits zum Tierornament geworden war,<sup>13</sup> also der optische Eindruck eingedrungen war in das bis dahin alleinherrschende ‚Ornament‘, in das Gebiet der reinen Ausdrucksgebärde. Die darstellende Gebärde und das optische Anschauungsbild sind Wurzeln auch dieser Kunst, wie vielleicht der Kunst überhaupt. Nur fällt in China, im Gegensatz zu Kreta, der Akzent auf die erstere — und wiederum zeigt sich eine besondere, eigenwillige und auch eigenbestimmte Entwicklung.

So sehen wir, daß die Entwicklung einer eidetischen Anlage sich auf die verschiedensten Arten vollziehen kann. Bisweilen — um ins Mittelmeergebiet zurückzukehren — bleibt diese Anlage in den Anfängen stecken und versandet in roher Primitivität. In Ägypten, vielleicht unter dem Zwang einer notwendigen Gemeinschaftsstruktur, wird sie in ein raffiniertes, im Laufe der Jahrtausende bis zur Vollendung poliertes, aber im Grunde doch primitives Schema eingezwängt. Was ist auf Kreta geschehen? Lebt hier eine alte Veranlagung in neuer Kraft wieder auf, wird hier unter dem Einfluß eines neuen, starken Lebensgefühls eine Veranlagung plötzlich zu einem Talent, womit gewuchert wird? Und ist das freie, ungebundene Piratenleben der Minoer, die naturgemäß viel mehr auf sich selbst gestellt waren als je die eingeschachtelten Ägypter, dafür verantwortlich, daß statt des ägyptischen Zwanges hier das Einmalige, Freie so stark den Stil der Äußerung beherrscht? Und wenn auch der erfahrene Ägypter wahrscheinlich dem Kreter die Technik bereitstellte, so hat dieser sie doch dem eigenen, freieren Wesen entsprechend gebraucht. Gebraucht, bis auch ihm die ‚Erfahrungen‘ kamen, sich aufstapelten wie dem Ägypter, und bis seine frische Kunst sich verlor in dem dürren Sand der Gewohnheit, die ja schließlich nichts anderes als gelungene Wiederholung ist. Diese Aufspeicherung der Erfahrungen, die nicht zu allgemeinen Gesetzen, sondern höchstens zu Konventionen und praktischen Richtlinien führt, ist typisch für den primitiven Menschen und entspricht auch der Geisteshaltung der eidetischen Einheitsphase.

Wenn nun, obwohl die geschichtlichen Tatsachen dagegen sprechen, trotzdem oft versucht wird, eine zwangsläufige, gesetzmäßige Entwicklung von der Vielheit zur Einheit, vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Konkreten zum Abstrakten zu konstruieren, indem man Widerstrebendes unterdrückt und bescheidene Anzeichen einer Begriffsbildung, die wohl immer und überall vorkommen, unverhältnismäßig stark betont, so findet dieses Streben letzten Endes seinen Grund in dem Glauben an ein Gesetz. Wir stehen mehr oder weniger

<sup>13</sup> Vgl. Spengler, Welt als Geschichte, 1935, 1, S. 193 f.

bewußt im Banne des biogenetischen Grundgesetzes. Auch in den vorhergegangenen Betrachtungen sind wir davon, sei es auch als von einer Arbeitshypothese, ausgegangen, und bevor wir unsere Untersuchung abschließen, scheint es angebracht, noch einen Augenblick bei diesem Punkt zu verweilen.<sup>14</sup>

Das biogenetische Grundgesetz, von Haeckel aufgestellt, lautet in dessen Worten: „Die Keimesentwicklung (Ontogenese) ist eine gedrängte und abgekürzte Wiederholung der Stammesentwicklung (Phylogenese), und zwar ist diese Wiederholung um so vollständiger, je mehr durch beständige Vererbung die ursprüngliche Auszugsentwicklung (Palingenese) beibehalten wird; hingegen ist die Wiederholung um so unvollständiger, je mehr durch wechselnde Anpassung die spätere Störungsentwicklung (Cenogenese) eingeführt wird.“ Mit diesem Gesetz hat Haeckel die Richtigkeit der Darwinschen Lehre von dem ‚Origin of Species‘, die an und für sich natürlich nicht zu beweisen ist, beweisen wollen. Nach Darwin soll unendliche Variation am Anfang stehen. Durch Anpassung im ‚Struggle for Life‘ und durch ‚Survival of the Fittest‘ folgt ihr die Selektion. Durch Vererbung der erworbenen Eigenschaften entstehen die niederen Arten und aus ihnen wieder auf demselben Wege die höheren. Daß die dabei vorauszusetzenden Übergangsstadien sich nicht leicht nachweisen ließen, zeigt allein schon auf dem Gebiet, das uns am meisten interessiert, auf dem der Entwicklungsgeschichte des Menschen, das verzweifelte und vergebliche Suchen nach dem ‚missing link‘. So soll dann nach dem biogenetischen Grundgesetz das Individuum den Beweis liefern, der sich für die Art nicht erbringen ließ. Allein, auch hier läßt sich die Schwierigkeit nicht glatt lösen. Es läßt sich zwar, um bei dem Menschen zu bleiben, zeigen, daß in den verschiedenen Stadien der Keimesentwicklung der werdende Mensch in seinen Lebensfunktionen übereinstimmt mit niederen Tierarten, aber ‚lückenlos‘ ist diese Entwicklung nicht, so daß der Lückenbüßer, die Cenogenese, dann auch öfters in Wirkung treten muß. Und es läßt sich gar nicht ‚beweisen‘, daß der Mensch in seinen frühen Entwicklungsstadien dieses oder jenes Tier ist, und daß er sich, wenn auch nicht im ‚Struggle for Life‘, dann doch durch die ihm vererbten erworbenen Eigenschaften vom niederen zum höheren Tier entwickelt. Im Gegenteil, es ist vielmehr bewiesen, daß die Vererbung erworbener Eigenschaften nicht besteht, so daß Stomps sagen konnte, daß „kein Biologe, der sich selbst respektiert, sich noch Anhänger dieser Lehre nennen kann“,<sup>15</sup> und es steht fest, daß die Variation der einheitlichen Keimzelle, die sich den Bedingungen ihrer Umgebung anpaßt, so wie die Variation der Organismen eine Fiktion ist. Die Mutationstheorie beherrscht jetzt das Feld, und wenn sie die Erscheinungen auch nicht so erschöpfend ‚erklärt‘, wie die Lehre von Darwin sich anheischig machte, es zu tun, so ist sie wenigstens in Übereinstimmung mit den Tatsachen, die man konstatieren kann. Nach der Mutationstheorie sind es die unveränderlichen Genen, die die Arten aufbauen, und es muß also eine Veränderung (Mutation) im Genotyp sein, die verantwortlich ist für eine Veränderung der Art. Statt Variation also Mutation, statt Evolution ist man zur Erkenntnis einer sprunghaften Veränderung gekommen. Die Untersuchungen haben genügend gezeigt, daß nicht jede sprunghafte Veränderung ein Sprung vorwärts, also progressiv ist. Aber immerhin ist die

<sup>14</sup> Zum Folgenden vgl. Uexküll, Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung (1913).

<sup>15</sup> Rektoratsrede 1935 (Jaarb. Univ. Amsterdam 1934—5, S. 23).

Möglichkeit, daß sich aus der Verbindung zweier verschiedener Genotypen progressive Typen bilden, gegeben. Will man diese Veränderung Evolution nennen, so steht dem nichts im Wege. Wir sollten uns jedoch nur klar darüber sein, daß dieser Evolutionsbegriff meistens in bezug auf uns gefaßt wird. Ich kann z. B. nicht einsehen, daß das Züchten bestimmter Rinder- oder Schweinerassen in Hinblick auf höheren Ertrag an Milch oder Fleisch objektiv gesprochen als eine Etappe einer progressiven Evolution zu werten ist. Vom Standpunkt des Menschen allerdings ja!

Kehren wir nun zum biogenetischen Grundgesetz zurück. Durch die Mutations-  
theorie ist ihm in biologischer Hinsicht völlig der Boden entzogen. Es bezog sich jedoch seiner ganzen ‚monistischen‘ Tendenz nach nicht nur auf die physische, sondern auch auf die psychische Entwicklung der Lebewesen, und natürlich nicht zuletzt auf die psychische Entwicklung des Menschen. In diesem Sinne wurde es hier auch als Arbeitshypothese angewandt. Aber wenn dieses Gesetz schon auf seinem eigensten Gebiet nicht mehr gelten kann, gehen wir dann nicht viel zu weit, wenn wir es trotzdem auf den ‚fertigen‘ Menschen anwenden und annehmen, daß dieser nun in seiner geistigen Entwicklung noch einmal den historischen Weg der Menschheit durchmißt, bis er auf der Höhe anlangt, zu der ‚wir es am End‘ so herrlich weit gebracht‘ haben? Werden wir nicht geblendet durch eine subjektive Auffassung des Entwicklungsbegriffes, und konstruieren wir nicht, gewissermaßen retrospektiv, von unserem Standpunkt aus, eine Evolution, die objektiv besehen gar nicht standhält? Wir haben schon mit einigen Beispielen darauf hingewiesen, daß die Menschheitsentwicklung sich keineswegs so gleichmäßig und eindeutig vollzieht, wie man es auf Grund des biogenetischen Grundgesetzes erwarten sollte und auch oft darstellt. Ganze Gruppen, die scheinbar den gleichen Ausgangspunkt haben, gehen grundverschiedene Wege, andere — und die Ethnologie könnte hier noch zahllose Beispiele liefern! — kommen über eine bestimmte ‚Entwicklungsstufe‘ gar nicht hinaus, und Gründe, woraus man schließen könnte, daß dies noch einmal geschehen wird, lassen sich nicht erkennen. So scheint es kaum möglich, die Idee einer einheitlichen Menschheit aufrechtzuerhalten. Es sei denn, daß man die Art als einen überindividuellen Organismus betrachtet, ‚ein Lebewesen, das seine individualisierten Organe überall hin verbreitet und die verschiedensten Bedingungen ausnutzen kann, weil ihr überall die verschiedensten Individuen zu Gebote stehen‘.<sup>16</sup> Unter sich bleiben diese individualisierten Organe des Menschheitsorganismus immer verbunden durch die Tatsache, daß sie Menschen sind, und von diesem Gesichtspunkt aus wäre es Unsinn, zu behaupten, daß die eine Gruppe ‚besser‘ oder ‚schlechter‘, ‚höher‘ oder ‚niedriger‘ als die andere sei. Die eine wie die andere erfüllt ihre Aufgabe in vollkommener Weise. Der paläolithische Mensch gehört ebenso unverbrüchlich zu seiner Welt, wie der moderne Großstädter zu seiner Metropole gehört, und man braucht, wie schon gesagt, in Gedanken nur die Menschen und ihre Welten umzutauschen, um einzusehen, wie sinnlos ein Werturteil hier wäre.

Immerhin sehen wir, daß diese Menschheitsorgane, Gruppen oder ‚Rassen‘, die sich doch sehr wesentlich voneinander unterscheiden, oft, und sogar in zunehmendem Maße, im selben Lebensraum zusammenstoßen und daß die eine

<sup>16</sup> Uexküll, a. O. S. 162 f.

Rasse sich der anderen überlegen zeigt, und zwar nicht nur in räumlicher Hinsicht, insofern der horizontale Querschnitt uns zeigt, daß der ‚Sieger‘ sich auf Kosten der unterliegenden Rasse ausbreitet, sondern scheinbar auch in zeitlicher Hinsicht, indem die siegende Rasse, ohne ihre Eigenart zu verlieren, fremde Rassen in sich aufnimmt und absorbiert. Es kann sich dabei nicht nur um Übermacht und Überzahl handeln, denn gerade was letzteres anbelangt, haben wir im Gegenteil guten Grund, anzunehmen, daß in den meisten Fällen nur verhältnismäßig kleine Gruppen für die tiefgehende Umgestaltung der Volksphysiognomie verantwortlich sind. Worin liegt da der Grund?

Sind es bestimmte Eigenschaften, ist es eine besondere ‚Genengarnitur‘ — wie die Biologie es so malerisch ausdrückt —, worauf diese Überlegenheit beruht, und ist es das sprungweise Auftreten neuer Genotypen bei der Mutation, wodurch neue Gruppen entstehen? Gibt es Gesetze, einen Plan, der den Menschheitsorganismus beherrscht und uns erkennbar wäre? Es läßt sich schwer sagen. Aber es ist beachtenswert, daß die überlegenen Gruppen — ob man sie nun ‚Dorer‘ oder anders nennen will —, die im Süden die Welt umgestalten, in ihrer Heimat keine tiefe Spur zurückgelassen haben, und daß die doch zweifellose Mehrheit der Zurückgebliebenen dort keine Kultur hervorgebracht hat, die sich wirklich mit der in der Ägäis entstehenden vergleichen läßt. Es liegt deshalb nahe, in Griechenland an die Entstehung einer neuen Gruppe zu denken, und so verdient der Versuch Boumans,<sup>17</sup> „le miracle grec“ biologisch durch günstige Rassenmischung zu erklären, wodurch dann eine besonders große Zahl von „Plus-Varianten“ hervorgebracht wäre, volle Aufmerksamkeit. Man muß gestehen, daß in Griechenland der Boden für diese Mischung von „nicht allzuverschiedenen Rassen“<sup>18</sup> gut vorbereitet war. Denn durch die allmähliche Infiltrierung von nordischen Elementen im zweiten Jahrtausend („mykenische“ Kultur) hatte sich dort schon eine Zwischenschicht geformt, die Affinitäten nach Norden und Süden besaß. Durch den neuen Zustrom nordischer Elemente wurde einer Dominante zum Sieg verholfen, die wir dann als die „griechische“ andeuten. Daß die Kreuzung und Vererbung hier nicht nach dem einfachen Mendelschen Gesetz vor sich geht, und daß hier nun auch mit der Polymerie gerechnet werden muß, braucht uns nicht zu stören, denn dadurch wird an der Möglichkeit des Vorgangs prinzipiell nichts geändert.

Auch wenn wir in dieser Weise an der Idee der Menschheit festhalten, so ist es doch kaum möglich, damit im allgemeinen den Entwicklungsgedanken zu verbinden. Nicht nur der paläolithische und der moderne Mensch, auch das Kind, sie alle sind, als Lebewesen betrachtet, gleich vollkommen in ihre (Merk-) Welt eingepaßt, und der eine wie der andere ist ein gleich vollendetes Organ des großen Menschheitsorganismus. Höchstens kann man sagen, daß die Art, die Menschheit, dem Wechsel der äußeren Bedingungen folgt durch Ausbildung des Bestehenden und Erzeugung von neuen Kombinationen von Genotypen, aber ‚Entwicklung‘, die doch ein Endziel voraussetzt, kann man dieses Geschehen nicht nennen. Denn die Menschheit als Organismus ist ein Werk „herrlich wie am ersten Tag“, aber heute keineswegs herrlicher als damals! Nun könnte man allerdings einwenden, daß der heutige Mensch in seiner Ausbildung zum voll-

<sup>17</sup> Psych. en Neurol. Bladen 1934 (Feestbundel Ariëns Kappers).

<sup>18</sup> Bouman, a. O.

wertigen Erwachsenen offensichtlich Phasen durchläuft, die zu früheren Zeiten oder an anderen Orten (bei „primitiven“ Stämmen) als Endresultat für ganze Gruppen und Kulturen gelten, daß jedenfalls hier und dort merkwürdige Übereinstimmungen vorhanden sind. Bei dem Individuum kann man hier in der Tat von Entwicklung sprechen, da bei ihm ein mehr oder weniger klares Endziel — die normale Vollwertigkeit — erkennbar ist. Wenn man diesen individuellen Entwicklungsbegriff jedoch auf den überindividuellen Organismus der Art überträgt, so ist dies m. A. n., objektiv gesprochen, unzulässig.

Konsequenterweise müßte der Historiker also von der Annahme eines idealen Werdegangs der Menschheit absehen. Soll er sich dann auf eine einfache Beschreibung, im besten Fall auf eine gewissenhafte Interpretation der ihm zur Verfügung stehenden Tatsachen beschränken? Soll der Kunsthistoriker sich immer nur in die Kunstwerke einleben und sein Erlebnis vom Standpunkt des Nachschaffenden registrieren? Zweifellos ist das Vorbedingung, aber nicht Endziel seiner Arbeit. Denn wäre dies der Fall, so würde sie auf ein Zusammentragen von einem Wust von zusammenhanglosem Material hinauslaufen, eine Arbeit, die außerdem sinn- und zwecklos wäre, weil sie im Grunde doch nur Wiederholung eines bereits Vorhandenen, in casu der Kunstwerke selber, wäre.

Wir können jedoch gar nicht ohne einen bestimmten Gesichtspunkt auskommen. Ich habe vorhin gesagt, daß das Kind, als Lebewesen betrachtet, ein vollendetes Organ des großen Menschheitsorganismus ist. Aber wenn wir das Kind in dieser seiner ‚Vollendung‘ in den verschiedensten Lebenslagen auch noch so gut verstehen (und ihm sogar ‚verzeihen‘) können, wir werden uns dadurch doch nicht davon abhalten lassen, es nötigenfalls zu erziehen. Auch wer aus übermäßigem Respekt vor der ‚Vollendung‘ nach Möglichkeit darauf verzichten sollte, wird trotzdem versuchen, seine Kinder zum mindesten zu ‚leiten‘. Und Erziehung oder Leitung, sie implizieren ja schon, daß uns ein Ziel oder wenigstens eine Richtung vorschwebt, daß wir unserem Handeln einen *Begriff des Fortschritts* zugrunde legen.

Dieser Begriff ist jedoch ein subjektives Kriterium. Er entspricht unserer Vorstellung von der menschlichen Geistestätigkeit in ihrer Anwendung auf die gegebene Welt.<sup>19</sup> Er ist nicht ein absolutes Gesetz, „das die Geschlechter der Menschen mit unwiderstehlicher Kraft zu man weiß nicht was für Zielen führen soll“, kurz nicht der Plan der Vorsehung, den wir uns einbilden, zu erraten und zu begreifen, und den man auch das ‚Gesetz der Evolution‘ nennen kann, sondern er ist unsere persönliche Auffassung von der Ordnung der Dinge. Diese Auffassung beherrscht unsere ganze Tätigkeit.

Natürlich werden wir versuchen, zunächst die historisch gegebenen Tatsachen so gut wie möglich zu durchleuchten und zu verstehen. Zu diesem Zweck ist es durchaus zulässig, wenn wir zur Erschließung von „verschütteten Seelenbereichen“ (Jaensch) die Psychologie zu Hilfe ziehen, wenn wir, um uns Einblick in bestimmte Prozesse des Geistes, die uns nicht mehr geläufig sind, zu verschaffen, bei dem Psychiater um Rat anklopfen und aus dem Abbau des kranken Geistes Auskunft holen über den Aufbau des Gesunden. Wir dürfen auch die Ethnologie befragen über das Verhalten heute noch lebender primitiver Völker, denn bei aller, noch so weitgehenden Verschiedenheit der Menschen bildet die Menschheit doch eine

<sup>19</sup> Croce, *Ästhetik*, S. 127 f.

große, allgemeine Einheit und spielen bestimmte allgemeine Prozesse sich in bestimmten Formen ab. Diese Vergleiche beabsichtigen jedoch nicht, wie gesagt, Gleichungen zu sein, sondern sollen nur zum besseren Verständnis dienen.

Wir werden allerdings bei dieser an sich objektiven Tätigkeit unser subjektives ‚Urteil‘ über bestimmte Leistungen, Fortschritte und auch vielleicht Rückschritte kaum verbergen können. Es ist nun einmal da, aber nicht nur bei uns! Jedenfalls auch bei denen, die unser Urteil vielleicht als zu subjektiv empfinden werden — und bei ihnen ist es nicht weniger subjektiv. Denn was soll man z. B. von einem Urteil, das Fortschritt und Rückschritt an einem so verblaßten und abgegriffenen Begriff wie ‚Naturalismus‘ mißt, halten? Und doch ist dieses Kriterium, wie wir gesehen, gar nicht so selten, wie man glauben — möchte!

Wenn wir nun den Begriff des Fortschritts als subjektives Kriterium, und zwar als ein notwendiges und unentbehrliches, erkannt haben, so bleibt schließlich die Frage, worin dann für uns der Fortschritt der Menschheit besteht. Er kann letzten Endes nur auf einer eigenen Ansicht, einer persönlichen Überzeugung gegründet sein, wie Croce es schon ausgesprochen hat. Die Ermittlung der Gründe, worauf diese Überzeugung beruht, kann nur beim Ich in der Gegenwart anfangen, aber sie kann und soll sich, räumlich und zeitlich, auf einen weiteren Umkreis ausdehnen. In räumlicher Hinsicht wird man bald an Grenzen stoßen und feststellen müssen, daß, was für uns gilt, z. B. für die Chinesen oder die Inder, um nur zwei Völker mit einer alten und hohen Kultur zu nennen, nicht mehr gilt. Man wird jedoch auch feststellen, daß der eigene Begriff des Fortschritts nicht rein subjektiv ist, sondern, mehr oder weniger bewußt erkannt, gilt für die ganze europäische Kultur und alle, die daran teilhaben. Oft tritt ein Glaube an die Stelle der Überzeugung, aber in irgendeiner Form, sogar in der Form der Opposition, ist die Überzeugung der Zusammengehörigkeit immer da. Gräbt man in die Tiefe, so trifft man auch dieselbe Erscheinung, und kommt man zur Wurzel, so findet man, daß es der feste Glaube an die einzigartige, einmalige Leistung der Griechen ist, der uns beherrscht, zusammenhält und auch unsere Zukunft bestimmt.

Die Linie des Fortschritts, die die Griechen gezogen, zieht sich weiter bis in unsere Gegenwart, und wir ahnen sie als Richtung unserer Zukunft. Ist es verwunderlich, wenn wir sie über die Griechen hinaus in die ferne Vergangenheit projizieren und geneigt sind, die Erscheinungen, die unser Auge dort zu erkennen glaubt, sub specie Helladis zu sehen? Denn das tun wir, wenn wir nunmehr die Völker, die zueinander und schließlich zu Hellas in Beziehung traten, zu den Gliedern einer Kette schmieden und die Symphonie des griechischen Geistes in leisen Tönen und dann und wann wie in Bruchstücken von Melodien in dem Vorhergegangenen ahnen. Ob letzteres mit Recht geschieht, ist eine andere Frage.

Denn die paläolithische Kunst ist nicht „naturalistisch“ in dem Sinne, wie die Parthenonskulpturen naturalistisch sind, auch nicht „primär naturalistisch“, wie Hoernes es möchte. Naturalismus ist eine bewußte und gewollte Geisteshaltung der Natur gegenüber, wenn nicht, wie Schlosser<sup>20</sup> es angedeutet hat, aus dem Gegensatz einer andersgerichteten Haltung heraus, so doch wenigstens aus dem Bewußtsein eines voraufgehenden ‚Unvollkommeneren‘ entstanden. Er sucht im Wechselspiel von Analyse und Synthese, von wiederholender Beobachtung und

<sup>20</sup> Präludien, S. 221.

vervollkommener Vorstellung Erkenntnis der Natur, das heißt für die Griechen des Gesetzes. Die paläolithische Kunst jedoch klebt an der Erscheinung. Sie hat keine Wahl, denn sie kennt naturgemäß nur diese. Ihr Produkt ist einmalig, wie die Wahrnehmung, und wie diese teilt sie mit der griechischen naturalistischen Kunst nur den äußeren Schein, nicht das Wesen.

Viel enger ist ihre Verbundenheit mit der kretischen Kunst. Auch diese haftet an der Erscheinungsform, sei es, daß diese als darstellende Gebärde oder als optisches Anschauungsbild zum Bewußtsein kommt. Es bilden sich zwar allmählich Konventionen, ‚visuelle Begriffe‘ aus, aber es wäre verfehlt, diese als Anzeichen einer abstrahierenden Auffassung anzusehen. Man mag sie in der Kunst als positive Stilelemente werten, aber im allgemeinen Sinn sind es doch nur auf Grund aufgespeicherter Erfahrungen durchgeführte Vereinfachungen, keine Wesensbestimmungen. Wenn wir derlei bescheidene Ansätze, die nie über eine gewisse Grenze hinauskommen und auch nicht das Versprechen einer Konsequenz in sich tragen, als das erste Erwachen des europäischen Geistes deuten oder darin die ersten kindlichen Laute des jugendlichen Europäers, der erst als „griechischer Ephebe“ richtig sprechen lernt, sehen wollen, so tragen wir wieder den Evolutionsgedanken in unsere Betrachtung hinein — und vergessen zu oft, daß wir bewußt oder unbewußt unseren eigenen Standpunkt als den idealen Endpunkt der Evolution voraussetzen.

Ähnlich verhält es sich mit der angeblichen Freiheit, die der Kreter als erster Europäer erobert und gegen den ‚Orient‘ behauptet haben soll. Freiheit kann man doch nur erobern, wenn tatsächlich auch ein Zwang vorhanden ist. Aber wer sagt uns, daß die Kreter die orientalische Auffassung — wir müssen hier doch wohl in erster Linie an Ägypten denken — tatsächlich abgelehnt haben? Mir ist es viel wahrscheinlicher, daß sie ihr vollkommen verständnislos gegenübergestanden haben, und gar nicht fähig waren, sie überhaupt anzunehmen. Für sie war diese ihre Kunstform die natürlich gegebene: eine andere stand gar nicht zur Wahl und von einer wirklichen Auseinandersetzung der kretischen Kunst mit der ägyptischen kann nicht die Rede sein. Die Griechen dahingegen haben wieder bewußt gewählt, sie haben gewußt, was sie nicht wollten, und sie haben vor allem gewußt, was sie wohl wollten. Sie sind es, die die europäische Freiheit erobert haben, und wenn wir diese Freiheit auch wieder in die Vorzeit hineinprojizieren, so ist das letzten Endes nur ein Versuch, die Linie des Fortschritts, die uns mit Hellas verbindet, darüber hinaus noch etwas zu verlängern.

Es ist natürlich verführerisch, das Reich des Minos, dessen Ruhm im Griechenohr noch nachklingt, nun auch wirklich mit Griechenland zu verbinden, aber mir scheint, wir müssen uns bescheiden und Kreta als einen in sich geschlossenen Kreis, vielleicht als eine letzte und unerhörte Blüte auf einem erschöpften Stamm betrachten, der modern und steril den Boden düngte für die neue Saat.

Man sieht ja auch, daß der Samen Kretas, der auf das Festland fiel, nicht aufging. Denn die mykenische Zivilisation ist „Mondlicht“, kalt und ohne Leuchtkraft, im schlimmsten Sinn ein Bastard. Daran ändert die Tatsache, daß die mykenischen Herrscher große Kriegsherren waren und im praktischen Leben ihre eigenen Sitten und Gebräuche hatten, nicht viel. Das Bild der Kultur zeigt uns zu Anfang ein machtloses Ringen gegen Kreta, dann eine völlige Übergabe und zum Schluß ein kraftloses Insichzusammensinken. Deshalb braucht man nicht,

wie es manchmal geschieht, zu bedauern, daß die Flutwelle der Griechen über dies alles hinweggeht und es vernichtet. Was hier verschwand, war sowieso schon am Aussterben.

Nun kann man zwar mit mehr Recht, sei es auch zögernd und sozusagen punktiert, die ‚Fortschrittslinie‘ verlängern bis in die mykenische Kultur, und tatsächlich lassen sich auch punktweise, wie wir schon hervorgehoben haben, Eigenschaften nachweisen, die später unter den Händen der Griechen klar umschrieben und alles beherrschend ins Licht treten. Aber es ist hier doch die größte Vorsicht geboten. Man spricht zwar gerne von der ‚Indogermanisierung‘ Griechenlands, die sich zwischen rund 2000 und 1000 v. Chr. vollzog, aber wir wissen doch noch herzlich wenig von der Zusammensetzung der beiden großen ‚nordischen‘ Wellen und ahnen nur ihre Herkunft.<sup>21</sup> Jedenfalls zeigt aber die Kunst, daß die erste Welle (die ‚Achäer‘) nicht die Kraft besessen hat, ihre eigene Art der kretischen Überfremdung gegenüber siegreich durchzusetzen. Und die Lücke, die zwischen dem Spätmykenischen und dem Frühgeometrischen noch immer klafft, zeigt genügend, daß die zweite Welle (die ‚Dorer‘) auch nicht sofort aus sich heraus eine eigene Kunst geschaffen hat. Wenn wir also in der mykenischen Kunst einzelne Elemente wiedererkennen, die uns aus der späteren griechischen geläufig sind, so mag es zwar richtig sein, hier eine gewisse Verwandtschaft anzunehmen, aber man sollte sich doch hüten, aus der selbstpunktierten Linie nun die straffgezogene griechische Linie des Fortschritts abzulesen. *Post ergo propter* ist ein gefährliches Prinzip, besonders wenn man das *ante* als *causa* gewissermaßen selbst konstruiert hat.

Die Fragen, die hiermit zusammenhängen, können hier nicht ausführlich besprochen werden. So viel ist sicher, daß das Bild sich gründlich ändert, wenn ‚die Griechen‘ auf den Plan treten. Allerdings nicht ‚mit einem Schlage‘! Denn ‚die Griechen‘ sind ja auch nicht *gekommen*, sondern sie sind *geworden*.<sup>22</sup> Biologisch können wir diesen Prozeß nur vermuten. Was alles an Veranlagung von den verschiedensten Seiten her zusammenkam, hat Myres versucht zu analysieren. Wie es schließlich zusammenfloß zu der ‚psychischen Gesamtkonstitution‘,<sup>23</sup> die wir griechisch nennen und die sich selbst auch in dem Maße als griechisch empfand, daß in eine Einheit von Blut-, Sprach-, Religions- und Kulturgemeinschaft alles Heterogene zusammengezwängt wurde, das entzieht sich unserem Fassungsvermögen, und man hat es dann auch oft als ‚le miracle grec‘ bezeichnet. Indessen, die Leistung ist da, um dieses Wunder zu bezeugen. Die geometrische Kunst, so oft verkannt und von ‚Naturalisten‘ geschmäht, beweist durch ihre Verbreitung, daß sie bald als Ausdruck überall verstanden wurde. Es mögen lokale Variationen auftreten, aber im Wesen ist sie sich überall gleich. Und überall war sie Ausdruck einer Geisteshaltung, die sich von allem Vorangegangenen in der ägäischen Welt prinzipiell unterscheidet. Es ist unwesentlich, ob man nachweisen kann, daß einzelne Motive oder Symbole von der Vorwelt oder der Umwelt übernommen wurden. Es kommt auf das Prinzip an, das an die Stelle der Anschauung die Vorstellung setzt, an die Stelle des Sehbildes das Denkbild. Damit tritt das reine Ich-Bewußtsein zum erstenmal in schroffster

<sup>21</sup> Zuletzt Kunze, GGA. 1932, 6, S. 255 f.; Schuchhardt, Die Antike 1933, 9, S. 303 f.; Skeat, The Dorians in Archaeology (1934); dazu Kraiker, Gnomon, 1935, 11, S. 641 f.

<sup>22</sup> Myres, Who were the Greeks? (1930), zusammenfassend S. 531 f.

<sup>23</sup> vgl. Rodenwaldt, Gnomon 1929, 5, S. 179.

Form in die Welt, oder vielmehr, der Welt als seinem Objekt gegenüber.<sup>24</sup> Wenn die erste Kunst der Griechen uns begegnet, beweist sie uns, daß die eidetische Einheitsphase in eisigster Klarheit in Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt aufgespalten ist. Anzeichen, die auf dieses Ereignis hindeuten als ein Kommendes und N o t w e n d i g e s, finde ich in der vorangegangenen Periode nicht. Es scheint also doch wohl ein, wenigstens in dieser Hinsicht, sehr wertvolles Erbgut gewesen zu sein, welches die letzte „nordische Welle“ zu der Bildung des griechischen Volkes beigesteuert hat. Man mag in der Vorzeit Andeutungen von beginnender Abstraktion, die ersten Vorböten des reinen abstrakten Denkens spüren, aber nichts anderes als eine neue Dominante kann nach meinem Gefühl diesen völlig einseitigen Durchbruch, der alles andere ablehnt, erklären und nichts auch die eiserne Konsequenz des neuen Prinzips. Denn Schritt für Schritt sehen wir nun den griechischen Geist erobert vordringen. Es wäre verwunderlich, wenn er sich eingekapselt hätte, und so entspricht es ihm nur, wenn er weit offen steht für Einflüsse und Anregungen aller Art. Aber man täuscht sich, wenn man meint, daß der orientalische ‚Naturalismus‘ nötig war, um die griechische Kunst zu beleben oder diese gar einer ‚Renaissance‘ bedurfte, um den Weg zur Natur zu finden. Der Grieche ist sich, so gut wie der Römer, davon bewußt gewesen, daß er überall ‚lernen‘ konnte. Er hat genommen, wo er fand, was er brauchte, freilich nie blind übernommen, sondern immer mit Kritik und in der Absicht, es besser zu machen. Und wie der Römer,<sup>25</sup> hat er es gewußt und gelegentlich auch ausgesprochen. Freilich weniger oft als der Römer, aber er wird wahrscheinlich auch weniger oft an seine ‚Entlehnungen‘ erinnert worden sein. Und jedenfalls ist die bekannte Epinomis-Stelle:<sup>26</sup> ὅτι περὶ ἂν Ἑλλήνες βαρβάρων παραλάβωσι, κάλλιον τοῦτο εἰς τέλος ἀπεργάζονται allein schon beredt und deutlich genug. In dieser Erkenntnis, in dieser Kritik und diesem Willen, es besser zu machen, liegt die Größe des griechischen Geistes, nicht nur, wenn er Schritt um Schritt, manchmal möchte man fast sagen, zäh und verbissen, die Wahrnehmungswelt in der Kunst erobert, sondern auf allen Gebieten der geistigen Tätigkeit.

<sup>24</sup> Ich möchte an dieser Stelle kurz auf W. L. Cuttles interessante Bemerkungen über „Perception and Creation“ (Cambridge Review, Nov. 8, 1935) eingehen. Zunächst sei hervorgehoben, daß ein eidetisches Anschauungsbild nicht als rein mechanische Reproduktion der Wirklichkeit zu werten ist, sondern ein mehr oder weniger starkes persönliches Element enthält (s. oben S. 135). Allerdings kann diese persönliche Auswahl oder Betonung von Einzelheiten, wenn sie in der auf eidetischer Grundlage entstandenen Kunst zum Ausdruck kommt, kaum als die Fähigkeit „essentials“ wahrzunehmen, welche Cuttle vom ‚Künstler‘ verlangt, gelten. Denn, wie er selbst bemerkt, ist die Definition der ‚essentials‘ subjektiv, „an article of faith“. Aus Cuttles Anlehnung an „Platos Forms“ geht hervor, in welchem Sinn er „essentials“ auffaßt. Seine dritte These, daß der Künstler notwendigerweise „will produce a typical and essential image, not reproduce an individual and particular one“, bestätigt dies. Sie zeigt zugleich, wie vollkommen Cuttles Ästhetik auf der Leistung des griechischen Geistes fußt. Denn der Versuch, aus der Erscheinungsform der Dinge ihr Wesen zu erschließen, ihr inhärentes Gesetz zu erkennen und Haupt- und Nebensachen nicht von persönlichen oder jedenfalls außerhalb der Dinge liegenden Gesichtspunkten aus zu bestimmen, ist von den Griechen zuerst unternommen. Er ist ohne ein vollkommen ausgeprägtes Ich-Bewußtsein gar nicht möglich. Nach dem oben Gesagten brauche ich nicht hinzuzufügen, daß ich den von Cuttle aufgestellten Thesen weitgehend zustimme. Sie können, wenn der Begriff „essentials“ allerdings allgemein genug gefaßt wird, wenn er also aus den Kunstwerken selber deduktiv gewonnen wird und nicht von vornherein mit einem Werturteil verbunden ist, auch bei der kunsthistorischen Betrachtung von uns weniger naheliegenden Kunstwerken, wie z. B. den kretischen, gelten.

<sup>25</sup> Cic. Tusc. Disp. I, 1; Sallust, B. Cat. 51, 37 f.

<sup>26</sup> Epinomis, p. 987 d; vgl. Billeter, Ansch. vom Wesen des Griechentums, S. 245 f.

Es ist über den griechischen Geist schon viel geschrieben. Jeder, der sich mit den Griechen beschäftigt, wird früher oder später dazu kommen müssen, sich mit ihrem Geist auseinanderzusetzen. Keiner, der es getan hat — und dazu imstande war — hat noch die hohe Bedeutung für sich selbst, den einzigartigen Wert für das Geistesleben Europas bestritten. Im Rahmen dieses Buches brauche ich meine persönliche Auffassung dieses ewigen Problems nicht ausführlich zum Ausdruck zu bringen. Meine Überzeugung wird ohnehin aus diesen wenigen Andeutungen, die zugleich die Rechtfertigung enthalten für den „Begriff des Fortschritts“, der diesen Betrachtungen zugrunde liegt, klar hervortreten.

Es soll damit keinem öden Klassizismus das Wort geredet werden. Wir haben nun einmal unsere eigenen „barbarischen Avantagen“<sup>27</sup> und wir wollen sie auch, ganz im Sinne der Griechen, voll ausnutzen. Wir leben im Zeitalter aufkommender Nationalstaaten. Gegenseitige Absperrung, gewollte und ungewollte Mißverständnisse sind an der Tagesordnung. Gerade deshalb tut es not, uns zu besinnen auf das, was uns bindet: die überstaatliche europäische Kultur.

Die Griechen haben sie geschaffen. Unsere Pflicht ist es, sie zu hüten und zu mehren, jeder nach seiner Art und nach seinen Gaben. Denn nicht aus einer faden Interessengemeinschaft, sondern nur aus einer bewußten Geistesgemeinschaft kann Europa den Glauben an eine neue Zukunft schöpfen, und die Kraft, diese zu verwirklichen.

---

<sup>27</sup> Über dieses Goethe-Wort vgl. Schöne, *Die Antike* 1934, 10, S. 286 f.



# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- Taf. 1: Stierspielfresko aus Knossos; nach Photographie
- Taf. 2: 1 Miniaturfresko aus Knossos; nach Evans, I, Abb. 384  
 2 Miniaturfresko aus Knossos; nach Evans, III, Abb. 45  
 3 Schnabelkanne aus Vassiliki; nach Oulié, Décor. Egéenne, T. II  
 4 ‚Spongefresco‘ aus Knossos; nach Evans, III, Abb. 238
- Taf. 3: 1 Muschel aus Liparit, aus H. Triada; nach Evans, II, 2, Suppl. pl. XXXI. b.  
 2 Abdrücke von Muscheln und Seetieren; nach Evans, IV, Abb. 69  
 3 Blumen und Früchte aus Fayence, aus Knossos; nach Evans, I, Abb. 358.  
 4 Arm eines Stierspringers mit Stierhorn, Relieffresko; nach Evans, III, nach Abb. 350 A.  
 5 ‚Jewelfresco‘, aus Knossos; nach Evans, I, Abb. 383
- Taf. 4: 1 ‚La Parisienne‘, aus Knossos; nach Evans, IV, T. XXXI  
 2 ‚Captain of the Blacks‘, aus Knossos; nach Evans, II, 2, T. XIII
- Taf. 5: 1 ‚Cupbearer‘, aus Knossos; nach Evans, II, 2, T. XII  
 2 Fontäne, aus Knossos; nach Evans, III, T. XXII  
 3 Detail von Taf. 6; nach Evans, II, 2, Abb. 508
- Taf. 6: ‚Priestking‘, Relieffresko aus Knossos; Photographie nach Nachbildung im Arch. Seminar der Universität Berlin
- Taf. 7: 1 Detail aus Rebhühnerfries, aus Knossos; nach Evans, II, 1, Abb. 51  
 2 Fresko mit blauem Vogel, aus Knossos; nach Evans, II, 2, T. XI
- Taf. 8: 1 Katze und Vogel, aus H. Triada; nach Monum. Ant. XIII  
 2 Katzenzeichnungen der schwachsinnigen Künstlerin A. K. B.; nach Photographie
- Taf. 9: 1 Springendes Reh, aus H. Triada; nach Evans, II, Abb. 201  
 2 Hund, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 3 ‚Lily-fresco‘, aus Knossos; nach Evans, I, T. VI
- Taf. 10: Huhn, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie
- Taf. 11: Ente, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie
- Taf. 12: 1 Fresko mit fliegenden Fischen aus Phylakopi; nach Excavations at Ph., T. III  
 2 Elfenbeinfigur eines Stierspringers aus Knossos; nach Evans, III, Abb. 296  
 3 Detail: Hand eines Stierspringers; nach Evans, III, Abb. 295  
 4 Stuckrelief einer Hand aus Knossos; nach Evans, III, Abb. 351
- Taf. 13: Rhyton aus H. Triada; nach Photographie nach abgerolltem Abguß im Albertinum zu Dresden

- Taf. 14: 1 Fresko des Krokuspflückers aus Knossos; nach Evans, I, T. IV  
 2 Nachzeichnung eines eidetischen Künstlers; nach dem Original  
 3 Nachzeichnung eines nichteidetischen Künstlers; nach dem Original
- Taf. 15: 1 Fayencerelief einer Kuh mit säugendem Kalb, aus Knossos; nach Nachbildung  
 2 Stierkopf, Relieffresko aus Knossos; nach Photographie
- Taf. 16: 1 Landschaft mit Kühen, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 2 Herde, Zeichnung K. Tonny; nach dem Original
- Taf. 17: 1 Renntier, paläolithische Zeichnung (Font de Gaume); nach Sydow, Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, T. XXIV  
 2 Antilope, Buschmannzeichnung; nach Kühn, Kunst der Primitiven, Abb. 6
- Taf. 18: 1 Herde, paläolithische Zeichnung, Grotte du Chaffaud, Vienne; nach Verworn, Anfänge der Kunst, Abb. 22  
 2 Deckenmalerei, paläolithisch, Altamira; nach Sydow, Kunst der Naturvölker, S. 429  
 3 Balla, Une laisse en mouvement  
 4 Schnittervase aus H. Triada; nach Monum. Ant. XIII  
 5 Ausschnitt aus einer Zeichnung K. Tonny; nach dem Original
- Taf. 19: 1 Kühe, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 2 ‚Grand Stand‘, rekonstruiertes Fresko aus Knossos; nach Evans, III, T. XVI  
 3 Gänseherde, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie
- Taf. 20: 1 Detail Federkrone von ‚Priestking‘, T. 6; nach Evans, II, 2, Abb. 504 A  
 2 ‚Bewegende Rose‘, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 3 ‚Störche‘, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 4 Federn, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 5 Ente auf Nest, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie  
 6 Gladiolen, Zeichnung A. K. B.; nach Photographie
- Taf. 21: 1 Giraffen, NW-Afrika, Habeter III Fezzan; nach Frobenius, Kulturgesch. Afrikas, T. 11 b  
 2 Detail-Goldbecher aus Vaphio; nach Photographie  
 3 Scherenschnitte von A. K. B.; nach Photographie
- Taf. 22: 1 Scherenschnitte von A. K. B.; nach Photographie  
 2 Kamares-Vase aus Phaistos; nach Evans, II, 1, Abb. 116  
 3 Kamares-Vase aus Knossos; nach Evans, I, Abb. 186 a  
 4 Kamares-Vase aus Knossos; nach Oulié, Décor. égéenne, T. XV  
 5 Kamares-Vase aus Phaistos; nach Oulié, a. O., T. XVI
- Taf. 23: 1 Siegelabdrücke mit Darstellungen von Monstra, Zakro; nach Abgüssen im Arch. Seminar der Universität Berlin  
 2 Hirschjagd, paläolithische Malerei vom Mas d'en Josep; nach Ebert, Reallex., VII, T. 111  
 3 Kampfszene, paläolithische Malerei aus ‚Galeria del Roble‘; nach Ebert, a. O., T. 112  
 4 Spielende Knaben, Fresko aus Knossos; nach Evans, III, T. XXV  
 5 ‚Teufel‘ von Peñon de Graja (Spanien); nach Burkitt, Prehistory, T. XXXIX  
 6 ‚Kobolde‘ auf Melischen Vasen; Entwicklungsreihe nach Evans, I, Abb. 527

- Taf. 24: 1 Greifenfresko aus Knossos; nach Evans, IV, T. XXXII  
 2 Vase aus Pylos; nach Photographie im Arch. Seminar der Universität Berlin  
 3 ‚Ephyräische‘ Vase; nach Blegen, Korakou, T. VII  
 4 Stierspringer, Fresko aus Knossos, Ashmolean Museum Oxford; nach Evans, III, T. XXI  
 5 ‚Palaststil‘-Vase aus Knossos; nach Photographie  
 6 ‚Ephyräische‘ Vase; nach Blegen, Korakou, T. VII
- Taf. 25: 1 Pithos aus Mochlos; nach Photographie  
 2 Bügelkanne aus Palaikastro; nach Photographie  
 3 Amphora aus Knossos; nach Evans, IV, Abb. 215  
 4 Amphora aus Knossos; nach Evans, IV, Abb. 240  
 5 Amphora aus Knossos; nach Evans, IV, Abb. 242  
 6 Amphora aus Isopata; nach Evans, IV, Abb. 243  
 7 Amphora, Tomb of the double axes; nach Evans, IV, Abb. 244 a  
 8 Krater aus Knossos; nach Evans, IV, Abb. 246  
 9 Becher, Allard Pierson Museum, Amsterdam, nach Photographie
- Taf. 26: 1 Stierrhyton aus Knossos, Steatit; nach Photographie  
 2 Stierrhyton aus Mykenai, Silber; nach Karo, Schachtgräber, T. CXX  
 3 Löwenrhyton aus Knossos, Steatit; nach Maraghiannis-Seager, Ant. cré. III, T. 23  
 4 Löwenrhyton aus Mykenai, Gold; nach Karo, Schachtgräber, T. CXVII
- Taf. 27: 1 Goldblech aus Mykenai; nach Karo, Schachtgräber, T. XLIV  
 2 Goldene Ziernadel aus Mykenai; nach Karo, a. O., T. XXX  
 3 Goldblech aus Mykenai; nach Karo, a. O., T. XXVIII  
 4 Steinrelief aus Mykenai, Brit. Mus., London; nach Aufnahme des Brit. Museums  
 5 Steinrelief aus Mykenai; Brit. Mus., London; nach Aufnahme des Brit. Museums  
 6 Goldbelag von einem Holzkästchen aus Mykenai; nach Karo, a. O., T. CXLIII  
 7 Relief vom Löwentor, Mykenai; nach Aufnahme im Arch. Seminar der Universität Berlin
- Taf. 28: 1 Plan des Hauses von Chamaezi; nach Evans, I, Abb. 108  
 2 Plan des Palastes von Knossos; nach Pendlebury, Handbook to the Palace of Minos  
 3 Rekonstruktion des Zentralhofes Knossos (der hier vermittelte Eindruck dürfte in architektonischer Hinsicht zu günstig sein!); nach Evans, II, 2, Abb. 532
- Taf. 29: 1 Plan der Oberburg von Tiryns; nach Tiryns, III  
 2 Rekonstruktion des Innenhofes Tiryns; nach Tiryns, III
- Taf. 30: 1 Eberjagd, Fresko aus Tiryns; nach Tiryns, II, T. XIII  
 2 Wagenfries, Fresko aus Tiryns; nach Tiryns, II, T. XII  
 3 Hirsche, Fresko aus Tiryns; nach Tiryns, II, Abb. 60  
 4 Jäger, Fresko aus Tiryns; nach Tiryns, II, T. I  
 5 Scherbe aus Mykenai; nach Photographie im Arch. Seminar der Universität Berlin  
 6 Scherbe aus Tiryns; nach Schliemann, Tiryns, T. XIV
- Taf. 31: 1 Priesterin, Fayencestatuette Knossos; nach Maraghiannis-Seager, Antiq. cré. III, T. 17  
 2 Elfenbeinstatuette, Museum of Fine Arts, Boston; nach Aufnahme des Museums  
 3 Adorantin, Bronze, Antiquarium Berlin; nach Aufnahme des Museums  
 4 Kopf der Elfenbeinstatuette Boston; nach Aufnahme des Museums

- Taf. 32: 1 Goldring aus Mykenai; nach Evans, II, 1, Abb. 194  
2 Goldring aus Isopata; nach Evans, III, Abb. 38  
3 Goldring aus Mykenai; nach Evans, I, Abb. 310  
4 Siegel aus H. Triada; nach Evans, II, 1, Abb. 194  
5 Goldring aus Mykenai; nach Evans, I, Abb. 116  
6 Detail-Sarkophag von H. Triada; nach Photographie  
7 ‚Galop volant‘, Felsmalerei von Ghat, Fezzan; nach Frobenius, Kulturgeschichte Afrikas, T. 28 a  
8 ‚Galop volant‘, Buschmann-Malerei, Südafrika; nach Frobenius, Das unbek. Afrika, T. 12

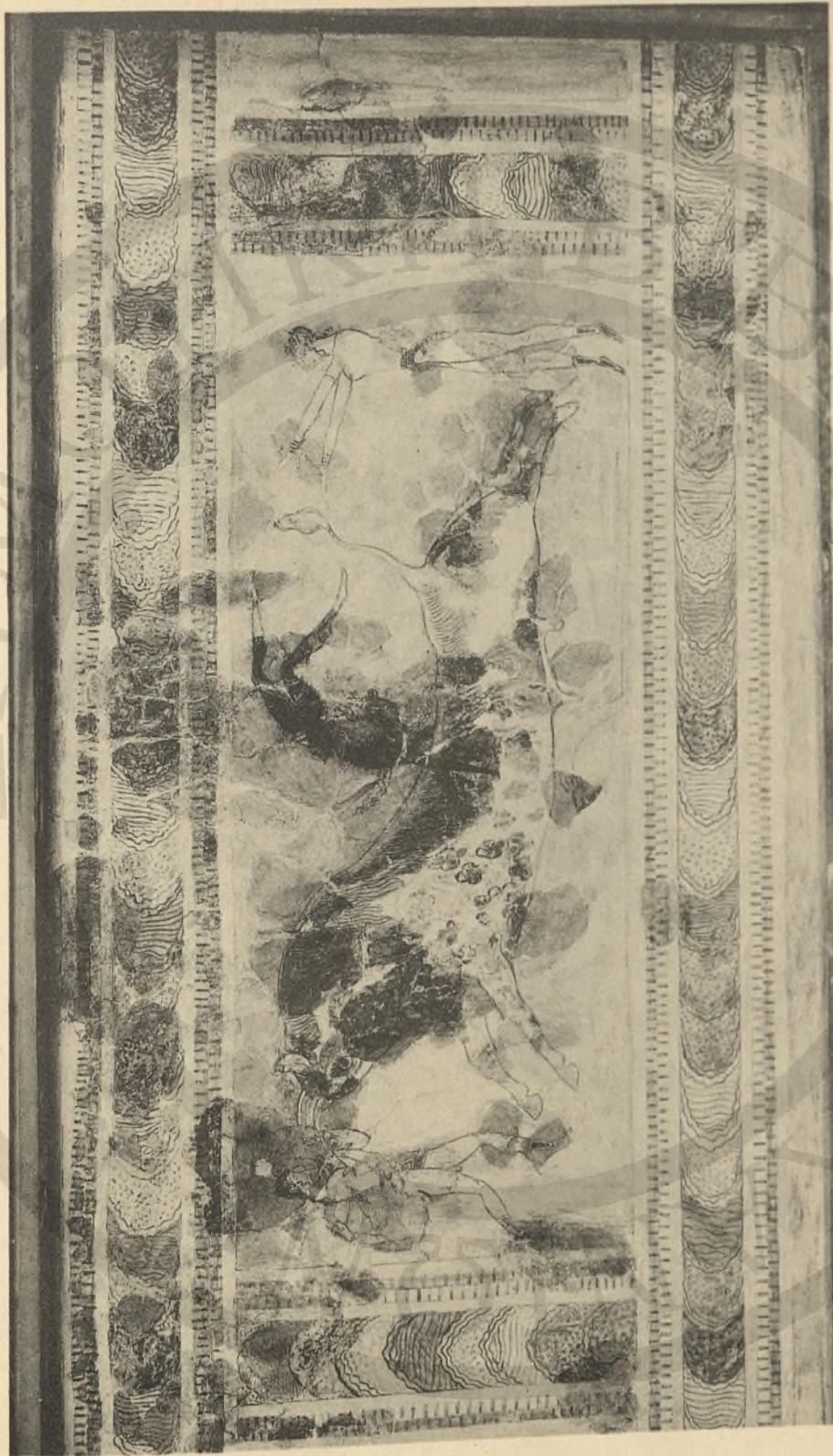
Für die Beschaffung der Vorlagen habe ich vor allem Herrn Prof. Dr. K. H. Bouman (Amsterdam), der mir freundlichst das Material der schwachsinnigen Künstlerin A. K. B. zugänglich machte und Veröffentlichung einer Auswahl gestattete, zu danken. Herr Prof. Dr. G. Rodenwaldt (Berlin) erlaubte mir die Benutzung seiner eigenen und der Abbildungssammlung des Archäologischen Seminars der Universität Berlin; die Herren R. Hinks (London), Prof. Dr. W. Müller (Dresden) und Prof. Dr. R. Zahn (Berlin) waren mir in lebenswürdiger Weise behilflich bei der Beschaffung von einzelnen Vorlagen. Allen sei auch hier herzlichst gedankt.

(Übersetzung der holländischen Texte auf Tafel 20 und 8.2: „ganz große Federn“; „bewegendes Röschen“; „schöne kuckuckgefederte Hühnchen“; „schwarze braune blaue schwarze gelbe“; „zus (Rufname) mit schönem buntem Kätzchen“; „Katze sind (sic) fertig Katze . . . fertig“; „fünf Katze mit weißem Schnurrbart“; „kleines Hündchen liebes Hündchen wafwafwaf“.)

T A F E L T E I L









2



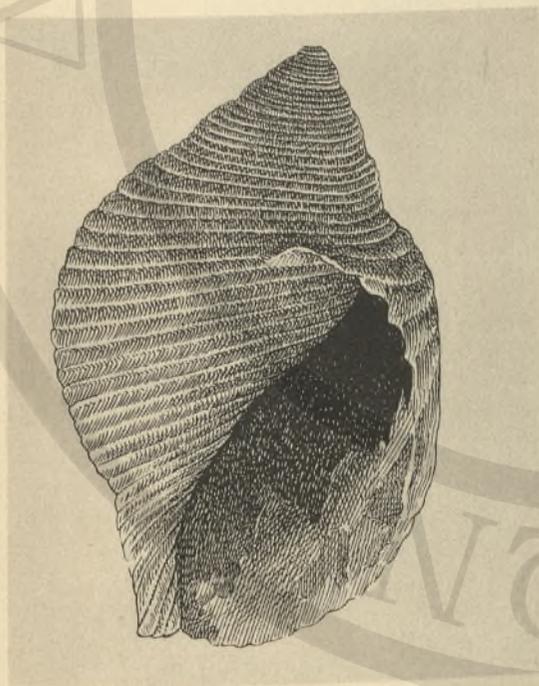
4



1



3





1



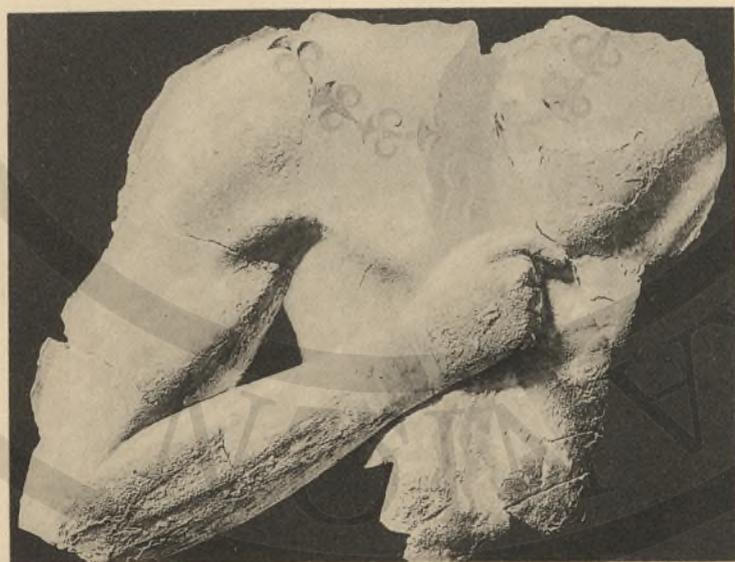
2



1



2



3





1



2





2



3

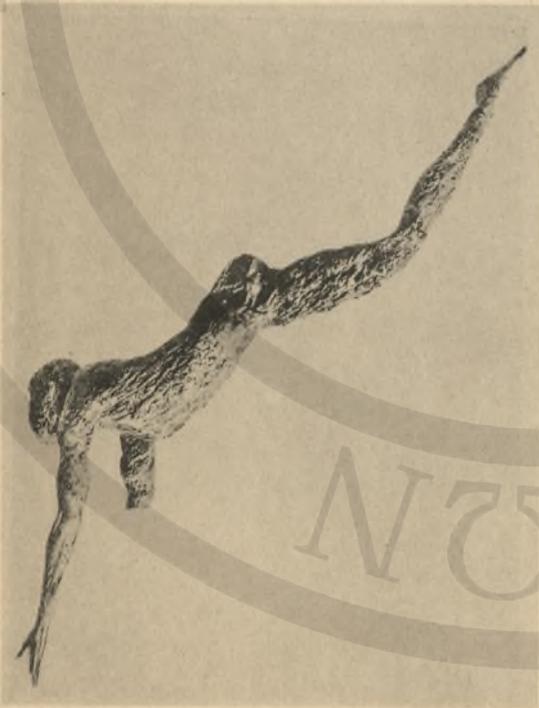




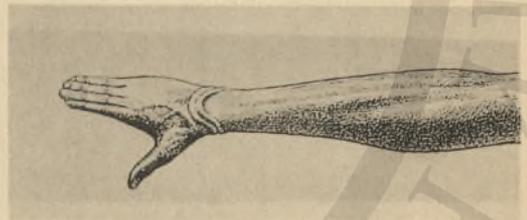




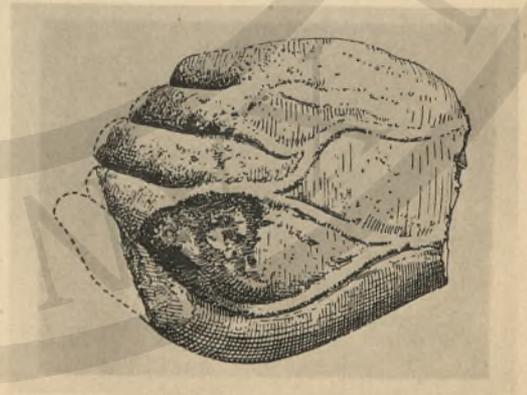
I



2



3



4





1



2



3



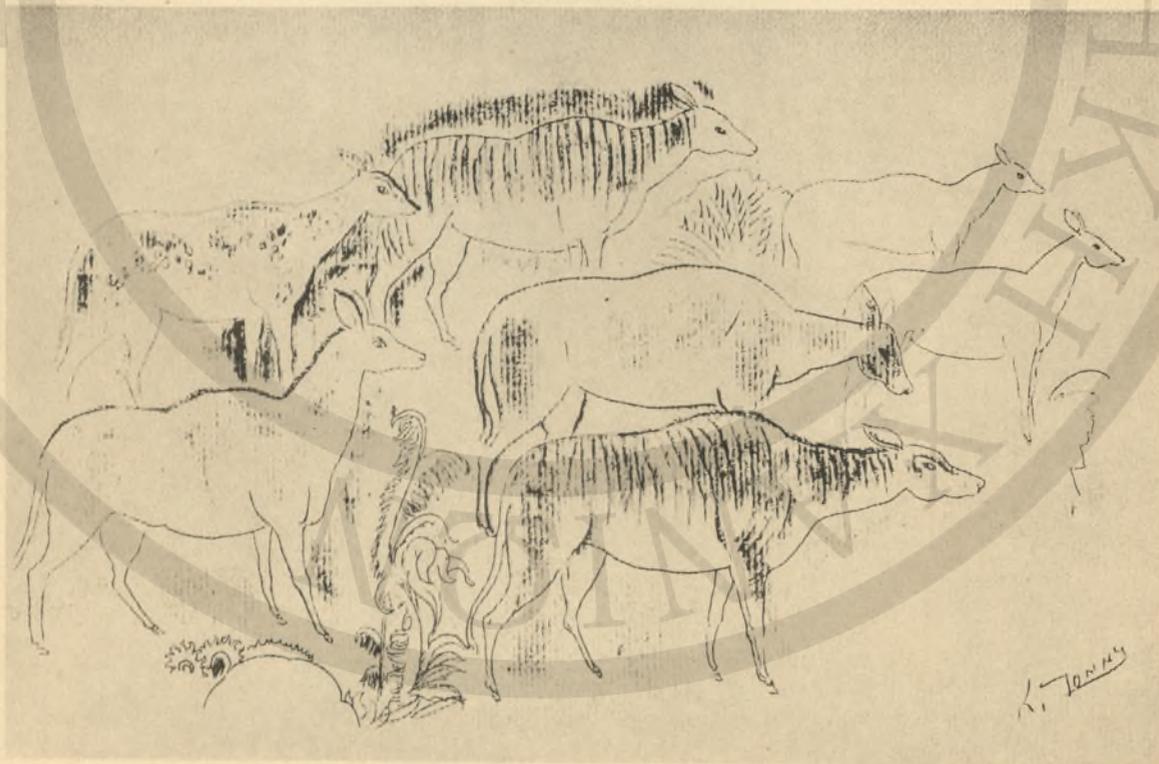
1



2



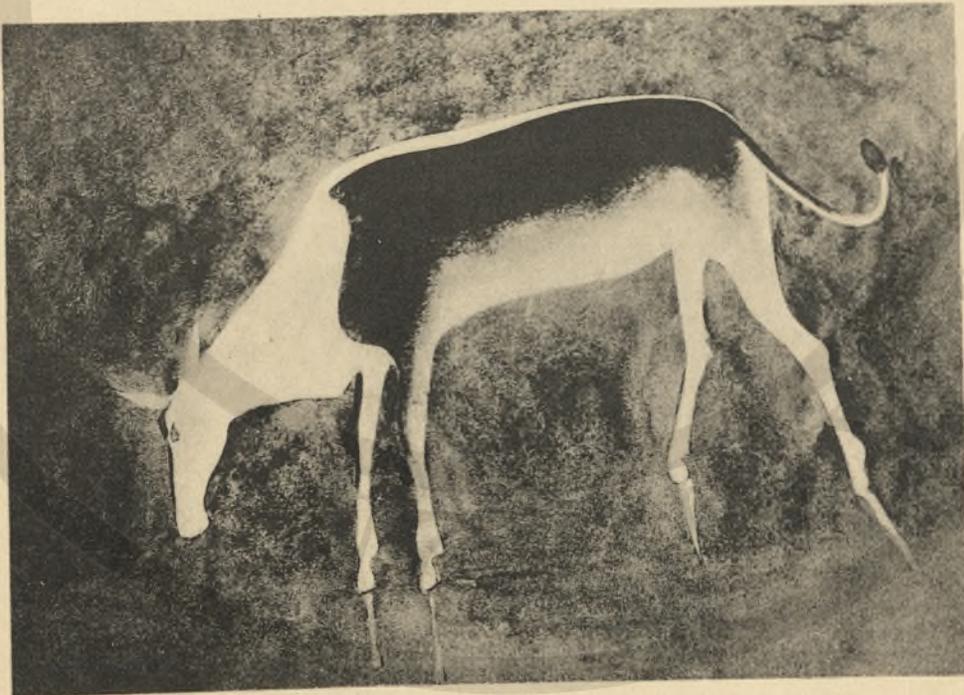
1



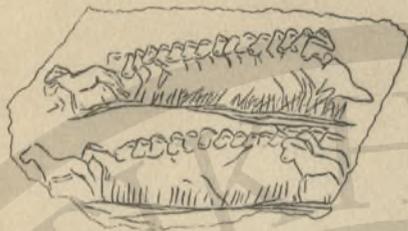
2



1



2



1



2



3



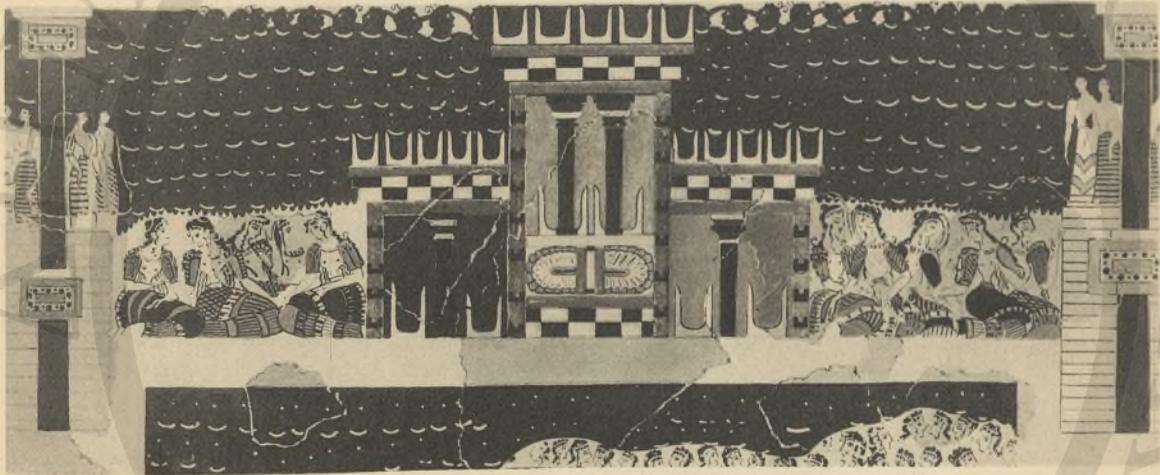
4



5



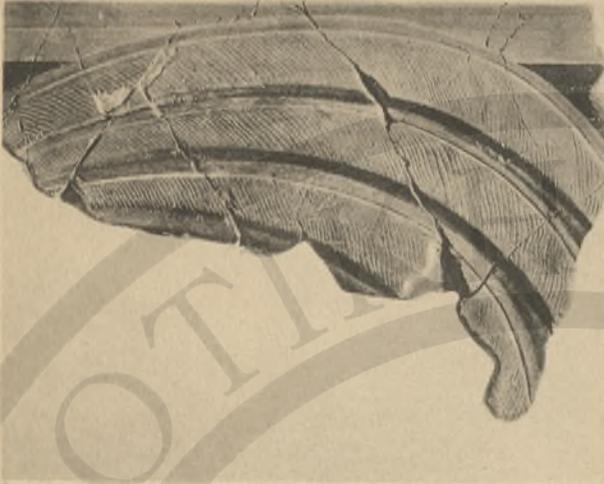
1



2



3



1



2



3



4



5



6



1



2



3



I



2



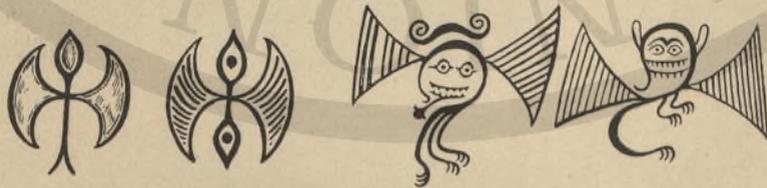
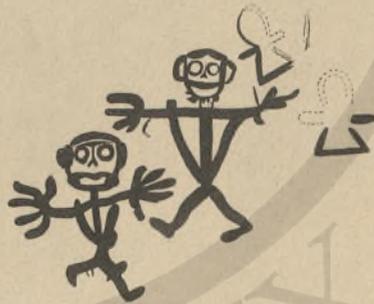
3



4



5



6







1



2



3



4



1



2



3



4



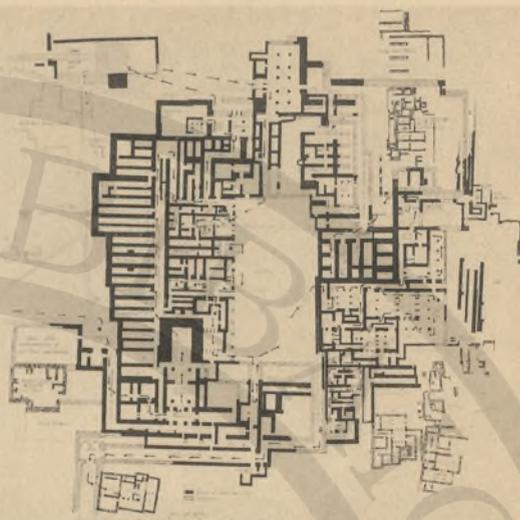
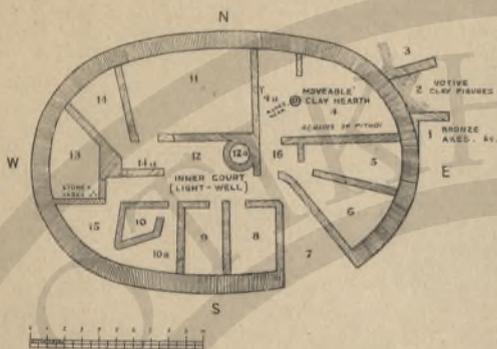
5



6

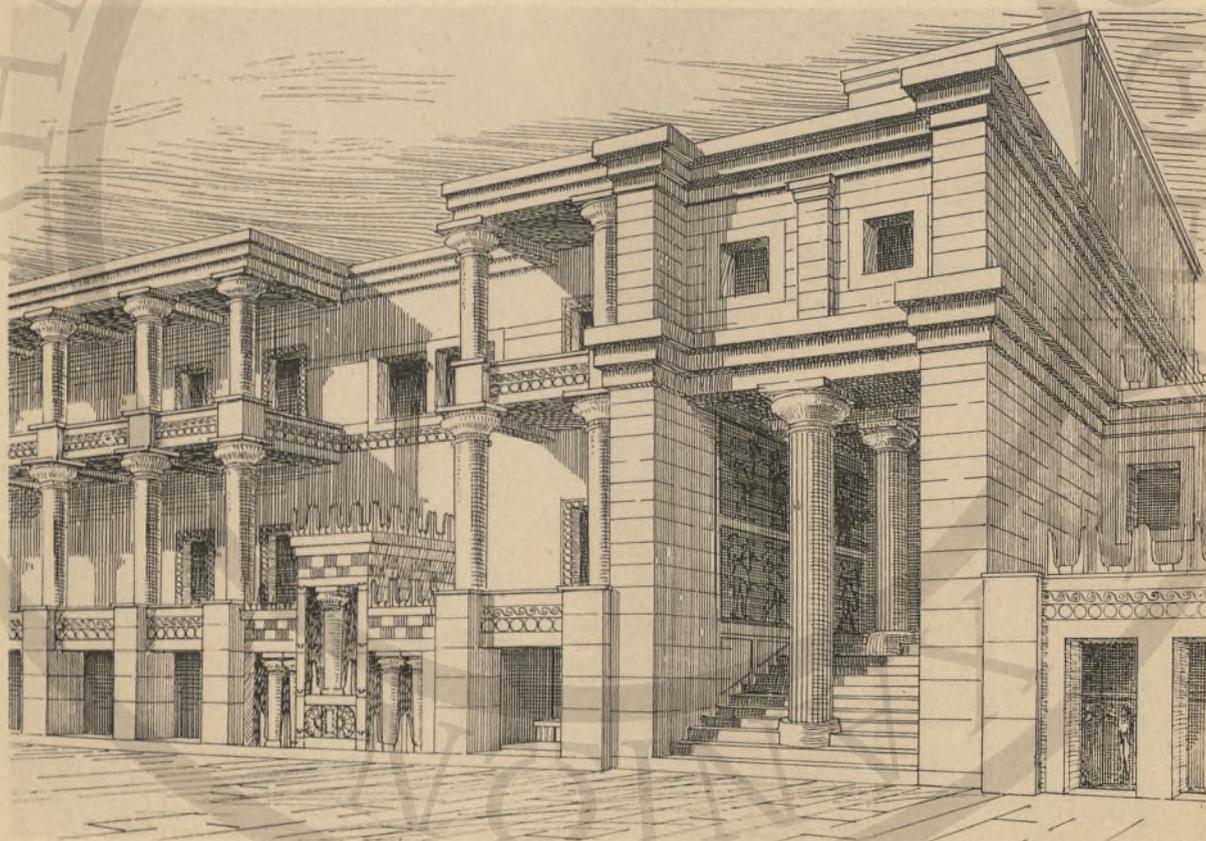


7

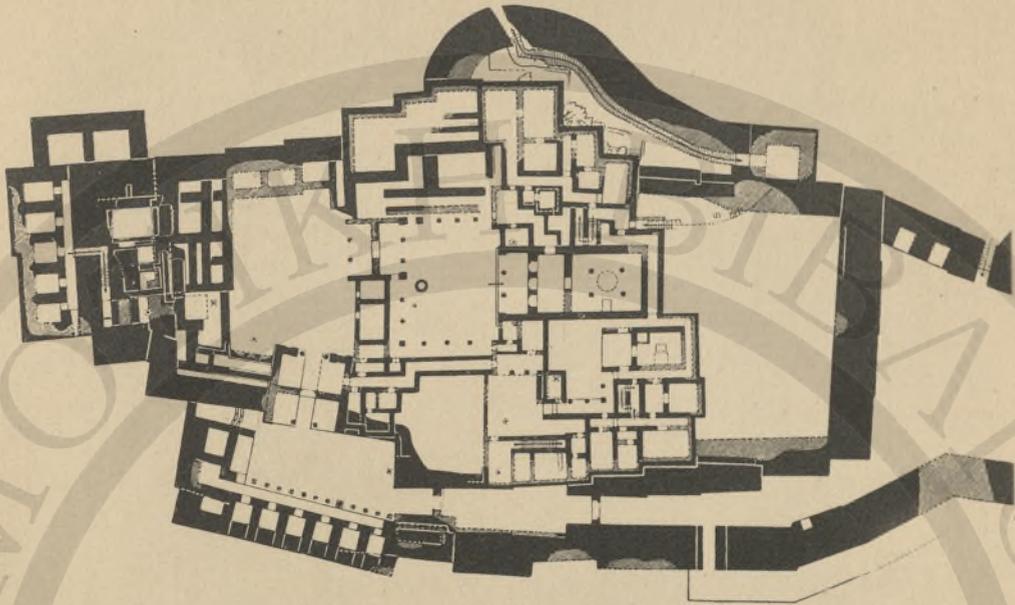


1

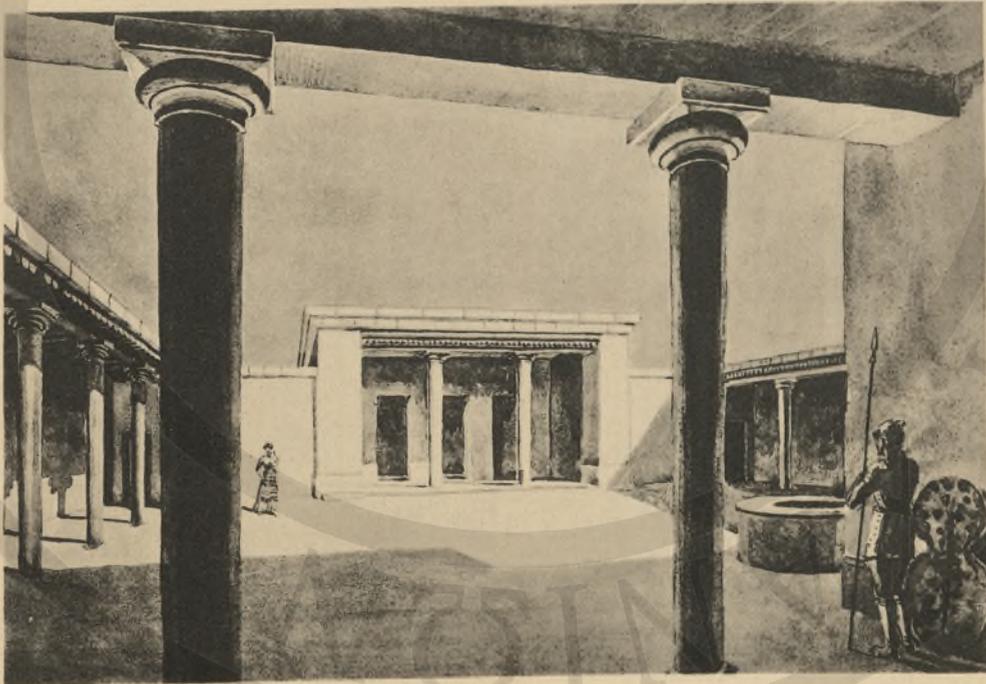
2



3



I



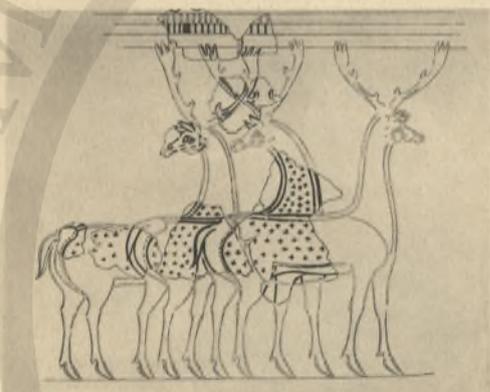
2



1



2



3



4



5



6



1



2



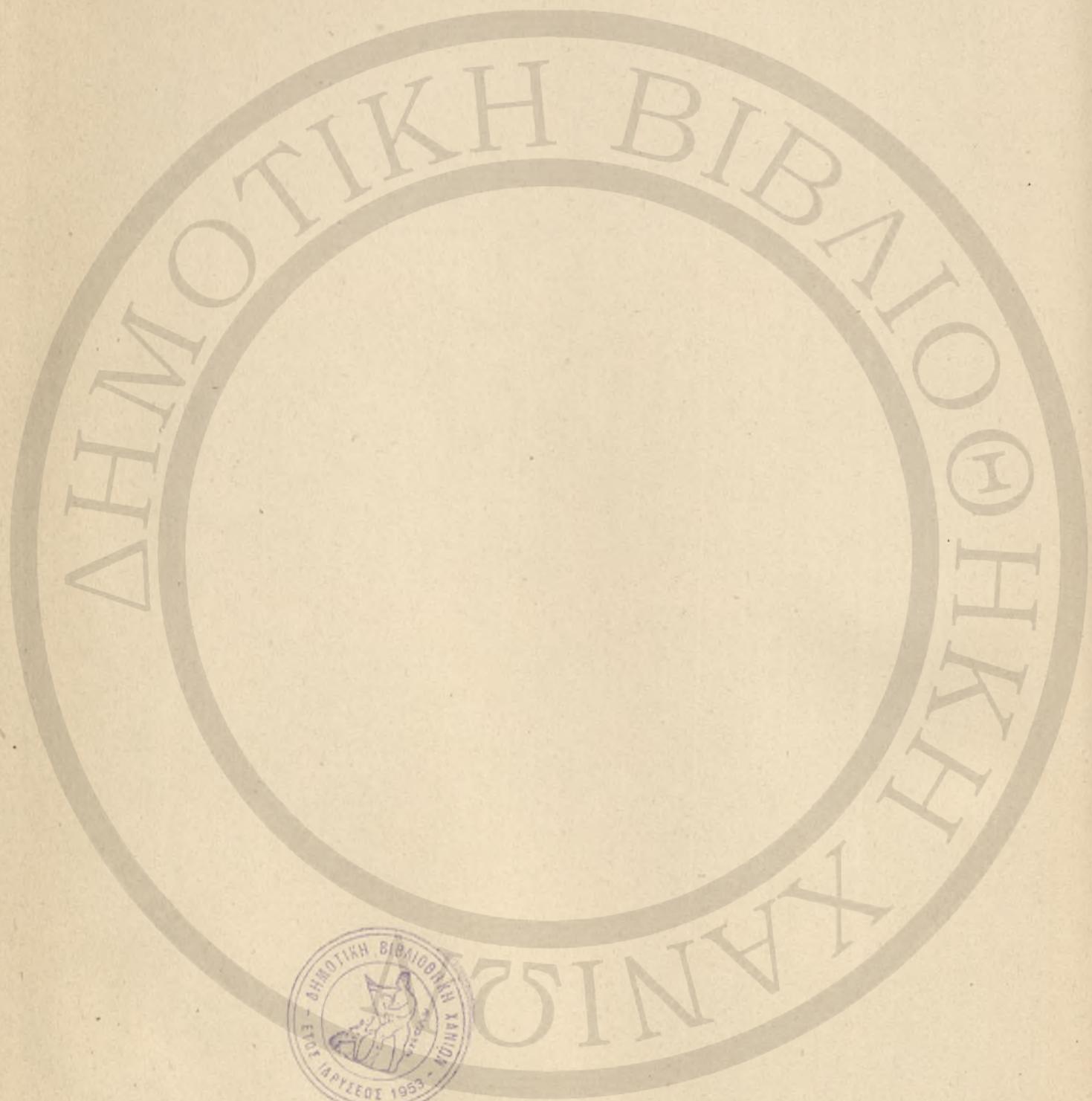
3



4







№ 080

