

Nr. 31 und 32. Wie verknöchert und schematisch der Dipylonstil ist, sieht man am besten, wenn man einen zweiten Theil seiner Motive betrachtet, die animalischen Wesen, die wahrscheinlich nicht zu seinem ältesten Besitzthume gehören. Statt der Meereswesen im mykenischen Stile finden wir nun die europäischen Haus- und Jagdthiere, das Pferd, den Hirsch, den Steinbock, Sumpfvögel und Gänse; daneben tritt der Mensch auf, noch nicht in mythologischen Szenen, sondern in solchen, die dem wirklichen Leben entlehnt sind: Todtenklagen, feierlichen Processionen, Reigen und Seeschlachten. Alle diese Figuren erscheinen in geometrischem Sinne umgearbeitet, eckig und unglaublich roh; in endloser Einförmigkeit werden sie nebeneinander gereiht (vgl. den Fries mit Steinböcken auf Nr. 30), wie ein Kind oder der Wilde sich an der ewigen Wiederkehr eines und desselben Tones erfreut. Man hat diese Gleichförmigkeit auf die Einwirkung gestanzter Vorbilder aus der Metalltechnik zurückgeführt, wie man überhaupt die Ornamente der älteren griechischen Keramik gegenwärtig mit Vorliebe aus anderen Techniken erklärt. Ich muss auf Grund vielfacher Beschäftigung mit den kunstgewerblichen Techniken gestehen, dass ich diesen Theorien ziemlich skeptisch gegenüberstehe und den Standpunkt meines Collegen und Vorstandes der Textilsammlung am österreichischen Museum, Riegl, theile, von dem eine ausführliche Arbeit über die Unhaltbarkeit der weitverbreiteten Anschauung von der grundlegenden Bedeutung der Textilkunst für die Entstehung der geometrischen Ornamente in nächster Zeit bevorsteht.

Mit dem Dipylonstile hat das lineare Ornamentationsprincip den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht; eine neue Epoche bricht für die griechische Kunst und mit ihr für die Keramik an, als sie wie einen befruchtenden Strom die Kunst der Euphratländer und Aegyptens auf sich wirken liess. Der Gewinn, den die griechische Kunst aus der alten orientalischen zog, war ein doppelter. Sie holte sich aus derselben einerseits eine stoffliche Bereicherung, die Thierfrieze mit ihren Löwen, Pantheren, den phantastischen Mischgestalten des Greifes, der Sphinx u. s. w., anderseits aber die dort schon ausgebildeten ornamentalen Formen, insbesondere die gereihten Lotos-Knospen und Blüthen, sowie die Palmette. Jene erstere Hälfte bedeutet im Leben des griechischen Kunstschaffens im Ganzen und Grossen nur etwas Vorübergehendes; denn das, was den Griechen zum Selbstschaffen reizte, war die ikonographische Fortbildung, vor allem die menschliche Gestalt; hier machte er sich bald von seinem Lehrmeister selbstständig. Das Ornament aber machte ihm wenig Sorge; er übernahm es zunächst unmittelbar und unverändert vom orientalischen Vorbilde; schon in den ältesten Gattungen, der rhodischen, melischen, korinthischen u. s. w. ist die Anzahl von ornamentalen Grundformen gegenüber dem Reichthume in der mykenischen Epoche, ja selbst im Dipylonstile eine geringe. In der eigentlich klassischen Zeit ist es nicht viel mehr als die Palmette und der Lotos, die übrig bleiben. Aber diese Motive bilden ein Lebenselement der decorativen Kunst der Griechen; in der Art, wie sie wenige Mittel zu verwenden lernt, liegt ihr classischer Charakter.

Wenn wir die griechische Keramik des 7. und 6. Jahrhunderts überblicken, bietet sich uns ein ungemein buntes und lebendiges Bild dar. Sie blüht, das ergibt sich aus den Forschungen der letzten Jahre immer klarer, an allen Ecken und Enden der griechischen Welt. Wenn auch die üblichen Bezeichnungen, wie melisch, rhodisch, böotisch, protokorinthisch, korinthisch, jonisch, chalkidisch, kyrenäisch etc. noch zum Theile der Bestätigung bedürfen, so wird doch im Allgemeinen dadurch eine stilistisch, zeitlich und local fest umgrenzte Kunstrichtung unzweideutig verstanden. Alle diese Localfabricationen, die sich gegenseitig beeinflussen oder voneinander abhängig sind, gehen ein, als mit dem