

FRITZ SCHACHERMEYR

DIE SZENENKOMPOSITION DER MINOISCHEN BILDKUNST  
UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE BEURTEILUNG  
DER ALTKRETISCHEN KULTUR

Die Hauptfrage der minoischen Altertumskunde gilt dem Wesen der altkretischen Gesittung im allgemeinen und der entscheidenden Alternative: War die minoische Kultur naiver und im Grunde also doch noch primitiver Natur oder haben wir es bei ihr bereits mit einer Hochkultur seriöser Art zu tun.

Die Antwort hierauf kann nur von den einzelnen Fundmaterien ausgehen. Was wir über die altkretischen Städte und Paläste, über die Organisation der Wirtschaft, über die hohe Stufe des Gewerbes und der technischen Einrichtungen wie über die beachtliche Rolle der Schriftlichkeit wissen, würde eine Einreihung der minoischen Welt in die Hochkulturen befürworten. Nur hinsichtlich der altkretischen Kunst bestehen immer noch einige Zweifel, ob sie nicht doch einen mehr naiven und primitiven Charakter bewahrt habe. Hierdurch würde aber die erwähnte Qualifikation in ernstester Weise in Frage gezogen werden, denn gerade das Künstlerische bildete, soviel wir sehen, gleichsam das Herzstück der minoischen Gesittung. blieb die minoische Kunst primitiv, so ist es auch der minoische Mensch geblieben, bei allem sonstigen Aufwand.

Die Behauptung, dass es sich bei der minoischen Kunst nur um ein gleichsam primitives Produkt des eidetischen Sehens handle, hat — wie Sie alle wissen — vor allem der niederländische Archäologe Snijder vertreten. Er zog auch beachtenswerte Verbindungslinien zwischen den Bewegungsbildern der primitiveren Urzeit des Mittelmeeres und denen der minoischen Hochblüte. Ich muss gestehen, dass ich in meinen jüngeren Jahren von der These Sniijders beträchtlich beeindruckt wurde. Durch langjährige Forschungen bin ich aber dann doch zu ganz anderen Ergebnissen gekommen und neueste Funde haben diese, wie mir scheint, bestätigt. Ich möchte Ihnen nun meine gegenwärtige Auffassung vortragen, die dahin geht, dass die minoische Kultur in ihrer Hochblüte bereits eine Art von Hochkunst darstellte, die sich in den Rahmen einer allgemeinen altkretischen Hochkultur durchaus einzufügen vermochte.

ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ ΙΕ'

12

Auszuweichen haben wir von dem mesolithischen Bewegungsbild, mit dem wir, nicht zum wenigsten dank den bahnbrechenden Arbeiten von Herbert Kühn, hinreichend vertraut sein können (πίν. ΜΔ', είν. 1). Wir finden dieses Bewegungsbild vor allem in Ostspanien in vielfältigen Beispielen, die immer wieder Menschen und Tiere in voller Bewegung zeigen, niemals auf eine Grundlinie bezogen, sondern stets in einer Art von «Kavallierperspektive», auch über- und untereinander angeordnet, verstreut und gleichsam in der Luft schwebend. Es handelt sich um Jagdbilder ohne Begrenzung und Rahmen, wohl magischen Zwecken des Jagdzaubers dienend. Der Mensch lebte damals selbst noch auf freier Wildbahn, war vor allem Jäger (und mitunter Gejagter). Die Wachheit seiner Aufmerksamkeit und seines Auges galt—wie noch heute bei vielen Tieren—der Tatsache der Bewegung. Das Dingliche trat ihm erst von der Bewegung her richtig ins Bewusstsein. Daher auch das Bewegungsbild. Analoge Darstellungen finden wir in Nordafrika besonders im Fezzan, ausserdem auch in Südafrika und hier überall viel weiter herabreichend, da sich ja auch das Jägerdasein der Menschen dasselbst viel länger erhielt. In neuerer Zeit sind einige Bilder der erwähnten Art auch in Höhlen Siziliens aufgedeckt worden. Das Jahr 1961 brachte dann die grosse Überraschung, als es James Mellaart gelang, in einer von ihm entdeckten frühneolithischen Stadt Ostanatoliens, in Tschatalhüyük, in einem Hause Wandgemälde völlig gleicher Art aufzufinden. Auch hier handelt es sich wieder um Bewegungsbilder, die einer Jagdszene gelten. Wohl gab es gleichzeitig schon Keramik und wohlgebaute Häuser, die Jagd aber stand neben dem frühen Ackerbau noch in hoher Blüte. Wie Jericho unbeschadet seines Ackerbaus gleichzeitig noch lange Gazellenjägerstation blieb, so waren auch die Bewohner von Tschatalhüyük zugleich noch der Jagd auf Hirsche und Auerochsen ergeben. Darum schätzten sie auch noch Bewegungsbilder und den damit verbundenen Jagdzauber. Bewegungsbilder finden sich vereinzelt auch noch im neolithischen Hacilar Zentralanatoliens, hier allerdings in Gestalt von sich gleichsam bewegendem Kleinplastiken. Unter diesen Umständen brauchte es uns nicht zu verwundern, wann zukünftig auch im Neolithikum Kretas gelegentlich noch Nachzügler des alten Bewegungsbildes auftreten würden. Voraussetzung für diese Erwartung wäre allerdings, dass auf unserer Insel die Jagd damals noch eine so grosse Rolle spielte, dass sie die Kunst zu beeinflussen vermochte.

Dass es sich dabei aber wirklich nur mehr um Nachzügler handeln würde, lehrt uns der gesamte übrige Fundbestand des mediterranean Neolithikums und der Frühbronzezeit. Das Neolithikum entstand ja durch die Einführung des Ackerbaus und durch den allmählichen Übergang zur Sesshaftigkeit. Je mehr dann die Jagd an Bedeutung verlor, desto mehr trat nun das Interesse am Bewegungsbild zurück. Nach unseren bisherigen Erfahrungen obsiegte daher noch während des Neolithikums allenthalben die mehr auf das Statische gerichtete Kunstgesinnung der Ackerbauer. Das zeigt sich an den Idolen der Fruchtbarkeitsgöttin, wobei der Fruchtbarkeitsgestus der die Brüste berührenden Hände oder auch der Segen-gestus der erhobenen Hände schon kaum mehr als Bewegung empfangen wird. Auch die als Opfergaben dienenden Stierstatuetten zeigen einen statischen Charakter: Gleiches gilt von der nun einsetzenden Dekoration von Gefässen, die mit ihren plektogenen Motiven des Aufundab, der Metopen, der Rhomben, Schachbrettmuster u. dgl. das Moment der Bewegung keineswegs allzusehr in den Vordergrund stellt.

Auch auf Kreta ist alle uns bisher bekannt gewordene Kunstleistung des Neolithikums und der Frühbronze mehr statisch und ruhend. Das gilt von den neolithischen Statuetten der grossen Muttergöttin, von der frühen Gefässdekoration, von Plastiken wie dem Hund von Mochlos oder der Taubengruppe als Siegelgriff. Man hat in dieser Zeit die alte mesolithische Bewegungskunst anscheinend vergessen gehabt. Hiermit haben wir eine Tatsache herausgearbeitet, welche Snijder entgangen ist, die nun aber gegenüber seiner Theorie angeführt werden muss: Es besteht zwischen dem alten mesolithischen Bewegungsbild und der späteren minoischen Bewegungskunst, so viel wir erkennen können, kein direkter Traditionszusammenhang.

So musste die Idee der Bewegung, sollte sie überhaupt neu erscheinen, für Kreta gleichsam neu entdeckt werden. Solches ist erst am Beginn der Mittelbronzezeit, d. h. am Anfang des Mittelminoikums geschehen, und zwar durch die Übernahme der Spirale. Spiralendekoration hat es schon während der ganzen Frühbronzezeit auf den benachbarten Kykladen gegeben, ohne dass man sich dafür auf Kreta allzusehr interessierte. Wir finden sie daher nicht in der Ware von Hagios Onuphrios, nicht in der Grauware, so gut wie nicht in der mottled ware und—wie wir jetzt durch die Grabungen von Alexiu und von Hood wissen—auch nicht in der älteren Weissbemalten Ware der Mesara und in der von Knossos. Die weissen

Spiralen Ostkretas, wie wir sie z. B. aus Mochlos und Gurnia kennen, scheinen mit dem Anfang der Paläste parallel zu gehen.

Erst mit dem Beginn der Älteren Paläste hält also die Spirale auf Kreta allenthalben ihren sieghaften Einzug. Diese Neueinführung bedeutete für unsere Insel gleichsam eine Revolution, denn die Spirale wurde nun in weit höherem Masse als das bisher auf den Kykladen oder in manchen Bandkeramischen Kulturen der Fall gewesen war, als eine Bewegungsidee aufgefasst und genützt. Man liess sie nun entweder pflanzlich ungezügelt wuchern oder aber zuchtvoll in prächtigen Kurven rotieren, man liess sie auch Umwege machen, gestaltete sie zu ganzen Systemen aus, liess sie vor allem Wirbel bilden und gewann so eine schier unendliche Vielfalt ornamentaler Varianten. Man lernte es, dazu das neue Prinzip der Polychromie entsprechend zu nützen und so entstand in den Älteren Palästen die auch in technischer Hinsicht höchstwertige Kamares-Keramik. Diese bedeutete zweifellos die grossartigste Leistung der älterminoischen Kunst.

Handelt es sich dabei aber nicht doch noch um ein irgendwie primitives Produkt? Bei manchen Erzeugnissen dieser Gattung könnte man es in der Tat für möglich halten, dass ihnen einfach genialische Visionen, ohne vorbereitende Gedankenarbeit, zugrunde lagen. Bei anderen scheint mir hingegen ganz sicher zu sein, dass wir Produkte einer reifen Gedankenarbeit vor uns haben. Das gilt, um nur ein Beispiel anzuführen, besonders auch von dem berühmten Gefäss von Knossos, das wir als πίν. ΜΔ', εικ. 2, hier vorführen. Ich kann es nur als die klassische Höchstleistung nach einer langen gedanklichen Entwicklung ansehen.

Dabei finden wir hier die Idee der Bewegung gar nicht mehr in der ursprünglichen Form von bewegten Figuren, sondern übertragen auf das Ornament und ausserdem—wie schon erwähnt—gedanklich durchgearbeitet, gelegentlichauch bis ins Höchste gesteigert. Es muss irgendwie mit der Mentalität der damaligen höfischen Menschen zusammengehangen haben, dass man auf diesen Gedanken einer ornamentalen Bewegungskunst gekommen ist und ihn bis zum Äussersten verfolgte.

So viel über die ornamentale Kunst der Älteren Paläste. Wie verhält es sich aber mit der minoischen Figuralkunst? Durch lange Zeit glaubte man, diese wäre ganz ohne vorherige Entwicklung und Vorbereitung einfach spontan in der neuen Ära zutage getreten. Dagegen wandte ich mich schon in früheren Jahren in mehreren

Vorträgen und suchte auch für diese Figuralkunst eine Anlaufzeit und Entwicklung während der Älteren Paläste festzustellen. Aber erst durch die epochemachenden Funde Doro Levis in Phaistos wurde das Material so sehr vermehrt, dass wir nun sicheren Boden unter uns haben. Soweit ich es jetzt erkennen kann, spielte sich die Entwicklung und damit der Aufstieg zu den späteren Höchstleistungen in folgender Weise ab.

Die Wiederentdeckung der seit dem Neolithikum vergessenen figuralen Szene scheint um die Wende vom Früh- zum Mittelminoikum und mit dem Beginn der Älteren Paläste erfolgt zu sein. Mit zu den ältesten Beispielen gehören die Genre-Szenen auf den Siegeln von Kasteli Pediaada (Evans, *Palace I* S. 124 Fg. 93 A). Schon an ihnen lässt sich erkennen, dass das Moment der Bewegung—so wie in der Ornamentik—auch in der Szene bereits wieder massgebliche Bedeutung erlangte. Zwischen diesen ersten und noch etwas unbeholfenen Bewegungsbildern und den späteren Höchstleistungen der Glyptik und Malerei von M. Min. III bzw. S. Min. I klaffte durch geraume Zeit aber eine Lücke, in der einschlägige Funde fehlten. Auch handelte es sich nachher um ganz andere Bildideen, als sie uns auf den Siegeln von Kasteli entgegenreten. Unmittelbare Zusammenhänge liessen sich da also gar nicht feststellen.

Durch die Neufunde der letzten Jahre hat sich diese Lücke aber ausgefüllt. Wir sind nun in der Lage, für eine ganze Reihe von späteren Bildideen der M. Min. III – Zeit die Vorstufen von M. Min. II feststellen zu können. Jetzt erst sehen wir mit voller Deutlichkeit, wie sehr man auf Kreta um die einzelnen Bildgedanken gerungen hat, bis dass schliesslich, entweder schon in M. Min. II oder meistens erst in M. Min. III bzw. S. Min. I die Vollendung erreicht wurde.

Das gilt schon von dem Bildgedanken des Galopps. Unter den von Doro Levi gefundenen Siegelabdrücken aus dem Älteren Palast von Phaistos finden wir eine ganze Reihe von Versuchen, galoppierende Tiere darzustellen. Zum Teil können sie als recht unbeholfen bezeichnet werden (πίv. MΔ', εἰκ. 3 καὶ 4), doch gibt es auch schon den «fliegenden» Galopp darunter (πίv. MΔ', εἰκ. 5). Hier war man am Anfang von M. Min. II also noch im Stadium des Experimentierens. Wohl ist damals das beste Experiment (nämlich der fliegende Galopp) bereits gemacht worden, es ist aber noch nicht die Auslese zu dessen Gunsten erfolgt. Die schlechteren Experimente bestanden weiter, um erst in den nächsten Generation aufgegeben zu werden.

Aus M. Min. II finden wir in den Siegelabdrücken von Phaistos

auch die älteren Vorstufen des Bildgedankens der Tierüberfallung (πίν. ΜΔ', εικ. 6). Stellen wir diese den Darstellungen der gleichen Szene in M. Min. III/S. Min. I gegenüber (πίν. ΜΕ', εικ. 1), so wird uns klar, welchen Weg die Entwicklung bis zur Vollendung zu durchmessen hatte.

Gleiches gilt von dem Bildgedanken der Göttin, die von Priesterinnen umtanzt wird. Doro Levi verdanken wir den Fund einer Tanzszene auf einem Leuchter, vor allem aber ein Opfergefäß, in dem die majestätisch aufragende Göttin von ihren geschmeidigen Priesterinnen umtanzt wird (πίν. ΜΕ', εικ. 2). Beides stammt aus M. Min. II und in der Opferschale bediente sich der Maler der Aufwölbung der Gefäßwand, um noch mehr Geschmeidigkeit in die Bewegung der Tänzerinnen zu bringen. So handelt es sich hier um eine Leistung von beachtlicher Originalität und starker künstlerischer Wirkung. Stellen wir dem aber den Goldring von Isopata, gegenüber (πίν. ΜΕ', εικ. 3), so können wir auch hier wieder den Abstand von Vorstufe zur Reife ermessen.

Auch der Bildgedanke der Jagd-oder Anschleischszene mit einem Strauch inmitten tritt uns in mehreren Entwicklungsstufen entgegen. Am schlichtesten stellt er sich auf dem bekannten Halbzyylinder aus Elfenbein dar, den ich für echt halte (πίν. ΜΣΤ', εικ. 1), zum zweiten Mal auf dem Dolch aus dem Lasithi-Bereich (πίν. ΜΣΤ', εικ. 2) und schliesslich finden wir die Vollendung in der wunderbaren Szene von Hagia Triada, welche uns die anschleichende Wildkatze zeigt, wie sie, hinter dem Strauch verborgen, auf den ahnungslosen Vogel Jagd macht (πίν. ΜΣΤ', εικ. 3).

Am eindrucksvollsten dünkt uns der Vergleich von Vorstufe und Vollendung aber doch bei dem Bildgedanken, welcher Steinbock und Hund gegenüberstellt. Wohl ist in M. Min. II schon die Anordnung in zwei Etagen und das Mitspielen der Felskulisse versucht worden (πίν. ΜΣΤ', εικ. 4). Was aber dem Meister des Siegels von Archanes nachher gelungen (πίν. ΜΣΤ', εικ. 5), hebt sich in so herrlicher Weise über die Vorstufe empor, dass der Abstand mit Worten kaum ausgedrückt werden kann.

Überall konnten wir somit das gleiche Ringen um die bildliche Idee, überall den zähen Fortschritt erkennen, überall folgte auf den Anstieg schliesslich das vollendete Meisterwerk.

Wie verhält sich nun dieses neue minoische Szenenbild zu den einstigen mesolithischen Jagdszenen? Wohl gab es—wie wir gesehen haben—keine traditionellen Zusammenhänge zwischen beiden. Was

aber das gleiche blieb, war die Vorliebe für Bewegungsbilder, ja sogar die gleichsam «eidetisch» anmutende Art der Bewegungsdarstellung selbst. Hier erfolgte also in der Tat ein (wenn auch unbewusster) Rückgriff in die Urzeit. Auch die Streuung frei schwebender Bilder über eine ganze Wand hin, wie wir sie im Mesolithikum gewöhnt sind, findet sich gelegentlich auf Kreta wieder, vor allem im Wand- und Fussbodenschmuck von Hagia Triada, so wie er im Museum von Heraklion rekonstruiert wurde. H. Biesantz hat für die kretischen Bilder mit Recht darauf hingewiesen, dass hier die Natur in einem räumlich noch nicht fixierten Zustand erkannt worden ist.

Hatte also Snijder etwa doch recht, wenn er meinte, dass es sich auch bei den minoischen Bewegungsbildern nur um beliebige visuelle Eindrücke handle, die ganz ohne Zwischenschaltung des Gedanklichen, ja vielleicht in einem mit Absicht hervorgerufenen Rauschzustand geschaffen wurden?

Ich glaube, wir haben eine solche Annahme schon dadurch widerlegt, dass wir die Entwicklung nachwiesen, welche in den einzelnen Bildideen zu den schliesslichen Höchstleistungen führte. Entwicklung bedeutet Gedankenarbeit, Überlegung, Abwägung, Vergeistigung, wie sie dem Mesolithikum noch fremd war. Wie eingehend sich die minoischen Meister um eine gleichsam kritische Beobachtung und Analyse der Bewegungen bemühten, scheint mir aber auch noch aus folgenden Tatsachen hervorzugehen:

Wie ich glaube, haben diese Künstler ihr Augenmerk nämlich besonders auf die jeweils fruchtbarsten Augenblicke gelenkt und verschiedentlich einzelne Bewegungsvorgänge sogar in ihre Phasen zerlegt.

In dem leider stark zerstörten Boxer-Rhyton von Hagia Triada können wir das an den Fragmenten noch beobachten (πιν. ΜΖ'. εικ. 1): In der oberen Boxer-Reihe sehen wir den Besiegten zuerst nur auf einen Arm niederstürzend, im anschliessenden Bild dann aber auf beide Arme zusammensinkend. In der unteren Box-Szene stürzt der Besiegte zuerst mit seinem Gesäss auf den Boden nieder (die Rekonstruktion dieses Vorgangs ist zweifellos richtig), im nächsten Bild überschlägt er sich dann nach rückwärts. Diese Akte folgen so schnell aufeinander, dass der Sieger seine stolze Pose in diesen wenigen Augenblicken gar nicht zu verändern braucht.

Eine zweite Zerlegung von Bewegungen erkenne ich in den Galoppdarstellungen. Unterschieden werden der Absprung, der

fliegende Galopp und der Aufsprung. Dem Absprung begegnen wir u. a. auf dem bekannten Fresko von Hagia Triada (πίv. MZ', εικ. 2), weiter, von Kreta aus beeinflusst, in mykenischen und ägyptischen Pferdedarstellungen (besonders bei manchen Streitwagenbildern). Der fliegende Galopp tritt uns bei galoppierenden Stieren, Löwen u. dgl. entgegen (πίv. MZ', εικ. 3), der Aufsprung wurde besonders bei Jagdbildern, in denen das Wild von Hunden gehetzt wird, angewendet (πίv. MZ', εικ. 3).

Eine dritte Zerlegung von Bewegungen erblicke ich in der Aktion des Stierspringens, so wie sie in einem Raum zu Knossos in mehreren Einzelbildern dargestellt wurde. Bei der hier wiedergegebenen Rekonstruktion einer solchen Szene (πίv. MZ', εικ. 4) haben wir es mit drei aufeinander folgenden Teilaktionen zu tun, mit dem Fassen der Hörner, mit der Volte und mit dem Aufspringen auf den Boden. Die aufspringende Person wird hier im Sinne der bei den Minoern häufigen Rücksichtnahme auf den Rahmen (sog. «Einschleifung») allerdings verkehrt dargestellt. Es fanden sich zu Knossos aber auch andere Darstellungen des Abspringens, von denen eine die abspringende Person dem davongaloppierenden Stier in der Tat den Rücken zukehren lässt. Auch in Pylos hat neuestens C. W. Blegen eine abspringende Gestalt in richtiger Stellung gefunden.

Bei allen diesen Zerlegungen eines Bewegungsvorganges wurden jeweils die fruchtbarsten Augenblicke dafür ausersehen. So haben wir es mit einer richtigen Analyse, d. h. auch hier wieder mit einem gedanklich auslesenden und abwägenden Vorgang zu tun.

Noch ein weiteres Merkmal unterscheidet m. E. die minoische Bildkunst von der mesolithischen. Letztere kannte ja noch keine Rahmungen und keine geschlossenen Szenen, sondern lebte sich in beliebiger Streuung auf weiten Flächen aus. Die minoische Bildkunst war aber durch die Schule der Siegelglyptik gegangen und hat hier die Bedeutung des Rahmens wie die Beschränkung auf eine geschlossene Szene kennen gelernt. Wohl kehrte — wie wir gesehen haben — die Streuung auf offenem Felde gelegentlich wieder, doch treten uns weit häufiger schon Friese entgegen, deren Darstellungen teils nach «unten» und «oben», teils nur nach «unten» durch sogenannte Terraindarstellungen bodenbezogen sind. Man neigte aber dazu, diese Friesbänder durch dazwischengeschaltete Bäume oder Pfeiler zu gliedern und so eine Reihe von geschlossenen Einzelszenen zu gewinnen (Vaphio-Becher, Boxer-Rhyton). Durch Ornamentleisten gerahmt sind die Darstellungen des Stierspringens in Knossos.



Εἰχ. 1. – Höhlenmalerei aus Südafrika.  
Rosenthal, Cave Artists Abb. 38.



Εἰχ. 2. – Kamaresvase aus Knossos.  
Evans, Palace I, Taf. 3.



Εἰχ. 3. – Siegelabdruck aus  
Phaistos. Annuario 35/36 S.  
113 Abb. 289.



Εἰχ. 4. – Siegelabdruck aus  
Phaistos. Annuario 35/36 S.  
114 Abb. 291.



Εἰχ. 5. – Siegelabdruck aus Phaistos. Annuario  
35/36 S. 116 Abb. 298.



Εἰχ. 6. – Siegelabdrucke aus Phaistos.  
Annuario 35/36 S. 120 Abb. 303 - 306.



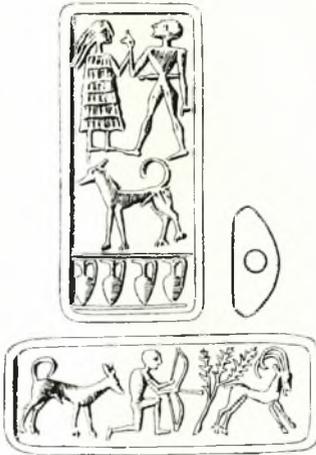
Ειχ. 1. – Siegel mit Tierüberfallungen.



Ειχ. 2. – Schale mit Schlangengöttin.  
Bollett. d' Arte 1956 Abb. 26.



Ειχ. 3. – Goldring aus Isopata. Zervos Taf. 632.



Eiz. 1. - Elfenbeinhalbzylinder.  
Evans, Palace I Abb. 145.



Eiz. 2. - Bronzedolch. Evans, Palace I Abb. 541.



Eiz. 3. - Katzenfresko aus Hagia Triada. Bossert, Altkreta<sup>3</sup> Abb. 68.



Eiz. 4. - Siegelabdruck aus Plaiatos.  
Anuario 35/36 S. 119 Abb 302.



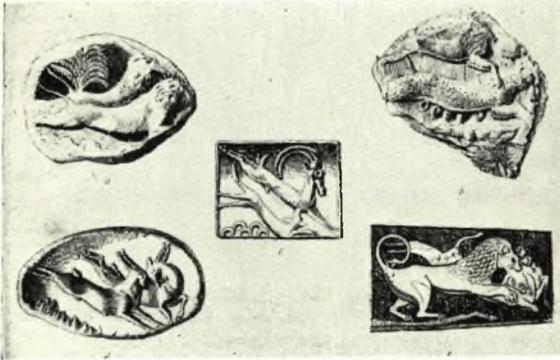
Eiz. 5. - Flachzylinder aus Archanes.  
Evans, Palace IV/2 Abb. 453 →



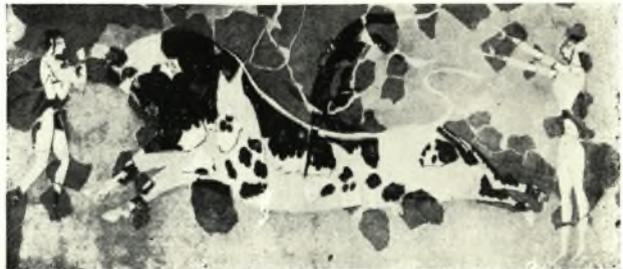
Εἰκ. 1' - Steatitirhyton aus Hagia Triada.  
Evans, Palace I Abb. 511.



Εἰκ. 2. - Fresco aus Hagia Triada. Evans,  
Palace II Abb. 201. →



Εἰκ. 3 - Siegel aus Kreta.  
Evans, Palace I Abb. 539.



Εἰκ. 4. - Stierspringfresko  
aus Knossos. Evans, Pala-  
ce III Abb. 144.

Rückblickend wird uns klar, dass die minoische Bildkunst ihren Ausgang in der Tat aus einer Kunsthaltung genommen hat, wie sie vorher schon im Mesolithikum in Geltung gewesen war. Man ist also am Ende des Frühminoikums durch Überwindung der damals in Geltung befindlichen mehr statischen Bildauffassung des bäuerlichen Daseins wieder zu dem alten Bewegungsbild zurückgekehrt. Irgendwie hängt das wohl mit der Gewinnung eines mehr städtisch-höfischen Daseins zusammen, mit dem Interesse an den Bewegungsbildern des Sportes wie der Pflanzen- und Tierwelt.

Die minoische Kunst hat sich dann aber über die geistige Haltung des Mesolithikums wie auch über dessen Leistungen weit erhoben. Das konnte geschehen durch die Generationen hindurch während geistige Arbeit an der Bewältigung immer der gleichen Bildgedanken, durch die auf eine Gewinnung der jeweils fruchtbarsten Augenblicke gerichtete Analyse der Bewegungsvorgänge und durch Schaffung von Einzelszenen. Auf diesem Wege gelangte man in Altcreta nun zu so hervorragenden Leistungen, dass wir meinen, man habe es in der Tat mit einer Art von Hochkunst zu tun.

Was gehört denn zu einem hohen Kunstwerk? Es muss einen Gipfelpunkt gegenüber der vorbereitenden Entwicklung darstellen und zugleich doch vom Hauch des Spontanen überglänzt werden. Gerade das ist aber bei den besten Werken der minoischen Bildkunst der Fall. Vor ihnen liegt der denkerische Aufbau der vorhergegangenen Entwicklung und doch gewinnt man den Eindruck, als ob darüber hinaus stets noch der intuitive Impuls eines begnadeten Künstlers hinzugekommen sei. Wohl kennen wir nicht mehr die Namen dieser letzten, die Entwicklung vollendenden Meister, aber ihre Werke sprechen in den Fresken, Steatitbechern und vor allem in der Glyptik zu uns.

Was wir hier ausführten, erscheint mir vor allem für die geschichtliche Beurteilung der minoischen Gesittung als Ganzem bedeutsam zu sein. Immer schon sprachen wir von einer Palastkultur und wären gerne bereit gewesen, ihr die Qualifikation als der ersten europäischen Hochkultur zuzubilligen. Nur hinsichtlich der Kunst war man bisher noch schwankend. Sollte sich aber die hier vorgetragene Auffassung bewähren, so würde das um einen Schritt weiter führen auf einem Wege, den seit Jahren u. a. schon Friedrich Matz gewiesen hat, nämlich im Schaffen der Minoer eine seriöse, wahrhafte Kunst zu erblicken und damit auch der minoischen Kultur als Ganzem den ihr zukommenden Platz zu sichern.