

## §. 110.

## Der Fuss (Untersatz, Stand).

Jeder ästhetisch-formalen Nothwendigkeit liegt eine thatsächliche und ganz naiv-materielle zum Grunde, eine Nothwendigkeit für die kindlichsten Zustände der Gesellschaft und der Künste, die mit fortschreitender Kultur zwar faktisch aber nicht formell aufhört, indem sie selbst den höchsten Gebilden der vollendeten Kunst ihren unauslöschlichen Typus aufprägt. Sie schreibt die Gesetze des formalen Schaffens; denn in Wahrheit, die Kunst erfindet nichts, — alles, worüber sie schaltet, war thatsächlich schon vorher da, ihr gehört nur das Verwerthen! Ja die Natur, die grosse Urbildnerin, unterliegt hierin ihrem eigenen Gesetze, auch sie vermag nur sich selbst wiederzugeben, ihre uranfänglichen Typen blieben dieselben für alles, was in den Aeonen ihr Schoos hervorbrachte.

Diese Wahrheit, die durch alle höchsten Gebiete der Kunst waltet, bewährt sich auch auf dem bescheidenen der Gefässkunst, und gerade diese gibt Gelegenheit sie schlagend hervortreten zu lassen.

Wir zeigten, dass der Bauch des Gefässes, der seinen Zweck in sich erfüllt, derjenige Theil ist, auf den sich alle übrigen Bestandtheile des Gefässes beziehen, die also nach Aussen thätig sind, daher dieses Wirken, das ihr Wesen bildet, nach seinem Modus und seiner Intensität klar wiedergeben und deutlich betonen müssen; welches wieder, wie bei dem Bauche, durch entsprechende Form und ihr beigelegten Schmuck erreicht wird.

Beginnen wir mit dem Fusse.

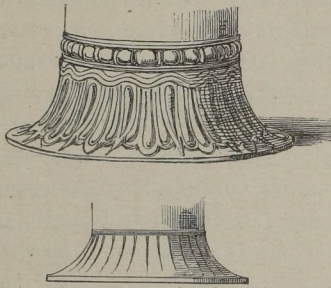
Dieser ist an den ältesten Gefässen gar nicht vorhanden! Sie sind entweder unten abgerundet oder zugespitzt, wie die Dolien und Amphoren, um in den Sand eingeschart zu werden oder auf einem ausgehöhlten und durchlöcherten Stuhle zu stehen. Oder man gab ihnen Standfähigkeit durch das Abfläachen der unteren Wölbung ihres Bauches. (Siehe die Figuren S. 57, 60, 61.)

Diese letztere Auskunft (das Ei des Kolumbus) kann uns hier nicht weiter beschäftigen, nur mag bemerkt werden, dass der feiner gebildete Kunstsinn bei ihr nicht stehen blieb, sondern für nothwendig hielt, die Abplattung mit einem Wulste, oder mindestens mit einem Saume, zu umfassen, diese Andeutung eines Fusses, oder Ablaufes, auch wohl voll-

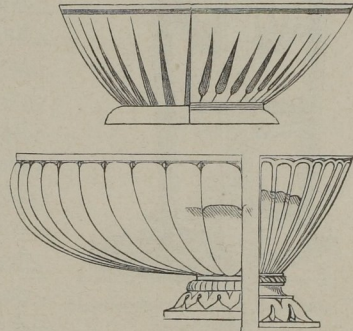
ständiger zu entwickeln, wie die beigefügten Beispiele zeigen. Siehe auch S. 63 und 73.

Weit wichtigere Beziehungen knüpfen sich an das fusslose Gefäß, das keine eigene Standfähigkeit besitzt. Die Auskünfte naivster Industrie in ihren Anfängen, um dem Gefässe diese Standfähigkeit zu ertheilen, wurden eben so viele Motive der höheren Töpferei, die ihnen treu blieb, den in ihnen liegenden Gedanken nur idealer auffasste und ausdrückte.

Ein gewiss ursprüngliches Mittel zur Erreichung des genannten Zwecks war der ringförmige Wulst, aus Stroh gewunden oder anderweitig zu Stande geführt, wie er noch jetzt bei den Chemikern üblich ist, um ihre Retorten zu stellen. Als man Töpfe aus Thon machen gelernt hatte, lag es nahe, ihn aus demselben feuerfesten Stoffe herzu-



Ablauf unten abgeflachter Gefässe.



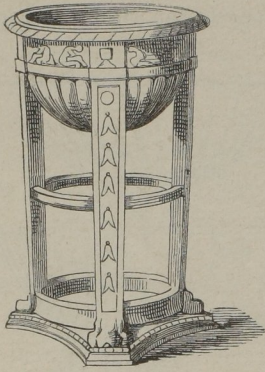
Ringfüsse.

stellen. Man überrascht die Töpferkunst der frühesten Bewohner Deutschlands, der Schweiz und des ganzen Nordwestens von Europa auf dieser Stufe des Fortschritts, denn mit fusslosen Töpfen, welche so häufig in keltischen und germanischen Gräbern gefunden werden, trifft man zugleich fast immer auf Ringe von gebranntem Thone, zur Aufnahme dieser Töpfe.

Die hellenische Töpferei hielt stets, durch alle Stadien ihrer Entwicklung, an diesem naturwüchsigen Motive fest, indem der Augenschein lehrt, dass den Bildnern jener herrlichen Hydrien und Amphoren mit einfachen Ringfüssen die Erinnerung an das ursprüngliche Getrenntsein dieser letzteren von jenen deutlich vorschwebte. Sie behielten für den (nunmehr mit dem Gefässe aus einer Masse gemachten) Fuss die ursprüngliche Wulstform bei, der sie aber das edle Profil eines umgekehrten Echinus gaben; sie befestigten ihn symbolisch, um das ursprüngliche

Getrenntsein desselben zu bezeichnen, mit einem entweder nur gemalten oder plastisch gebildeten Band; sie gingen weiter in der ideellen Trennung dieser Theile, indem sie über dem Ringfuss, als zu ihm gehörig, auf dem unteren Theile der Vase einen Blattkelch, gleichsam zur Aufnahme dieser letzteren, malten oder bildeten. In letzterer Ausbildung erscheint der Ringfuss schon in Verbindung mit einem mehr oder weniger entwickelten Vermittlungsgliede, in Form einer Hohlkehle oder einer abfallenden Blattwelle, womit der Kessel seine Last auf den Fuss überträgt.

So entstehen Formen und Ornate wie die auf S. 89 rechts. Vergl. auch die Hydria auf S. 4, die Preisamphoren auf S. 12 und andere. Niedrige Ringfüsse dieser Art sind charakteristisch für eine sehr ausgedehnte Familie von Töpfen.



Dreifuss.

Wir wollen zunächst ihren Gegensatz ins Auge fassen, — nachher das Dazwischenliegende und die kombinierten Formen berücksichtigen.

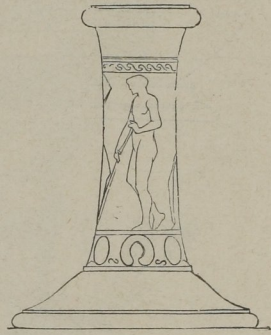
Der hohe Stand (*incitega*, *ἔγγυθήκη*) ist ein nicht minder alterthümliches Beiwerk des Gefässkessels als der vorhergenannte Ring, das, gleich wie dieser, aus dem Bedürfniss hervorging (nur unter veränderten Bedingungen), dem Kessel die ihm fehlende Standfähigkeit zu ertheilen. Ein Gestell oder Stuhl, ein Aufrechtes mit einer Vorrichtung, um den Kessel aufzunehmen. Gestelle, aus vier und

mehreren hölzernen Stäben zusammengebaut, mit ihren Kesseln, wurden in ägyptischen Gräbern häufig gefunden. Dergleichen sind noch jetzt dort üblich zur Aufnahme der Nilwasserbehälter. Der edle Dreifuss, das sicherste Gestell, das auch auf ungleichem Boden feststeht, den Aegyptern, wie es scheint, missliebiger, war die Form, in welcher dieses Motiv, nach asiatischer Ueberlieferung, durch hellenische Kunst höchste Weihe erhielt.

Das Wesentliche des Dreifusses ist gleichfalls wieder der Ring (*stephane*) zur Aufnahme des Kessels (*pelvis*), der von dem Stabgerüst getragen wird. Das letztere gehört mehr der Zimmerei an und ist für die Entwicklung der Kunstformen, die dieser Technik entsprossen, von grossem Interesse, wesshalb auf die feine Charakteristik und artistische Durchbildung, die es gewann, erst in den Paragraphen über Zimmerei näher einzugehen ist.

Der Ring ist also auch hier, wie oben, der Aufnehmer des Kessels,

aber anders charakterisirt, nicht als Abschluss des Gefäßes nach unten, sondern als Endigung nach oben, daher wie ein aufwärts gerichteter Blätterkelch (deshalb *corona*, *stephane*), mehr oder weniger überfallend (als *supercilium*), und so die feinsten Nüancen des Ausdrucks zwischen leichtem Tragen und schwerster Belastung zulassend. Er tritt entweder in unmittelbare Verbindung mit dem obersten Kesselrande und identificirt sich mit ihm (siehe Figur auf S. 90), oder er fasst den Kessel tiefer unten, näher dem Boden (siehe Figuren S. 13 und 15). Ein scharfer Unterschied trennt beide Auffassungen, der die Art des Dreifusses charakterisirt. Mancherlei Uebergangsformen zeigen auch hier den Reichtum der Kunstsprache, die jegliche Nüance eines formalen Begriffs durch leichte Beugungen seines Wurzelausdruckes wiedergibt. Oft hat der eigentliche Kessel, der bewegliche, für sich bestehende, einen Repräsentanten, der mit dem Kranze des Dreifusses zusammen eine Höhlung bildet, zur Aufnahme des ersteren, der solcherweise Emblema ist. Derartig sind die assyrischen Dreifüße, z. B. der steinerne in dem Museum des Louvre, dem andere auf Reliefs dargestellte entsprechen (siehe Figur S. 20). Anklänge des Themas, ehe dieses volle Entwicklung erhält, wie der hier bezeichnete, dienen, in den bildenden Künsten wie in der Musik, nicht weniger zur besseren Verbindung der formalen Theile zu einer Gesamtwirkung, als überhaupt zur richtigen Verwerthung und Betonung des Motivs.



Kandelaberähnlicher Untersatz.  
(Berl. Mus.)

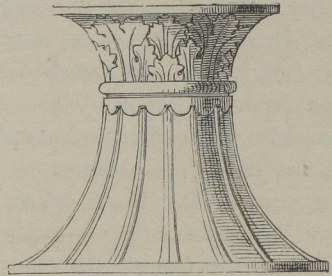
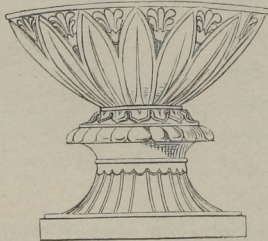
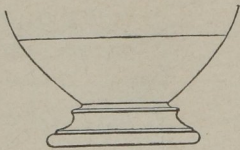
Das Untergerüst des Kessels beherrscht entweder den letzteren durch Höhe und formale Bedeutung, oder der Kessel überwiegt.<sup>1</sup> Entschiedenheit in dieser Beziehung ist Regel, die jedoch nach Umständen Ausnahmen zulässt, so dass ein Gleichgewicht zwischen beiden genannten Elementen des Dreifusses rathsam wird.

Oft verbindet sich der Dreifuss mit einem mittleren Säulenstand (*omphalos*), der das (schwere) Gefäß in der Mitte des Bodens stützt. Bei dem delphischen Dreifuss hatte er mystische Bedeutung. Diese Kombination, die zumeist an steinernen Dreifüssen vorkommt, am prachtvollsten auf dem Dache des choragischen Monumentes des Lysikrates zu

<sup>1</sup> Vergl. die Figuren S. 13 unten, 15, 20 unten, 34 unten, 36 rechts.

Athen sich zeigt, wo freilich der als üppiger Pflanzenstamm charakterisirte Omphalos des bronzenen Dreifusses, der ihn umgab, längst beraubt ist, führt uns auf die zweite, einfachere, nicht minder bedeutungsvolle Form des hohen Gefässstandes. Dieses Motiv ist, wie jener mehrfüssige Stand, noch jetzt im Orient in grösster Natureinfachheit anzutreffen. Ein Stengel oder Stamm, der sich nach unten und nach oben erweitert und oben in Becherform endigt, zur Aufnahme des Gefässes; wieder, wie oben, ein Gefäss für das Gefäss, wie unser Eierbecher für das Ei.<sup>1</sup> (Die Cortina.)

Doch mag uns zunächst der unterste Stamm beschäftigen, unabhängig von dem Becher der nur Repräsentant des Getragenen ist, dem Stand formalen Abschluss gibt, seine Bestimmung ankündigt. Jener ist, wie gezeigt wurde, als Stütze nur für das Getragene vorhanden, bethätigt sich für letzteres, er ist ausserdem in Abhängigkeit von dem Erdboden, auf den er seine Last zu übertragen hat; daher oben auf-

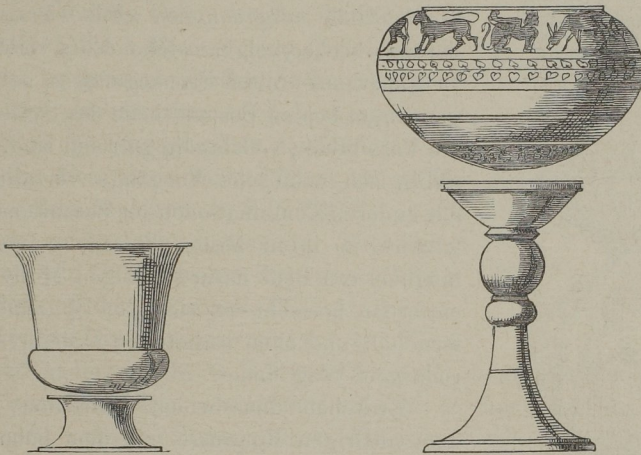


Mittelformen zwischen Ringfuss und hohem Rand.

nehmend, unten mittheilend. Diese doppelte Funktion drückt sich aus in Form und Schmuck. Die hyperboloïde Form mit stärkerer unterer Schweifung ist die herkömmliche und sicher auch die sprechendste; Kanäle, Blätter oder andere steigende und fallende dekorative Formen, die an Straffheit und Elasticität erinnern und sie ausdrücken, entwickeln sich von einem gemeinsamen Stützpunkte aus, der gegen die Mitte des Hyperboloïds liegt, nach oben und nach unten. Der Stützpunkt bildet

<sup>1</sup> Siehe auf der vor. S. die Darstellung eines derartigen Stands aus Terrakotta (Berl. Mus.) Vergl. auch die Amphora auf S. 11 mit hohem abgesondertem Stand. Ein ähnlicher aus älterer Zeit, mit der dazu gehörigen Vase, beschrieben von Cav. de Rossi, mon. ined. 1851, pag. 36. (Fig. der folg. S. rechts.)

einen Ruheplatz, ist häufig als Knauf besonders charakterisirt, auch nach ähnlichen Prinzipien wie der Kessel dekorirt, da er neutral ist, wie dieser; — oft ist er auch nur ein den Fuss horizontal umschliessendes Band, also nicht nach unten und oben thätig. Horizontale Zonen und Ringe, die von oben bis unten um den ganzen hyperboloiden Stamm laufen, sind für dessen Wirken weniger charakteristisch, aber sowohl in der Metallotechnik wie in der eigentlichen Keramik (durch die Anwendung der Scheibe und der Drehbank), technisch motivirt, daher auch unverwerflich. Der Ueberfall (das *supercilium*) ist auch hier eine sehr sprechende



Beispiele abgesonderter Stände in Bronze und Thon.

oberste Endigung, als den Ausdruck eines Belasteten, aber Selbstthätigen, Straffen, enthaltend und nüancirend.

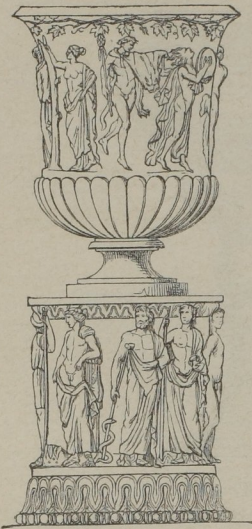
Dieser Haupttheil des Standes endigt nun gegen den Boden, der zuweilen durch einen besonderen viereckigen Plinthus repräsentirt ist, mit einem einfachen Wulst (*torus*) oder auch mit einem reicheren, aus mehrfachen Gliedern zusammengesetzten Schema des ringförmigen Fusses. (Siehe Figuren S. 16 und 17.)

Wie der *Torus* den *Plinthus* an den Fuss befestigt, so liegt oben über dem Ueberfall ein zweites verknüpfendes Glied (*Astragal*), worauf der Vasenbauch folgt, entweder ohne Uebergang oder vermittelt durch die oben erwähnte präludivende *Cortina*, die oft nur gemalt oder auf der Oberfläche des Kessels flach angedeutet auftritt, als das gewöhnliche

Ornament des untersten (französisch le culot genannten) Theiles des Kessels.

Zwischen dem culot und dem Astragal liegt folgerichtig noch zuweilen ein mehr oder weniger entwickelter Ringfuss. (Siehe das Beispiel eines Kraters auf S. 16 oben.)

Wie der Ursprung der zusammengesetzten Kraterform der campanischen Vasen, die auch für die grossen bacchischen Gefässe aus Stein<sup>1</sup>, welche den üppigen alexandrinischen und römischen Zeiten angehören, die gewöhnliche ward, ein rein technischer ist, indem faktisch ein ganz unabhängiger Krater von einer befüßten tiefen Schale aufgenommen wird, wie das Ei von dem Eierbecher, zeigt umstehendes (s. vor. S. rechts) Beispiel eines uralten Bronzegefässes, bei dem die genannten beiden Bestandtheile des Systemes, das die Vase bildet, vollständig getrennt sind. Gleiche utilitarisch-technische Vorgänge verrathen auch alle anderen Kombinationen der Vasenkunst, welche letztere in ihren besten Zeiten so wenig wie möglich von dem naturwüchsigen Motiv sich zu entfernen bestrebt ist, sich von Spitzfindigkeiten fern hält und ohne ästhetische Metaphysik ihren richtigen Weg findet.



Prachtkrater mit Piedestal.

Zwischen den beiden Extremen, nämlich dem niedrigen Ringfusse und dem hohen Vasenbund, liegt eine reiche Skala von Zwischenformen, bei denen bald der eine, bald der andere Theil des vollständig gegliederten Fusses eine Abkürzung erleidet, nur noch angedeutet erscheint, oder gänzlich verschwindet. Das Prinzip bleibt bei allen das gleiche, aber dessen Entfaltung modificirt sich nach dem Charakter der Vase; wobei wieder möglichste Entschiedenheit in Beziehung auf das Verhalten des Fusses zu dem Kessel zu empfehlen ist. Vergleiche neben den zahlreichen Gefässen, die bereits gegeben wurden, noch die vorstehenden Beispiele.

Bei grossen Prachtvasen, Kratern und dergleichen soll der Fuss häufig als Piedestal wirken, nämlich es soll eine entschiedene Trennung

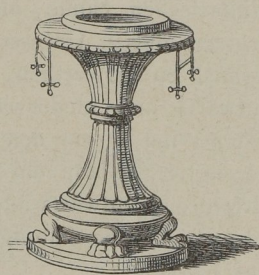
<sup>1</sup> Siehe Piranesi, Moses und, für die süditalischen Gefässe, Gerhard's apulische Vasenbilder zu Berlin.

zwischen dem mit eigenem Fusse versehenen Gefässe und dem isolirten Untersatze sich zeigen. Die meisten grossen Steinvasen muss man sich in ähnlicher Verbindung mit Fussgestellen, die zu ihnen gehörten, denken. Aber das Fehlende wurde oft geschmacklos restaurirt, zum grossen Nachtheil des Ensemble. Man markire diese Trennung, wo sie nicht tatsächlich bestehen sollte, durch Weglassen der vermittelnden Glieder (Spiren, Toren, Heftbänder), um dem Gefässe den Charakter eines Beweglichen, von dem unbeweglichen Piedestale Trennbaren, zuzuthemen.

Schon oben geschah der Kombination des Dreifusses mit dem Säulenfusse Erwähnung, mit Hinblick auf solche Fälle, wo der Dreifuss das Hauptmotiv bildet. Hier müssen noch ähnliche Verbindungen genannt werden, wobei der Dreifuss nur Nebenmotiv, nur noch sozusagen eine Mahnung an die Bewegbarkeit des Geräthes ist.

Da der Fuss der solideste Theil, da er die Basis ist (siehe Prolegomena S. XXXIX), so soll er diesem, nicht nur in formaler Beziehung, sondern auch in Rücksicht auf Farbenwirkung, entsprechen. Daher ist dieser Theil an den antiken Thongefässen meistens schwarz. Wenn Metall und andere Stoffe, z. B. Glas, Krystall, Porzellan u. dergl. zu der Bildung eines Gefässes zusammentreten, so ist der Fuss aus Metall zu machen. So wäre es Unsinn, einem silbernen Kelche einen krystallinen Fuss zu geben.

Kommen Metalle, die an Farbe und Glanz verschieden sind, bei der Ausführung in Betracht, so ist für den Fuss das dunkelfarbigste und matteste zu wählen. Ein silberner Gefässkessel mit matt goldener Basis ist stilgerecht, — ich möchte dagegen nicht wagen, ein goldenes Gefäss mit silbernem Fusse zu montiren, — es sei denn, dass der silberne Fuss durch Oxydation eine schwärzlich dunkle und matte Färbung erhalte.



Stand mit Andeutung des Dreifusses.

#### §. 111.

##### Der Hals.

Zwischen dem Fuss oder Stand des Gefässes und dem oberen Theile desselben, der den Hals bildet, finden nahe Beziehungen Statt.

Auch hier tritt eine doppelte Thätigkeit in Wirksamkeit und wie