

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften
zu München.

Jahrgang 1870. Band II.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1870.

In Commission bei G. Franz.

Herr Brunn trägt vor:

„Ueber Styl und Zeit des Harpyienmonumentes
von Xanthos.“

(Mit einer Tafel.)

Das Harpyienmonument von Xanthos in Lycien ist bis in die neueste Zeit Gegenstand vielfacher gelehrter Erörterungen gewesen. Doch richtete sich die Aufmerksamkeit fast ausschliesslich auf die Schwierigkeiten, welche der Inhalt der Reliefdarstellungen darbietet, während man die Form, d. h. den Kunststyl an sich und in seinen historischen Wechselbeziehungen genauer zu untersuchen, weniger Anlass gefunden zu haben scheint. Die in den ersten Jahren nach der Entdeckung aufgestellte Hypothese, dass das Monument vor der Einnahme der Stadt Xanthos durch Harpagos, also vor Ol. 58, 3=545 v. Ch. G. (Herod. I, 176), gearbeitet sein müsse, war hauptsächlich in Folge der Erörterungen von Overbeck (Ztschr. f. Altw. 1856, N. 37—38) allgemein aufgegeben worden, und es hatte sich über Styl und Zeit der Reliefs eine Durchschnittsansicht, gewissermassen eine Vulgata gebildet, die sich kurz etwa in folgenden Sätzen zusammenfassen lässt: „Die Reliefs zeigen im Styl eine starke innere Verwandtschaft mit altattischen Werken, namentlich mit dem Relief der sogenannten wagenbesteigenden Frau und der Stele des Aristion, so wie mit dem keiner bestimmten Schule zuzuweisenden Albanischen Leucotheare Relief; und sie stehen auch in chronologischer Beziehung mit den genannten Monumenten, so wie mit den äginetischen Bildwerken etwa auf gleicher Stufe, d. h. sie gehören ungefähr der Mitte der siebziger Olympiaden an.“

Aeussere Zeugnisse für die Bestimmung der Zeit und der Kunstschule fehlen uns gänzlich, und wir sind daher
[1870.II.2.]

vor allem auf die Betrachtung der Werke selbst und ihre formale Analyse angewiesen, mit welcher die Vergleichung der anderen mehr oder minder verwandten Monumente natürlich stets Hand in Hand gehen muss. Denn die Erfahrung lehrt, dass jedes neue Resultat, welches über ein Monument festgestellt wird, auf die richtigere Erkenntniss aller andern eines verwandten Kreises fast nie ohne bestimmenden Einfluss bleiben wird. Nachdem ich daher die Aegineten einer genaueren stylistischen Analyse mit günstigem und, wie es scheint, allgemein anerkanntem Erfolge unterworfen hatte, musste sich dadurch fast mit Nothwendigkeit mein Auge für die Eigenthümlichkeit anderer archaischer Werke schärfen; und ich darf in der That behaupten, dass, als es mir vergönnt war, die Reliefs des Harpyienmonuments in den Abgüssen ruhig zu betrachten, sich bei mir sofort über das Verhältniss der Zeit und des Styls dieser Werke eine von der bisherigen sehr abweichende Ansicht bildete. Der Anblick der Abgüsse war dazu allerdings nothwendig; denn die erste Beobachtung, welche ich an denselben machte, war gerade die, dass alle bisherigen Abbildungen für jede feinere stylistische Untersuchung durchaus ungenügend waren, dass wir also damit beginnen müssen, die Eindrücke zu vergessen, die wir etwa durch sie erhalten haben.

Wenden wir uns jetzt möglichst unbefangen zur Betrachtung der Formen, indem wir vom Aeusseren beginnend in das Verständniss derselben einzudringen versuchen. Die Gewandung theilt sich bei fast allen Figuren in Ober- und Untergewänder, die sich auch in der künstlerischen Behandlung wesentlich von einander unterscheiden. Die Untergewänder sollen einen weichen, wahrscheinlich wollenen, gestrickten oder in feinen Rippen gewebten Stoff darstellen, der über den Körper nach Art eines Hemdes einfach herabfällt. Diese Natur des Stoffes tritt an den unteren Partien, die auf die Füße herabfallen, mit hinlänglicher Deutlichkeit

hervor, aber freilich auch fast nichts als diese Natur: wir sehen die gerade herunterfallenden Falten oder Rippen und darunter die ungefähren Formen des Körpers; aber eine Gliederung grösserer oder kleinerer Massen, eine Motivierung der Falten durch die besondere Lage der darunter liegenden Körperformen fehlt fast gänzlich: an dem Manne mit dem Hunde fallen sie von unterwärts des linken Aermels senkrecht über den Schenkel ohne Rücksicht auf den stark entwickelten Contour der Rückseite der Figur. An den beiden sitzenden weiblichen Gottheiten, welche uns einen bildlichen Commentar zu den *Ἰάονες ἐλκεχίτωνες* (Hom. Il. XIII, 685) darbieten, zeigt sich in dem Mangel jeglicher Massengliederung an den Schleppen der Untergewänder der relativ noch geringe Grad feineren Verständnisses besonders deutlich. — Einer näheren Betrachtung bedürfen die Aermel. Nach unten zu enger, weiten sie sich nach der Mitte stark aus. Auf der ganzen oberen Kante des Armes aber läuft ein Bund von glattem Stoffe, an welche der gerippte so angesetzt ist, dass die Rippen meist ziemlich senkrecht herabfallen. Es lässt sich nicht läugnen, dass diese Art der Verfertigung an einigen Figuren mit Sorgfalt und einem gewissen realistischen Verständniss dargelegt ist. Was nun aber die Behandlung der Rippen oder Falten selbst anlangt, so zeigt sich auch hier wieder der Mangel feineren Verständnisses und feinerer Durchbildung. Nur einmal, an der gewöhnlich Persephone genannten Figur wird durch die Anspannung des Mantels und den Druck auf die Stuhllehne der Aermel unter der Schulter zusammengeschoben und es sondert sich aus seiner Gesamtform eine kleinere Masse ab; sonst aber finden wir zwar nicht mechanisch harte, aber nach einem gewissen allgemeinen und conventionellen Schema ausgeführte ziemlich parallele Linien ohne feinere Nuancirungen und an den unteren Begrenzungen einen kaum über die allgemeinste Form hinaus modulirten Contour: der zwar dicke, aber weiche

und in der Natur leichte Stoff macht den Eindruck massiger Schwere.

Bei den Obergewändern tritt die Bezeichnung der Natur des Stoffes an sich zurück gegen die Faltengebung, hinsichtlich welcher in archaischen Werken fast überall zwei Principien nebeneinander laufen, ohne zur vollen Vermittelung einer höheren Einheit zu gelangen. Wir scheiden zwischen den Falten, die durch mehr oder weniger kunstreiches Zurechtlegen des Stoffes, und solchen, die durch den Wurf des Gewandes entstehen. Für die ersteren richten wir unsern Blick vor Allem auf die über Schulter und Arm der Demeter fallende Masse so wie auf das Gewand der vor ihr stehenden Hore. Das System der Faltenlegung unterscheidet sich in keinem wesentlichen Punkte von dem, was wir sonst in archaischen Werken gebräuchlich finden. Aber auch hier geht der Künstler über den allgemeinen Schematismus kaum hinaus. An der Hore fallen die Falten ohne Modulation von der Schulter bis zur Höhe des Knies herab und eben so wenig übt an der Demeter die Rundung des Armes einen irgend bemerkbarem Einfluss auf dieselben aus. Namentlich aber ist an den Extremitäten, an den Rändern und Zipfeln noch nicht jene Sauberkeit, Sorgfalt und Zierlichkeit zu erkennen, die in Werken des entwickelten Archaismus ganz besonders zur Charakterisirung des ganzen Systems dient; und was bei flüchtiger Betrachtung vielleicht als eine gewisse Freiheit erscheint, erweist sich bei genauerer Untersuchung vielmehr als eine gewisse Laxheit, als Mangel an klarer und scharfer Durchbildung. — Im Wurf der Falten ist allerdings in der Hauptsache stets die Richtung angegeben, in welcher das Gewand um den Körper herum genommen ist: so sehen wir bei den sitzenden Figuren, wie das Gewand quer über die Hüften geworfen ist; bei den stehenden, namentlich bei der vordersten Hore und dem dicken Manne der Ostseite ist deutlich die Anspannung des

Anziehens von hinten nach vorn angegeben. Aber diese in der allgemeinen Intention richtigen Motive entbehren wiederum der feineren Durchbildung, namentlich insofern, als die Falten fast überall den Körper in gleichmässiger Stärke überziehen und eine Gliederung derselben nach der Natur der darunter liegenden einzelnen Körperformen fast nirgends mit Bewusstsein erstrebt erscheint.

Eben darum ist es auch schwer, über das künstlerische Verständniss dieser Körperformen selbst bestimmter zu urtheilen, indem fast alle Figuren nicht nur vollständig bekleidet, sondern, wie wir gesehen, von der Gewandung meist schwer belastet sind. Es bleiben also als Basis der Beurtheilung fast nur die äusseren Contouren und die freistehenden Extremitäten, namentlich die Arme. Ohne hier schon auf den besonderen Charakter der Proportionen, namentlich bei den sitzenden männlichen Gestalten näher einzugehen, darf doch im Allgemeinen eine gewisse Fülle der Formen und Schwere der Verhältnisse hervorgehoben werden. Innerhalb dieses Grundtypus aber finden wir nichts direct Verfehltes, wie etwa in den bezüglich des Ganzen meist mangelhaften Werken der etruscischen Kunst, sondern die Gesamtverhältnisse und der Zusammenhang der Theile unter einander sind richtig erfasst und zeugen von einer richtigen Grundanschauung und Auffassung des menschlichen Körpers: aber freilich auch hier nur von einem Verständniss im Ganzen, während wiederum, wie bei der Gewandung, die feinere Durchbildung des Einzelnen noch mangelt. Betrachten wir nur die Umrisse an der Rückseite der Horen und der stehenden Männer an der Ostseite, so werden wir uns leicht überzeugen, wie hier allerdings die Hauptformen scharf betont sind, aber ohne Eingehen auf die feineren Modulirungen derselben im Einzelnen. Von der Form des Knies, von den vorderen Contouren des Ober- und Unterschenkels lässt sich durch die Gewandung hindurch fast nirgends ein etwas

klarerer Begriff gewinnen; und eben so wenig ist, wo der eine Fuss vor den andern gesetzt ist, das Verhältniss der Flächen des dem Auge näher stehenden und des im Relief flacher zurücktretenden Schenkels mit hinlänglicher Schärfe betont; wo es am meisten hervortritt, bei dem dicken Manne der Ostseite zeigt sich vielmehr eine gewisse Unsicherheit des Verständnisses. Eben so verräth sich in der Behandlung der Arme und Hände eine ähnliche stylistische Unsicherheit, welche die rundlichen und abgeflachten Relief-formen noch immer nicht völlig zu scheiden versteht. Im Allgemeinen überwiegen auch hier die rundlichen Formen; und wenn nicht einmal die Hauptmuskeln in deutlicher Sonderung hervortreten, so werden wir nicht erwarten, die feineren Details an der Handwurzel und der Hand, wie Sehnen und Adern, auch nur oberflächlich berücksichtigt zu finden.

Die gleichen Beobachtungen wiederholen sich endlich auch an den leider vielfältig und stark beschädigten Köpfen. Freilich würden wir selbst bei besserer Erhaltung darauf verzichten müssen, nach psychologischem Ausdrucke zu forschen als einem dieser Kunststufe noch fremden Elemente. Blicken wir vielmehr zunächst auf das Allgemeinste, die gesammte Form des Kopfes, so finden wir, dass dem Künstler ein im Ganzen richtiger Begriff von der Bildung des menschlichen Schädels nicht fehlt; aber dass z. B. der der Demeter im Einzelnen correct sei, wird niemand behaupten wollen; man beachte z. B. nur die verfehlte Stellung des Ohres. Es beruht auch hier noch alles mehr auf einem gewissen Tact, als auf einem bereits zum klaren Bewusstsein durchgearbeiteten Verständniss; und betrachten wir in Verbindung mit der Schädelform die rundliche ungegliederte Bildung der Hälse, so ist es gewissermassen selbstverständlich, dass man in der Darstellung der verschiedenen Flächen des Gesichtes, in Stellung und Bildung der Augen gleichfalls nicht über einen allgemeinen Schematismus hinaus gelangt ist.

Mit dem frischen Eindrücke der bisherigen, später noch zu vervollständigenden Beobachtungen wenden wir uns jetzt zur Vergleichung der angeblich durchaus verwandten Monumente. Das sogenannte Leucotheare Relief ist in der ganzen Ausführung sparsamer. Doch dürfen wir uns dadurch nicht täuschen lassen über das Verständniss, welches der Künstler in dem zeigt, was er nun wirklich uns vor das Auge stellt. Wir werden vielmehr gerade in dieser Sparsamkeit bald den Fortschritt erkennen, am wenigsten noch in dem Obergewande der sitzenden Frau. Aber selbst hier deuten die Falten am Rücken bereits auf einen mehr entwickelten Sinn für feinere Gliederung der Massen hin; und auch an der stark zurücktretenden mittleren stehenden Figur bemerken wir, dass die wenigen Falten des Mantels nicht mehr fast unabhängig von den Formen des Körpers geordnet, sondern in ihren Hauptlinien durch dieselben bedingt sind. Das Untergewand der sitzenden Figur soll offenbar einen ganz ähnlichen Wollenstoff, wie die entsprechenden Gewänder am Harpyienmonument darstellen, und wir finden sogar in ganz verwandter Weise den eingedrückten Ärmel wieder. Aber in den leise angedeuteten und verlaufenden Falten erkennen wir weit mehr die weiche, sich anschmiegende Qualität des Stoffes. Allerdings tritt uns noch in bestimmter Weise die Gebundenheit des archaischen Stils entgegen, die alle Formen wie mit einer Hülle umschliesst; aber wie wir an der Puppe des Schmetterlings durch die Hülle schon deutlich die Formen des Körpers und der Flügel erkennen, so empfinden wir auch hier schon das innerlich pulsirende Leben: die Andeutungen der leisen, welligen Linien, die nicht parallel laufen, sondern convergiren und divergiren, brauchen nur schärfer betont und gewissermassen wie der Schmetterlingsflügel aus einander gewickelt zu werden, und wir gelangen plötzlich zu voller Entfaltung der Freiheit. Noch bescheidener soll das Gewand der vordersten stehenden Figur erscheinen,

in dem fast keine Falte, sondern nur die Rippen des Gewebes angegeben sind. Aber bei aller Gebundenheit des Ganzen finden wir auch hier kaum je einfach parallele, conventionelle Linien, sondern jede Linie des Gewandes hat bereits ihre bestimmte Beziehung zu den Formen des Körpers. Zugleich aber erkennen wir gerade hier, wie das Verständniss des letzteren bereits ein ganz anderes geworden ist: nicht nur dass die Gesamtverhältnisse gereinigter, die Umrisse verfeinerter sind, auch die Flächen gliedern sich klarer und lassen trotz der geringen Höhe des Reliefs die Rundung der Formen deutlicher und stylgemässer hervortreten. Leider ist das Gesicht der stehenden Figur restaurirt; der Kopf der sitzenden Frau dagegen unversehrt. Auch an ihm bestätigen sich die bisherigen Beobachtungen: trotz allen Festhaltens an archaischer Strenge zeigt sich eine weit grössere Sicherheit der Auffassung, die nicht mehr nach einem mehr oder weniger richtigen Gefühl oder Tact, sondern mit einem bestimmten Bewusstsein den Formen ihren Charakter ausdrückt. — Vielleicht am deutlichsten werden wir uns aber des Gegensatzes zwischen dem Harpyienmonument und dem Leucotheare Relief bewusst werden, wenn wir das Kind auf dem letzteren mit den kleinen Gestalten in den Armen der Harpyien und der am Boden kauern den Frau vergleichen. An diesen tritt in Anlage und Ausführung die Unbehüllichkeit einer noch wenig entwickelten Kunst in der unzweideutigsten Weise hervor, während umgekehrt im Leucotheare Relief gerade an dem Kinde durch die Leichtigkeit des Meissels, die Weichheit der Formen und, der Strenge der erwachsenen Figuren gegenüber, durch die Naivetät der ganzen Haltung der Fortschritt im inneren Verständniss und zu grösserer Freiheit sich besonders deutlich offenbart.

Wir gehen zu den attischen Monumenten über. An dem Relief der wagenbesteigenden Frau ist vom Untergewande nur ein halber Aermel und ein schmaler Streif am Leibe

sichtbar. Aber auch dieses Wenige zeigt unverkennbar die bei weitem grössere Feinheit der Hand. Statt der gradlinigen Rippen finden wir zarte Wellenlinien, die auch um den untern Rand herum schön verlaufen. Zur Ergänzung mag hier das, wie ich während der Korrektur sehe, von Benndorff; Gött. gel. Anz. 1870, 1564 als zu demselben Monument gehörig erkannte Fragment eines Hermes oder Theseus dienen (Memor. dell' Inst. II, t. 13), an dessen Chiton die Feinheit und Sauberkeit des Atticismus im Gegensatz zu der Derbheit der lycischen Sculpturen auch dem blödesten Auge deutlich werden muss. Es mag hier sofort bemerkt werden, dass ein durchaus entsprechendes Verhältniss auch in der Behandlung des Haars obwaltet. — Für das Obergewand bietet wieder das Relief der Wagenlenkerin hinlänglichen Stoff zur Vergleichung. Der Mantel ist locker über Rücken und Schultern geworfen, ohne eng am Halse anzuschliessen. Aber die Art, wie er über die Schulter genommen und durch die Bewegung der vorgestreckten Arme angezogen wird, wirkt auf alle Falten zurück, die von der Schulter über den Rücken gewissermassen radienartig, aber in fein geschwungenen Linien ausstrahlen. In den zickzackförmigen Zipfeln der über die Arme herabfallenden Partien sind sodann trotz der Flachheit des Reliefs doch die feineren Schwingungen in den Flächen und Umrissen der einzelnen Falten, wenn auch noch nicht überall klar durchgebildet, doch mit feinem Gefühl bestimmt angedeutet. Zwischen den Schenkeln ist endlich der Stoff in regelmässige Falten gelegt, ähnlich wie an der äginetischen oder auch der dresdener Pallas. Aber auch hier tritt die Wirkung der Bewegung augenfällig hervor und die Entwicklung der Falten nach den Seiten hin erscheint durchaus bedingt durch die Bewegung des gehobenen, den Wagen besteigenden linken Beines. Durch dieses werden wir schliesslich auf die Betrachtung der Formen des Körpers selbst hingelenkt. Dass sie überall durchaus correct wiedergegeben

seien, soll keineswegs behauptet werden. Aber betrachten wir nur den linken Unterschenkel, das feine Durchscheinen des Oberschenkels und der Formen des Rückens durch die beleckenden Gewandmassen, so wird wenigstens kein Zweifel über die Absicht des Künstlers obwalten, in ein tieferes Verständniss der Formen einzudringen und dieselben im Einzelnen zu entwickeln. Auch der Umriss und die Flächen des Halses erlauben einen Schluss darauf, dass wir einer analogen Durchbildung in den Formen des Kopfes und Gesichtes begegnen würden, sofern dieselben besser erhalten wären. Leider sind auch die Unterarme und Hände zu sehr zerstört, als dass ein Urtheil im Einzelnen über sie möglich wäre. Werfen wir aber noch einmal einen Blick auf das Ganze, so tritt uns im Gesamteindruck eine Eigenschaft besonders entgegen, die ich kaum glaube besser bezeichnen zu können als durch einen Ausdruck, welchen Dionys von Halicarnass von einem allerdings etwas jüngeren attischen Künstler gebraucht. In der Schrift über Isocrates (p. 95 Sylb.) vergleicht er Kalamis mit dem Redner Isaeus *τῆς λεπτότητος ἐνεκα καὶ τῆς χάριτος*. Diese *λεπτότης*, die Feinheit, Sauberkeit, welche durch sorgfältiges Ab- und Ausarbeiten, durch Beseitigung aller Fülle und Schwere zur Zierlichkeit, zur *χάρις* führt, ist es, durch welche gerade dieses Relief seinen besonderen Charakter erhält. Wenn wir nun schon an den Frauengestalten des Harpyienmonumentes eine gewisse Schwere und Fülle hervorheben mussten, wie sollen wir urtheilen, sobald wir dem attischen Relief die sitzenden Männer in ihrer wirklich plumpen Massenhaftigkeit gegenüberstellen? Ich denke, der Gegensatz kann kaum grösser und schärfer gedacht werden.

Doch, wird man vielleicht sagen, die *λεπτότης* mag ein specielle Eigenschaft dieses oder einiger wenigen attischen Reliefs sein, und es bleibt trotzdem noch die Analogie zwischen dem stehenden Krieger der Nordseite des Harpyienmonumentes und dem Relief der Aristionstele. Dem alten

Marathonskämpfer dieser letzteren werden wir allerdings nicht vorzugsweise die Eigenschaft der *λεπτότης* zuerkennen wollen. Aber genügt denn die ganz äusserliche Analogie von einem Paar etwa gleichgestellter Beine mit Beinschienen und von einem Panzer mit Lederstreifen, um daraus sogleich auf die gleiche Analogie in der künstlerischen Auffassung und Durchbildung einen Schluss zu ziehen? Ich habe bereits früher (Kstlgesch. I, S. 109 flg.) über die stylistischen Eigenthümlichkeiten dieses Reliefs ausführlicher gehandelt, wenn auch natürlich für die directe Vergleichung mit den lycischen Sculpturen manches dort ausgesprochene Urtheil in seiner speciellen Fassung mancher Modificationen bedürfen würde. Da sich indessen unser Blick durch die vorhergegangenen Vergleichen geschärft hat, wird es nicht nöthig sein, hier nochmals auf die Analyse der einzelnen Theile einzugehen. So viel, denke ich, wird jetzt auch ohne erneute Untersuchung klar sein, dass die künstlerische Grundanschauung und Auffassung in den beiden Gestalten eine wesentlich verschiedene ist, und dass das attische Relief trotz einzelner Mängel doch in der stylistischen Behandlung des Reliefs in feinem Abwägen der Composition und in der sorgfältigeren und bewussteren Durchbildung der Theile auf einer höheren Stufe der Entwicklung steht, als das lycische in seiner relativ nicht incorrecten, aber mehr allgemeinen und massigen Formengebung.

Auch über die Aegineten, mit denen man die lycischen Sculpturen als gleichzeitig hat betrachten wollen, werde ich mit Rücksicht auf meine frühere Behandlung derselben kurz sein können. Wir bewundern an ihnen das staunenswerthe Verständniss der Formen des Körpers, also gerade das Gegentheil von dem, was wir an den Figuren des Harpyienmonumentes beobachtet haben. In den Gewändern finden wir zwar nicht jene *λεπτότης*, jene feine Empfindung des attischen Reliefs, aber doch dasselbe System der Faltengebung und selbst im Westgiebel schon die grösste Schärfe

und Präcision der Ausführung. Sofern aber die Vergleichung statuarischer Werke mit Reliefs etwas Bedenkliches haben sollte, befinde ich mich in der glücklichen Lage, diese Lücke unserer Anschauung zu ergänzen, indem mich ein günstiger Zufall kürzlich unter allerlei Fragmenten oder richtiger Marmor-splittern das einzige kleine Relieffragment äginetischer Kunst wiederfinden liess: ein Stück einer Schildverzierung vielleicht von der Minerva des Ostgiebels, nur ein Stück Ober- und Untergewand einer weiblichen Gestalt in schneller Bewegung, etwa einer in der Weise der sogenannten Hierodulen tanzenden Victoria. Es genügt einfach das unscheinbare Fragment neben die lycischen Sculpturen zu halten, um die Kluft zu ermessen, welche das erstere von den letzteren trennt (s. die beigegebene Abbildung in Originalgrösse).

Blicken wir jetzt auf den Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurück, so sind die bisher gewonnenen Resultate mehr negativer Art: die angenommene Stylverwandtschaft mit altattischen Werken ist nicht vorhanden; und eben so wenig lässt sich die chronologische Datirung um die Mitte der siebziger Olympiaden als berechtigt anerkennen. Es fragt sich jetzt nur, ob wir nicht nach beiden Richtungen hin auch zu positiven Resultaten zu gelangen vermögen, wobei es vorzugsweise darauf ankommen wird, dass wir die Frage richtig stellen.

Das Harpyienmonument stammt aus Lycien. Wenn wir nach Verwandtschaft der Kunstschulen fragen, so ist es wahrlich das Naturgemässeste, dass wir, statt in die Ferne zu schweifen, uns erst in der Nähe umsehen. Der nächste Ort an der kleinasiatischen Küste, von dem uns archaische Werke bekannt sind, ist Milet oder das Heiligthum der Branchiden bei Milet. Von dort stammt eine Reihe sitzender Statuen, die jetzt in das britische Museum gelangt sind (Newton, Discoveries at Halicarnassus etc. T. 74 u. 75). Ihre hervorstechendste Eigenthümlichkeit beruht auf der Schwere

der Verhältnisse, der Massenhaftigkeit, Fülle und Weichlichkeit der Formen, welche einerseits in bestimmter Weise an die innerasiatische, namentlich an die assyrische Kunst erinnert, andererseits aber unter griechischen Werken keine nähere Analogie findet als eben das Harpyienmonument und an diesem besonders die drei sitzenden männlichen Gottheiten und den dicken Mann an der Ostseite. Allerdings sind die milesischen Statuen noch älter und unbehüflicher als die lycischen Reliefs. Aber die Stofffalten an einigen der Unterwürter, das geringe Gefühl für Massengliederung in den Oberwürtern, welche mehrfach in gleich laufenden Falten über den Körper gezogen sind und nur in allgemeinsten Weise den Körperformen folgen, zeigen deutlich, dass hier bereits dieselben Grundanschauungen obwalten, denen wir bei der Analyse der xanthischen Reliefs begegnet sind. Hier also liegt unzweifelhaft eine innere Verwandtschaft des Stils vor, und wir erkennen in den lycischen Sculpturen gegenüber den milesischen die weitere Entwicklung eines trotz innerasiatischer Reminiscenzen griechisch gewordenen kleinasiatischen Stils, der sich als ein innerhalb gewisser Grenzen selbstständiger dem attischen, äginetischen, sicilischen bestimmt gegenüber oder an die Seite stellt.

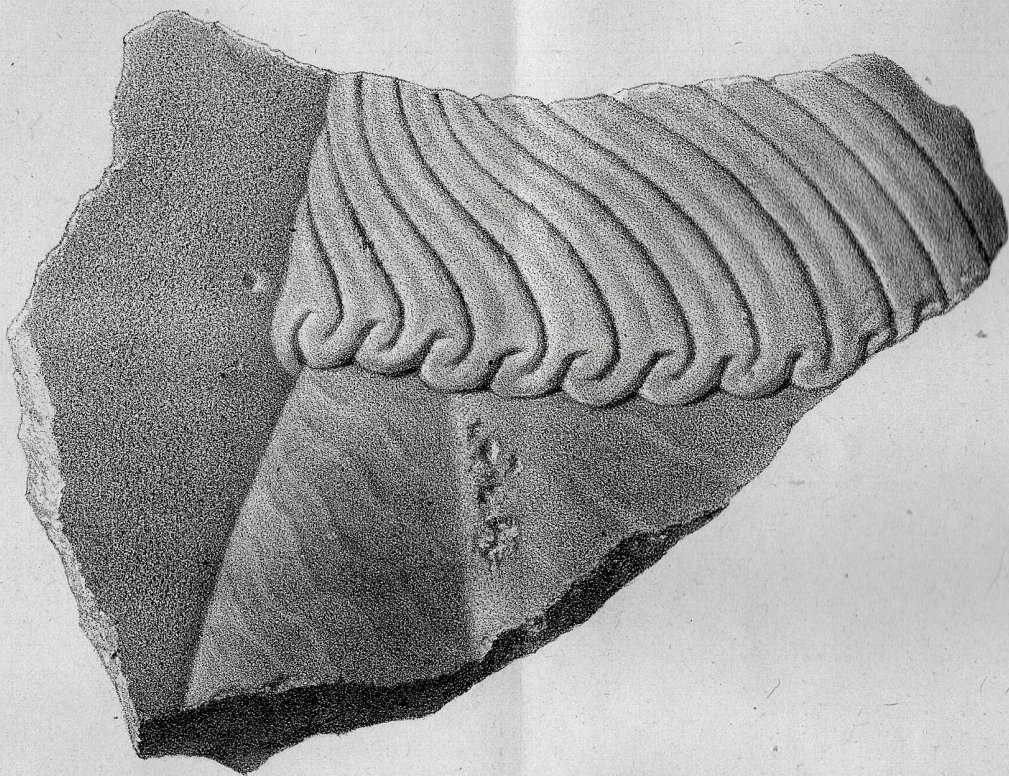
Für die Beurtheilung der Entwicklungsstufe dieses Stils werden wir zunächst einen Umstand nicht ausser Acht lassen dürfen. Keine der grösseren Figuren des Harpyienmonuments befindet sich in einer auch nur etwas lebhafteren Bewegung oder Stellung; alle stehen ruhig oder sitzen. Hier vermochte also der Künstler mit der einfachsten Beobachtung der Natur auszukommen, ohne eines tieferen inneren Verständnisses zu bedürfen. Die Bedeutung dieses Umstandes zeigt sich recht deutlich durch den Gegensatz an den kleinen Figuren in den Armen der Harpyien; denn in ihren etwas aussergewöhnlicheren Lagen und Stellungen erscheinen sie theils ungeschickt, theils geradezu fehlerhaft und misslungen, während

es bei den grösseren Figuren dem Künstler gelang, nicht nur sie im Ganzen richtiger aufzufassen, sondern auch der Natur einzelne graziöse Züge besonders in den Bewegungen der Hände nicht ohne Geschick abzulauschen. Zugleich aber wird durch den Mangel lebendiger Bewegung über das Ganze eine eigenthümliche Ruhe verbreitet. — Wenn nun Welcker (bei Müller Hdb. § 90) den Styl einen „alterthümlich strengen, doch schon von Anmuth leis umflossenen“ nennt, so kann es allerdings scheinen, als ob wir dadurch in Widerspruch mit unseren anfänglichen Beobachtungen geriethen. Und doch wird sich auch dieser Widerspruch lösen, sofern wir uns Rechenschaft darüber zu geben suchen, wodurch Welcker zu diesem Lobspruche veranlasst sein mochte. Der Begriff, welchen namentlich die ältere Generation der Archäologen sich von dem Wesen der archaischen Kunst zu bilden vermochte, beruhte noch zumeist auf der Anschauung der an Zahl überwiegenden und allgemeiner verbreiteten archaistischen, nachgeahmt alterthümlichen Werke, in welchen der Ausdruck der Alterthümlichkeit zu ausschliesslich durch eine gesuchte, affectirte Zierlichkeit und eine rein mechanische Eckigkeit und Steifheit der Linien erstrebt war: Eigenschaften, welche den xanthischen Reliefs trotz ihres Alters und ihrer Unbehüllichkeit fremd sind. Hierin, in dem Mangel des Eckigen und Steifen liegt die Berechtigung des Welcker'schen Lobes: indem der Künstler sich innerhalb der Grenzen seiner Anschauung in vollster Unbefangenheit zeigt, entsteht jener leise Zug von Anmuth, entsteht sogar ein gewisser Zug von Freiheit in der Auffassung, die wenn auch beschränkt, sich doch in sich befriedigt zeigt, ja den Beschauer über das Maass der absoluten Freiheit täuscht und diese Werke vollendeter und in der Entwicklung vorgeschrittener erscheinen lässt, als sie es nach unserer Analyse in der That sind. Gerade dadurch findet auch die bisherige späte Datirung ihre wenigstens theilweise Entschuldigung. Allein wir befinden

uns hier einer Erscheinung gegenüber, die in neuerer Zeit auch in der Geschichte der griechischen Architectur beobachtet worden ist. Semper hat für die Periode des dorischen Styls, welche dem strengen Archaismus vorausgeht, die Bezeichnung: Periode des laxen archaischen Styls gewählt. In den ältesten dorischen Werken nemlich zeigt sich eine gewisse Ueppigkeit und Schwülstigkeit, ein gewisses Ueberwuchern mancher Elemente, welche erst allmählich ausgeschieden werden und welche der dem Styl innewohnenden Idee erst nach und nach in voller Reinheit, Klarheit und Präcision ans Licht zu treten gestatten. Es ist gewissermassen, wie beim Entwicklungsprocess organischer Geschöpfe, wie beim Menschen selbst, an welchem gleichfalls die Formen des Kindes eine etwas unbestimmte weiche Fülle und Rundlichkeit zeigen und erst bei weiterem Wachsthum sich **schärfer** absondern und in ihrer Bedeutung und in ihren Functionen **deutlicher** hervortreten. Einer solchen laxen archaischen Periode der **Plastik** gehört nun nach meiner Meinung in ganz ausgesprochener Weise das Harpyienmonument an, (dem an den entgegengesetzten Grenzen des Griechenthums, natürlich unter den durch den Schulunterschied bedingten Modificationen, etwa die ältesten selinuntischen Metopen zur Seite zu stellen sein möchten). Jene Fülle und Weichheit, jeine scheinbare grössere Freiheit ist nicht das Zeichen einer vorgeschrittenen Entwicklung, sondern im Gegentheil ein Zeichen der Kindheit der Kunst. Aus ihr erklärt sich die oben hervorgehobene Unsicherheit im Verständniss und in der Bezeichnung der Formen, die Unklarheit in vielen Theilen der Gewandung, mit einem Worte die Laxheit der gesamten Behandlung. Der nächste Schritt von dieser Stufe aus kann bei einer gesunden Entwicklung natürlich nicht ein Fortschritt zu grösserer ungebundenerer Freiheit sein, sondern vielmehr zu der strengeren Zucht des Knaben- und ersten Jünglingsalters. Das Ueberflüssige,

Wuchernde muss weggeschnitten, das Unklare geklärt und gereinigt, alles Einzelne geordnet, schärfer umschrieben und präcisirt werden. Dadurch wird allerdings an den Werken des vorgeschrittenen Archaismus eine gewisse Schärfe, ja scheinbar sogar Härte hervortreten, und wo es sich gar, wie bei den Aegineten, um die Darstellung lebhafter und schwieriger Bewegungen handelt, mögen solche Werke in rhythmischer Fügung der Glieder gegen jenen leisen Anflug von Grazie sogar zurückzustehen scheinen. Bei genauerer Betrachtung indessen finden wir, dass wir uns auf der Bahn eines regelrechten organischen Fortschrittes befinden. Die scheinbare Härte erweist sich als ein schärferes, klareres, bewussteres Verständniss, als die Frucht einer allerdings strengen Zucht, aber einer Zucht, die vorbereiten soll zu geregelter Genuss der vollen Freiheit.

Hiermit glaube ich den Reliefs von Xanthos ihre bestimmte Stellung in der Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst angewiesen zu haben. Ihre chronologische Bestimmung aber ergibt sich daraus mit fast mathematischer Sicherheit. Die milesischen Statuen sind nach dem paläographischen Charakter ihrer Inschriften um die 60. Olympiade gearbeitet. Die zur Vergleichung herangezogenen attischen Reliefs und die Aegineten gehören in die Zeit kurz vor und kurz nach der 75. Olympiade. Das Harpyienmonument steht zwischen diesen beiden Endpunkten in der Mitte und seine Entstehung fällt also in die Zeit zwischen der 65. und 70. Olympiade.



Sitzungsberichte der k. b. Akad. d. W. 1870, II. 2.

Lith. Anst. v. Dr. C. Welf & Sohn i. München.