

MITTHEILUNGEN
DES KAISERLICH DEUTSCHEN
ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS
ATHENISCHE ABTHEILUNG

DREIZEHNTER BAND ZWEITES HEFT

MIT VIER TAFELN UND ZAHLREICHEN
ABBILDUNGEN IM TEXT



ATHEN
VERLAG VON KARL WILBERG
1888.



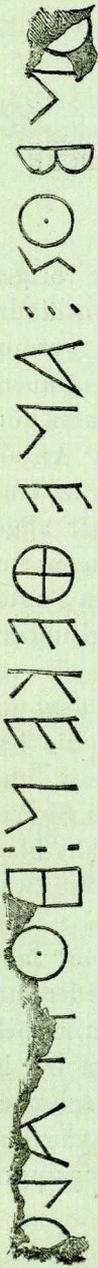
DER KALBTRÄGER UND SEINE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG.

Auf der athenischen Akropolis wurde im Sommer vorigen Jahres der nordöstlich des Museums gelegene Bau vollständig freigelegt, in welchem man früher die Chalkothek¹ vermutete. Zwischen den Fundamenten desselben kamen Mauern



aus Bruchsteinen mit Lehm zum Vorschein, welche einer Anzahl zum Teil untereinander zusammenhängender Gemächer angehört haben. In ihnen fanden sich Stücke von vorderpersischen Bauten und Monumenten eingemauert, darunter ein Porosblock von 0,44^m Höhe und 0,90^m Länge und Breite, in welchen, wie die beistehende Abbildung zeigt, ehemals eine durch starken Bleiverguss befestigte Figur aus blaugrauem Marmor eingelassen war. Von derselben ist nur die länglich runde Plinthe (0,45^m lang, 0,21^m breit) und der vordere und hintere Teil des rechten zurückgesetzten Fusses erhalten. Der beträchtliche Umfang, die schmucklose Form und der gänzliche Mangel von Befestigungsspuren

¹ *Bulletino dell' istituto* 1864 S. 84.



ΚΑΒΟΣ: ΑΜΕ ΘΕΚΕ Λ: ΒΟΤΥΛΑ

an der unteren Fläche und an den Seiten¹ lassen darauf schliessen, dass der Stein nicht den oberen Abschluss einer grösseren Basis bildete, sondern unmittelbar auf dem Boden auflag. Vorn ist in scharfgeschnittenen Zügen die hier im Facsimile wiedergegebene Weihinschrift (Buchstabenhöhe 0,045^m) eingegraben, die fast die ganze Länge der Vorderseite einnimmt. Rechts, wo der Stein bestossen ist, ist noch Platz für einen Buchstaben, auch links würde sich hinter dem schliessenden O zur Not noch ein Buchstabe einfügen lassen. Wir ergänzen K am Anfang und lesen Κόμβος ἀνέθηκεν ὁ Πύλου².

Eine jede neue Basis von der Akropolis macht das Verlangen rege, ihr unter den vorhandenen archaischen Statuen, deren grosse Zahl bei den fortgesetzten Ausgrabungen auf der Burg immer noch im Wachsen begriffen ist, die zugehörige herauszufinden. Bei dieser braucht man nicht lange zu suchen. Die Erhaltung des einen Fusses auf der Basis, welcher nicht, wie es bei den weiblichen Figuren durchweg der Fall ist, hinten von dem herabhängenden Gewande bedeckt wird, setzt es ausser Zweifel, dass die zugehörige Figur männlich war. Die einzige aber, nicht nur unter den wenigen männlichen, sondern unter den auf der Akropolis gefundenen Sculpturen überhaupt, welche aus dem gleichen, blaugrauen, breitgeschichteten Marmor besteht, ist von den Schreiberstatuetten³ und einem kleinen weiblichen Kopf⁴

¹ Auf der Oberfläche dicht an der hinteren Seite befindet sich ein viereckiges Loch, dessen Bestimmung unklar ist. Wahrscheinlich stammt dasselbe aus späterer Zeit.

² Athenische Mittheilungen 1887 S. 267. Berliner Sitzungsberichte 1888 S. 319.

³ Athenische Mittheilungen 1881 Taf. VI, 4. 1886 Taf. IX, 3.

⁴ Athenische Mittheilungen 1879 Taf. VI, 1.

abgesehen, die bereits seit 1862 bekannte Figur des Kalbträgers. Die Masse derselben—etwas unter Lebensgrösse—stimmen zu denen der Basis¹, ebenso die Stellung, indem der Kalbträger, wie an dem Schenkelansatz noch zu constatiren ist, dem Schema der ältesten Kunst entsprechend den linken Fuss vorsetzte². Da auch die stilistische Ausführung entspricht, auf welche wir noch zurückkommen werden, so dürfen wir von der Möglichkeit, dass die Basis einer anderen nicht mehr vorhandenen oder noch nicht gefundenen männlichen Figur angehört haben könnte, absehen und den Umstand, dass sie an derselben Stelle gefunden wurde, an welcher vor einem Vierteljahrhundert die Bruchstücke des Kalbträgers zu Tage kamen³, als eine Bestätigung unserer Vermutung betrachten. Besonders aber wird dieselbe noch dadurch gesichert, dass die Schichten, welche den Marmor durchsetzen, in beiden Stücken genau dieselbe Richtung haben. Herr Generalephoros Kavvadias, dem ich für die bereitwillige Erlaubniss der Publication zu Dank verpflichtet bin, hat denn auch Figur und Basis in dem Akropolismuseum bereits zusammensetzen lassen.

Die Buchstabenformen der Inschrift, die vermutlich von der Hand des Künstlers selbst herrührt, sind die des attischen Alphabets aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Zwar hat das älteste chalkidische Alphabet dieselben Formen bis auf das charakteristische Zeichen für das χ , welches gerade hier auf der Inschrift nicht vorkommt, gleichwohl kann, auch wenn wir mit dem ergänzten Κόμβος einen Namen einführen, von dem bisher nur die weibliche Form und diese gerade nur auf Chalkis sich nachweisen lässt, nicht ernstlich an die Möglichkeit chalkidischer Herkunft des Künstlers gedacht werden, zumal so lange wir von chalkidischer Plastik nichts und von chalkidischer Kunst im wei-

¹ Fusslänge 0,25^m.

² Vgl. Conze, Archäologische Zeitung 1864 S. 169.

³ *Bullettino dell'istituto* 1864 S. 84, 1866 S. 132, 1867 S. 72 ff.

teren Sinne nur Unsicheres wissen¹. Die Inschrift darf uns vielmehr als Bestätigung gelten, dass uns in dem Kalbträger das Werk eines attischen Künstlers aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts erhalten ist². Dieser Meinung steht nur eine Angabe Siegel's entgegen, nach welcher die Figur aus parischem Marmor von Nausa gearbeitet sein soll³. Durch neuere Untersuchungen⁴ hat sich indessen herausgestellt, dass der Marmor des Kalbträgers nicht aus Nausa, wo eine ähnliche graublaue Sorte vorkommen mag⁵, sondern vom Hymettos stammt, welcher gleich dem Pentelikon in verschiedenen Lagen verschiedene Marmorarten birgt⁶. Allem Anschein nach sind die Brüche des Pentelikon, welche den weissen Marmor geliefert haben, erst im fünften Jahrhundert ausgebeutet worden. Vorher bediente man sich der weniger guten, aber auf beiden Bergen leichter zu gewinnenden graublauen Sorte, für welche ein unverkennbares Merkmal in den breiten Schichtungen vorliegt.

Ausser dem Kalbträger sind noch eine ganze Reihe anderer Werke athenischen Fundortes erhalten, die aus diesem

¹ Der Umstand, dass v. Duhn *Annali dell'istituto* 1879 S. 143 ff. den Typus des unbärtigen Hermes Kriophoros als chalkidischen wahrscheinlich gemacht hat, kommt für die Frage nach der Entstehung der Figur nicht in Betracht. Dass die Broncestatueette Athenische Mittheilungen I Taf. 5 böotischer und nicht chalkidischer Herkunft sei, hat Foucart *Bulletin de corr. hell.* 1879 S. 139 wahrscheinlich gemacht.

² Die Buchstabenformen sind denen von der Künstlerinschrift des (Ep)istemon (*C. I. A.* I 471. Loewy n. 13) so ähnlich, dass man versucht sein könnte, auch für den Kalbträger die Urheberschaft des (Ep)istemon zu vermuten. Leider habe ich die Künstlerinschrift auf diesen Gesichtspunct hin nicht an Ort und Stelle selbst nachprüfen können.

³ Athenische Mittheilungen 1881 S. 179.

⁴ Athenische Mittheilungen 1887 S. 106 Anm. 2. Auch Kalludis erklärt auf Grund seiner, bei der Arbeit der Zusammensetzung gemachten Wahrnehmungen, den Marmor für hymettisch.

⁵ Nach der im athenischen Nationalmuseum befindlichen unvollendeten 'Apollo'figur (Kavvadias, *Κατάλογος* n. 14) zu urtheilen, scheint auch auf Naxos ein ähnlicher graublauer Marmor heimisch zu sein, der aber nicht dieselben breiten Schichtungen zeigt, wie der hymettische.

⁶ Fiedler, *Reisen in Griechenland* I S. 26. 30.

hymettischen bez. pentelischen Marmor gefertigt sind, so vor Allem der neuerworbene Kopf im Louvre¹, ferner der Diskosträger aus der themistokleischen Mauer, das Grabmal von Lamprotrae, der Reiter von Vari, die zwei Schreiber und ein weibliches Köpfchen² von der Akropolis, die weibliche sitzende Figur im athenischen Nationalmuseum (Kavvadias n. 7) und die ebenda befindlichen Reliefs n. 32 bis 36. Auch der Marmor der Sphinx von Spata, der durch den rötlichen Ton der Oberfläche auffällt, wird einheimischer attischer sein³.

Abgesehen von den Figuren der beiden Schreiber und dem Relief n. 36, in denen bereits fremde Elemente auftreten, ist allen diesen Werken eine gleiche Einfachheit der Formgebung eigen. Sie repräsentiren die erste Periode der attischen Marmorplastik, aber nicht die erste Periode der attischen Plastik überhaupt. Stilistische Eigentümlichkeiten, welche am deutlichsten an der Figur des Kalbträgers und an dem Kopfe aus dem Louvre hervortreten, weisen mit Bestimmtheit auf eine schon seit längerer Zeit gepflegte Kunstübung hin.

Die Augenhöhlen sind unter den Brauen scharf abgeschnitten und tief herausgearbeitet. In dieser Höhle liegt unvermittelt das sehr wenig schräg gestellte Auge, an dem beide Lider gleich stark gebildet sind und gewissermassen nur als äusserliche Umgrenzung des Augapfels dienen, während letzterer selbst noch nicht gewölbt, sondern als vortretende, ebene Fläche geformt ist. In Folge dessen springt der äussere Augenwinkel aus der Höhlung heraus und der obere und der untere Bogen der Höhlung treffen bei ihm in einer scharfgeschnittenen Linie zusammen, welche nach hinten unmerklich verläuft. Diese eigentümliche Art der Augenbildung, die ebenso an dem Kopfe des Diskosträgers und der Sphinx von Spata wiederkehrt, findet weder in der Technik der Marmorarbeit noch in der der Metallarbeit ihre Erklärung. Es hat

¹ *Gazette archéologique* 1887 Taf. 11.

² Athenische Mittheilungen 1879 Taf. VI, 4.

³ Bei Kavvadias n. 28 als parischer Marmor, bei Milchhöfer Athenische Mittheilungen 1879 S. 68 als parischer Marmor von Nausa angegeben.

vielmehr offenbar die Technik des Schneidens nachgewirkt, wie man am deutlichsten an der Stelle bemerken kann, wo die obere und untere Höhlung hinter dem äusseren Augenwinkel in jener scharfen Linie zusammentreffen. Hier glaubt man selbst an dem Marmorkopfe noch den Schnitt des Messers zu fühlen. Aber nicht auf die Uebung des Holzschneidens, sondern auf die in weichem Stein zu schneiden, geht die Modellirung der beiden Köpfe zurück. Das beweisen die grossen ruhigen Flächen an dem Kopfe des Kalbträgers, beweist ferner die platte Fläche des Bartes und namentlich die Form der sehr einfach behandelten Lippen, die ohne Teilung von einem Mundwinkel bis zum andern scharf durchgezogen sind. Es kommt die merkwürdige Behandlung des Haares hinzu. Dasselbe ist am Hinterkopfe als dichte Masse unbearbeitet stehen geblieben und fällt in Locken an den Schläfen herab und über die Stirn herüber. In derselben Weise, in welcher hier die Locken wie Perlschnüre geformt sind, sind sie an dem Bruchstück einer weiblichen Figur von Poros (Athenische Mittheilungen 1887 S. 267) ausgeführt, welches Anfang dieses Jahres bei den Ausgrabungen auf der Akropolis zum Vorschein gekommen ist.

Zufall wird es gewiss auch nicht sein, dass an zahlreichen kyprischen Figuren, die alle aus Kalkstein gearbeitet sind, nicht nur die gleiche Behandlung der Haare sondern auch eine verwandte Formgebung der übrigen Körperteile wiederkehrt, wie überhaupt die schon von Anderen¹ hervorgehobene merkwürdige Aehnlichkeit gerade dieser Werke mit dem Kalbträger zum Teil auf der Wirkung des Materials beruht².

Der athenische Künstler Simmias, so wird berichtet³, machte ein Bild des Dionysos Morychos aus einer Steinart,

¹ Furtwängler, Sammlung Sabouroff I S. 4. Milchhöfer, Athenische Mittheilungen 1879 S. 73.

² Auch an den älteren spartanischen Reliefs sind die Haare perlschnurartig gebildet.

³ Overbeck, Schriftquellen n. 346 f.

welche *φελίζτις* genannt wurde. Es ist nicht zu beweisen, aber höchst wahrscheinlich, dass dieser Simmias, wie angenommen wird¹, in den Anfängen der attischen Kunstentwicklung steht und dass das Material, in welchem er arbeitete, ein weicher Porosstein war. Die jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben gelehrt, in wie grossem Umfange der Poros nicht allein zu architektonischen Zwecken sondern auch zur Herstellung von Bildwerken, von Reliefs und Rundfiguren, in Athen verwendet wurde. Ausser den drei bekannten Giebeln sind eine beträchtliche Anzahl von Bruchstücken einer oder vielleicht mehrerer umfangreicher Darstellungen zum Vorschein gekommen, daneben aber auch Fragmente von weiblichen Statuen, die, altertümlicher und einfacher in der Form und Ausstattung, mit den bekannten Frauenfiguren von der Akropolis, aus Eleusis, aus Delos und anderen Orten den gleichen Typus gemein haben². Die Zahl dieser Bildwerke hat eine besonders wichtige Bereicherung durch einen in der letzten Zeit gefundenen grossen bärtigen Kopf erfahren (*Athenische Mittheilungen* 1887 S. 386), der mit dem des Kalbträgers die auffälligste stilistische Verwandtschaft zeigt. Das häufige Vorkommen solcher Sculpturen aus Kalkstein³ beweist zur Genüge, dass man im alten Athen eine Zeit lang neben der wohl von Anfang an geübten Holztechnik vorwiegend in Poros arbeitete.

Der Zeitraum der auf dieses frühere Entwicklungsstadium folgenden ersten Periode der attischen Marmorplastik, in welcher die Kunst durch einheimische Meister ausgeübt wurde, die unberührt von den Einflüssen fremder Kunstrichtungen mit einheimischem Materiale arbeiteten, kann nicht sehr ausgedehnt gewesen sein. Denn von dem Eindringen fremder Kunstelemente finden wir die Spuren bereits in einer kleinen Gruppe von Sculpturen, welche mit dem Kalb-

¹ Brunn, *Kunstlergeschichte* S. 96.

² *Athenische Mittheilungen* 1887 S. 267.

³ Ein *Σεβήνος πάριος* wird im Leben der zehn Redner S. 835 B erwähnt.

träger stilistisch noch in engster Berührung stehen. Zu derselben gehören der Kopf aus der Sammlung Rampin¹, den Furtwängler schon mit dem Kopfe des Kalbträgers zusammengestellt hat², der hierneben abgebildete Kopf³ und die



¹ Rayet, *Monuments de l'art* I Taf. 18.

² Sammlung Sabouroff I S. 4.

³ Im Jahre 1887 unterhalb der 'Tholos' gefunden. Die Haarbinde war mit einem einfachen Ornament (entsprechend Denkmäler I Taf. 19, 1 a, oben) bemalt, dessen Farben sich nicht erhalten haben. Die Masse des Kopfes sind folgende

Scheitel bis Kinn c. 0,170

Mund bis Kinn c. 0,030

Nasenwurzel bis Hinterkopf c. 0,150

Haaransatz bis unteren Rand der Nasenflügel 0,084

Stirn 0,042

Stirn bis oberen Augenhöhlenrand
0,036

Innerer Augenwinkel bis Kinn 0,075

Innere Augenweite 0,024

Nase 0,042

Aeussere Augenweite 0,074

Nase bis oberen Augenhöhlenrand
0,049

Augenlänge 0,028

Augenhöhe 0,014

Untergesicht 0,045

Oberes Lid bis Augenbrauen 0,052

Mundbreite 0,039

Backenknochenabstand 0,100

Innerer Augenwinkel bis unteren
Rand der Nasenflügel 0,030

zwei Sphinxgestalten von der Akropolis¹. Es sind die ältesten Bildwerke athenischen Fundortes, welche nicht aus einheimischem, sondern aus sog. parischem Marmor gearbeitet sind, der, wie ich einer gütigen Mittheilung Studniczka's verdanke, in gleicher Qualität auch auf Chios vorkommt. Aber nicht nur die Verwendung des fremden Materials, sondern auch Einzelheiten in der Formgebung zeigen die Spuren von dem Eindringen einer fremden Kunstübung. Der Künstler des Akropoliskopfes freilich hat dem des Kalbträgers gegenüber eigentlich Neues nicht hinzugelernt. Die Augenbildung ist dieselbe, nur dass die vom äusseren Augenwinkel absetzende Linie nicht mehr stehen geblieben ist, wie überhaupt die Modellirung etwas weicher geworden ist und eine directe Nachwirkung der Porostechnik kaum mehr erkennen lässt. Die Wange ist nicht mehr durch eine scharfe Linie am Nasenflügel und Mundwinkel begrenzt, sondern geht allmählig in die Fläche des Untergesichtes über. Die ungetheilten, wenig heraufgezogenen Lippen aber und die länglichen platten Ohren sind noch ganz nach der alten Weise gebildet. Soweit die nicht recht stilgetreue Abbildung erkennen lässt, ist der in den *Ancient Marbles* IX Taf. 40, 4 veröffentlichte Jünglingskopf, der aus Elgin's Nachlass in das Britische Museum kam und daher aller Wahrscheinlichkeit nach athenischer Herkunft ist, mit dem Akropoliskopfe aufs engste verwandt. Einen andern Eindruck macht der Kopf der Sammlung Rampion. Dem Kalbträger in der Modellirung der knappen bestimmten Formen näherstehend, hat er doch mit dem etwas jüngeren Kopfe von der Akropolis manche Fortschritte gemein, ja er übertrifft diesen noch, indem die Augen, wie es scheint, bereits leicht gewölbt sind und bei den Ohren die knorpelige Substanz — wenn auch unvollkommen — im Marmor wiedergegeben ist. Die compacte Masse des Haares ist gelockert, die Löckchen fallen einzeln gelöst auf die Stirn herab und auch das Haar auf dem Hinterkopfe ist plastisch

¹ Ἐφημερίς ἀρχαιολογική 1883. Taf. 12.

ausgearbeitet. Läge der Grund dieser freieren Darstellungsweise allein darin, dass sich der Blick des Künstlers für die natürliche Form geschärft hätte, so müssten die losgetrennten Stirnlocken in einer der wirklichen Bildung entsprechenden und einfacheren Form wiedergegeben sein. Statt dessen sind sie streng ornamental behandelt, so dass sie nicht wie Locken, sondern wie kunstvoll geflochtenes Riemenzeug aussehen und diese Art der Formgebung überrascht umsomehr, als sie nicht auch in den übrigen Teilen des Haares durchgeführt ist, sondern der Künstler sich hier der ihm offenbar geläufigeren Ausdrucksweise, wie wir sie schon vom Kalbträger her kennen, bedient hat. Es kann kein Zweifel sein, dass er das Ornamentmotiv der Stirnlocken und wahrscheinlich auch die noch ungeschickt ausgeführte Modellierung des Bartes einem plastischen Vorbilde entlehnte, in welchem diese Art der Haarbehandlung bereits zur Kunstform ausgebildet war. Wie dieses Vorbild etwa ausgesehen haben mag, kann uns etwa die weibliche Figur von der Akropolis lehren, die *Musées d'Athènes* Taf. III. IV abgebildet ist.

Weniger in Einzelheiten, als in der ganzen Art der Formgebung sind die Köpfe der Sphinxfiguren von der Akropolis durch fremde Kunstweise beeinflusst. Die Gesichter sind rund und voll, die Pupillen gewölbt, aber die Bildung des Mundes und die Einfachheit der Haarbehandlung ist noch die alte. Sie stehen indessen durch ihre ausdruckslose Arbeit weit hinter den beiden besprochenen Werken zurück.

Auf die Frage, welcher Kunstrichtung die attische Plastik diese Fortschritte verdankte, giebt die unter den Akropolisfunden überwiegende Menge der weiblichen Figuren die deutlichste Antwort.

Zwar waren es nach dem Zeugnisse der Inschriften Künstler aus den verschiedensten Ländern, welche durch das rasche Aufblühen der Stadt und die Unternehmungslust der Tyrannen angelockt in Athen Arbeit suchten und fanden¹.

¹ Studniczka, Jahrbuch des Instituts 1887. S. 147.

Zu Archermos von Chios, Aristion von Paros, zu dem Ionier Theodoros, zu Onatas und Kallon von Aeginä gesellen sich Aristokles, Endoios, Antenor, Kallonides, Gorgias, (Ph)ilon, Leobios, Euthykles¹, Kallimachos, deren ἐθνικόν auf den Inschriften nicht genannt ist, unter denen sich aber doch mancher Nicht-Athener befinden mag, wie denn für Endoios Ionien² und Kreta³ als Heimat vermutet ist, für Gorgias lakonische Herkunft sehr wahrscheinlich ist⁴. Indessen fällt die Tätigkeit der meisten jener genannten Künstler erst in das Ende der durch die Pisistratidenherrschaft bezeichneten Epoche und bleibt daher für die Lösung der aufgeworfenen Frage ohne entscheidende Bedeutung. Andererseits aber legt die stilistische Gleichartigkeit der grösseren Zahl dieser 'Akropolisfiguren' von dem überwiegenden Einfluss einer einzigen Kunstrichtung sicheres Zeugnis ab.

Es darf trotz vereinzelter Widerspruchs⁵ heute für ausgemacht gelten, dass dieselben ionischen oder genauer chiotischen Ursprungs sind. Ihre Verwandtschaft mit den bekannten Frauenfiguren von Delos, in denen zuerst Brunn Werke der Schule von Chios wiedererkannte⁶, giebt eine genügende Gewähr für die Richtigkeit dieser Annahme, welche jetzt durch die auf der Akropolis gefundene Archermosinschrift eine neue Stütze erhält. Bestimmter noch spricht dafür ihr tatsächlicher Zusammenhang mit der Nike von Delos, deren Zugehörigkeit zu der Inschriftbasis Petersen's Untersuchungen⁷ gegen die letzten Zweifel vertheidigt haben, in der wir

¹ Die Basis mit der Künstlerinschrift desselben (*C. I. A.* IV, 2 n. 373²⁰⁶) gehört vielleicht, wie Wolters vermutet, zu dem Weihgeschenk des Euthydikos (*Jahrbuch* II S. 220). Der Buchstabencharakter beider Inschriften ist bis auf die Form des © identisch, und die kreisrunde Einarbeitung der Basis entspricht der Säulendicke des Weihgeschenkes.

² Löscheke, *Athenische Mittheilungen* 1880 S. 305 f.

³ Klein, *Archäol.-epigr. Mittheilungen* 1881 S. 83.

⁴ *C. I. A.* I n. 353 und IV, 2 n. 373²¹⁴, Brunn, *Bullettino dell' istituto* 1859 S. 196.

⁵ Sophulis, *Musées d'Athènes*, zu Taf. 9.

⁶ *Sitzungsberichte der Münchener Akademie* 1884 S. 532 f.

⁷ *Athenische Mittheilungen* 1886 S. 386.

also das einzige äusserlich bezeugte Werk der Schule von Chios und zwar nach Six' glücklicher Ergänzung der Inschrift³ ein Werk des Mikkiades besitzen.

Die Schlüsse, welche Brunn aus der stilistischen Analyse dieser Figur gezogen hat⁴, haben durch die Tatsachen keine Bestätigung gefunden. Aber sie würden auch ohne das neu hinzugekommene Material nicht zu Recht bestehen. Brunn glaubte gerade diese Figur aus dem Zusammenhange der ionischen Kunst herauslösen zu müssen, da er peloponnesischen oder dorischen Stil in ihrer Arbeit erkannte und speciell zu dem Kopfe die nächsten Analogieen in dem weiblichen Kolossalkopfe von Olympia und in dem Kopfe des Apollo von Tenea zu finden vermeinte. Er macht auf die Aehnlichkeit der Haarbehandlung aufmerksam, aber diese beruht doch lediglich darauf, dass wie bei vielen archaischen Köpfen, bei allen dreien die vorn herabfallende Haarmasse die Stirn gleichmässig in wellenförmig geführtem Contur begrenzt. An dem Nikekopfe dagegen sind die Haarmassen durch sorgfältig gezogene, einzelne Linien gelöst und treffen vorn über der Stirn wie in einem Rankenornament zusammen. Diese detailirte, vor allem diese decorative Behandlung lag jenen Künstlern gänzlich fern: nur an dem Kopfe aus Olympia ist ein unbeholfener und zaghafter Versuch gemacht, an den Stirnflechten die Natur des Haares durch plastische Ausführung anzudeuten.

Wenn Brunn ferner anführt, dass der Nikekopf in dem Schnitte der Augen eine enge Verwandtschaft mit dem Kopfe von Olympia aufweise, so liegt hier ein entschiedener Irrtum vor. Das Auge hat bei dem letzteren Kopfe die Gestalt, dass es sich in ein stumpfwinkliges gleichschenkliges Dreieck einschreiben lässt, dessen horizontal liegende Basis, die längste Seite, durch das untere Lid gebildet wird, und diese Lage und Form des Auges ist zugleich für die älteren attischen

⁴ Dieselbe wird weiter unten mitgeteilt werden.

³ A. a. O. S. 524.

Köpfe die charakteristische, von denen z. B. der aus dem Louvre (*Gazette archéologique* 1887 Taf. 11) die ganz gleiche, die übrigen eine annähernd gleiche Bildung aufweisen. Bei dem Nikekopfe dagegen liegt das Auge schräg und hat schon fast die 'chinesische' Form, die häufig als eine Eigentümlichkeit der archaischen Köpfe überhaupt geltend gemacht wird. Zudem liegt der Augapfel bei dem olympischen Kopfe, ebenso wie bei den herangezogenen attischen, in einer ebenen Fläche, während er beim Nikekopfe deutlich gewölbt ist. Auch der Apoll von Tenea hat nicht die gleiche Augenbildung, obwol dieselbe hier durch die Angabe der Thränendrüse schon etwas mehr Aehnlichkeit gewonnen hat.

Nach Brunn's Empfindung klingt 'in der gesammten Auffassung der Form das Grundprincip der peloponnesischen Kunst durch: das Ausgehen von den mathematisch - architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, die klare Disposition der Flächen, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlichen Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut'. Im Gegenteil aber scheint gerade beim Nikekopfe auf die Durchbildung dieser weicheren, veränderlichen Formen ein besonderer Nachdruck gelegt zu sein und besonders in den unteren Teilen, wo die Wangen mit dem Kinn zusammentreffen, überrascht der Kopf durch seine runde fleischige Fülle. Mit Sorgfalt sind die Hautfalten an den Nasenflügeln und Mundwinkeln zum Ausdruck gebracht und die Flächen, welche sie begrenzen, bereits richtig auseinandergehalten, wodurch eine bei anderen archaischen Köpfen gleichen Alters ganz ungewöhnliche Modulation gerade des Fleisches der Wangen erzielt ist. Auch die Hautmasse des oberen Augenlides ist schon richtig beobachtet.

Was nun den Körper der Figur angeht, so setzt schon der Versuch, eine durch die Luft fliegende Figur als freies Rundbild plastisch darzustellen, eine nicht unbeträchtliche Sicherheit in der technischen Behandlung des Materials voraus¹.

¹ Vgl. Homolle im *Bull. de corr. hell.* 1879 S. 399. Furtwängler, *Arch. Zeitung* 1882 S. 325.

Desgleichen giebt sich auch in der Detailausführung eine gewisse Vertrautheit mit der Marmortechnik zu erkennen, in der Linienführung der klar und scharf gezogenen Falten am Untergewande und namentlich in der Art, wie die schwierige Aufgabe, das nackte rechte Bein aus dem Gewande heraustretend darzustellen, gelöst ist. Der Marmor ist unter dem Saum des Gewandes hier tief herausgearbeitet, so dass in der That die beabsichtigte Wirkung erreicht wird, die zwei Lagen des auseinandergeschlagenen Gewandes als getrennte erscheinen zu lassen.

Alle diese Eigentümlichkeiten kehren nun bei der Hauptgruppe der weiblichen Figuren von der Akropolis¹ wieder, die sich so als directe Nachkommen der Nike ausweisen, auf der anderen Seite dagegen allem, was wir als alteinheimische attische Kunst kennen gelernt haben, durchaus fern stehen. Ich hebe als besonders charakteristische Beispiele die *Musées d'Athènes* Taf. II bis V publicirten heraus, die uns zugleich mit dem Bruchstück², welches Petersen einer auf die Akropolis geweihten Nike des Archermos zuschreiben möchte, wol als die echtsten Vertreter der Blüte chiotischer Kunst gelten dürfen.

Der Fortschritt beruht bei ihnen hauptsächlich auf der vollendeteren Ausbildung der Technik. In manchen Einzelheiten offenbart sich, wie auch schon bei der Nikefigur, ein offenes Verständniss für die Natur der Formen; dennoch hat dasselbe nicht zu einer gleichmässig richtigen und überlegten Darstellung geführt, weil das vorherrschende Streben nach möglichst kunstfertiger Bearbeitung des Marmors, das Suchen nach dekorativen Effecten eine freie Entwicklung der der Natur abgelauschten Motive hemmte.

In jede seiner Natur auch noch so fern liegende Form

¹ Dieselben unterscheiden sich in nichts wesentlich von den Figuren aus Delos (wie man nach der Bemerkung Arch. Zeitung 1882 S. 327 erwarten könnte), wie besonders der Vergleich des einen nach Athen gebrachten Exemplares (Kavvadias n. 22) lehren kann.

² Athenische Mittheilungen 1886 Taf. 11, B, S. 389.

scheint sich der Marmor unter dem Meissel dieser Künstler zu fügen. So sind die Haare, die in zierlichem Gekräusel auf Stirn und Nacken herabfallen, bald wie aus Bronze getrieben oder wie eiselt, bald wie aus Knochen geschnitzt, bald feingeflochtenen Riemen ähnlich immer streng ornamental und auf's kunstvollste ausgearbeitet. Aber der Haarbehandlung liegt in sofern eine richtige Naturbeobachtung zu Grunde, als die einzelnen Linien der reichen Frisuren in der Lage jedes Mal der Wirklichkeit entsprechen. Aehnlich steht es mit der Gewandung. Auch hier verrät die Faltengebung und zwar nicht nur die Richtung, sondern auch die Form der Falten, einen offenen Blick für die Natur des Gewandes. Wo letzteres in schwerer Masse herabhängt, sind die Falten tief und scharf eingeschnitten und in ungebrochener Linie durchgezogen, während man das feine Gefältel vor der Brust und am Oberarm durch Wellenlinien ausgedrückt hat, die nicht einfach eingefurcht sind, sondern, nach verschiedenartigen Mustern ausgeführt, häufig wie Rippen oder Bänder erscheinen. Unter der Vorliebe für das Decorative ist die ursprüngliche Frische dieser Formen bald erstarrt. So finden wir denn häufig bei den entwickelteren Exemplaren dieser Figurenreihe, wie z. B. bei dem *Ἐφημερίς ἀρχαιολογικὴ* 1886 Taf. 5 abgebildeten am Gewandüberschlag vor der Brust die Faltenmotive durch complicirte Ornamentbildungen geradezu ersetzt. Selbst der Ausdruck der Gesichter ist durch die Mischung dieser zwei verschiedenen Elemente beeinflusst. Das Heraufziehen der Mundwinkel und die schräge Lage der geschlitzten und unnatürlich stark gewölbten Augen ist übertrieben. Bei den Lippen sind die geschwungene Linie und die Einziehung in der Mitte richtig beobachtet, aber auch hier ist die natürliche Form zum Ornament geworden.

Die Modellirung der Körperformen, welche wie unverhüllt durch das deckende Gewand durchscheinen, zeugt nicht nur in Einzelheiten wie z. B. in der Zeichnung der Rückenlinie von lebhaftem Sinn für Formenschönheit, sondern auch von einer richtigen und liebevollen Beobachtung der weiblichen

Gestalt. Nirgends aber hat diese zu einem tieferen Verständniss für den organischen Bau des menschlichen Körpers geführt. Die Formen sind rund und glatt und die Wirkung beruht auch in diesem Fall wieder zumeist auf der Sauberkeit der technischen Ausführung.

Die Figuren sind überhaupt wenig aus dem Ganzen und Vollen gearbeitet. Ueberall ist die Detailausführung die Hauptsache, die sich bis in subtile Kleinigkeiten hinein erstreckt. So ist, wie es vielfach in Wirklichkeit vorkommt¹, das letzte Gelenk der Finger und Zehen an der Stelle, wo der Nagel ansetzt, nach oben leicht eingebogen, so dass das Nagelglied wie von unten in die Höhe gedrückt erscheint, ferner die erste Zehe durchweg kürzer gebildet als die zweite und somit ebenso sehr der natürlichen Erscheinung Rechnung getragen, als eine dem Auge gefälligere, bogenförmige Begrenzungslinie des Fusses erzielt². Auch die Trennung der zweiten und ersten Zehe ist bei diesen Figuren bereits durchgeführt. Es scheint ein Verdienst der Schule von Chios zu sein, alle diese Einzelheiten zum ersten Male an der Natur selbst mit offenem Blick richtig erkannt zu haben. Wir vermögen das nicht in allen Punkten mehr sicher nachzuweisen, aber für das eine an letzter Stelle Genannte lässt es sich wenigstens wahrscheinlich machen. Die Füsse des Apollo von Tenea sind anders gestaltet. Das letzte Gelenk der Zehen ist vollgerundet und nicht eingebogen, die zweite Zehe ist nicht grösser als die erste, diese und die zweite Zehe schliessen dicht einander. Dasselbe lässt sich an allen Figuren beobachten, die mit denen von Chios nichts verwandtes haben, an der aus Arkadien stammenden Figur der Ageso³, an einigen, von sogenannten Apollostatuen stammenden Basen aus dem Ptoion, an der nachstehend abgebildeten Basis aus Delphi⁴, deren Fi-

¹ Kollmann, Plastische Anatomie S. 184 f.

² Kollmann a. a. O. S. 217.

³ Kavvadias, Κατάλογος n. 6.

⁴ Die Inschrift bereits im *Bull. de corr. hell.* 1882 S. 445 veröffentlicht.

gur, wie die Inschrift sagt, von den Söhnen des Parier's Charopinos geweiht und aller Wahrscheinlichkeit nach von diesen oder wenigstens von einem parischen Künstler gear-



beitet war¹, desgleichen, wenn mich meine Zeichnung nicht täuscht, an der auf Delos gefundenen und noch nicht publicirten Basis einer männlichen Figur des naxischen Künstlers Euthykartides². Auch die im Einzelnen nicht ausgeführten Füße der naxischen Nikandrestatue³ lassen das gleiche Bildungsprincip erkennen. Dieser Reihe schliesst sich der Kalbträger an, bei dem die ungelenke Form der Zehen ganz der Art entspricht, welche nach dem Stil der Figur überhaupt vorauszusetzen war. Die attische, die parisch - naxische

¹ [An der soeben von Löwy veröffentlichten Sitzfigur aus Paros (Arch. - epigraphische Mittheilungen XI S. 157) schliessen beide Zehen allerdings nicht mehr eng aneinander, sind aber noch gleich lang. Ueberhaupt erscheint dieses Werk trotz seines verhältnissmässig entwickelten Stiles einfacher und schlichter als die oben für Chios in Anspruch genommenen Werke. Rein chiotisch scheint dagegen der dort Taf. 6, 1 S. 159 mitgetheilte Torso zu sein. — Die erste Zehe ist länger als die zweite auch bei der Standspur auf einem im Heraion zu Olympia gefundenen Basisblock aus schwarzem Stein, der aller Wahrscheinlichkeit nach zu der Gruppe der Trojanschen Helden des Onatas gehörte. Auch die Basis des Mikon weist noch diese Fussbildung auf. P. W.]

² Studniczka Jahrbuch 1887 S. 143 Anm. 23. [Vgl. jetzt *Bull. de corr. hell.* 1888 Taf. 13].

³ Kavvadias n. 1. *Bull. de corr. hell.* 1879 Taf. 1.

und die peloponnesische Kunst haben in ihrer ersten Entwicklungszeit viel Gemeinsames und treten nicht nur in derartigen Einzelheiten als zusammengehöriges Ganze der Kunst des ionischen Ostens gegenüber, innerhalb welcher die Kunst von Chios den Höhepunkt der Entwicklung bildet. Brunn hebt mit Recht als bezeichnend hervor, dass die Ueberlieferung nur von weiblichen Figuren der vier chiotischen Meister zu berichten weiss¹ und auch die stilistische Betrachtung der Monumente selbst hat uns gerade für die weiblichen Figuren auf diese Schule geführt. Dem gegenüber scheinen, wenn nicht der zufällige Bestand der erhaltenen Werke vollständig täuscht, jene anderen Kunstkreise in der Ausformung der männlichen nackten Gestalt ihr Endziel gesucht zu haben. Es ist die grundsätzliche Verschiedenheit der zwei Hauptrichtungen der älteren griechischen Kunst, welche in der Durchbildung dieser beiden Typen ihren Ausdruck findet².

Ausgereift zog die Kunst von Chios um die Mitte des sechsten Jahrhunderts in Athen ein. Wie weit es damals die einheimischen Künstler aus eigener Kraft gebracht hatten zeigen uns Werke wie der Kalbträger und die gleichzeitigen verwandten Monumente, Werke von urwüchsig derbem Charakter, fest und kräftig in den Formen, aber noch ohne allen Liebreiz weicher Anmut und feiner Eleganz. Kein Wunder, wenn sich Pisistratos aus der Fremde die Künstler kommen liess, die ihm das Haus seiner Göttin mit glänzenden Bildern ausschmücken sollten.

Was die attischen Meister der überlegenen Kunst ablernten, können wir fast mit völliger Sicherheit noch bis ins Einzelne verfolgen. Wir brauchen nur ein Werk aus der Zeit, in welcher der herrschende Einfluss der Schule von Chios soeben überwunden war, wie den im Jahrbuch des Instituts

¹ Von der Darstellung des Hipponax abgesehen, die als Caricatur — als wirkliche, nicht als von späteren Geschlechtern missverständene, wie Robert (Archaeologische Märchen S. 115 f.) will — unter besondere Gesichtspunkte fällt.

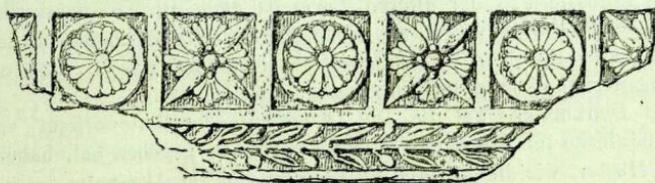
² Kekulé in Baedeker's Griechenland S. LXXVIII f.

1887 Taf. 13 veröffentlichten Kopf¹ mit der Sphinx von Spata oder dem Kalbträger zu vergleichen. Es ist nicht die veränderte Technik allein, die weiche Modellirung bei der scharfen, bestimmten Linienführung, auch die vorhin beschriebenen Beobachtungen an der menschlichen Natur machten sich die attischen Künstler zu eigen. Nicht minder mochte ihnen die Herrlichkeit der reichen und feinen Ornamente imponiren, die in bunter Farbenpracht ausgegossen den Reiz dieser fremden Bildwerke noch erhöhten. Zwar war auch ihnen die Fertigkeit der Marmormalerei von Hause aus nicht fremd, aber sie arbeiteten noch gegen Mitte des sechsten Jahrhunderts mit einer Musterkarte von Ornamenten, die drüben im Osten längst aus der Mode gekommen war. Die gedrängte Decoration des Grabsteins von Lamptrae ist aegyptischen Vorbildern entnommen. Dasselbe Lotos-Rosettenband, welches hier die Bekrönung ziert, findet sich — jetzt freilich nur noch in ganz schwachen Spuren sichtbar — auf dem Kopf der Sphinx von Spata wieder². Desgleichen ist der Lotosstern in der veränderten Form, wie er an Architekturgliedern auf der Akropolis vorkommt³, abwechselnd mit einem Kreuzorna-

¹ Die zugehörigen Stücke der Oberkörpers hat Studniczka, Athenische Mittheilungen 1886 S. 352 nachgewiesen.

² Milchhöfer, Athenische Mittheilungen 1879 S. 69, erwähnt nur die drei noch jetzt deutlich erkennbaren Rosetten; schon deren weiter Abstand voneinander würde darauf führen, dass noch andere Ornamente dazwischen angebracht waren.

³ Athenische Mittheilungen 1887 S. 115, wo das betreffende Stück fälschlich von mir als Geison des alten Athenatempels bezeichnet ist. Nachträglich theile ich hier zugleich die dort erwähnte Alabasterplatte aus Byblos (Perrot-Chipiez III Fig. 77) mit, deren beabsichtigte Wiedergabe an jener Stelle aus äusseren Gründen unmöglich war.



ment bei einer kürzlich ebendasselbst gefundenen weiblichen Figur aus Poros¹ als Saumverzierung verwendet. An jüngeren Werken begegnet dieses Muster nicht mehr². Selbst die einfache Rosette, die früher nicht nur als Verzierung von Marmorbildwerken und Architekturstücken, sondern besonders auch als Vasenornament sehr beliebt war, spielt in dem Decorationssysteme der chiotischen Kunst nur noch eine untergeordnete Rolle. Die Ornamente, welche die Gewandmassen dieser weiblichen Statuen beleben, beschränken sich im Ganzen auf das alternirende Lotospalmettenband, auf den Mäander, auf Sterne, Punktreihen und quadratische Felder mit stern- oder kreuzförmiger Füllung³. Aus ihnen ist durch immer neue Zusammenordnungen eine Fülle der verschiedensten Muster geschaffen, welche zum Teil schon auf älteren Denkmälern, auf Vasen und Architekturstücken, sich nachweisen lassen, zum Teil aber, wie es scheint, in dem Kreise der ionischen Kunst ausgebildet sind, der wir vermutlich auch die stilistische Umbildung der alten Formen zuschreiben dürfen. Wie weit und ob überhaupt gerade die Schule von Chios auch in dieser Richtung tonangebend vorgeht, lässt sich, so viel ich sehe, bisher kaum erkennen; mit grosser Wahrscheinlichkeit dagegen darf ihr das Verdienst zugesprochen werden, der attischen Kunst die freieren, gefälligeren Ornamentformen vermittelt zu haben, welche seit der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts allgemein üblich wurden. Denn es kann nicht Zufall sein, dass diese zugleich mit der Erfindung der rotfigurigen Technik wie mit einem Schlage auf den attischen Vasen hervortreten. Ihr plötzliches

¹ Vgl. oben XII S. 267. Dasselbe Muster auch auf dem Untersatz böotischen Fundortes, Polytechnion Σκεύη πηλ. 156.

² Der Lotosstern in der älteren Form ist auch an Architekturgliedern etruskischen Fundortes und in etwas modificirter Gestalt als Decoration der kleinen 'korinthischen' Kugelalabastren verwendet, was mir Athen. Mittheilungen 1887 S. 114 f. entgangen war.

³ Vgl. Denkmäler I Taf. 19. Die Ornamente der Antenorfigur, von denen Studniczka im Jahrbuch 1887 S. 138 Proben gegeben hat, haben dieselben Muster, wie die der meisten Figuren von der Akropolis.

und unvermitteltes Auftreten weist vielmehr darauf hin, dass ihre Entwicklung ausserhalb dieses Kunstzweiges, ja ausserhalb dieser einheimischen Kunst überhaupt sich vollzog und da liegt nichts näher und stimmt mit Allem, was uns die Ornamente selber lehren, besser überein, als dass es eben die Werke jener Meister von Chios waren, an welchen die attischen Künstler und Handwerker diese Formen bereits fertig und ausgebildet zuerst kennen lernten, eine Tatsache, durch welche die schon so gut wie gesicherte Annahme, dass die Entstehung der rotfigurigen Technik noch in die Periode des chiotischen Kunsteinflusses, d. h. der pisistratischen Herrschaft hineinragt, aufs neue gestützt wird. Ein näheres Eingehen auf die Entwicklung des Ornamentes würde den beschränkten Rahmen dieser Darstellung überschreiten. Nur darauf möge hingewiesen werden, dass die neuen Ornamente auch in der Architektur die älteren schwereren Formen verdrängten, und zwar hat sich hier der Umschwung noch vor den Perserkriegen vollständig vollzogen, wie eine ganze Reihe von bemalten Simenstücken beweisen, die aus dem alten Bau-schutt der Akropolis hervorgezogen sind.

Weitere Untersuchungen an den Statuen von der Akropolis werden vermutlich das Ergebniss haben, dass die athenischen Bildhauer der Schule von Chios namentlich von technischen Fertigkeiten noch mehr verdankten, als sich jetzt bereits nachweisen lässt. Das Proportionssystem der Dreiteilung zwar, dessen allgemeine Verbreitung ich (Jahrbuch 1887 S. 226) dem Einflusse dieser Schule zuschreiben zu dürfen glaubte, haben sie nicht erst von ihr empfangen. Schon in dem Kalbträger liegt es vor und ebenso ist der S. 120 veröffentlichte Kopf mit Kenntniss desselben gearbeitet, wie es andererseits auch bereits in dem Colossalkopf von Olympia und in dem Kopf des Apollon von Tenea streng durchgeführt ist.

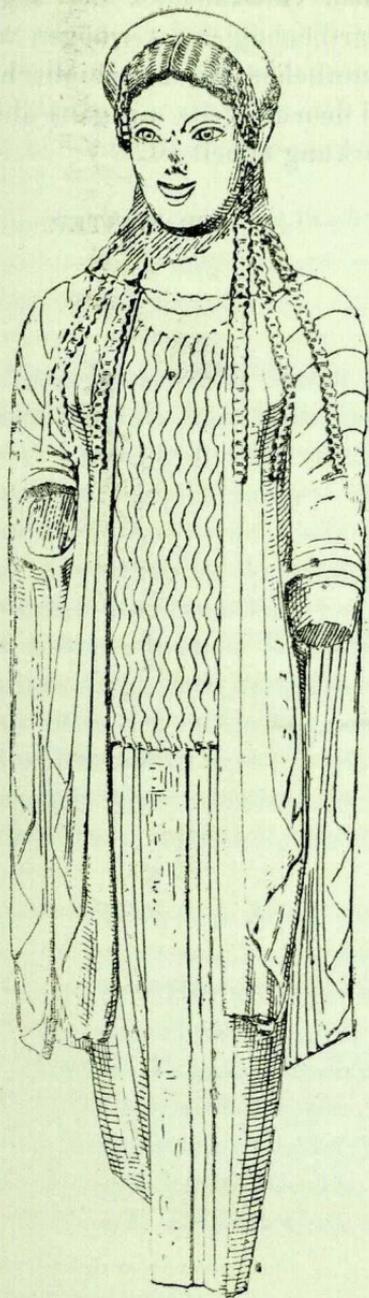
Wenn die im Vorstehenden vertretene Ansicht von dem Entwicklungsgange der attischen Kunst richtig ist, so müssen sich unter den erhaltenen athenischen Bildwerken, na-

mentlich unter denen von der Akropolis, solche nachweisen lassen, deren Stil zwar von der als chiotisch bezeichneten Kunstweise stark beeinflusst, aber nicht völlig von ihr beherrscht ist, es müssen sich Werke der Uebergangszeit finden, welche die mit den S. 120 behandelten Köpfen begonnene Reihe fortsetzen.

Ausser einer Anzahl wenig bedeutender Stücke gehört vor Allem die sitzende Athenastatue hierher, welche mit gutem Grunde als das von Endoios gefertigte Bild angesehen wird. Bei aller Aehnlichkeit in der äusseren Erscheinung ist die Figur doch durch merkliche Stilunterschiede von der grossen Masse der übrigen getrennt. Die Falten des Gewandes sind einfach und weniger ornamental behandelt, das Decorative überhaupt tritt völlig zurück und auf das den Künstlern von Chios geläufige Streben, durch tiefes Unterböhlen und scharfes Herausarbeiten des Marmors Effecte zu erzielen, ist ganz verzichtet. Ueberhaupt ist mehr auf das Ganze gesehen und der Detailbehandlung nur eine untergeordnete Stellung angewiesen. Wie gut dieses Alles gerade auf einen Künstler wie Endoios passt, dem man als dem bedeutendsten unter seinen athenischen Genossen ebenso wie Antenor von vornherein eine grössere Selbständigkeit beizumessen geneigt sein wird¹, braucht nicht ausführlicher begründet zu werden. Unter den zahlreichen Weihgeschenken auf der Akropolis wird die Athenastatue nicht das einzige Werk von Endoios' Hand gewesen sein. Eine im März vorigen Jahres gefundene weibliche Figur, welche nebenstehend wiedergegeben ist, zeigt denn auch in der Einfachheit der Formgebung² mit dieser eine so nahe Verwandtschaft, dass wir sie nicht ohne Wahrscheinlichkeit dem Endoios werden zuschreiben dürfen. Der

¹ Loeschke's Versuch, ionische Herkunft für Endoios nachzuweisen, hat mich nicht überzeugt Weniger würde Klein's Ansicht, dass Endoios aus Kreta stammte, mit dem oben gesagten in Widerspruch treten.

² Man beachte vor allem, wie wenig eingehend, entsprechend der Athenastatue und im Gegensatz zu der grossen Menge der weiblichen Figuren, die Rückseite der Figur bearbeitet ist.



entwickelten Kopfform nach zu schliessen gehört sie bereits zu den jüngeren dieser Gattung.

Die Blüte der Kunst von Chios ging rasch vorüber. Den Grund hierzu legte wol die beschränkte Auswahl der dargestellten Gegenstände und mehr noch die einseitige Ausbildung des Technischen. Ihr Erbe trat die attische Plastik an, deren Lebensfähigkeit und ursprüngliche Tüchtigkeit gerade darin sich am klarsten documentirt, dass sie nicht dem Einfluss der in allen äusseren Fertigkeiten weit überlegenen Kunst des Ostens erlag, sondern durch diese Schulung geläutert und stark gemacht sich zu neuem, selbständigem Schaffen emporhob.

Nicht das Unbedeutendste, wodurch sie gross geworden ist, hat sie der Schule des Mikkiades verdankt, die Klarheit und Zierlichkeit der Linienführung und die Routine in der technischen Behandlung des Marmors. Noch an einem Meisterwerke at-

tischer Bildhauerkunst, wie dem Gewandstück der sogenannten Thauschwernern vom Parthenongiebel vermögen wir die Spuren bis auf diese altertümlichen Figuren chiotischer Herkunft zurückzuverfolgen, bei denen bereits mit ganz ähnlichen Mitteln eine ähnliche Wirkung erzielt ist.

FR. WINTER.

