This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

W. HELBIG

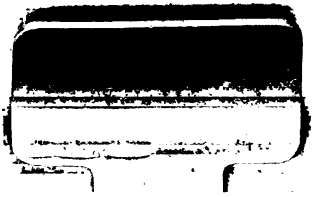
FÜHRER

DURCH DIE SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

I. BAND

LEIPZIG
B. G. TEUBNER

Library
of the
University of Wisconsin



FÜHRER

DURCH DIE ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN

KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

VON

WOLFGANG HELBIG

I. BAND

DIE VATIKANISCHE SKULPTURENSAMMLUNG
DIE KAPITOLINISCHEN UND DAS LATERANISCHE MUSEUM
DAS MAGAZZINO ARCHEOLOGICO COMUNALE AUF DEM CAELIUS

ZWEITE AUFLAGE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER
1899

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

73842
WC36
R66
YH36
1

IHRER MAJESTAT

DER

KAISERIN FRIEDRICH

EHRERBIETIGST ZUGEEIGNET

VORWORT.

Das vorliegende Buch verfolgt den Zweck, jüngere Archäologen und gebildete Laien in den römischen Museen zu orientieren, sie auf die wichtigeren Stücke hinzuweisen und ihnen das Verständnis derselben durch kurze, dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft entsprechende Erklärungen zu erleichtern. Es umfafst alle bedeutenderen öffentlichen Sammlungen mit Ausnahme des Museums in der Villa di Papa Giulio. Dieses Museum wurde ausgeschlossen, weil darüber ganz sonderbare Gerüchte umlaufen. Sein Hauptzweck soll sein, authentisches Material zur Erkenntnis der Kulturentwickelung darzubieten, die im alten Faliskergebiete stattfand. Man erzählt sich aber, dafs darin die Gegenstände, welche aus den beiden ältesten Gräbergattungen, den sogenannten Tombe a pozzo und Tombe a fossa, stammen, vielfach durcheinander geworfen sind, dafs unter dem Inhalte gewisser Gräber die bedeutenderen Stücke fehlen, dafs man darin Objekte anderer Provenienz eingeschmuggelt hat und dafs in der Publikation der Nekropole von Narce die Pläne der Gräbergruppen wie die auf den Inhalt der einzelnen Gräber bezüglichen Angaben zum Teil gefälscht sind. Bis nicht der Verdacht, der gegenwärtig auf der Faliskersammlung lastet, durch eine scharfe Untersuchung beseitigt ist, wird die Wissenschaft über diese Sammlung, insoweit sie eine kulturhistorische Quelle darzustellen beansprucht, zur Tagesordnung übergehen. Die Villa Albani und das Museo Boncompagni sind gegenwärtig nur für diejenigen zugänglich, die zu den Besitzern in persönlicher Beziehung stehen. Wenn ich diese beiden Sammlungen in den Führer aufgenommen habe, so geschah es in der Hoffnung, dafs ein derartiger abnormer Zustand nicht von langer Dauer sein wird. Die Behandlung des im Vatikan befindlichen etruskischen (Museo gregoriano) und des Kircherschen Museums hat Herr Emil Reisch übernommen, der dazu besonders be-

rufen war, da er seit längerer Zeit einen wissenschaftlichen Katalog der ersteren Sammlung vorbereitet.

Über die Weise, in der ich den Stoff angeordnet und behandelt habe, genügen wenige Andeutungen.

Die Betrachtung der vatikanischen Skulpturensammlung beginnt nicht mit der Sala in forma di croce greca, welche dem gegenwärtigen Eingange des Museums am nächsten liegt, sondern mit der davon am weitesten entfernten Abtheilung, dem Braccio nuovo. Diese Abteilung enthält verschiedene Statuen, welche Kopien nach aus der Überlieferung bekannten Werken berühmter Künstler sind. Es scheint geraten, dafs der Museumsbesucher zu Anfang seiner Wanderung von diesen Statuen Kenntnis nimmt; denn er wird dadurch einen klaren Begriff von Typen gewinnen, die ihm bei der weiteren Betrachtung gewissermafsen als Marksteine dienen können.

Der Erläuterung jedes Stückes gehen in kleinerem Drucke Bemerkungen über den Fundort, falls derselbe bekannt ist, und über die Ergänzungen voraus. Die Marmorgattung wird nur dann namhaft gemacht, wenn sie vollständig gesichert und für die kunsthistorische Beurteilung des betreffenden Denkmals von Wichtigkeit scheint. Die Angabe der Ergänzungen hielt ich für unerläfslich, da sich ein plastisches Werk ohne vorhergehende Ausscheidung der fremdartigen Bestandteile kaum richtig würdigen läfst. Bei Benutzung dieser Angaben hat man festzuhalten, dafs, wenn ich ein Bein, beziehungsweise einen Unterschenkel, als ergänzt bezeichne, das Gleiche für den zugehörigen Fufs, wenn es sich um einen Arm oder Unterarm handelt, das Gleiche für die Hand und das etwa in derselben befindliche Attribut anzunehmen ist. Hat sich der Fufs oder die Hand erhalten, so wird dies ausdrücklich bemerkt.

Die unter den Erläuterungen, wiederum in kleinerem Drucke, beigefügten Zitate sollen die Kontrole der von mir vertretenen Auffassungen erleichtern. Ist in einem allgemein zugänglichen Werke die ganze auf das Denkmal bezügliche Litteratur gesammelt, so wird einfach auf dieses Werk verwiesen. Wo nicht, so habe ich zwar keineswegs die gesamte Litteratur aber doch so viele Zitate beigefügt, dafs man sich daraus über das ganze einschlagende Material unterrichten kann.

Die Beschreibung der Stadt Rom führe ich nur an, wenn sie Bemerkungen enthält, welche in den Erläuterungen Berücksichtigung gefunden haben. Overbecks Kunstmythologie wird in der Weise zitiert, welche der Verfasser selbst für die zweckmäfsigste hielt, da er sich ihrer in dem die Tafeln seines Atlas begleiten-

den Texte bediente, das heifst ich bezeichne den auf Zeus bezüglichen Band als II, den, welcher über Hera, Poseidon, Demeter und Kora handelt, als III, den, in welchem von Apollon die Rede ist, als IV. Characs Musée de sculpture ist durch die zweckmäfsige Reproduktion von Reinach in dem ersten Bande seines Répertoire de la statuaire grecque et romaine (Paris 1897) ein allgemein zugängliches Handbuch geworden. Wenn ich die Zitate des Musée beibehalten habe, so geschah dies, weil die Tafeln des Répertoire in der gleichen Weise numeriert sind und man darin ohne Schwierigkeit die Claracschen Figuren auffinden kann.

Wer mit der Entwickelung, welche die römischen Museen während der letzten sieben Jahre erfahren haben, und mit den Fortschritten der archäologischen Forschung einigermafsen vertraut ist, wird sich nicht darüber wundern, dafs die zweite Auflage des Führers im Vergleich mit der ersten beträchtlich an Umfang gewonnen hat. Durchaus neu ist darin der Abschnitt, welcher sich auf die in dem Municipalmagazine aufbewahrten Objekte bezieht. Eine kurze Erläuterung der auf dem Kapitolsplatze und in dem Thermenmuseum aufgestellten Antiken wurde in der englischen Ausgabe (1896) gegeben. Sie erscheint in der vorliegenden Ausgabe vielfach umgearbeitet und erweitert. Da das Manuskript des ersten Bandes am 25. Mai an die Verlagsbuchhandlung abgeschickt wurde, so konnten die archäologischen Publikationen, welche nach diesem Termine erschienen, nur in unvollständiger Weise bei der Korrektur der Druckbogen oder für die Nachträge benutzt werden. Zu besonders zahlreichen Modifikationen und Zusätzen gaben Furtwaengler's Meisterwerke der griechischen Plastik (Leipzig-Berlin 1893) Veranlassung. Wenn Kekulé jenes Buch in abschätziger Weise angezeigt hat[1]), so wird dies keinen Sachkundigen irre leiten. Die Archäologen von Bedeutung, die sich über das Buch geäufsert, haben mancherlei unzureichend begründete Hypothesen, die darin enthalten sind, mit Recht gerügt, aber die grofsartige Weise, in der Furtwaengler den gesamten Denkmälervorrat für die griechische Kunstgeschichte ausgenutzt hat, nach Gebühr anerkannt. Ich werde oft genug Widerspruch gegen seine Auffassungen erheben müssen. Um so mehr halte ich es für meine Pflicht, ihm meinen Dank auszusprechen für die mannigfache Belehrung und Anregung, die mir durch seine Untersuchungen zuteil geworden sind.

Die Herren Amelung und Huelsen haben mir mehrere wertvolle Beiträge geliefert und mich bei der Korrektur der Druckbogen in der aufopferndsten Weise unterstützt. Die Herren Mariani

1) Göttinger gelehrte Anzeigen 1895 p. 625—648.

und Vaglieri waren mir bei der Feststellung der Provenienzen der im Thermenmuseum befindlichen Antiken behilflich. Herr Petersen teilte mir einen Auszug aus einem Aufsatze mit, den er als Beitrag zu der demnächst erscheinenden Festschrift für Benndorf eingeschickt hatte und durch dessen Resultate unsere n. 130 und 330 berührt wurden. Allen diesen Herren sei hiermit mein herzlicher Dank dargebracht.

Rom, Villa Lante, 30. Nov. 1898.

Wolfgang Helbig.

INHALT.

Das vatikanische Museum Seite

Braccio nuovo 1
Museo Chiaramonti 37
Belvedere 70
Sala di Meleagro 75
Cortile 77
Gabinetto di Canova 79
Gabinetto dell' Antinoo 82
Gabinetto del Laocoonte 87
Gabinetto dell' Apolline 96
Saal der Tiere 100
Galerie der Statuen 108
Zimmer der Büsten 137
Gabinetto delle maschere 154
Loggia scoperta 163
Saal der Musen 165
Rotunde 188
Sala in forma di croce greca 204
Saal der Biga 213
Galerie der Kandelaber 224

Der Kapitolsplatz 257

Das kapitolinische Museum

Erdgeschofs 263
Treppe 281
Galerie 286
Zimmer der Tauben 298
Kabinet der Venus 306
Zimmer der Kaiserbüsten 310
Stanza dei filosofi 317
Hauptsaal 335
Stanza del Fauno 350
Stanza del Gladiatore 355

Der Konservatorenpalast Seite

Erdgeschofs 372
Treppe 377
Zimmer rechts vom Gange 382
Saal 386
Zimmer hinter dem Saale 412
Terracottenzimmer 419
Saal der Bronzen 422
Vasenzimmer 434

Das lateranische Museum

Die Zimmer des Erdgeschosses 436
Das obere Stockwerk 483

Das Magazzino comunale auf dem Caelius . . . 484

Nachträge 500

Das vatikanische Museum.

Der neueste Katalog: J. H. Massi description des Musées de sculpture antique grecque et romaine, Rome 1890.

Braccio nuovo.

Die in den Fufsboden eingelassenen **Mosaike** mit schwarzfigurigen Darstellungen auf weifsem Grunde stammen, soweit sie antik sind, aus einer Ausgrabung, die 1822 in einer bei Tor Marancio (vor Porta S. Sebastiano) gelegenen altrömischen Villa unternommen wurde. Ihre ursprüngliche Anordnung läfst sich nicht feststellen, ebensowenig, welche Stücke davon antik sind, welche von dem modernen Ergänzer herrühren.

Die in der vorderen Abteilung des Saales eingelassene Tafel enthält folgende Scenen: 1) Odysseus, an dem Maste seines Schiffes angebunden, fährt an der Insel der Sirenen vorbei. 2) Skylla ein Ruder schwingend; jeder der drei aus ihrem Unterleibe herauswachsenden Hundsköpfe fafst einen Genossen des Odysseus. 3) Eine auf einem Seegreife sitzende Nereide, welche mit beiden Händen das über ihrem Haupte wallende Schleiertuch hält, vielleicht Leukothea. Der vor ihr auf einem Delphin reitende Knabe wird für ihren Sohn Palaimon oder Melikertes erklärt.

Die in der hinteren Abteilung eingelassene Tafel zeigt einen Triton, der in eine Muscheltrompete bläst und um den allerlei Seeungeheuer versammelt sind.

Pistolesi il Vaticano descritto IV 1. Biondi i monumenti Amaranziani T. 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 89. Braun Ruinen und Museen p. 258 n. 22. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke p. 755 n. 6, p. 794 n. 69, p. 798 n. 82. Die angebliche Leukothea auch bei Ritschl Ino Leukothea T. II 3. Vgl. Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie II p. 2016.

Das schöne kraterförmige **Gefäfs aus ägyptischem Basalt**, welches in der Mitte des Saales aufgestellt ist (Museumsnummer 39), wurde im Garten des Klosters von S. Andrea di Monte Cavallo gefunden. Es hat stark durch Feuer gelitten. Der Schmuck des Behälters deutet auf den bakchischen Kreis. Man sieht darauf scenische Masken und Thyrsen. Die Henkel erscheinen geflochten aus Rohrstengeln, wie sie vielfach zur Herstellung der Thyrsos-

stäbe verwendet wurden. Der aus einer grobkörnigeren Steinart gearbeitete Fufs ist modern.

Visconti Museo Pio-Clementino VII 35. Pistolesi IV 14. Vgl. Visconti opere varie IV p. 409 n. 249. Beschreibung Roms II 2 p. 97 n. 103. Braun Ruinen und Museen p. 257 n. 31.

Die Betrachtung der an den Wänden aufgestellten Skulpturen beginnt rechts vom Eingange.

1 (5) **Karyatide.**

Sie befand sich vormals im Palazzo Paganica und gelangte 1823 durch Camuccinis Vermittelung in den Besitz der Giustiniani. Ergänzt unter Leitung Thorwaldsens der Kopf, die beiden Vorderarme, der von der l. Hand gehaltene Gewandzipfel, die Füfse, die Plinthe.

Die Statue ist eine im ganzen getreue Kopie nach der gegenwärtig in London befindlichen Karyatide vom athenischen Erechtheion, steht aber hinsichtlich der Ausführung beträchtlich hinter dem Originale zurück. Der attische Künstler, welcher, wie es scheint zwischen 421 und 413 v. Chr., diesen Typus gestaltete, hat es meisterhaft verstanden, die Mädchenfigur als Gebälkstütze zu verwenden. Man sieht es der kräftigen und etwas gedrungenen Gestalt an, dafs sie den auf ihr ruhenden Architrav leicht und sicher trägt. Der Peplos erinnert in den vertikal herabreichenden Falten an die Kannelüren von Säulen, in dem vorn emporgezogenen Bausche an einen Giebel. Dabei kommt aber in der naturgetreuen Wiedergabe des Standes die Individualität des menschlichen Organismus vollständig zur Geltung. Im Hofe des Palazzo Giustiniani stand mindestens seit d. J. 1681 eine ähnliche Karyatide, welche letzthin von Herrn Karl Jacobsen erworben wurde und durch die Übereinstimmung in den Mafsen (Entfernung vom Halsausschnitte des Gewandes bis zur Plinthe 1,68 m), in der Qualität des Marmors und, soweit die stark verwitterte Oberfläche ein Urteil gestattet, auch in der Art der Ausführung als ein Gegenstück zur vatikanischen kenntlich ist. Da jener Palast in unmittelbarer Nähe des Pantheons liegt, hat man vermutet, dafs diese beiden Karyatiden zu denjenigen gehört hätten, mit denen der athenische Bildhauer Diogenes den Bau des Agrippa schmückte. Doch widerspricht dieser Annahme der Umstand, dafs sie sich mit ihrer anspruchslosen Ausführung keineswegs über die Durchschnittsmasse der Skulpturen erheben, die wir aus dem Anfange der Kaiserzeit kennen. Hingegen müssen sich die Karyatiden des Diogenes durch besondere Vorzüge ausgezeichnet haben, da sie nach der ausdrücklichen Angabe des Plinius (n. h. 36, 38) von den römischen Kunstkennern hoch geschätzt wurden. Aufserdem scheint es wenig glaublich, dafs sich diese Karyatiden bis auf unsere Tage erhalten

haben. Vielmehr spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs sie bei dem grofsen Brande zu Grunde gingen, welcher unter der Regierung Traians den Bau des Agrippa zerstörte. Das Pantheon ist in der Gestalt, in welcher es vorliegt, vorwiegend ein Werk aus hadrianischer Zeit. Von den Versuchen, in ihm Karyatiden unterzubringen, welche der vatikanischen und der vormals giustinianischen entsprächen, läfst sich keiner als befriedigend bezeichnen.

Nibby Museo Chiaramonti II 44. Pistolesi IV 5. Rayet Monuments de l'art antique I pl. 41. Brunn und Bruckmann Denkmäler griechischer und römischer Skulptur n. 177. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 229 n. 1. Notizie degli scavi 1881 p. 265—267. Göttinger gel. Anzeigen 1882 I p. 627—628. Schreiber die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi p. 164. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 231, XLI (1883) p. 200 ff. Preussische Jahrbücher LXXI p. 210—211. Über die Chronologie des Erechtheions: Furtwaengler Meisterwerke p. 192 ff.

2 (8) **Statue eines Jägers.**

Vormals im Garten Aldobrandini. Ergänzt der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit dem Speere, der l. Unterschenkel abgesehen vom vorderen Teile des Fufses, der Stamm.

Die sehr mittelmäfsig ausgeführte Figur wiederholt ein Motiv aus der früheren Kunst. Im Belvedere (n. 132) befindet sich ein ähnlicher Torso, der aber besser gearbeitet ist und entschieden bis in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit hinaufreicht. Der unserer Statue aufgesetzte Kopf des Commodus ist antik, aber nicht zugehörig.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. XXVI p. 122 ff. Nibby Museo Chiaramonti II 41. Pistolesi IV 6. Clarac Musée de sculptures V pl. 961 n. 2472 Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 234 n. 52, p. 239.

3 (9) **Kopf eines Daciers.**

Gefunden auf dem Forum des Traian. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an den Lippen wie an den Haaren, die Büste.

Der Fundort und der Stil deuten auf traianische Zeit.

Nibby Museo Chiaramonti II 47. Pistolesi IV 6. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 251 Fig. 232. Brunn und Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 178.

4 (11) **Seilen mit dem Dionysosknaben auf den Armen.**

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt am Seilen die meisten Blätter des Epheukranzes und sämtliche Finger, die Zehen des r. Fufses — diese möglicherweise von einer antiken Restauration herrührend —, wahrscheinlich auch der ganze l. Fufs, am Knaben die l. Seite des Vorderkopfes bis unter das l. Auge, die Nase, beide Arme, ein Stück der l. Schulter, das l. Bein nebst der l. Hälfte des Gesäfses, der r. Fufs; aufserdem der untere Teil des Stammes und die Plinthe.

Diese Gruppe mufs im Altertum sehr beliebt gewesen sein, da wir von ihr mehrere Wiederholungen kennen, unter denen die vatikanische keineswegs die vorzüglichste ist. Seilen, den l. Ellenbogen auf einen Baumstamm stützend, hält den Dionysosknaben

dessen Pflege ihm obliegt, auf den Armen und betrachtet ihn mit einem Ausdrucke, in dem sich Ernst, Wohlwollen und innige Zufriedenheit mischen, während der Knabe mit wonnigem Lächeln zu ihm emporblickt. Seilen erscheint sehr edel gebildet. Die Tiernatur tritt nur in den spitzen Ohren, die jedoch unter dem Kranze beinahe vollständig verschwinden, und in den sehnigen Beinen hervor; ebenso ist die Leibesfülle sehr mafsvoll angedeutet und die Säufermelancholie, welche in gröfserem oder geringerem Grade den Gesichtsausdruck der späteren Seilentypen beherrscht (vgl. n. 297, 456), zu einem milden Ernst veredelt. Diese Idealisierung (vgl. n. 539) und der dargestellte Gegenstand, welcher mit dem das Dionysoskind haltenden Hermes des Praxiteles eine nahe Verwandtschaft verrät, erinnern an die Kunstweise des Praxiteles. Doch zeigt der Körper des Seilen wie der des Knaben eine ungleich naturalistischere Behandlung, als diejenige, welche den sicher beglaubigten Typen dieses Meisters zu eigen ist, eine Behandlung, welche entschieden den Einfluſs lysippischer Plastik (vgl. n. 32) voraussetzt. Es scheint somit, dafs das Original unserer Gruppe der Alexander- oder Diadochenperiode angehört. An den Haaren der beiden Figuren und an dem Baumstamme haben sich Reste einer rotbraunen Farbe erhalten.

Nibby Museo Chiaramonti II 12. Pistolesi IV 7. Reinach répertoire II 1 p. 64 n. 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 231 n. 2. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1430. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 114. Jahrbuch des arch. Inst. X (1895), Arch. Anzeiger p. 217. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 31. Arndt Denkmäler gr. u. röm. Skulptur, Register p. XIII. Klein Praxiteles p. 395—402.

5 (14) Statue des Augustus.

Gefunden in der der Livia gehörigen Villa ad gallinas an der Via Flaminia. Ergänzt unter Leitung Teneranis das r. Ohr, die Finger der r. Hand aufser dem Goldfinger, der l. Zeigefinger, das Scepter — letzteres offenbar falsch; denn die verwandten Darstellungen beweisen, dafs der Kaiser vielmehr einen Speer gehalten haben mufs. Das l. Bein und der r. Arm waren bereits im Altertum einmal abgebrochen. Der antike Restaurator setzte das abgebrochene Bein einfach an den Körper an, scheint dagegen den r. Arm neu gearbeitet zu haben, da dieser Arm eine von den übrigen Teilen der Statue verschiedene, glättere und leblosere Behandlungsweise zeigt. Der Kopf ist aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen. Die Statue mufs in einer Nische gestanden haben; denn die Rückseite ist ungleich weniger sorgfältig ausgeführt als die Vorderseite, und am Rücken hat sich der Rest eines eisernen Stabes erhalten, der offenbar die Figur mit einer dahinter befindlichen Mauer verband.

Der Kaiser ist dargestellt, wie er, den Speer in der Linken, eine Anrede (adlocutio) an die Truppen hält. Der Mund erscheint leicht geöffnet. Die Richtung des Blickes und die Bewegung des Körpers folgen der erhobenen Rechten, und die Statue wirkt am

besten, wenn sich der Betrachter auf dem durch die Richtung des Blickes bezeichneten Standpunkte befindet. Der Ausdruck des Gesichtes zeigt eine majestätische Ruhe, wie sie einer Persönlichkeit zukommt, die zu befehlen gewohnt ist. Wenn der Kaiser gepanzert, aber mit nackten Füfsen erscheint, so hat man hierin wohl nur eine Vermischung zweier in der damaligen Porträtkunst nebeneinander hergehenden Richtungen zu erkennen, von denen die eine die Gestalten in idealer Nacktheit, die andere bekleidet oder gerüstet bildete.

Der reich verzierte Panzer giebt offenbar einen metallenen Panzer wieder, aus dessen Fläche Reliefs herausgetrieben oder auf dem besonders gearbeitete Figuren (emblemata) aufgesetzt waren, während allerlei auf den Reliefs erhaltene Farbenspuren beweisen, dafs man sich die Figuren durch verschiedenfarbiges Email nüanciert zu denken hat. Die Darstellungen beziehen sich auf die Regierung des Augustus im allgemeinen wie auf besonders bedeutungsvolle Ereignisse, welche unter seinen Auspicien stattfanden. Oben der bärtige Himmelsgott (Caelus), der durch den bogenförmig über dem Haupte gehaltenen Mantel das Himmelsgewölbe vergegenwärtigt; darunter der Sonnengott (Sol) auf seiner Quadriga; die vor ihm schwebende Gruppe, ein geflügeltes, einen Krug haltendes Mädchen, auf dessen Rücken eine Frauengestalt mit einer Fackel in der L. sitzt, personifiziert den Morgentau und die Morgenröte. Während diese Bilder den Himmel veranschaulichen, sieht man unten die durch die Regierung des Kaisers beglückte Erde mit dem Symbole des Überflusses, dem Füllhorn, und mit Handpauke (Tympanon) und Mohnkopf, neben ihr zwei Kinder, welche die Erde als Ernährerin des Menschengeschlechtes bezeichnen. Die in der Mitte des Panzers dargestellte Gruppe eines orientalisch gekleideten Barbaren, der einem römischen Offizier einen Legionsadler übergiebt, erinnert an ein Ereignis, welches dem Augustus zu besonderem Ruhme angerechnet wurde. Er setzte es nämlich durch, dafs die Parther im Jahre 20 v. Chr. die Feldzeichen zurückgaben, die sie den Legionen des Crassus in der Schlacht bei Karrhä (53 v. Chr.) abgenommen hatten. Wir dürfen demnach mit Sicherheit das Jahr 20 v. Chr. als obere Zeitgrenze für die Ausführung der Statue annehmen. Der neben dem Römer stehende Hund ist vielleicht ähnlich wie bei den Darstellungen des Silvanus als Wächter und zwar in diesem Falle als Wächter der Reichsgrenze aufzufassen. Hinter dem Parther sitzt eine weibliche Figur, welche deutlich als Personifikation eines besiegten Volkes erkennbar ist. Sie hält in der L. eine Schwertscheide, in der R. eine in einen Drachenkopf auslaufende Trompete; vor ihr befindet sich ein von einem Eber gekröntes

Feldzeichen. Da die Trompete und das Feldzeichen dieser Art besonders häufig bei den Kelten nachweisbar sind, so könnte man die Figur auf den Sieg beziehen, den Marcus Valerius Messalla, der bekannte Gönner der römischen Dichter, 28 oder 27 v. Chr., also nachdem Augustus durch den ihm vom Senat erteilten Imperatorentitel (29 v. Chr.) bereits als oberster Kriegsherr anerkannt worden war, unweit Narbonne über die aufständischen Aquitaner davon trug. Doch begegnen wir der Drachentrompete und der Eberstandarte auch bei germanischen Völkern. Es fragt sich somit, ob nicht die fragliche Figur vielmehr die germanischen Sigambrer personifiziert, die sich 16 v. Chr. dem Augustus, während er in Gallien weilte, unterwarfen, ein Ereignis, welchem die damalige offizielle Welt eine grofse Bedeutung beimafs und dessen Horatius in zweien seiner Oden gedenkt. Die gegenüber dargestellte Personifikation sitzt trauernd da und streckt mit der R. ein Schwert vor, gleich als wolle sie dasselbe übergeben. Die nackten Beine deuten auf ein im südlichen Europa ansässiges Volk, das zierlich gearbeitete Schwert, dessen Griff in einen Vogelkopf ausläuft, auf eine beträchtlich fortgeschrittene äufsere Kultur. Nach alledem dürfen wir in dieser Figur die Personifikation der Keltiberer erkennen, deren Empörungen Agrippa 21 v. Chr. dadurch ein Ende machte, dafs er die aufrührerischen Gaue entwaffnete. Diese unter den Auspicien des Augustus erzielte Beruhigung Spaniens gehörte zu den Resultaten, welche die gleichzeitige Litteratur mit besonderem Nachdrucke feierte. Unterhalb der beiden Personifikationen sind Apoll mit der Kithara auf einem Greife und Diana mit der Fackel auf einem Hirsch reitend einander gegenüber gestellt, Lieblingsgottheiten des Augustus, denen er bei den i. J. 17 v. Chr. gefeierten Säkularspielen eine hervorragende Rolle zuwies.

Das schöne Motiv der Statue ist gewifs nicht von dem ausführenden Bildhauer erfunden, sondern aus der älteren, und zwar, wie es scheint, der hellenistischen Kunst entlehnt, wie denn die Figur eines Königs oder eines Feldherrn auf einem hellenistischen Cameo und die eines Kriegers auf einem zu Kleitor in Arkadien gefundenen Relief, das mit Sicherheit dem Ende des zweiten oder dem Anfange des ersten Jahrhunderts v. Chr. zugeschrieben werden darf, eine sehr ähnliche Komposition zeigen. Zu derselben Annahme führt auch der neben dem r. Beine der Statue beigefügte, auf einem Delphin reitende Liebesgott, der an die Abstammung der Julier von Venus erinnert und nach dem in seiner R. angebrachten Bohrloche ein aus Metall gearbeitetes Attribut, einen Bogen, einen Pfeil oder eine Peitsche, gehalten haben mufs. Der auffällige Gegensatz, welcher zwischen der verkümmerten Bil-

dung dieses Amor und dem ausdrucksvollen Motive der Hauptfigur obwaltet, erklärt sich in der naturgemäfsesten Weise unter der Voraussetzung, dafs der Bildhauer für die Hauptfigur ein älteres Vorbild kopieren konnte, aber bei der Anordnung der Nebenfigur mehr oder minder selbständig zu Werke gehen mufste. Wenn ihm der Porträtkopf des Kaisers wohl gelungen ist, so beweist dies keineswegs, dafs die damalige Kunst über einen höheren Grad poetischer Schöpfungskraft verfügte, sondern nur soviel, dafs sie in der Wiedergabe der Natur noch Hervorragendes leistete. Die Ausführung ist eine vorzügliche. Mag auch der Faltenwurf des Palliums etwas gekünstelt erscheinen, immerhin hat der Bildhauer den herabfallenden Stoff in naturentsprechender Weise zur Darstellung gebracht. Es genügt hierfür die gegenüberstehende geharnischte Statue n. 61 (129) zu vergleichen, an welcher der Mantel in ähnlicher Weise angeordnet, aber sehr schwerfällig behandelt ist.

An mehreren Teilen der Statue haben sich Spuren der ursprünglichen Polychromie erhalten. Die Pupillen sind nicht nur leicht mit dem Meifsel umrissen, sondern auch durch eine Farbe hervorgehoben, die gegenwärtig bräunlich-gelb aussieht. An der Tunika bemerkt man Reste einer hellroten, am Pallium einer dunkelroten, an den Fransen des Panzers einer gelben Farbe, welche letztere vielleicht nur als Unterlage für eine Vergoldung diente. Auf die mannigfaltigen Farbenspuren, welche sich an den Panzerreliefs erhalten haben, wurde bereits hingewiesen.

Mon. dell' Inst. VI, VII T. 84, 1; Ann. 1863 p. 432—449. O. Jahn aus der Altertumswissenschaft T. VI p. 285 ff. Rayet Monuments de l'art antique II pl. 71. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 229 Fig. 183. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 24—27 Fig. 2. Gardthausen Augustus und seine Zeit I 2 (Titelbild) p. 827, II 2 p. 278 Anm. 7 (hier weitere Litteraturangaben). Brunn und Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 225. Reinach répertoire II 2 p. 574 n. 6. Vgl. Arch. Zeitung XXVII (1869) p. 118—121, XXVIII (1871) p. 34—37. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1640. Journal of hellenic studies VII (1886) p. 134 n. 68. — Über die Drachentrompete: Revue archéologique 3. série XXIV (1894) p. 158 ff. — Über die Eberstandarte: S. Reinach Bronzes figurés de la Gaule romaine p. 255—256. — Der Cameo: Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) T. III 3 p. 113—115; IV (1889) p. 85. — Über das Relief von Kleitor: Friederichs-Wolters n. 1854.

6 (17) Porträtstatue eines Arztes.

Gefunden auf dem Quirinal im Garten der Monache Barberine. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, vielleicht der ganze untere Teil des r. Vorderarmes, jedenfalls die Finger der r. Hand, der Schlangenstab, der jedoch durch einen unter der r. Achsel, einen am r. Oberschenkel und einen auf der Plinthe vorhandenen Ansatz gesichert ist.

Die Statue stimmt in der Stellung, in der Weise, in der das Gewand umgelegt ist, und in dem Attribute des Schlangenstabes mit einem bekannten Typus des Heilgottes Asklepios überein. Der neuerdings ausgesprochenen Vermutung, dafs darin die Kopie

nach einem in dem Kreise des Skopas gestalteten Typus dieses Gottes zu erkennen sei, widersprechen die individuellen Gesichtszüge, die vielmehr auf ein Porträt schliefsen lassen. Man hat dabei an den Arzt Antonius Musa gedacht, welcher den Kaiser Augustus durch kalte Umschläge von einem Leberleiden heilte und infolgedessen durch die Errichtung einer Statue geehrt wurde. Doch deutet der Stil der vatikanischen Figur frühestens auf die Zeit des Trajan, und scheint es sehr unglaublich, dafs noch damals ein Porträt eines unter Augustus thätigen Arztes bestellt worden sei. Der von dem Netze (Agrenon) bedeckte Omphalos, welcher neben dem l. Fufse der Statue angebracht ist, findet sich auch sonst an Asklepiosstatuen und weist, wie es scheint, auf den Vater des Asklepios, Apollon, hin.

Nibby Museo Chiaramonti II 9. Pistolesi IV 8. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II T. 60, 775. Clarac IV pl. 549 n. 1159. Panofka Asklepios und die Asklepiaden (Abh. d. Berl. Akad. 1845) T. III 7. Vgl. Beschreibung d. Stadt Rom II 2 p. 104 n. 120. Furtwaengler Meisterwerke p. 520 Anm. 1. Arndt und Amelung photograph. Einzelaufnahmen, Serie III p. 26 n. 718.

7 (18) Büste des Kaisers Claudius.

Zu einer Statue gehörig, deren Fragmente sich bei Piperno (Privernum) gefunden. Ein von derselben Statue herrührendes Fragment der vom Gewande bedeckten Beine befindet sich in der Galleria lapidaria n. 198. Ergänzt die Nasenspitze und andere unbedeutende Stücke.

Der Künstler hat sich bemüht den Kaiser in möglichst edler Weise aufzufassen. Infolgedessen bietet sein Werk einen interessanten Gegensatz dar zu der Statue n. 54 (117), in der die lächerlichen Eigenschaften des Claudius scharf hervorgehoben sind.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. XVI p. 80—84. Nibby Museo Chiaramonti II 32. Clarac IV pl. 549 n. 1159. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 3, p. 346.

8 (23) Sogenannte Pudicitia.

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Kopf, die r. Hand, Splitter am Gewande, die Zehen des l., die Spitze der grofsen Zehe am r. Fufse.

Obwohl der Kopf von moderner Hand herrührt, dürfen wir es doch nach der Analogie anderer ähnlicher Figuren als wahrscheinlich annehmen, dafs diese Statue das Porträt einer römischen Dame wiedergab. Das anmutige Motiv läfst sich bis zur hellenistischen Epoche hinauf verfolgen. Es erscheint besonders schön durchgeführt an einer in Wien befindlichen Statue, deren Gewandbehandlung an diejenige der pergamenischen Kunst erinnert. Auch das vatikanische Exemplar zeigt eine sehr geschickte Ausführung. Man beachte namentlich die Naturwahrheit, mit welcher die von dem Schleiertuche verhüllte l. Hand gebildet und die Tunika als aus einem schwereren, das Obergewand als aus einem dünneren

Stoffe bestehend charakterisiert ist. Die Schönheit des Motivs und die Virtuosität, mit welcher der Bildhauer dasselbe vorgetragen hat, bewirken sogar, dafs man vielfach einen Fehler an der Statue übersieht. Die r. Schulter ist nämlich zu schmal ausgefallen, sei es, weil der Bildhauer die Breite des Marmorblockes falsch berechnet hatte, sei es, weil ihm beim Ausarbeiten jener Stelle ein Stück absprang.

Monum. Matthaeiana I 62. De Rossi raccolta di statue T. 107. Piranesi raccolta di statue T. 7. Visconti Mus. Pio-Clem. II 14 (vgl. I p. 237 nota*). Clarac IV pl. 764 n. 1879. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 283 n. 3. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 82. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 82 Anm. 3.

9 (24) Jünglingsbüste.

Ergänzt die Nase und das mittlere Stück der Unterlippe. Die Büste scheint antik und zugehörig.

Die Büste ist eine in römischer Zeit gearbeitete Kopie nach einem hellenischen Typus, der etwa um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. gestaltet zu sein scheint. Die Formen und Proportionen erinnern an die in der altpeloponnesischen Kunst üblichen. Der Ausdruck des Gesichtes ist ernst, beinahe düster; das Haupthaar fällt wirr und gelöst über die Schläfe und den Nacken herab. In den Ansätzen, welche auf beiden Seiten über der Schläfengegend sichtbar sind, hat ein Forscher die Reste von kurzen, aus den Locken herauswachsenden Stierhörnern erkennen wollen und darauf hin die Büste auf den chthonischen Dionysos, Jakchos, gedeutet, für den Stierhörner bezeugt sind und auf den als Unterweltsgott der düstere Ausdruck recht wohl passen würde. Ein anderer Gelehrter nimmt an, dafs ein gehörnten Flufsgott dargestellt sei, und hebt die Verwandtschaft hervor, welche die Gesichtsformen mit denjenigen einer Pallasstatue in Villa Albani (n. 824) darbieten. Die an dem Kopfe sichtbaren Ansatzspuren dürften sich am besten mit der Vermutung vereinigen lassen, dafs die oberen Reste von Hörnern, die unteren dagegen von Tierohren herrühren und dafs demnach Aktaion dargestellt sei, wie er sich in einen Hirsch zu verwandeln anfängt. Zur Verdeutlichung dieses Restaurationsversuches diene beifolgender Kopf des Aktaion, der einem unteritalischen Vasenbilde entnommen ist (Fig. 1). Die Haare sind rauh gelassen, wie es

Fig. 1.

scheint, zur Aufnahme einer Vergoldung, die Fleischteile wohl schon von dem antiken Bildhauer und nicht erst von dem modernen Restaurator mit einer Beize durchdrungen, die zu der dem Fleische gegebenen Bemalung in Beziehung gestanden haben wird.

Bonner Studien (Berlin 1890) T. VIII, IX p. 143—153. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 153. Furtwaengler Meisterwerke p. 82, p. 115, p. 138, 1.

10 (26) Statue des Titus.

Zugleich mit n. 50 (111) gefunden in dem der Kirche S. Giovanni in Fonte benachbarten Garten. Ergänzt die Ränder der Ohren, der r. Vorderarm und die l. Hand.

Der stark realistisch ausgeführte Kopf veranschaulicht auf das Deutlichste die beiden Eigenschaften, welche in der Natur des Titus mit besonderer Schärfe hervortraten, eine starke Sinnlichkeit, aber dabei einen hohen Grad von Wohlwollen, während der mit der Toga bekleidete Körper einen schlagenden Beleg dafür liefert, wie die Toga geeignet war, selbst einer kleinen korpulenten Gestalt eine gewisse Würde zu verleihen. In dem auf der Plinthe befindlichen, mit Löchern versehenen Gegenstande hat man die Öffnung eines Bienenkorbes erkannt und angenommen, dafs hiermit auf die angestrengte Thätigkeit hingewiesen werde, welche Titus zum Wohle des Menschengeschlechtes entfaltete. Indefs wäre eine solche Gruppe von Löchern gewifs eine sehr unklare Bezeichnung für einen Bienenkorb. Man könnte daraus mit gröfserem Rechte auf ein Wespennest schliefsen, was aber wiederum ein für den Kaiser wenig schmeichelhaftes Symbol ergeben würde. Offenbar haben jene Löcher mit der dargestellten Persönlichkeit nichts zu thun, sondern sind dadurch entstanden, dafs der Bildhauer an dem betreffenden Stücke seinen Bohrer probirte und es nach Vollendung der Statue unterliefs, dasselbe wegzumeifseln. Auf der Aufsenseite der Toga erkennt man Spuren einer roten, auf der Innenseite Spuren einer gelben Bemalung.

Nibby Museo Chiaramonti II 33. Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. XII p. 32 n. 2, p. 37. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 251 n. 16.

11 (27) Gorgonenmaske.

Zugleich mit n. 21 (40) und 39 (93) — n. 49 (110) ist ein moderner Gipsabgufs — gefunden neben dem von Hadrian erbauten Tempel der Venus und Roma und demnach wohl zur Dekoration dieses Gebäudes gehörig.

Nach den kolossalen Dimensionen und der Ausführung, welche sich darauf beschränkt, die Hauptformen mit möglichster Energie hervorzuheben, scheint es, dafs diese Masken für eine Wirkung

aus ansehnlicher Ferne berechnet und demnach in beträchtlicher Höhe angebracht waren.

Pistolesi IV 13. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 256 n. 20.

12—16 (32—36) **Satyrn mit Schläuchen und Nereiden auf Seepferden.**

Diese durchweg stark restaurierten Statuen dienten zur Dekoration von Wasserwerken und geben einen anschaulichen Begriff von der sinnvollen Weise, in der die antike Kunst hierbei plastische Motive verwendete.

Die Satyrn: Pistolesi IV 11. Clarac IV pl. 710, 1689; pl. 719, 1721. Die Nereiden: Pistolesi IV 12. Clarac IV pl. 747, 1805.

17 (37) **Weibliche Gewandfigur.**

Gefunden 1851 an der Via Appia.

Man hat ihr einen antiken aber nicht zugehörigen Porträtkopf aufgesetzt. Obwohl die Lorbeerblätter des diesen Kopf umgebenden Kranzes ergänzt sind, erkennt man aus den erhaltenen Ansätzen deutlich, dafs ein solcher Kranz vorhanden war. Die Dame wird dadurch als auf litterarischem Gebiete thätig, als bas-bleu, bezeichnet. Nach dem anspruchsvollen und zugleich suffisanten Ausdrucke des Gesichtes scheint sie eine höchst unangenehme Person gewesen zu sein.

Reinach répertoire II 2 p. 665 n. 9.

18 (38B) **Statue des Narkissos** (?).

Gefunden 1800 durch den englischen Konsul R. Fagan in Ostia in einer mit Mosaik verzierten Nische eines Caldariums. Ergänzt der r. Arm mit der Schale, das vordere Stück des l. Unterarmes mit dem Kruge, das l. Bein von etwas über dem Knie an bis zum Knöchel.

Dieser Jüngling, welcher mit sehnsüchtig-melancholischem Ausdruck abwärts blickt, wird mit gröfster Wahrscheinlichkeit auf Narkissos gedeutet. In dem Stamme, auf den er sich stützt, ist eine Wasserröhre angebracht. Wenn sich diese, wofür alle Wahrscheinlichkeit spricht, in ein unter der Statue angebrachtes Bassin ergofs, so spiegelte sich der Jüngling, wie es der Mythos von Narkissos berichtet, in einem vor ihm befindlichen Gewässer. Die Ergänzung der Hände ist unsicher. Nach Ovid (metam. III 411 ff.) wird Narkissos, nachdem er durstig an einer Quelle angekommen ist und daraus getrunken hat, von Liebe zu seinem Spiegelbilde ergriffen. Wenn demnach der Ergänzer dem Jüngling eine Schale in die r. Hand gegeben hat, so würde dies einer solchen Version nicht widersprechen. Doch sind auch noch andere Restaurationen denkbar, beispielsweise die, dafs die Rechte

mit dem Ausdrucke der Bewunderung erhoben war, die Linke einen Speer oder ein Pedum hielt. Die Annahme, dafs der am Stamme eingemeifselte Name Phaidimos auf den Bildhauer zu beziehen sei, ist unwahrscheinlich.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. XI. Pistolesi IV 15. Wieseler Narkissos n. 15 p. 38—41. Reinach répertoire II 1 p. 100 n. 9. Vgl. Fea relazione di un viaggio ad Ostia p. 53—55. Braun Ruinen und Museen p. 255 n. 19. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer p. 290 n. 433. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland LXXXX (1891) p. 66.

19 (36 A) Satyrknabe die Querflöte blasend.

Gefunden am Lago Circeo, in der angeblichen Villa der Luculli. Ergänzt der r. Arm, der l. Vorderarm mit der Flöte, die untere Hälfte des l. Beines, abgesehen vom Fufse.

Die Ergänzung des Knaben als die Querflöte blasend ist durch andere Repliken gesichert (vgl. n. 1101, 1102). Der Typus scheint abgeleitet aus demjenigen des ausruhenden Satyrs, der gegenwärtig allseitig als eine Schöpfung des Praxiteles anerkannt wird (vgl. n. 56, 215, 539). Doch hat der praxitelische Typus einen höheren idealen Charakter, während in unserer Figur ein behaglich-idyllischer Zug vorwaltet, wie er mit Vorliebe von der Kunst der hellenistischen Epoche zur Darstellung gebracht wurde. Die Ausführung ist fein, aber etwas trocken.

Pistolesi IV 24. American Journal of arch. IX (1894) T. 19 p. 535—537. Reinach répertoire II 1 p. 135 n. 5. Die Litteratur über diesen Typus bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1501 1502. Vgl. Klein Praxiteles p. 211 ff.

20 (38) Statue der Artemis.

Ergänzt beide Arme, die r. Schulter und der ganze Rücken vom Gürtel aufwärts. Der Kopf ist antik, scheint aber nicht zu dem Körper gehörig.

Beinahe alle Gelehrte erkennen in dem Artemistypus, welchen diese Statue kopiert, eine praxitelische Schöpfung, die im Ganzen an der für die Plastik des Pheidias bezeichnenden Gewandbehandlung festhielt. Dieser Typus mufs auf die späteren Künstler eine besondere Anziehungskraft ausgeübt haben, da er von ihnen vielfach, mehr oder minder modifiziert, zur Darstellung anderer weiblicher Gottheiten verwendet wurde. Bezeichnende Beispiele für dieses Verfahren bieten eine vormals im Palazzo Sciarra befindliche und eine bei Beirut entdeckte Statue, in denen die praxitelische Artemis durch ein Füllhorn, welches sie in der L. hält, und durch eine kleine, auf der Plinthe beigefügte Harpokratesfigur in eine Isis-Tyche umgewandelt erscheint, eine Umwandlung, die wir mit gröfster Wahrscheinlichkeit in der hellenistischen Zeit annehmen dürfen.

Der der vatikanischen Statue aufgesetzte Kopf giebt einen Idealtypus wieder, der in dem Kreise des Pheidias geschaffen zu sein scheint.

Clarac IV pl. 571 n. 1220. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 93. Furtwaengler Meisterwerke p. 88 Anm. 5. Berliner philolog. Wochenschrift 1895 p. 723—725. Amelung die Basis des Praxiteles von Mantinea p. 22. Klein Praxiteles p. 307 ff. Aufserdem unsere Nachträge. Die Statue Sciarra: Furtwaengler Sammlung Somzée T. XVII n. 32. Die Statue von Beirut: Beschreibung der antiken Skulpturen in Berlin p. 529 n. 60a.

21 (40) **Gorgonenmaske.** Vgl. n. 11.

22 (44) **Statue einer verwundeten Amazone.**

Wahrscheinlich aus Palazzo Verospi. Stark restauriert und vielfach überarbeitet, besonders am Kopfe.

Die R. war auf einen Speer gestützt; die L. zieht das Gewand von der Wunde weg. Näheres über diesen Typus unter n. 515.

Die Litteratur im Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 17e.

23 (47) **Karyatide.**

Sie wurde unter Sixtus V (1585—1590) zugleich mit einer anderen Karyatide, die 1786 der Engländer Townley erwarb, an der Via Appia ungefähr 2 Miglien von der Porta St. Sebastiano gefunden und zunächst in der Villa jenes Pabstes (Montalto, später Negroni, hierauf Massimi) aufgestellt. 1766 entdeckte man in derselben Gegend und zwar in einer Vigna der Familie Strozzi zwei andere Karyatiden, die sich gegenwärtig in der Villa Albani befinden (n. 878, 881), aufserdem den Kopf einer fünften Karyatide und, wie es scheint, auch die kopflose Statue einer Bakchantin, welcher jener Kopf aufgesetzt wurde und die, in dieser Weise restauriert, ebenfalls in der Villa Albani steht (n. 763). Vgl. Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 141. Ergänzt an dem vatikanischen Exemplare der Kalathos, der gröfste Teil des Tragringes, das Haar über der Stirn, das Kinn, die Unterlippe, der Hals, der gröfste Teil des darunter ansetzenden nackten Bruststreifens mit dem Halsbande, ein Stück an der l. Schulter, die l. Hand, das vorderste Glied des r. Zeigefingers, der r. Fufs. Die ganze Statue ist von moderner Hand stark überarbeitet.

Da diese Karyatide mit den anderen in derselben Gegend der Via Appia gefundenen hinsichtlich des Marmors, der Ausführung und der Dimensionen übereinstimmt, so dürfen wir annehmen, dafs alle diese Exemplare zu der Dekoration eines und desselben Gebäudes gehörten, und zwar scheint es nach den an den Hinterköpfen angebrachten Pfeileransätzen wie nach anderen Merkmalen, die man an zwei Wiederholungen athenischer Provenienz beobachtet hat, dafs diese Karyatiden nicht, freistehend, das Dach einer offenen Halle, sondern, pfeilerartig längs einer Wand angeordnet, ein verkröpftes Gebälk trugen. In der Gegend

der Via Appia, in welcher man die römischen Exemplare entdeckte, lag der triopische Gau, welcher von Herodes Atticus zwischen 161 und 171 n. Chr. zu Ehren seiner verstorbenen Gemahlin Regilla angelegt wurde. Er hiefs so nach dem Vorgebirge Triopion, in welches die knidische Halbinsel auslief und auf dem ein berühmter Tempel der Deo-Demeter lag. Diese Demeter und die neue Demeter, Faustina, die Gattin des Antoninus Pius, wurden in der römischen Anlage des Herodes Atticus als Hauptgottheiten und neben ihnen Regilla, die Priesterin der Demeter und zwar, wie es scheint, der triopischen gewesen war, als Heroine verehrt. Die Annahme, dafs die an der Via Appia gefundenen Karyatiden zu dem daselbst von Herodes Atticus gegründeten Heiligtume gehörten, ist an und für sich wahrscheinlich und wird durch die Körbe (kalathos) bestätigt, welche sie auf den Köpfen tragen; denn wir wissen, dafs derartige Körbe in dem triopischen wie in verwandten Kulten der Demeter eine hervorragende Rolle spielten. Die steinernen Jungfrauen sind hierdurch gewissermafsen als Dienerinnen der Demeter wie ihrer Schutzbefohlenen, der Regilla, charakterisiert. Nach alledem dürfen wir vermuten, dafs die in Rede stehenden Karyatiden zwischen 161 und 171 n. Chr. für Herodes Atticus ausgeführt sind. Eine von ihnen (n. 763) war mit einer Inschrift versehen, welche als Bildhauer die Athener Kriton und Nikolaos namhaft macht. Die beiden Bildhauer scheinen für den Entwurf ihrer Karyatiden im Ganzen Vorbilder benutzt zu haben, die dem Ende des fünften Jahrh. v. Chr. angehörten, brachten jedoch hie und da auch Elemente aus der späteren Kunst zur Anwendung (vgl. namentlich n. 881).

Die vatikanische Karyatide hielt in der R. ein Attribut, dessen aus der Hand hervorstehender Teil abgebrochen ist. Eine in Athen gefundene Wiederholung des gleichen Typus, an welcher dieses Attribut besser erhalten ist, gestattet darin eine jener Binden (*στέμματα*) zu erkennen, welche in dem antiken Kultus die vielseitigste Verwendung fanden. Der Kalathos der vatikanischen Figur ruht auf einem Tragringe (*τύλη*, *σπεῖρα*), ähnlich demjenigen, den noch heutzutage die Frauen im südlichen Italien unterlegen, wenn sie Lasten auf dem Kopfe zu tragen haben.

Nibby Museo Chiaramonti II 43. Pistolesi IV 16. Clarac III pl. 444, 814. Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 138 C. Vgl. p. 134—161. Collignon histoire de sculpture grecque II p. 638 Fig. 334.

24 (48) Büste des Traian.

Ergänzt Nase und Kinn.

Die Ausführung ist sorgfältig aber trocken.

Pistolesi IV 17. Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. XXVI p. 78 n. 17.

25 (50) **Statue der Selene.**

Gefunden vor Porta Cavalleggieri. Ergänzt die Nase, beide Arme, allerlei Stücke an den längs der Wangen herabfallenden Locken, am Gewande und an den Zehen des l. Fufses, aufserdem der r. Fufs.

Die Statue war durchgebrochen und der obere Teil ist von dem Restaurator etwas zu weit nach hinten aufgesetzt worden, was namentlich in der Profilansicht eine störende Wirkung ausübt. Die beiden Löcher in der das Haupt umgebenden Binde dienten zur Befestigung einer metallenen Mondsichel. Selene steht da, indem sie abwärts blickt dahin, wo wir uns den schlafenden Endymion zu denken haben. Ihre Geberde und der Ausdruck ihres Gesichtes lassen eine eigentümliche Mischung von freudigem Staunen und von Schüchternheit erkennen. Aus der Bewegung der Gewandfalten ersieht man deutlich, dafs die Göttin soeben im Vorwärtsschreiten inne gehalten hat. Die Plinthe ist nach vorn zugespitzt, hat also die gleiche Richtung wie der Blick der Göttin.

Nibby Museo Chiaramonti II 7. Pistolesi IV 16. Clarac IV pl. 577 n. 1244. Braun zwölf Basreliefs, Vignette über dem Texte zu n. 9 Endymion. Die Büste der Statue: Robert die antiken Sarkophagreliefs III p. 53. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 235 n. 4.

26 (53) **Statue eines tragischen Dichters.**

Vormals im Palazzo Giustiniani. Ergänzt der die Rolle haltende r. Arm, das diesem Arme naheliegende Stück der Büste, die l. Hand, der untere Teil der Maske. An dem aufgesetzten Kopfe ist nur die Gesichtsseite antik.

Die athletische Gestalt ist durch die tragische Maske, die sie auf der L. hält, als die eines tragischen Dichters kenntlich. Man hat ihr einen antiken Kopf des Euripides aufgesetzt, der jedoch unmöglich zu der Statue gehört haben kann, da er im Verhältnis zum Körper viel zu klein erscheint.

Galleria Giustiniana I 108 (hier mit einem anderen Kopfe). Nibby Museo Chiaramonti II 23. Pistolesi IV 17. Clarac V pl. 845 n. 218. Welcker alte Denkmäler I T. VI p. 486—487. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 235 n. 5.

27 (54) **Büste des Pupienus** († 238 n. Chr.).

Ergänzt die Nasenspitze.

Da das Profil genau mit dem Münzporträt des Pupienus übereinstimmt, dürfen wir die Deutung als gesichert betrachten. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet die Strenge, welche von der Überlieferung als ein Hauptzug in dem Charakter dieses Kaisers bezeichnet wird. Die Ausführung ist für die Zeit, in der die Büste gearbeitet wurde, recht gut.

Bernoulli römische Ikonographie II 3 T. XXXVI p. 185 n. 1. Die hier gemachte Angabe dafs diese Büste 1862 bei dem Baue der Eisenbahn in der Nachbarschaft von Albano gefunden sei, ist unrichtig, da sie bereits der Katalog d. J. 1856 Nuovo Braccio del Museo vaticano (Roma 1856) p. 25 n. 54 als an der gegenwärtigen Stelle befindlich registriert.

28 (56) **Porträtstatue einer Römerin** aus der Zeit der flavischen Kaiser.

Vormals in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nase, die Oberlippe, beide Arme und Stücke am Gewande.

Die Vermutung, dafs Julia, die Tochter des Titus, dargestellt sei, ist keineswegs sicher, verdient aber immerhin erwogen zu werden. Jedenfalls deutet das über der Stirn aufgetürmte Toupet auf die Zeit der flavischen Kaiser. Die modische Frisur bildet einen unangenehmen Gegensatz zu der klassischen Gewandung, die unter Weglassung des Aigis derjenigen eines bekannten Pallastypus nachgebildet ist.

Nibby Museo Chiaramonti II 34. Pistolesi IV 18. Reinach répertoire II 1 p. 243 n. 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 252 n. 17. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 41, p. 49 n. 3. Der Pallastypus ist besonders schön durch eine Statue des Neapler Museums vertreten (Clarac pl. 458 n. 851 A).

29 (59) **Statue der Fortuna** (?).

Ergänzt der r. Arm mit der Schulter, der l. mit dem Füllhorn und dem diesen Arm umgebenden Teile des Gewandes, die Füfse mit den darüber fallenden Gewandrändern, der vordere Teil der Plinthe. Die Zugehörigkeit des stark geflickten Kopfes ist zweifelhaft, da das Halsstück, welches ihn mit dem Körper verbindet, modern scheint.

Da diese Statue von den heutigen römischen Bronzegiefsern häufig als Nippfigur reproduziert wird, so hat sie eine unverdiente Popularität erlangt. Die Ausführung ist höchst dürftig. Ob die Figur Fortuna darstellte, bleibt zweifelhaft. Das für diese Göttin bezeichnende Füllhorn rührt durchweg von moderner Hand her, und seine Beifügung gründet sich lediglich auf eine vertiefte Stelle, die vor der Restauration an der l. Schulter sichtbar gewesen sein soll.

Pistolesi IV 18. Clarac III pl. 451 n. 824. Vgl. Overbeck Kunstmythologie III p. 471.

30 (60) **Porträtkopf eines Römers.**

Vormals im Palazzo Ruspoli, vermutlich identisch mit dem „Caesaris caput collo oblongo et pendulo, oculis vigilibus cum verruca in gena dextra", welches der französische Reisende Bellieure zu Anfang des 16. Jahrhunderts als „in domo Roscio" befindlich anführt (Rev. archéol. XLIII, 1882, p. 34). Ergänzt die Nase, ein Stück der Stirn wie des Schädels, der Hals und die Büste.

Für die geläufige Benennung als Sulla liegt kein Grund vor. Offenbar ist eine jener geistreichen, skeptischen, fein gebildeten

und epikureisch angelegten Persönlichkeiten dargestellt, deren es in der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie so viele gab. Besonders bezeichnend für den Charakter ist der den Mund umspielende sarkastische Zug. Daſs wir es mit einem bekannten Manne zu thun haben, beweist der Umstand, daſs drei antike Wiederholungen dieses Porträts vorhanden sind, eine Büste im Museo Torlonia (vgl. n. 876), eine andere im Louvre und ein Kopf, welcher einer in Lansdownehouse befindlichen Togastatue aufgesetzt ist. Man sieht es dem Porträt an, daſs dasselbe sprechend ähnlich ist. Die Behandlung der Oberlippe läſst deutlich erkennen, daſs dem Manne die oberen Vorderzähne fehlen. Die zusammengekniffenen Augen und die von den äuſseren Augenwinkeln auslaufenden Falten weisen auf Kurzsichtigkeit hin. Sogar eine Warze, welche der Mann auf der r. Wange hatte, erscheint im Marmor wiedergegeben. Der Vergleich dieses Kopfes mit der daneben stehenden Demosthenesstatue ist für die Erkenntnis der Entwicklung, welche die antike Porträtkunst nach der Zeit Alexanders des Groſsen verfolgte, sehr fruchtbar. Während die Statue nur die Eigentümlichkeiten, welche für die historische Persönlichkeit des Demosthenes bezeichnend waren, veranschaulicht, ist in dem römischen Porträt die Natur, wie sie vor den Sinnen liegt, und mit allen Zufälligkeiten wiedergegeben.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 91. Das Torloniasche Exemplar: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (Roma 1884) T. 130 n. 508. Die in England befindliche Replik: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 444 n. 29.

31 (62) **Statue des Demosthenes.**

Vormals in der Villa Aldobrandini oder Mondragone bei Frascati, also wahrscheinlich im Gebiete von Tusculum gefunden. Ergänzt Splitter an der Nase und am Gewande, die untere Hälfte der Vorderarme mit der Rolle, die r. Hacke, der gröfste Teil der Plinthe.

Dem Demosthenes wurde i. J. 280 v. Chr., 42 Jahre nach seinem Tode, zu Athen eine von Polyeuktos gearbeitete Bronzestatue errichtet, welche ihn mit ineinander gelegten Händen, also offenbar trauernd um den Untergang der griechischen Freiheit, darstellte. Darauf hin hat man vermutet, die vatikanische Statue sei eine Kopie nach der athenischen und die Hände seien in derselben Weise zu ergänzen wie sie an der letzteren behandelt waren. Jedoch wird die gegenwärtige Ergänzung gerechtfertigt durch eine zu Knole in England befindliche Replik, an welcher die Hände und die von ihnen gehaltene Rolle antik sind. Immerhin aber liegt bei der Verwandtschaft, welche zwischen den beiden Motiven obwaltet, die Vermutung nahe, daſs die erhaltenen Marmorstatuen zu der Bronzefigur des Polyeuktos in Beziehung stehen.

Die Schriftrolle ist in der späteren griechischen Kunst beinahe typisch für Porträtstatuen von Personen, die auf litterarischem Gebiete thätig waren. Andererseits leuchtet es ein, dafs, mochten sich die Athener, welche an den letzten Freiheitskämpfen Teil genommen hatten, Demosthenes am liebsten unter dem Bilde des trauernden Patrioten vorstellen, bei den folgenden Generationen seine litterarische Bedeutung die politische überwog. Demnach scheint es recht wohl möglich, dafs ein späterer Künstler die Figur des Polyeuktos abänderte, indem er ihr eine Rolle in die Hände gab und hiermit Demosthenes als über eine Rede nachdenkend charakterisierte.

Die Individualität des Demosthenes ist in der Statue auf das meisterhafteste veranschaulicht. In dem scharf geschnittenen und von Furchen durchzogenen Gesichte liest man die ganze, an Kämpfen und traurigen Erfahrungen reiche Geschichte des Mannes. Die Bildung des Körpers, im besonderen die enge Brust, läfst deutlich erkennen, wie die Konstitution des Demosthenes für die Laufbahn, die er sich erwählt, nur wenig geeignet war und was für Energie er aufwenden mufste, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Die eigentümlich zurückgezogene Unterlippe ist nach der Ansicht eines modernen Physiognomikers für die Stotterer bezeichnend.

Nibby Museo Chiaramonti II 24. Clarac V pl. 824 n. 2122. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 425 Fig. 465. Brunn-Bruckmann-Arndt Denkm. gr. u. röm. Skulptur n. 429. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 458 Fig. 289. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1312. Über die englische Replik: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 417 n. 1. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II[4] p. 115, p. 157 Anm. 11.

32 (67) **Apoxyomenos** nach Lysippos.

Gefunden im April 1849 in Trastevere im Vicolo delle Palme unter den Trümmern eines umfangreichen antiken Privathauses. Ergänzt sind von Tenerani die Finger der r. Hand mit dem Würfel — letzteres Attribut nach einer falsch verstandenen Stelle des Plinius (n. h. 34, 55) —, die Spitze des l. Daumens, Stücke der Striegel, sämtliche Zehen.

Die griechischen Jünglinge pflegten vor den Übungen in der Palästra ihren Körper mit Öl einzureiben und, um beim Ringkampfe ein festes Anfassen zu ermöglichen, mit feinem Sande zu bestreuen. Nach Vollendung der Übungen schabten sie diesen von Öl durchdrungenen Sand mit einer metallenen Striegel ab. Die Statue stellt einen Jüngling dar, welcher gerade damit beschäftigt ist, die untere Seite des r. Armes, der, ohne einen Gegenstand zu halten, vorgestreckt war, in dieser Weise zu reinigen. Sie ist eine marmorne Kopie nach einem Bronzeoriginal des

Lysippos, welches sich zu Anfang der Kaiserzeit in Rom befand und daselbst sehr beliebt war. Agrippa hatte dasselbe vor seinen Thermen aufgestellt. Tiberius versetzte es in seine Gemächer, gab es aber wieder heraus, als das Volk im Theater die Wiederaufstellung an dem früheren Standorte verlangte. Wir gewahren an der Marmorkopie alle Eigentümlichkeiten, die nach der Überlieferung für die Werke des Lysippos bezeichnend waren. Es heifst von diesem Künstler, dafs er die Köpfe kleiner, die Gestalten schlanker gebildet habe als seine Vorgänger. Auch ein weniger geübtes Auge wird sofort den Unterschied bemerken, welcher hinsichtlich der Proportionen zwischen dem Apoxyomenos und älteren Typen obwaltet (vgl. n. 59). Wenn aber eine schlanke Gestalt schon an und für sich in höherem Grade beweglich erscheint als eine gedrungene, so wird dieser Eindruck bei unserer Statue durch die Haltung gesteigert, die ihr der Künstler gegeben. Alle Glieder spielen leicht und geschmeidig in ihren Gelenken; das nicht vollständig entlastete rechte Spielbein erweckt den Eindruck, als ob sich der Oberleib in den Hüften elastisch hin und her wiege — alles dies Eigentümlichkeiten, die in dem Bronzeoriginal schärfer hervortraten als in der Marmorkopie, da der Eindruck der Bewegung an dem ersteren weder durch die vom r. Oberschenkel nach dem r. Arme emporreichende Stütze noch durch den am l. Beine angebrachten Stamm beeinträchtigt wurde. Der Körper erscheint allenthalben auf das Feinste durchgebildet und bietet einen reizvollen Wechsel von Licht und Schatten dar. In wunderbarer Weise hat es der Künstler verstanden, die Haut als eine selbständige, das Fleisch überziehende Hülle zu behandeln und ihre an den einzelnen Körperteilen verschiedene Spannung auszudrücken. Das charaktervoll aber ohne jegliche Härte wiedergegebene Spiel der Muskeln veranschaulicht auf das deutlichste die Funktionen, welche den einzelnen Muskeln obliegen, und trägt somit wiederum dazu bei, den Eindruck des lebendig bewegten Organismus zu steigern. Der Typus des Kopfes ist eine durch den veränderten Zeitgeist bedingte Umbildung des polykletischen (vgl. n. 59). In Übereinstimmung mit der vorgeschritteneren Kultur läfst der Ausdruck einen reicheren geistigen Inhalt erkennen. Die die Stirn durchschneidende Falte bringt einen nachdenklichen, beinahe nervösen Zug in das feine Gesicht. Wie die Behandlung des Fleisches zeugt auch diejenige des Haupthaares von dem eingehendsten Streben, die Natur getreu wiederzugeben.

Mon. dell' Inst. V 13, Ann. 1850 p. 223ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 843 Fig. 925. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 7 Fig. 2. Brunn und Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur

n. 281. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 415 Fig. 218. Reinach répertoire II 2 p. 546 n. 2. Der Kopf: Koepp über das Bildnis Alexanders d. Grofsen (Berlin 1892) T. I; Brunn und Bruckmann n. 487. Alles weitere bei Friedrichs-Wolters Bausteine n. 1264. Vgl. auch Kekulé über den Kopf des praxitelischen Hermes p. 23—26.

33 (71) **Verwundete Amazone** nach Polyklet.

Gefunden in der Villa Aldobrandini bei Frascati, dann in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nase, beide Arme, der Köcher, das r. Bein, das l. vom Knie abwärts, der Stamm, die Plinthe.

Der Restaurator hat mehrere Ansätze abgemeifselt, deren Spuren jedoch noch deutlich erkennbar sind. Aus diesen Spuren und aus dem Vergleiche anderer besser erhaltener Wiederholungen ergiebt sich das ursprüngliche Motiv mit beinahe vollständiger Sicherheit. Zu seiner Veranschaulichung dient beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 2). Die Amazone hielt die r. Hand über den Kopf, derartig dafs zum mindesten der Daumen auf dem Schädel auflag (vgl. n. 66). An der l. Seite war ein Pfeiler angebracht und mit der Statue verbunden durch eine Stütze, die an der Stelle, an welcher der Ergänzer den Köcher beigefügt hat, in den Körper eingriff. Die Amazone stützte sich mit dem l. Unterarme auf diesen Pfeiler; ob sie in der Linken ein Attribut hielt, bleibt ungewifs. Der schmerzliche Ausdruck des Gesichts findet seine Erklärung in einer Wunde, die neben der r. Brust durch einen leisen Meifselhieb angedeutet ist. Die Statue stellt demnach eine Amazone dar, die ausruht, ermattet und aufserdem durch den Schmerz einer Wunde gepeinigt. Doch hat der Künstler die Figur vorwiegend nach formalen Gesichtspunkten angeordnet und darauf verzichtet die Wirkung der Wunde in einer genau der Natur entsprechenden Weise zu veranschaulichen. Allerdings ist das Auflegen der Finger auf den Kopf pathologisch gerechtfertigt, da Personen, die einen stechenden Schmerz empfinden, vielfach mit den Fingern auf die Kopfhaut drücken. Hingegen müfste bei einer der Realität entsprechenden Darstellung nicht der r. sondern der l. Arm erhoben sein; denn die erstere Stellung würde

Fig. 2.

die auf der r. Seite der Brust befindlichen Muskeln anspannen und somit den Schmerz der daselbst klaffenden Wunde steigern.

Die Statue zeigt die für die Kunst des Polyklet bezeichnenden Eigentümlichkeiten. Vergleicht man ihren Kopf mit demjenigen des Doryphoros (n. 59), so meint man, Bruder und Schwester vor sich zu sehen. Ebenso stimmt mit der Kunstweise des Polyklet der kräftige, untersetzte Körper, der vortrefflich für das Mannweib pafste, als welches uns die Amazone im Mythos entgegentritt. Der Mangel an konsequenter Motivierung, den wir neben hoher formaler Vollendung an dieser Amazonenstatue wahrnehmen, findet Analogie in dem Diadumenos desselben Künstlers (vgl. n. 134, n. 747). Die scharfkantige Behandlung der Gesichtsformen und die an Ciselliérarbeit erinnernde Ausführung der Haare weisen deutlich auf Bronzetechnik zurück. Nach alledem dürfen wir als Original eine im Altertum hochberühmte, bronzene Amazone des Polyklet annehmen.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 15 D, p. 25—27, p. 29—34, p. 39—41. Robert archäol. Märchen p. 109. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 502 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 293 ff., p. 449—450. Der im Jahrbuch XII (1897) p. 81—86 entwickelten Ansicht, nach welcher der in Rede stehende Typus nicht von Polyklet sondern von Kresilas erfunden sei, kann ich nicht beipflichten.

34 (72) Kopf des letzten Königs von Numidien und Mauretanien **Ptolemaios** (21—40 n. Chr.), Sohnes Jubas II.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase, das r. Ohr, die hintere Hälfte des l. Ohres, die Büste.

Die Benennung ist durch die Münzen des Ptolemaios gesichert. Aufserdem wurden zwei Exemplare dieses Porträts in Caesarea (Scherschel), der ehemaligen Hauptstadt von Mauretanien, gefunden und dürfen wir die gleiche Provenienz für ein drittes Exemplar zum wenigsten als wahrscheinlich annehmen. Das Gesicht zeigt einen Typus, wie wir ihm noch heute häufig bei den Abkömmlingen der Numidier, den Kabylen begegnen, und einen düsteren Ausdruck, der in den unglücklichen Schicksalen jenes Fürsten hinlängliche Erklärung findet. Vgl. n. 758.

Visconti opere varie III prefazione p. XXII—XXVI, Tav. d'agg. n. 2, 3. Über andere Porträts desselben Königs: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1645. Fondation Eugène Piot, monuments et mémoires II (1895) pl. XXIII p. 191—196. Bulletin des antiquaires de France 1896 p. 72—74.

35 (83) **Statue der Hera,** fälschlich als Demeter ergänzt.

Gefunden in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts zu Ostia. Ergänzt der Kopf, der r. Arm und der l. Vorderarm mit den Attributen, der l. Fufs, beinahe die ganze Plinthe.

Die Statue gehört zu einer Reihe von Figuren, welche einen um die Mitte des fünften Jahrhunderts erfundenen Typus mannig-

fach umgebildet und weiter entwickelt darstellen (vgl. n. 202, 308, 1020). Der Ausgangspunkt dieser Entwicklung wird durch eine vormals in der Villa Borghese, jetzt in der Glyptothek des Herrn Jacobsen befindliche Statue vergegenwärtigt, welche sich vor allen anderen Exemplaren durch die Strenge ihres Stiles auszeichnet. Sie erscheint nahe verwandt einer unter n. 959 besprochenen Aphroditefigur, zeigt jedoch eine etwas weichere Formengebung als diese, derartig dafs man den Eindruck empfängt, als sei der durch die Statue Borghese-Jacobsen vertretene Typus von demselben Meister, der die Aphrodite bildete, jedoch in etwas späterer Zeit oder von einem unmittelbaren Schüler dieses Meisters geschaffen. Dem Versuche, die Erfindung der beiden Typen dem Alkamenes, einem Schüler des Pheidias, zuzuschreiben, kann ich nicht beipflichten. Wir dürfen es von Haus aus als wahrscheinlich betrachten, dafs Alkamenes die von seinem Lehrer eingeschlagene Kunstrichtung fortsetzte, und diese Annahme wird durch einen Athenatypus bestätigt, der letzthin als eine Schöpfung des Alkamenes nachgewiesen worden ist (vgl. n. 67). Hingegen lassen die beiden in Rede stehenden Typen die grofsartige Auffassung und Formengebung vermissen, welche für die Plastik des Pheidias bezeichnend waren. Vielmehr vertreten sie eine Richtung, welche vorwiegend auf Anmut und feine Durchführung ausgeht, eine Richtung ähnlich derjenigen, welche sich aus der Überlieferung für Kalamis ergiebt. Der Chiton erscheint an beiden Typen aus einem feinen Stoffe gearbeitet, durch den allenthalben die Körperformen durchschimmern, und läfst den oberen Teil der l. Brust entblöfst. Dafs Aphrodite im fünften Jahrhundert mit einem derartigen, auf den sinnlichen Reiz berechneten Chiton dargestellt wurde, hat nichts Auffallendes. Hingegen mufs es befremden, dafs ein damaliger Künstler Hera, die Göttin, welche den Begriff der Ehefrau verkörperte, mit einem solchen Gewande auszustatten wagte, und es scheint somit die Frage berechtigt, ob der Meister, welcher den Typus Borghese-Jacobsen erfand, damit Hera oder eine andere Göttin oder Heroine darstellen wollte. Eine eingehendere Erörterung dieser Frage würde die Grenzen des vorliegenden Buches überschreiten. Es sei hier nur darauf hingewiesen, dafs bereits das homerische Epos der Hera durch das beinah ständige Epitheton „der weifsarmigen" (λευκώλενος) wie in der Episode, welche die Begegnung der Göttin mit Zeus auf dem Ida schildert, sinnlich reizende Züge beilegt. Jedenfalls ist der im fünften Jahrhundert geschaffene Typus in seiner Weiterentwicklung zur Darstellung der Hera verwendet worden. Dieser Weiterentwicklung gehört die vatikanische Statue an. Sie ist keine Kopie sondern eine Umbildung jenes Typus. Sie stimmt

in der Anlage des Körpers und der Behandlung des Gewandes beinah vollständig mit dem vormals Borghesischen Exemplare überein, wich aber in der Bildung des Kopfes davon ab; denn es haben sich auf ihren Schultern Ansätze von Locken erhalten, die längs des Halses herabreichten, während die Statue Borghese-Jacobsen solcher Locken entbehrt.

Ann. dell' Inst. 1857 Tav. d'agg. L p. 316. Overbeck Kunstmythologie III p. 55 Fig. 5a, p. 56 n. 2, p. 115 n. 5. Reinach répertoire II 1 p. 239 n. 3. Vgl. Arndt und Amelung photogr. Einzelaufnahmen, Serie II p. 8 n. 280. Röm. Mittheil. XII (1897) p. 73. Klein Praxiteles p. 63—66 (p. 64 Anm. 1 n.. 2).

36 (86) Mittelmäfsige **Statue der Fortuna** mit Füllhorn in der R., Steuerruder in der L.

Gefunden zu Ostia durch R. Fagan. Ergänzt der Zeigefinger der R., Stücke an den Fingern der L.

Man hat der Statue einen antiken aber nicht zugehörigen Kopf aufgesetzt, der in der Regel auf Hera gedeutet wird, wahrscheinlich aber Demeter darstellt. Vgl. n. 925.

Guattani monumenti inediti 1805 T. XXIV p. 111. Nibby Museo Chiaramonti II 14. Clarac III pl. 455 n. 835. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1920 Fig. 2037. Vgl. Fea relazione di un viaggio ad Ostia p. 49. Overbeck Kunstmythologie III p. 96 n. 14.

37 (89) **Griechische Porträtstatue** mit dem Kopfe eines Dichters.

Ergänzt der r. Arm mit der Rolle, die l. Hand, der r. Unterschenkel von der Mitte der Wade abwärts nebst den ihn umgebenden Gewandteilen, beinahe die ganze Plinthe. Der dem Körper aufgesetzte Kopf (erg. die Nase) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Er besteht aus anderem Marmor; die Bruchstellen sind durch Abarbeitung in Übereinstimmung gebracht.

Der Kopf erinnert an einen bekannten Typus des Homer (vgl. 487—489), ist jedoch nicht wie dieser als blind charakterisiert und zeigt einen weniger schwungvollen Ausdruck. Da es im Altertum mehrere untereinander verschiedene Porträts des Homer gab und eines von ihnen den Dichter im Besitze des Augenlichtes darstellte (vgl. n. 503—505), so fragt es sich, ob wir nicht auch in dem vatikanischen Kopfe ein Porträt derselben Persönlichkeit zu erkennen haben. Doch verdient auch die Deutung auf Hesiodos Berücksichtigung, zumal da der Kopf in der That eine gewisse Ähnlichkeit zeigt mit einer inschriftlich bezeichneten Büste dieses Dichters, die auf einem in Trier gefundenen Mosaikfufsboden dargestellt ist. Wenn es galt für Götter und Heroen, die bisher noch nicht bildlich dargestellt worden waren, die geeignete Form zu finden, legte die griechische Kunst vielfach Typen verwandten Inhaltes zu Grunde, die fertig ausgeprägt vorlagen. Es scheint demnach recht wohl denkbar, dafs sie bei der Gestaltung

von Porträts mythischer und halbmythischer Dichter ein ähnliches Verfahren einschlug und den Typus des Hesiodos aus demjenigen des Homer ableitete. Die Statue, welcher der Körper angehörte, scheint nach der Tracht eine griechische Porträtfigur gewesen zu sein.

Pistolesi IV 23. Clarac V pl. 845 n. 2129. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 243 n. 10. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 167—169 (citiert p. 167 n. 12), p. 174—175. Die Mosaikbüste: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 49.

38 (92) **Statue der Artemis.**

Sie befand sich vormals in der Villa Mattei und wurde von dem Fürsten Andrea Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt beide Arme, ein Stück der l. Schulter, die Zehen des l. Fufses. Der Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber stark abgeputzt und nicht zugehörig. Er erscheint im Vergleiche mit dem Körper zu klein und ist an der Stelle, wo Hals und Gewand zusammentreffen, durch ein modernes, scheibenförmiges Einsatzstück mit der Büste verbunden.

Die Statue, von welcher der Körper herrührt, giebt einen Typus wieder, welcher im Altertum hochberühmt war; denn es haben sich davon mehrere Wiederholungen erhalten, unter denen die sogenannte Diana Colonna im Berliner Museum den gröfsten Ruf geniefst. Die Göttin schreitet vorwärts in mäfsig eilender Bewegung, welche die schönen Formen des kräftigen jungfräulichen Körpers unter dem Gewande hervortreten läfst. Der l. Arm ist falsch ergänzt. Wie sich aus der Senkung des erhaltenen oberen Schulterstückes ergiebt, war er nicht erhoben, sondern abwärts gestreckt. Die Hand hielt vermutlich einen Bogen. Den r. Arm kann man sich mit geöffneter Hand leicht zur Seite gestreckt denken, eine Bewegung, die vollständig am Platze sein würde unter der Voraussetzung, dafs die Göttin soeben den Pfeil abgeschossen hat und ihr Blick dem Fluge des Geschosses folgt. Der Stil deutet auf den Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. Ein Gelehrter hat vermutet, dafs das Original das von Damophon für Messene gearbeitete Kultbild der Artemis Laphria gewesen sei. Doch ist diese Annahme nicht mehr zulässig, seitdem uns die zu Lykosura im Tempel der Despoina unternommenen Ausgrabungen darüber belehrt haben, dafs Damophon nicht, wie früher angenommen wurde, im vierten sondern erst im zweiten Jahrhundert v. Chr. thätig war. Der der Statue aufgesetzte Kopf bekundet einen etwas jüngeren Stil als der Körper. Er zeichnet sich im besondern durch die Anmut aus, mit der die reiche Lockenfülle angeordnet ist. Zwei kleine Bohrlöcher, welche hintereinander oberhalb der Stirnbinde in dem Haare angebracht sind, dienten zur Befestigung eines metallenen Attributes von beschränktem Umfange, vielleicht einer Mondsichel, in welchem Falle der Kopf auf Selene zu deuten wäre.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 29. Pistolesi V 62. Clarac IV pl. 564 n. 1207, pl. 569 n. 1213. Braun Vorschule T. 54. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 185 Fig. 142. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 251. Vgl. Jahrbuch des archäol. Instituts IV (1889), Archäol. Anzeiger p. 10. Athenische Mittheilungen XIV (1889) p. 134. Klein Praxiteles p. 310—311. Über die Ausgrabungen von Lykosura: Kabbadias Fouilles de Lykosoura, Athènes 1893. Athen. Mittheilungen XVIII (1893) p. 219—221.

39 (93) **Gorgonenmaske.** Vgl. n. 11.

40 (94) **Weibliche Statue.**

Gefunden bei Tivoli (vielleicht in der Villa des Hadrian: Winnefeld p. 156), vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt der r. Arm mit den Ähren, der l. nebst dem von ihm gehaltenen Gewandzipfel, beinahe der ganze r. Fuſs, Stücke des l. Fuſses, die Plinthe.

Ob der interessante Kopf zugehörig und antik ist, scheint zweifelhaft. Er erinnert an das durch mittelmäſsige Münzstempel bekannte Porträt der Julia, Tochter des Augustus, und zeigt zugleich eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Kopfe dieses Kaisers. Der dämonische Ausdruck des schönen Gesichtes würde auf Julia recht wohl passen.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 42. Nibby Museo Chiaramonti II 8. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 26. Pistolesi IV 27. Clarac III pl. 432, 783. Braun Vorschule T. 32. Vgl. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 30. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 129.

41 (97a) **Büste des Triumvirn Marcus Antonius** (?).

Gefunden in den dreiſsiger Jahren dieses Jahrhunderts bei Tor Sapienza (vor Porta maggiore) zugleich mit der auf Lepidus gedeuteten Büste n. 47 und angeblich mit einer Büste des Octavian, die sich im Pal. Casali befinden soll.

Die Münztempel, welche das Porträt des Marcus Antonius wiedergeben, sind durchweg von nachlässiger Ausführung und demnach für eine ikonographische Bestimmung wenig geeignet. Um so schwerer fällt es ins Gewicht, daſs der verhältnismäſsig beste unter jenen Stempeln, nämlich derjenige, der von Gnaeus Domitius Ahenobarbus sowohl in Gold wie in Silber ausgeprägt wurde, ein Profil zeigt, welches in allem wesentlichen dem unserer Büste entspricht. Jedenfalls stimmt die letztere vortrefflich zu dem historischen Charakter des Marcus Antonius. Die wohl gebildete Stirn bekundet eine hervorragende Intelligenz, wogegen die Bildung des Mundes auf Frivolität, die üppigen Formen des Kinnes auf eine stark entwickelte Sinnlichkeit schlieſsen lassen. Leider wird der Eindruck der vortrefflichen Arbeit abgeschwächt durch die schlechte Restauration der Nase und der Augenknochen.

Pistolesi IV 28. Bernoulli römische Ikonographie I p. 207 Fig. 30. Von Porträts, die dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit angehören,

befindet sich gegenwärtig im Pal. Casali nur die Büste eines ältlichen Mannes, den man gewöhnlich Cäsar benennt: Bull. dell' Inst. 1864 p. 8. Arch. Zeitung 1864 p. 156*. Vgl. Bernoulli a. a. O. I p. 158 n. 18, p. 175 ff.

42—46 Athletenstatuetten.

42 (97) mit modernem Gipskopfe. Der gesenkte r. Arm scheint eine Striegel (vgl. n. 32) oder ein anderes in der Palästra gebrauchtes Gerät gehalten zu haben.

Reinach répertoire II 2 p. 550 n. 3. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 523 Anm. 2.

43 (99) mit einem stark abgeputzten antiken, aber nicht zugehörigen Kopfe. Wie es scheint, eine freie Wiederholung eines besonders durch eine Statue des Dresdener Museums bekannten Typus, welcher einen Athleten darstellte im Begriff, aus einem in der erhobenen R. gehaltenen Fläschchen Öl in die vor die Brust gestreckte L. tröpfeln zu lassen.

Reinach répertoire II 2 p. 546 n. 8. Vgl. Röm. Mittheilungen VII (1892) p. 93. Furtwaengler Meisterwerke p. 468 Anm. 1.

44 (101). Der Kopf antik und, wie es scheint, zugehörig. Doch hat ihn der Restaurator etwas zu weit zurückgelehnt. Wir dürfen die Erfindung dieses Typus bei der nahen Verwandtschaft, in der er zu dem Doryphoros (vgl. n. 59) steht, mit Sicherheit dem Kreise des Polyklet zuschreiben. Die Behauptung, dafs die Stellung der Füfse mit den Standspuren auf einer zu Olympia gefundenen Basis übereinstimme, auf welcher die von Polyklet gearbeitete Statue eines Athleten Pythokles aufgestellt war, und den daraus gezogenen Schlufs, dafs die vatikanische Figur eine Kopie nach dieser Statue sei, kann ich nicht als zutreffend anerkennen. Ebenso scheint mir die Annahme unzulässig, dafs eine Münchener Statue aus schwarzem Marmor den in Rede stehenden Typus wiederhole und sich somit zur Ergänzung des vatikanischen Exemplares verwenden lasse.

Furtwaengler Meisterwerke p. 474 Fig. 81 (vgl. p. 473 Anm. 1 A). Reinach répertoire II 2 p. 549 n. 2.

45 (103) mit modernem Gipskopfe. Die Statuette scheint auf das gleiche Original wie n. 43 (99) zurückzugehen.

Röm. Mittheilungen VII (1892) p. 93. Furtwaengler p. 468 Anm. 1.

46 (105) mit stark abgeputztem aber antikem und zugehörigem Kopfe. Die Restauration der Arme ergiebt sich aus einer Statuette des gleichen Typus, die neuerdings bei Frascati gefunden wurde. Der Jüngling reinigte seine Striegel (vgl. n. 32), indem er sie mit der R. an dem Griffe angefafst hielt und mit dem l. Daumen den

in der konkaven Schneide enthaltenen, von Öl und Schweifs durchdrungenen Sand entfernte.

Clarac pl. 861 n. 2183. Vgl. Röm. Mittheilungen VII (1892) p. 92 ff. Furtwaengler p. 470. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 25. Berliner philol. Wochenschrift XVII (1892) p. 30—32. Klein Praxiteles p. 51.

47 (106) Angebliche **Büste des Marcus Aemilius Lepidus.**

Zusammen gefunden mit n. 41. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Die geläufige Benennung gründet sich im wesentlichen auf die Überlieferung, dafs diese Büste zugleich mit einer Büste des Octavian und der mutmafslichen des Marcus Antonius n. 41 gefunden sei. Sie läfst sich durch die auf Münzen wiedergegebenen Porträts des Lepidus weder beweisen noch widerlegen, da die betreffenden Stempel zu nachlässig gearbeitet sind, als dafs sich daraus ein deutlicher Begriff von der Physiognomie jenes Triumvirn gewinnen liefse. Jedenfalls wird die Bedeutung, welche man der gemeinsamen Provenienz der Büsten beigelegt hat, dadurch abgeschwächt, dafs die angebliche Büste des Lepidus nach ihrer zwar sorgfältigen aber doch trockenen Ausführung von einem anderen untergeordneteren Bildhauer gearbeitet scheint als n. 41. Wenn endlich die Kopf- und Gesichtsbildung einen Mann erkennen lässt, der sich weder durch Charakter noch durch Intelligenz besonders hervorthat, so pafst dies allerdings auf Lepidus, aber auch auf die ganze Durchschnittsmasse des Menschengeschlechts. In keinem Falle kann die Büste zu Lebzeiten des Lepidus gearbeitet sein, da sie die Schulterstücke wie die Vorderseite des Thorax bis unterhalb der Brustwarzen wiedergiebt und somit eine Form zeigt, welche erst in traianischer Zeit allgemeinere Verbreitung empfing. Dieser Umstand läfst sich schwer mit der geläufigen Deutung vereinigen; denn es scheint wenig glaublich, dafs noch in der vorgerückten Kaiserzeit Porträts eines so wenig interessanten Mannes, wie Lepidus, bestellt worden seien.

Pistolesi IV 9. Bernoulli römische Ikonographie I p. 222 Fig. 82 Über die Entwickelung der Büstenform hat Bienkowski in einem polnisch geschriebenen Aufsatze in den Abhandlungen der Krakauer Akademie gehandelt. Ein deutscher Auszug hieraus ist in dem Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, Dezember 1894, gegeben. Vgl. Mon. antichi pubbl. dall' acc. dei Lincei VI (1895) p. 73—76. S. Reinach chroniques d'orient, 2. série, 18 1—95 p. 411.

48 (109) **Kolossalstatue des Nil.**

Sie wurde, wie es scheint unter Leo X, bei der Kirche S. Maria sopra Minerva ausgegraben und im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 24). Ihr Gegenstück, der gegenwärtig im Louvre befindliche Tiber (Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre n. 449), war bereits unter Julius II., im Januar 1512, an derselben Stelle gefunden und unmittelbar darauf in den

Vatikan gebracht worden (Archivio della r. società di storia patria IX 1886 p. 534—535). Die beiden Statuen gehörten offenbar zu der Dekoration des in jener Gegend gelegenen Isistempels. Der Nil wurde unter Clemens XIV. von Gaspare Sibilla restauriert. Ergänzt sind an dem Flufsgotte — abgesehen von unbedeutenden Flickstücken — die Finger der r. Hand, die von dieser Hand gehaltenen Ähren, deren Vorhandensein jedoch durch die auf der r. Wade erhaltenen Ansätze bezeugt wird, und die Zehen, beinahe an allen Knabenfiguren der Oberkörper, an einigen noch mehr. Da jedoch diese Ergänzungen durch die verschiedene Qualität des Marmors und die eigentümliche Behandlung der Oberfläche deutlich erkennbar sind, so verzichte ich darauf, sie im einzelnen namhaft zu machen.

Der Nil zeigt das fliefsende Haupt- und Barthaar und den sehnsüchtigen Ausdruck, den die griechische Kunst allen Wassergottheiten zu geben pflegte, zugleich aber einen Zug wohlwollender Milde, wie er dem Segen spendenden Flusse geziemt. Mit dem l. Ellenbogen stützt er sich auf eine Sphinx, das Symbol Ägyptens. Sein aus Lotosblumen, Schilfblättern und Weizenähren gewundener Kranz, das Weizenährenbüschel, welches er in der R., und das mit Blumen und Früchten gefüllte Horn, das er in der L. hält, deuten auf die Fruchtbarkeit, die der Flufs in dem von ihm durchströmten Thale verbreitet. Der aus dem Füllhorn hervorragende pyramidenförmige Gegenstand, der auf den Bildwerken häufig unter Opfergaben vorkommt, scheint einen Kuchen oder einen Käse wiederzugeben. In der Weise, wie das Wasser neben dem spitzen Ende des Füllhorns unter dem Gewande hervorquillt, hat man einen Hinweis auf die Verborgenheit der Nilquellen erkennen wollen. Jedenfalls wird dadurch das Spiel der an dieser Stelle zusammentreffenden Linien belebt und zugleich ein geeigneter Übergang von der Hauptdarstellung zu den Reliefs der Basis vermittelt. Die Knaben, sechzehn an der Zahl, personifizieren die Ellen, um welche der Flufs steigt, und ihre Zahl bezeichnet die höchste Steigung, durch welche die gröfste Menge Landes überschwemmt und somit fruchtbar gemacht wird. Zu Füfsen des Gottes sind drei Knaben um ein Krokodil, neben seinem l. Knie zwei um ein Ichneumon gruppiert. Das letztere kriecht, augenscheinlich kampflustig, auf das Krokodil zu, wie es der Natur der beiden feindlichen Tiere entspricht. Vier Knaben, welche an dem r. Beine und dem r. Arm des Nils emporklimmen, ein fünfter, der auf der r. Hüfte steht, und zwei, die bereits die gröfste Höhe erreicht haben, indem der eine auf der r. Schulter des Gottes sitzt, der andere in dem Füllhorne steht, veranschaulichen das allmähliche Anschwellen des Flusses. Ob Sibilla den aus dem Füllhorn hervorragenden Knaben richtig ergänzt hat, ist fraglich. Vielleicht bekundete dieser Knabe durch den Ausdruck seines Gesichtes und die Bewegung der Arme seine Freude, die

erstrebte Höhe erklettert zu haben. Die Anordnung der Knabenfiguren erscheint in der feinsten Weise abgewogen. Sie sind am dichtesten gruppiert neben dem r. Arme und zu Füfsen des Gottes, wo die gröfsten leeren Räume vorhanden waren und die Beifügung von Nebenfiguren den Eindruck der Hauptfigur am wenigsten beeinträchtigte, dünner dagegen um die Beine und am Oberkörper. Bei dieser Anordnung kommt die gewaltige Gestalt des Flufsgottes durch den Gegensatz der Kinderfiguren und seine ruhig-milde Majestät durch den Gegensatz der ihn umgebenden Bewegung auf das wirksamste zur Geltung.

Die Reliefs der Basis schildern das Leben, welches im Flusse und an seinen Ufern stattfindet. Man sieht Kämpfe zwischen Nilpferden und Krokodilen, einen Kampf zwischen einem Krokodil und einem Ichneumon, Wasservögel, in denen man den Trochilos erkennen will, der nach dem Glauben der Alten das Krokodil von den in seinem Rachen festsitzenden Blutegeln befreite, Barken gerudert von zwerghaften Pygmäen, die von Krokodilen oder Nilpferden bedroht werden, weidende Rinder. Die Flora ist durch schilfartige Pflanzen und Lotosblumen angedeutet.

Die Zusammenstellung des Niles und des Tibers im Bereiche des römischen Isistempels weist einerseits auf die Herkunft des Isiskultes und andererseits auf die neue Heimat hin, die dieser Kultus in Latium gefunden. Die Statue des Tibers steht hinsichtlich des poetischen Inhaltes wie hinsichtlich der Komposition beträchtlich hinter derjenigen des Niles zurück; auch der Bilderschmuck ihrer Basis erscheint im Vergleiche mit dem Gegenstücke auffällig nüchtern und phantasielos. Dieser Gegensatz läfst darauf schliefsen, dafs die beiden Typen nicht in derselben Zeit geschaffen sind. Vielmehr ist der Nil offenbar die Erfindung einer älteren, reicher begabten Kunst, die keine andere gewesen sein kann als diejenige, welche unter der Herrschaft der Ptolemäer in Alexandreia blühte. Dieses alexandrinische Original wurde, als es den römischen Isistempel zu schmücken galt, reproduziert und der Kopie ein von der griechisch-römischen Kunst zurechtgemachter Typus des Tibers gegenübergestellt.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 37 (vgl. opere varie IV p. 420 n. 264). Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1028 Fig. 1244. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 196. Birt de Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) T. III p. XXI, p. XXXVII. Collignon hist. de la sculpture grecque II p. 560 Fig. 287. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1543, wo noch Welckers Zeitschrift p. 322—329 beizufügen ist. Vgl. Helbig Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei p. 29.

49 (110) **Gorgonenmaske**, modern aus Gips. Vgl. n. 11.

50 (114) Angebliche **Statue der Julia,** Tochter des Titus.

Zusammen gefunden mit der Statue n. 10 (26). Ergänzt der r. Vorderarm und die l. Hand mit den Ähren.

Die geläufige Deutung gründet sich lediglich darauf, dafs diese Statue an derselben Stelle gefunden ist wie diejenige des Titus n. 10 (26). Doch beweisen die verschiedenen Dimensionen, dafs die beiden Statuen keineswegs als Gegenstücke gearbeitet waren. Jedenfalls unterscheidet sich unsere Figur in dem Profile wie in der Anordnung der Haare wesentlich von den Porträts, die wir mit Sicherheit auf die Tochter des Titus beziehen dürfen.

Nibby Museo Chiaramenti II 35. Pistolesi IV 28. Clarac pl. 939 n. 2402. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. XV p. 45—46. Reinach répertoire II 2 p. 662 n. 9. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 251 n. 16.

51 (112) **Kolossalkopf der Hera.**

Vormals im Palazzo Pentini, seit 1838 im Vatikan. Ergänzt Stücke an der Stephane, die Nase, die unteren Teile der Locken, die Oberlippe, der gröfste Teil der Unterlippe, Hals und Büste.

Da der Kopf am besten wirkt, wenn er von unten und aus gröfserer Entfernung gesehen wird, so scheint er zu einer Kolossalstatue gehört zu haben. Die Deutung auf Hera scheint mir, obwohl noch niemand dagegen Einspruch erhoben hat, nicht über allen Zweifel erhaben. Bezeichnend für die Entwicklung, welcher das Ideal dieser Göttin unterlag, ist die Erscheinung, dafs der Kopf im Laufe der Zeit mehr und mehr an Strenge wie an Majestät verliert, dagegen der Umfang der ihn schmückenden Stephane eine fortwährende Steigerung erfährt, gleich als wolle die Kunst das, was die Formen der Göttin an Grofsartigkeit einbüfsen, durch den imponierenden Charakter des Schmuckes ersetzen. Das vatikanische Exemplar würde, falls die Deutung auf Hera richtig ist, eines der jüngsten Stadien dieser Entwicklung darstellen. Es zeigt im Gegensatze zu der milden Hoheit, welche aus der Hera Ludovisi (n. 917) spricht, eine durchaus liebenswürdige Schönheit, die in den unteren Partien des Gesichts, besonders in dem kleinen Munde, einen beinahe individuellen Zug annimmt. Dagegen erreicht die Stephane eine Höhe, wie bei keiner andern bekannten Darstellung dieser Göttin. Das feine Oval des schmächtigen Gesichtes kommt unter dem mächtigen Schmuckstücke auf das nachdrücklichste zur Geltung.

Overbeck Kunstmythologie III p. 97 n. 17; Atlas IX 13. Vgl. Kekulé Hebe p. 70—72. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1516. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2121.

52 (114) **Statue der Pallas.**

Gefunden nach einer Angabe bei der Kirche S. Maria sopra Minerva (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCLIV n. 112), nach einer

anderen, die wahrscheinlich auf Pirro Ligorio zurückgeht, bei Porta Maggiore (Bull. della comm. arch. com. 1897 p. 289 nota 5), zunächst im Besitze der Giustiniani, später Eigentum des Fürsten Lucian Bonaparte, von dem sie Pius VII. für das vatikanische Museum erwarb. Ergänzt die den Helm schmückende Sphinx (abgesehen von den Vorderfüfsen), die untere Hälfte des r. Vorderarmes und beinahe der ganze Speer, Stücke an den Fingern der l. Hand, der Kopf der Schlange. Die ganze Statue hat durch starkes Abputzen, das Gewand an einigen Stellen durch Überarbeitung gelitten.

Das feine Gesicht läfst deutlich erkennen, dafs der Künstler, welcher diesen Typus erfand, Pallas im besonderen als Vertreterin der Intelligenz darstellen wollte. Die Statue scheint nach der Auffassung wie nach dem Stile auf ein Original etwa aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurückzugehen.

Fig. 3.

Man hat eine bestimmte untere Zeitgrenze für die Erfindung des Vorbildes aus einer attischen Urkunde gewinnen wollen, welche einen 375/4 v. Chr. zwischen den Athenern und Kerkyräern abgeschlossenen Vertrag enthält und auf der eine der vatikanischen Statue ähnliche Relieffigur der Pallas dargestellt ist. Doch beweist ein Blick auf die beistehende Abbildung des Urkundenreliefs (Fig. 3), dafs diese Ähnlichkeit eine ganz oberflächliche ist und keineswegs zu der Annahme nötigt, dafs der Bildhauer durch das Original der Statue bestimmt worden sei. Jedenfalls zeigen die

beiden Typen eine verschiedene Anordnung der Arme. Wir dürfen es als sicher betrachten, dafs sich die Relieffigur mit der L. auf einen Speer stützte und die gesenkte R. auf den oberen Rand eines vor ihr befindlichen Schildes gelegt hielt, und dafs Speer wie Schild durch Malerei wiedergegeben waren, während der statuarische Typus den Speer mit der R. aufstützt und mit der L. wie spielend den Rand des Mantels berührt. Ein Gelehrter hat den Versuch gemacht, die Erfindung des in Rede stehenden statuarischen Typus dem Euphranor zuzuschreiben, einem aus Korinth gebürtigen Künstler, dessen Thätigkeit etwa zwischen 375 und 330 v. Chr. angenommen werden darf. Doch scheint der Stil der Statue für diese Zeit etwas zu streng. Aufserdem vermissen wir in ihr die einzige Eigentümlichkeit, welche als für die Kunstweise des Euphranor bezeichnend überliefert ist und darin bestand, dafs seine Figuren in der Gesamtheit des Körpers zu schmächtig, an Kopf und Gliedern zu wuchtig gewesen seien (Plin. n. h. 35, 128). Da sich von diesem Typus Wiederholungen sowohl mit der Aegis wie ohne dieselbe (vgl. n. 446) erhalten haben, so streiten die Gelehrten darüber, ob die Aegis dem Originale zu eigen gewesen oder von dem Kopisten beigefügt worden sei. Meines Erachtens spricht nichts gegen die erstere Annahme. Die Aegis wirkt durchaus befriedigend, da sie eine erwünschte Abwechselung in die einförmige Entwickelung der die Brust überziehenden Falten bringt.

Galleria Giustiniana I 3. Nibby Museo Chiaramonti II 4. Clarac pl. 465 n. 875. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II T. 19, 205. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 28. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 200. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1436. Roscher Lexikon I 1 p. 702. Furtwaengler Meisterwerke p. 593—595. Arndt photographische Einzelaufnahmen, Serie I 2 p. 9 n. 226. Das attische Relief: Arch. Zeitung XXXV (1877) T. 15 p. 170 n. 101. Bull. de correspondance hellénique II (1878) pl. XII p. 560 ff. Vgl. Studniczka Vermuthungen zur griech. Kunstgeschichte p. 10.

53 (115) Porträtkopf eines Römers.

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des Hinterkopfes, die Büste.

Auch dieser Kopf scheint nach seinem physiognomischen Typus wie nach seinem Kunstcharakter eine Persönlichkeit aus der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie wiederzugeben. Er zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem durch seltene Goldmünzen bekannten Porträt des Gnaeus Domitius Ahenobarbus, der 42 v. Chr. bei Brundisium den Domitius Calvinus besiegte und kurz vor der Schlacht bei Actium von Antonius zu Octavian überging.

Bernoulli römische Ikonographie I T. 20 p. 200.

54 (117) **Statue des Claudius.**

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt der r. Vorderarm mit der Rolle. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber zum Körper gehörig.

Im Gegensatz zu der Büste n. 7 (18) hebt diese Statue die lächerlichen Eigenschaften des Claudius, das Linkische in den Bewegungen und den blöden Ausdruck des Gesichtes in so nachdrücklicher Weise hervor, dafs geradezu die Annahme einer absichtlichen Persiflage gerechtfertigt scheint. Wenn die Statue nach dem Tode des Kaisers gearbeitet ist, so hat eine derartige Darstellungsweise nichts Auffälliges, denn Nero ehrte zwar seinen Vorgänger durch die Apotheose, fand aber ein besonderes Vergnügen daran, wenn der neue Gott gehörig verspottet und in den Kot gezogen wurde. Es genügt an den Ludus de morte Claudii zu erinnern, den Seneca verfasste, ein Mann, welcher während der ersten Regierungsjahre des Nero in den besten Beziehungen zum Kaiser stand.

Nibby Museo Chiaramonti II 31. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 4.

55 (118) **Kopf eines Daciers,** vermutlich aus traianischer Zeit.

Ergänzt die Nase, Splitter am Haare, die Büste.

Nibby Museo Chiaramonti II 47. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 179.

56 (120) **Ausruhender Satyr** nach Praxiteles.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit dem Pedum — dessen oberes am Arme anliegendes Ende jedoch antik ist —, zwei Finger der L., allerlei Stücke des Pantherfelles, der l. Fufs, die r. grofse Zehe, der obere Teil des Stammes.

Die Statue giebt einen Typus wieder, dessen Erfindung gegenwärtig allgemein dem Praxiteles zugeschrieben wird. Während jedoch die Originalfigur in der R. eine Flöte gehalten zu haben scheint, hat der Bildhauer dieser Statue den Satyr mit einem Pedum ausgestattet. Näheres über diesen Typus unter n. 539.

Pistolesi IV 31. Reinach répertoire II 1 p. 134 n. 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 249 n. 15. Ann. dell' Inst. 1877 p. 218 nota 1. Furtwaengler Meisterwerke p. 560 Anm.

57 (123) **Torso mit einem Kopfe des Lucius Verus.**

Vielfach überarbeitet. Ergänzt beide Arme, die Victoria, die untere Hälfte beider Beine, die Plinthe.

Der Torso zeigt einen strengen Stil, welcher auf ein Original aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. schliefsen läfst. Man hat ihm einen zwar antiken aber nicht zugehörigen Kopf des Lucius Verus († 169 n. Chr.) aufgesetzt, der namentlich in dem mit dem Bohrer ausgearbeiteten Haupt- und Barthaar eine sehr

feine jedoch nach der Weise der damaligen Zeit unruhige Durchführung aufweist.

Nibby Museo Chiaramonti II 40. Pistolesi IV 31. Clarac V pl. 958 n. 2461. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2011 Fig. 2165. Vgl. Bernoulli, römische Ikonographie II 2 p. 206 n. 1, p. 217.

58 (124) **Büste des Kaisers Philippus Arabs** (244—249 n. Chr.).

Gefunden 1799 bei Porciglione oder Tor Paterno. Ergänzt die Nasenspitze.

Dieser höchst lebendig gearbeitete Kopf liefert einen schlagenden Beleg dafür, dafs die Porträtbildung zu einer Zeit, in welcher sich die anderen Zweige der Plastik bereits im tiefsten Verfalle befanden, noch Hervorragendes leistete (vgl. n. 231, 316, 583, 584). Man beachte namentlich die Naturwahrheit, mit welcher der Bildhauer den falschen Blick des Kaisers wiedergegeben hat.

Guattani Monumenti antichi inediti, Anno 1784 Luglio T. II su p. 60. Pistolesi IV 29. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. XL p. 141, p. 143—144.

59 (126) **Doryphoros** nach Polyklet.

Ergänzt die Nase, der l. Vorderarm, der gröfste Teil des r. Armes, Stücke an den beiden Oberschenkeln, die Zehen des r. Fufses, der untere Teil des Stammes, die r. Seite der Plinthe.

Dargestellt ist ein Jüngling von untersetzter Statur, welcher, indem er das Gewicht des Körpers auf dem r. Beine ruhen läfst, vom Schreiten zum Stehen übergeht. Die an und für sich wahrscheinliche Annahme, dafs die L. einen Speer schulterte und die R. ohne Attribut längs der Seite herabhing, findet Bestätigung in einer Gemme des Berliner Museums, welche eine der Statue genau entsprechende Figur in dieser Weise wiedergiebt (Fig. 4).

Fig. 4.

Ist hiermit das ursprüngliche Motiv richtig erkannt, so scheint es unzweifelhaft, dafs die vatikanische Statue und ihre Repliken ein im Altertum hochberühmtes Bronzewerk, nämlich den Speerträger (Doryphoros) des Polyklet, reproduzieren. Unsere Statue zeigt alle Eigentümlichkeiten, welche die Überlieferung als für die Kunstweise dieses Meisters charakteristisch hervorhebt. Es wird berichtet, dafs Polyklet die Körper weniger zierlich und schlank als kräftig und breit gebildet habe, und dafs Lysipp in dieser Hinsicht in entschiedenen Gegensatz zu seinem grofsen Vorgänger getreten sei. Ein solcher Gegensatz springt in die Augen, wenn wir unsere Statue mit dem Apoxyomenos (n. 32) vergleichen. Nach einer anderen Angabe war es eine Eigentümlichkeit der poly-

kletischen Typen, dafs das Gewicht des Körpers auf einem Beine ruhte — eine Angabe, die offenbar dahin zu verstehen ist, dafs Polyklet die Weise herausfand, der menschlichen Figur bei möglichst geringem Kraftaufwand einen festen Stand zu geben. Auch diese Eigentümlichkeit finden wir in der vatikanischen Statue wieder. Wenn ferner Quintilian (inst. V 12, 21) von dem Doryphoros sagt, er scheine sowohl für den Kriegsdienst wie für die Übungen in der Palästra tauglich, so pafst auch dies vollständig auf unsere Statue. Dafs endlich diese Statue auf eine Bronzeoriginal zurückgeht, bedarf keiner ausführlicheren Darlegung (vgl. n. 33). Da Polyklet im Doryphoros ein Muster für die Weise aufstellte, in der nach seiner Ansicht die Proportionen des menschlichen Körpers zu behandeln wären, so wurde seine Figur von den Alten als der Kanon des Polyklet bezeichnet. Wie die meisten von diesem Künstler geschaffenen Typen zeigt auch der Doryphoros eine grofse formale Vollendung, aber dabei nur einen unbedeutenden geistigen Inhalt.

Pistolesi IV 30, 2. Clarac V pl. 862 n. 2195. Reinach répertoire II 2 p. 545 n. 10. Vgl. Ann. dell' Inst. 1878 p. 5—10. Overbeck Gesch. d. griechischen Plastik I⁴ p. 511—513, p. 526—527 Anm. 14—18. Friederichs-Wolters Bausteine n. 503—507. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 42. Loewy Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 5—7, p. 23—24. Furtwaengler Meisterwerke p. 418 ff.

60 (127) **Kopf eines Parthers,** vermutlich aus traianischer Zeit.

Gefunden auf dem Forum des Traian. Ergänzt Stücke an Mütze und Bart, beide Ohren, die Büste.

Pistolesi IV 29. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 180.

61 (129) **Geharnischte Statue** mit dem Kopfe des Domitian.

Vormals im Palazzo Giustiniani. Ergänzt die Nase, das Kinn, beide Arme (nebst der Weltkugel), die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Der Kopf des Domitian ist in die Halsöffnung eingelassen, scheint aber zugehörig, da er sowohl hinsichtlich des Marmors wie der Ausführung mit dem Körper übereinstimmt.

Galleria Giustiniana I 98. De Rossi raccolta di statue T. 89. Nibby Museo Chiaramonti II 36. Clarac V pl. 974 n. 2502. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. XIX p. 55 n. 1. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst XI 3 § 21 und dazu die Anmerkungen von Meyer-Schulze. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 15.

62 (132) **Statue des Hermes.**

Vielleicht gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156). Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt der kleine und der Goldfinger der R., der l. Unterarm, das vordere Stück des l. Oberarmes, der Caduceus, die Zehen.

Die Ergänzung als Hermes, welche unter Pius VII. nach Anweisung Cahovas ausgeführt wurde, scheint richtig; denn wir

begegnen auf geschnittenen Steinen einer Jünglingsfigur, die in der Stellung wie der Gewandung unserer Statue entspricht und durch Petasos und Schlangenstab als Hermes kenntlich ist (Fig. 5). Der antike, aber nicht zugehörige Kopf (ergänzt die Nase) giebt einen anderen Typus desselben Gottes wieder, einen Typus, über den ausführlicher unter n. 148 die Rede sein wird. Er wurde unter Pius VII. bei den im Colosseum angestellten Ausgrabungen gefunden und auf unsere Statue aufgesetzt, die bis dahin einen Kopf des Hadrian getragen hatte.

Fig. 5.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 22. Pistolesi IV 30. Clarac IV pl. 668 n. 1535. In ihrem früheren Zustande ist die Statue, wie es scheint, abgebildet bei De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 41. Vgl. Amelung Florentiner Antiken p. 37. Der Kopf: Klein Praxiteles p. 292 Anm. 1.

Museo Chiaramonti.

Die Betrachtung beginnt mit der durch n. I bezeichneten, der Galeria lapidaria zunächst liegenden Abteilung.

Abteilung I.

Links 63 (13) **Personifikation des Winters.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, die r. Schulter, ein Stück an der l. Hand und am r. Fufse, der untere Teil des Pinienzweiges, mancherlei an den Eroten.

Der Winter ist personificiert durch eine gelagerte Frauengestalt. Das weite faltenreiche Gewand, in welches sie sich einhüllt, weist auf die in dieser Jahreszeit herrschende Kälte hin; die mit Enten spielenden Eroten und die Schildkröte veranschaulichen die Winterregen.

Clarac III pl. 448 n. 822. Museo Chiaramonti III 7. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 75, 966. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 703 Fig. 761. Birt de Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) T. IV p. XXVII. Vgl. Ann. dell' Inst. 1852 p. 229.

Rechts 64 (6) **Personifikation des Herbstes.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, beide Schultern, der l. Oberarm, der gröfste Teil der r. Brust nebst dem benachbarten Gewandstücke, die r. Hand mit der Traube — von welcher letzteren jedoch die Ansätze erhalten sind —, der gröfste Teil der von der L. gehaltenen Rebe, vieles an den Eroten.

Die Figur erscheint leichter bekleidet als ihr Gegenstück n. 63. Die Traube und die Rebe, welche sie in den Händen hält, und die Thätigkeit der sie umgebenden Eroten bezeichnen die im Herbste stattfindende Weinlese.

Clarac III pl. 447 n. 821. Museo Chiaramonti III 6.

Abteilung III.

Links 65 (55) **Statuette der Hebe** (?).

Pentelischer Marmor. Ergänzt die Plinthe.

Dieser frisch gearbeitete Torso ist vermutlich so zu ergänzen, dafs die erhobene Rechte einen Krug, die vorgestreckte Linke

eine Schale hält. Die Statuette würde hiernach ein Mädchen darstellen, welches aus dem erhobenen Krug eine Flüssigkeit in die Schale eingiefst. Die jungfräuliche Gestalt und die Handlung passen auf Hebe, die Mundschenkin der olympischen Götter, ebenso der dorische, längs der einen Seite offene Chiton, der in der freien Kunst für Hebe typisch gewesen zu sein scheint. Die Behandlung der Falten erinnert an praxitelische Kunstweise.

Kekulé Hebe T. III 1 p. 51. Reinach répertoire II 2 p. 677 n. 5. Vgl. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 18 Anm. 1.

Rechts 66 (28) **Kopf einer Amazone.**

Ergänzt die halbe Nase.

Der Kopf gehörte zu einer Kopie der polykletischen Amazone. Er ist wichtig für die Ergänzung der dasselbe Original wiedergebenden Statuen, da sich auf dem Schädel der aufliegende Daumen erhalten hat. Vgl. n. 33.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 16 L.

Abteilung IV.

Rechts 67 (63) **Statue der Pallas.**

Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt beide Arme. Doch sind vier auf der Hüfte aufliegende Fingerspitzen der l. Hand antik. Der in die Halsöffnung eingesetzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Alkamenes, ein Schüler des Pheidias, arbeitete für den athenischen Hephaistostempel zwei bronzene Kolossalstatuen, die eine des Hephaistos (vgl. n. 91), die andere der mit diesem Gotte eng verbundenen Athena. Eine Kommission überwachte den Bau wie die künstlerische Ausstattung des Tempels und legte darüber auf Inschriften Rechnung ab. Aus Fragmenten, welche sich von zweien dieser Inschriften erhalten haben, ergiebt sich, dafs die beiden Statuen des Alkamenes Ol. 90, 4 (417/16) vollendet und in dem Tempel aufgestellt waren. Aufserdem erfahren wir daraus, dafs unter dem Schilde der Athenastatue eine Blume oder Blattwerk (*ἄνθεμον*) angebracht war. Ein derartiges Motiv ist an einer bei Scherschel (vgl. n. 34) gefundenen Athenastatue nachweisbar (siehe Fig. 6 und 7). Obwohl der l. Arm dieser Statue beinahe vollständig zerstört ist und der Schild nur die Bruchstellen seiner unteren Wölbung hinterlassen hat, erkennt man doch deutlich, dafs die Göttin die l. Hand auf den oberen Rand gelegt hielt und der untere Rand des Schildes auf einer Akanthuspflanze ruhte, die aus den Plinthe herauswächst. Das Standmotiv und die Faltenbehandlung deuten auf eine unmittelbare Fortsetzung der von Pheidias eingeschlagenen Richtung. Nach alledem hat ein Gelehrter mit Recht

die Statue von Scherschel für eine Kopie nach der im athenischen Hephaistostempel aufgestellten Athena des Alkamenes erklärt. Die vatikanische Statue stimmt hinsichtlich der Anlage mit der in Mauretanien gefundenen überein. Nur ist an ihr der Schild mit der darunter befindlichen Akanthuspflanze weggelassen und die l. Hand der Göttin an die Hüfte gelegt. Wir haben somit in dem vatikanischen Exemplare eine spätere Umbildung des von Alkamenes geschaffenen Typus zu erkennen, eine Umbildung, die vermutlich durch die besonderen Bedingungen der Marmortechnik veranlafst wurde; denn es leuchtet ein, dafs es sehr schwierig sein mufste, den neben dem l. Beine herabreichenden, aber von ihm stark abstehenden Schild und gar noch die der Athena heilige Schlange, die sich an dem Bronzeoriginale voraussichtlich zwischen der Innenseite des Schildes und dem l. Beine emporbäumte, aus dem Steine herauszuarbeiten.

Fig. 6.

Fig. 7.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. XIV. Clarac pl. 467 n. 880. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 20, 218. Jahreshefte des österreichischen arch. Institutes I (1898) T. III p. 55 ff. (über die vatikanische Statue besonders p. 69—70).

Abteilung V.

Rechts 68 (79) **Fragment einer Gruppe, Skylla.**

Erhalten ist nur eine Hand der Skylla und der Kopf eines von ihr erfafsten Gefährten des Odysseus. Die Auffassung und der Stil deuten auf ein hellenistisches Original.

Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 208 n. 1, 2 p. 154—159, XXVIII (1870) p. 57. Jahrbuch des arch. Inst. X (1895), Arch. Anzeiger p. 217.

Abteilung VII.

Links unten 69 (166) **Jünglingskopf mit Binde.**

Stark abgeputzt. Ergänzt der vordere Teil der Nase und die Lippen.

Der Kopf geht auf ein griechisches Bronzeoriginal aus der Übergangszeit vom archaischen zum freien Stile zurück und zeigt eine nahe Verwandtschaft mit demjenigen des Wagenlenkers n. 615.

Bull. della comm. arch. com. XVI (1888) T. XV, XVI 3, 4 p. 357.

Links 70 (165) **Kopf eines Barbarenweibes,** vielleicht einer **Germanin.**

Ergänzt die Nase, Stücke des herabfallenden Haares und die Büste. Die Oberfläche hat durch rücksichtsloses Abputzen gelitten.

Vgl. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst VII (1872) p. 331—332 und die zugehörige Tafel. Baumeister Denkmäler des klass. Altertums I p. 252 Fig. 284) Revue archéologique, 3. serie XIII (1889) p. 193 ff.

Rechts unten 71 (139) **Ephebenkopf.**

Ergänzt die Nase, die r. Seite des Schädels, Stücke an der Binde, die Büste.

Die an den Doryphoros (n. 59) erinnernden Formen beweisen, dafs dieser durch mehrere Wiederholungen bekannte Typus in dem Kreise des Polyklet gestaltet ist, während die verschwollenen Ohren auf einen Faustkämpfer hinweisen. Es liegt demnach nahe, darin einen Faustkämpfer zu erkennen und die den Kopf umgebende Binde als für einen siegreichen Athleten bezeichnend aufzufassen. Da jedoch Herakles bisweilen mit einer solchen Binde wie mit verschwollenen Ohren dargestellt wurde (vgl. n. 115, 248, 477), so läfst sich die Möglichkeit nicht ableugnen, dafs es sich um einen in polykletischem Kreise gestalteten Heraklestypus handelt. Ein Gelehrter, welcher diese Auffassung vertritt, wirft die Frage auf, ob nicht die Binde für die bei den Symposien gebräuchliche zu erklären sei und den Helden als Verklärten charakterisiere, der sich an den himmlischen Gelagen erfreut.

Brunn u. Bruckmann Denkmäler n. 338. Vgl. Bull. dell' Inst. 1867 p. 35. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 215. Furtwaengler Meisterwerke p. 428 ff. (der Kopf ist citiert p. 429 Anm. 1).

Rechts oben 72 (135) **Kopf eines Römers** mit über den Hinterkopf gezogener Toga.

Ergänzt der Hals und die Büste.

Die kräftige Ausführung dieses sehr charakteristischen Kopfes deutet auf das Ende der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit.

Rechts unten 73 (144) **Herme eines bärtigen Heros.**

Vormals beim Bildhauer Pacetti. Ergänzt die Nasenspitze, das l. Ohr und die darum liegenden Locken.

Der schöne Kopf bekundet eine eigentümliche Mischung von Hoheit und einer gewissen Weichlichkeit. Man hat angenommen, dafs unter dem sich über der Stirn auftürmenden Haarwulste die kleinen Hörner verborgen wären, mit denen die antike Kunst bisweilen Dionysos ausstattete, und deshalb den Kopf auf diesen Gott gedeutet. Doch würde eine derartige Verbergung eines für die dargestellte Persönlichkeit bezeichnenden Attributes notwendig befremden. Infolgedessen ist die Deutung auf Dionysos neuerdings verworfen und durch diejenige auf einen nicht näher zu bestimmenden Heros ersetzt worden. Dem Versuche, die Erfindung des Originals dem Pheidias oder einem ihm nahestehenden, zwischen 450 und 440 v. Chr. thätigen Meister zuzuschreiben, widersprechen der individuelle Ausdruck des Gesichtes, die Weichheit der Fleischbehandlung und der unruhige Fall des Barthaares, Eigentümlichkeiten, die auf eine spätere Zeit hinzuweisen scheinen.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 33. Furtwaengler Meisterwerke p. 95 Fig. 10, p. 96; derselbe über Statuenkopien im Altertum p. 39—41. Vgl. Amelung Florentiner Antiken p. 17.

Rechts unten 74 (145) **Jünglingskopf mit Binde.**

Ergänzt die Nase, Stücke an den Locken, die Büste.

Bei den von der griechischen archäologischen Gesellschaft zu Eleusis unternommenen Ausgrabungen wurde 1885 in einer bei den kleinen Propyläen gelegenen Tempelcella zugleich mit inschriftlich bezeichneten Weihgeschenken, die den eleusinischen Unterweltsgottheiten gewidmet waren, ein vormals in eine Statue oder einen Hermenpfeiler eingelassener Jünglingskopf aus parischem Marmor gefunden, der offenbar einen zu Eleusis verehrten Gott oder Heros darstellt. Da eine kopflose Herme mit der Inschrift „Eubuleus von Praxiteles" erhalten ist, so hat man in jenem Kopfe eine Originalarbeit des Praxiteles erkennen wollen und ihn auf einen eleusinischen Unterweltsgott Eubuleus oder Eubulos gedeutet. Mag aber auch der Kopf mancherlei Berührungspunkte mit praxitelischen Typen darbieten, immerhin zeigt er eine scharfe Betonung des malerischen Elementes, wie sie sich mit Bestimmtheit erst in der unmittelbar auf Praxiteles folgenden Entwickelung der Plastik nachweisen läfst. Aufserdem scheint die neuerdings dargelegte Vermutung, dafs der Kopf Triptolemos darstelle, besser begründet als die Erklärung für Eubuleus oder Eubulos. Jedenfalls übte dieser eleusinische Typus einen nachhaltigen Einfluſs auf die griechisch-römische Kunst aus. Er wurde

in Italien unter mancherlei Modifikationen zur Verkörperung einheimischer religiöser Begriffe verwendet, wie zur Darstellung des Vertumnus, des Bonus Eventus und verschiedener Genii, und der vatikanische Kopf gehört zu diesen aus dem attischen Originale abgeleiteten Bildungen. Der Ausdruck der Brauen findet in den hellenischen Idealtypen keine Analogie und scheint demnach eine Zuthat des italischen Bildhauers.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 10. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 11, 19. Vgl. Overbeck Kunstmythologie IV Apollon p. 118. Der eleusinische Kopf: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 34. Vgl. Revue archéologique 3. série XI (1888) p. 65. Hermes XXV (1890) p. 14 Anm. Athen. Mittheilungen XVI (1891) p. 19 ff.; XX (1895) p. 261 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 561—567. Jahrbuch des arch. Inst. X (1895), Arch. Anzeiger p. 163. Weiteres bei Klein Praxiteles p. 428 Anm. 2, p. 427—431.

Abteilung VIII.

Rechts 75 (176) **Niobide.**

Gefunden bei Tivoli, angeblich in der Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 164), vormals im Garten des Quirinals.

Die Jungfrau flieht eilig nach rechts, wo wir uns die Mutter zu denken haben, die den Mittelpunkt des Statuenzyklus bildete; die R. griff nach rückwärts über die Schulter, um den flatternden Mantel festzuhalten; die L. war offenbar mit dem Ausdrucke des Schreckens zur Seite gestreckt, derartig dafs sie dem Betrachter die innere Fläche zukehrte. Eine besondere Betrachtung erfordern die Unterschiede, welche wir zwischen dieser Statue und der entsprechenden florentiner wahrnehmen. Die Niobide zeigt in der ersteren einen höheren Wuchs und kräftigere Formen als in der letzteren. Während ferner an dem florentiner Exemplare der untere Teil des Chitons von zahlreichen kleinen Faltenbrüchen durchzogen erscheint, entwickelt er sich an dem vatikanischen unter grofsen, einfachen Falten, welche die Formen und die Bewegung des Körpers allenthalben mit wunderbarer Klarheit hervortreten lassen und den Eindruck erwecken, als seien sie durch eine Weiterentwickelung der für die Parthenonskulpturen bezeichnenden Gewandbehandlung bedingt. Die Frage, welches der beiden Exemplare das Original getreuer wiedergiebt, ist in verschiedenem Sinne beantwortet worden. Ein Kopist und noch dazu ein so mittelmäfsiger Kopist, wie derjenige, der die florentiner Gruppe ausführte, war gewifs eher geneigt, sein Vorbild zu vereinfachen, als sich seine Aufgabe dadurch zu erschweren, dafs er dasselbe mit zarteren Körperformen und mit einer komplizierteren Faltenbehandlung zum Vortrag brachte. Man hat demnach vermutet, dafs die florentiner Figur das Original getreu wiedergebe, die vatikanische hingegen eine Umarbeitung sei, vorgenommen von einem Künstler

der hellenistischen Zeit, der darauf ausging, den von ihm zu reproduzierenden Typus der Kunstweise des Pheidias anzunähern. Doch würde sich unter dieser Voraussetzung die Umarbeitung als eine dem Originale überlegene Schöpfung herausstellen. Jedenfalls ergiebt sich ein ungleich natürlicherer Vorgang, wenn wir den umgekehrten Sachverhalt annehmen und voraussetzen, dafs die vatikanische Statue die Originalfigur getreu, der florentiner Statuencyklus hingegen die Niobidengruppe nach einer Umbildung wiedergiebt, die ein hellenistischer Künstler damit vorgenommen hatte. Das vatikanische Exemplar ist die schönste weibliche Gewandfigur, die sich in römischen Museen befindet. Der Künstler hat es in meisterhafter Weise verstanden, das Gewand, auch wo es am Körper anliegt, als eine selbständige, den Körper bedeckende Hülle zu charakterisieren. Nirgends schneiden die Falten in das Fleisch ein, sondern erscheinen durchweg als Motive, welche sich über dasselbe hinziehen. Wie fein abgewogen diese Darstellungsweise ist, kann man aus dem Vergleiche mit der daneben stehenden Musenstatue ersehen, an der die Falten vielfach in das Fleisch einschneiden.

Penna Viaggio pittorico della Villa Adriana III 35. Stark Niobe T. 12 p. 265. Gazette archéologique III pl. 27 p. 140 nota 2, p. 171—172. Overbeck Geschichte d. gr. Plastik II[4] p. 87 Fig. 164, p. 88. Murray History of Greek Sculpture II pl. 28 p. 314. Baumeister Denkm. des kl. Altertums III p. 1674 Fig. 1745. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 313. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 184 Abb. 35. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 539 Fig. 279 (vgl. p. 537). Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1261. Furtwaengler Meisterwerke p. 645. Klein Praxiteles p. 330 ff.

Links 76 (179) Alkestissarkophag.

Gefunden 1826 bei Ostia.

Der Sarkophag wurde nach der darauf angebrachten Inschrift bestellt von Gaius Junius Euhodus, magister quinquennalis im 21. Lustrum des Collegiums der ostiensischen Zimmerleute, für sich und seine Gemahlin Metilia Acte, Priesterin der Mater magna der Kolonie Ostia. Da jenes Lustrum in das erste Jahrzehnt der Regierung des Mark Aurel fiel, dürfen wir die Ausführung des Sarkophags zwischen 161 und 170 n. Chr. annehmen. Die beiden Hauptfiguren, Admetos und Alkestis, sind mit den Porträtköpfen des Euhodus und der Acte dargestellt, Köpfen, von denen jeder eine in der Zeit der Antonine gebräuchliche Haartracht zeigt. In der Mitte liegt Alkestis sterbend auf dem Bette und streckt die Hand zum letzten Lebewohl nach ihrem Gatten Admetos aus, welcher klagend auf sie zuschreitet, während vor dem Bette die Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, die scheidende Mutter beweinen. Der unmittelbar hinter Admet stehende bärtige Mann wird bald

auf den Pädagogen der Kleinen, bald auf den Vater des Admet gedeutet. Hinter ihm sieht man den Schutzgott der Familie, Apoll, der im Begriff ist, das Haus zu verlassen, da er mit einer Leiche nicht unter demselben Dache weilen darf, ganz links das trauernde Gefolge des Admetos, worunter eine Figur durch den Speer in der L. und den Hund, den sie an der Leine hält, als Jäger kenntlich ist. Auf der r. Seite sind zwei zeitlich auseinander liegende Momente der Handlung in unklarer Weise zusammengerückt. Am r. Ende der Platte sieht man die Unterweltsgötter Hades und Persephone. Während der erstere eine Handbewegung macht, welche sich nicht anders als auf die Entlassung der Alkestis deuten läfst, stellt die nächst folgende Scene bereits dar, wie Herakles dem Admet die aus dem Hades gerettete Gattin zuführt. Unter den Händen der beiden letzteren Figuren ist der Eingang zur Unterwelt und innerhalb desselben der dreiköpfige Kerberos sichtbar. Die drei weiblichen Figuren im Hintergrunde, von denen die vorderste eine Schicksalsrolle hält, sind die Moiren (Parzen).

Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. VII n. 26 p. 31—34.

Abteilung IX.

Links 77 (239) **Doppelherme,** welche in merkwürdiger Weise einen archaischen und einen freien Seilentypus zusammenstellt.

Museo Chiaramonti III 9. Pistolesi IV 55. Vgl. Ann. dell' Inst. 1877 p. 199 nota 1, p. 234.

Abteilung X.

Links 78 (244) **Kolossale Maske eines Wassergottes.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Diese Maske, die bei dekorativer Ausführung doch einen grofsartigen Eindruck macht, hat, nach dem weit geöffneten Munde zu schliefsen, als Wasserspeier gedient.

Penna Viaggio pittorico della villa Adriana III 48.

Rechts 79 (241) **Statue, Göttin ein Kind stillend.**

Ergänzt die r. Schulter und der r. Arm; doch ist die Hand antik.

Die Statue wird in der Regel für Hera erklärt, die Herakles oder Ares stillt. Indes sind die Züge der Hauptfigur weicher als selbst bei den spätesten Typen dieser Göttin (vgl. n. 51) und spricht aus ihnen ein mütterliches Gefühl, wie wir ihm wohl bei Demeter, niemals aber bei Hera begegnen. Die neuerdings versuchte Deutung auf Rhea, wie sie den Zeusknaben stillt, steht im Widerspruch mit der Überlieferung, nach welcher Rhea ihr Söhnlein der Ziege Amaltheia zur Nährung übergab. Man hat

vielmehr in der Statue eine Segen spendende und der Kinderpflege beflissene Göttin ähnlich der griechischen Ge Kurotrophos oder der pränestiner Fortuna Primigenia zu erkennen. Nur der Kopf der Hauptfigur ist in eingehenderer Weise ausgeführt. Im übrigen zeigt das Werk eine eigentümlich weiche, das Detail vernachlässigende Behandlung, für welche es innerhalb der stadtrömischen Skulptur der Kaiserzeit an jeglicher Analogie gebricht. Sollte demnach die Statue in Rom gearbeitet sein, dann wird sie wohl noch in die republikanische Periode hinaufreichen. Doch haben wir auch die Möglichkeit zu berücksichtigen, dafs sie in einer anderen Gegend Italiens gearbeitet ist, wo die Entwickelung der Plastik verschiedenen Bedingungen unterlag wie in der Hauptstadt.

Winckelmann Monumenti ant. inediti I T. 14 p. 14. Visconti Museo Pio-Clem. I 4. Overbeck Kunstmythologie II p. 382 n. 16; Atlas IV 11. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 650 Fig. 720. Vgl. Gerhard Prodromus p. 48. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2113. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Text zu T. LXXI. Die pränestiner Fortuna Primigenia: Garrucci dissertazioni archeologiche tab. XII 1 p. 152.

Abteilung XI.

Links unten. 80 (278 A) **Bärtiger Kopf.**

Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an dem r. oberen Augenlide und der Unterlippe, die Hermenbüste.

Es ist schwer zu entscheiden, ob wir in diesem Kopfe einen Heros oder ein stark idealisiertes Porträt zu erkennen haben. Der Stil, insoweit er sich bei der sehr mittelmäfsigen Ausführung beurteilen läfst, deutet auf die Mitte des fünften Jahrhunderts. Da er einige wiewohl sehr oberflächliche Berührungspunkte mit demjenigen des Myron darbietet, hat man versucht, den Kopf zu dem Erechtheus dieses Künstlers in Beziehung zu setzen.

Furtwaengler Meisterwerke p. 393 Fig. 57.

Rechts unten 81 (263) **Weibliche Porträtbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze, der gröfste Teil der Ohren, der Haarbüschel über der Stirn, der Zopf. Die Büste war abgebrochen, gehört jedoch sicher zu dem Kopfe. Modern das Piedestal.

Da die Büste dadurch, dafs sie die Schulterstücke mit einem ansehnlichen Teile der Brust wiedergiebt, eine Form aufweist, die erst unter Traian eine allgemeinere Verbreitung fand, so scheint sie nicht vor der Zeit dieses Kaisers gearbeitet (vgl. n. 47). Doch verbietet eine gewisse Strenge, die namentlich in der Stilisierung des Haares hervortritt, ihre Ausführung unter die traianische Periode herabzurücken. Die Charakteristik des Gesichtes ist voll von Leben. Sie läfst als hervorstechende Eigenschaften der dar-

gestellten Dame vielgeschäftige Unruhe und Klatschsucht erkennen. Wunderbar individuell ist im besonderen der Mund behandelt.

Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 177, 178.

Abteilung XII.

Rechts 82 (295) **Torso einer Apollonstatue.**

Die in der ersten Auflage ausgesprochene Vermutung, dafs dieser Torso von einer Kopie nach dem das Dionysoskind haltenden Hermes des Praxiteles herrühre, mufs ich nach eingehenderer Betrachtung zurücknehmen. Wie sich aus den erhaltenen Schulterstücken ergiebt, war der r. Arm höher erhoben und stand der l. Oberarm weiter von dem Körper ab, als an der praxitelischen Statue. Aufserdem müfste das r. Händchen des Dionysosknaben auf der l. Schulter des Torso Ansatzspuren hinterlassen haben. Vielmehr rührt dieser Torso offenbar von einer Apollonstatue des unter n. 542 besprochenen Typus her.

Klein Praxiteles p. 163 I n. 12.

Abteilung XIII.

Rechts, in die Wand eingemauert, 83 (300) **Fragment eines Schildes** mit Reliefs, welche einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen darstellen.

Dieser Schild rührt von einer Marmorkopie nach der Athena Parthenos des Pheidias her, deren Schild in ähnlicher Weise verziert war. Vgl. n. 622.

Jahn aus der Altertumswissenschaft T. II 2 p. 218. Michaelis der Parthenon T. 15 n. 35 p. 284. Vgl. Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der sächs. Ges. der Wissenschaften VIII (1883) p. 600 (c) ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 75—76.

Abteilung XIV.

Links 84 (356) Obere Hälfte der **Kolossalstatue eines gefangenen Parthers.**

Vormals in der Villa Negroni. Ergänzt die Nase und die Hände.

Der Kopf ist aus weifsem, der bekleidete Körper aus buntem, phrygischem Marmor (paonazzetto) gearbeitet.

Reinach répertoire II 1 p. 196 n. 7. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 62 n. 354.

Rechts 84[a] (353) **Gruppe eines von zwei Eroten umgebenen Mädchens.**

Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt Stücke am r. Arme, vielleicht die ganze r. Hand mit den Äpfeln, sicher Stücke an dieser

Hand, wie an den Äpfeln, der l. Vorderarm mit dem Pfeile, ein Stück an der l. Schulter, am l. Fufse, die Zehen dieses Fufses. Die Zugehörigkeit des Kopfes scheint zweifelhaft.

Ein Mädchen sitzt an einem Bache, dessen Gewässer plastisch ausgedrückt ist. Um sie herum waren zwei Eroten gruppiert, von deren jedem sich nur ein Fufs erhalten hat. Einem dieser Eroten werden der Bogen und der Köcher angehören, die neben dem Bache auf dem Boden liegen. Bei der mangelhaften Erhaltung der drei Figuren ist es unmöglich die ursprünglichen Motive festzustellen. Ja es bleibt sogar fraglich, ob wir eine mythologische oder eine Genrescene anzunehmen haben. In dem letzteren Falle würde einfach ein Mädchen dargestellt sein, welches am Rande eines Baches mit Eroten tändelt. Die dekorative, aber elegante Ausführung deutet auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit.

Clarac IV pl. 603 n. 1325. Ann. dell' Inst. 1879 Tav. d'agg. M 1 p. 229—236. Vgl. Jahns Jahrbücher 1881 p. 231—234. Hartwig Herakles mit dem Füllhorn (Leipzig 1883) p. 72.

Abteilung XV.

Rechts oben, in die Wand eingemauert, 85 (360) **Relief mit den drei Chariten.**

Gefunden 1769 beim Hospital von S. Giovanni in Laterano; pentelischer Marmor. Ergänzt die l. untere Ecke der Platte, die Nase der r. befindlichen Figur, Splitter an den Füfsen der beiden anderen.

Dargestellt sind die drei Chariten, wie sie, einander bei den Händen anfassend, unter feierlicher Tanzbewegung vorschreiten. Der gebundene Ausdruck der Bewegung, die untersetzten Körper und die konventionelle Anordnung der Haare, dabei aber eine gewisse Freiheit in der Behandlung der Gewänder — alles dies deutet auf ein Original aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. Die Prinzipien, nach denen die grofse Kunst des fünften Jahrhunderts das Relief behandelte, sind noch nicht zu vollständiger Entwickelung gediehen. Vor allem ist die Weise, in der sich die Unterarme der drei Figuren von der Grundfläche ablösen, während der Blütezeit der griechischen Plastik ohne Analogie. Wir kennen aufser dem vatikanischen ein ähnliches Relief, welches vormals den römischen Giustiniani gehörte (gegenwärtig in der Sammlung Grégoire Stroganoff), aufserdem Bruchstücke von mehreren Exemplaren, die auf der athenischen Akropolis gefunden wurden. Da eine solche ansehnliche Zahl von Wiederholungen auf ein in weiteren Kreisen Interesse erregendes Original schliefsen läfst, so dürfen wir als solches mit gröfster Wahrscheinlichkeit ein Relief annehmen, welches am Eingange der athenischen Akropolis aufgestellt war und die drei Chariten bekleidet darstellte. Die Athener erkannten darin ein Werk des

Sokrates, des Sophroniskos Sohn, der in seiner Jugend als Bildhauer thätig gewesen sein soll. Diese Auffassung läfst sich bis in die hellenistische Zeit hinauf verfolgen. Sie wird einerseits von Duris von Samos vorausgesetzt, der zur Zeit des Königs Ptolemaios Philadelphos schrieb. Andererseits sind auf den Reversen athenischer Tetradrachmen und Drachmen der Alexanderwährung neben dem Beamtennamen Sokrates drei der Reliefgruppe entsprechende Frauengestalten als Beizeichen wiedergegeben. Der Gedanke liegt nahe, dafs jener spätere Sokrates hierdurch an seinen grofsen Namensvetter erinnern wollte. Wie es scheint, war das am Eingange der Akropolis aufgestellte Relief das Werk eines böotischen Bildhauers Sokrates, von dem überliefert ist, dafs er in Gemeinschaft mit seinem Landsmann Aristomedes ein von Pindaros in Theben geweihtes Bild der Kybele arbeitete, und den man später mit dem Philosophen verwechselte. Die Vermutung, dafs jenes Relief das Vorbild der erhaltenen Exemplare war, scheint um so gerechtfertigter, als die Figuren auf den letzteren einen unattischen Kopftypus und in der Anlage wie in der Stilisierung eine gewisse Derbheit zeigen, für welche die gleichzeitige attische Kunst keine Analogie darbietet.

Cavaceppi raccolta di antiche statue III 13. Arch. Zeitung XXVII (1869) T. 22, 1 p. 55 ff. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 87, 1. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 375 Fig. 411. Vgl. Arch. Zeit. XXV (1867) p. 11, XXVIII (1870) p. 83 ff. Mittheilungen des arch. Institutes in Athen III (1878) p. 181 ff.; V (1880) p. 211—213. Friederichs-Wolters Bausteine n. 118. Roscher Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I p. 882. Bulletin de correspondance hellénique XIII (1889) p. 472—476. Berliner philolog. Wochenschrift 1893 p. 694. Furtwaengler Meisterwerke p. 38, p. 37 Anm. 3, p. 48. Derselbe über Statuenkopien im Altertum p. 8—9 (Abhandl. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XX. Bd. III. Abt. p. 532—533). Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen Serie III p. 27 n. 731, 732.

Rechts oben 86 (363) **Frauenkopf archaischen Stiles.**

Ergänzt die Nase.

Der Kopf erinnert an Typen, die zum Skulpturenschmucke des olympischen Zeustempels gehören, und zeigt eine besonders nahe Verwandtschaft mit dem Kopfe einer auf Kreta gefundenen Statue. Hiernach haben wir uns die Figur, welcher der vatikanische Kopf aufgesetzt war, mit dem in steifen Falten herabreichenden, dorischen Chiton bekleidet zu denken, welcher für die verwandten Denkmäler bezeichnend ist und in den römischen Museen besonders durch n. 728 wie n. 934 vergegenwärtigt wird.

Römische Mittheilungen I (1886) T. XI p. 200—202; II (1887) p. 106 Anm. 51. Arndt la glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 49 Fig. 28. Bull. della comm. archeol. comunale XXV (1887) p. 188.

Rechts unten 87 (372 A) **Böotisches Relief.**

Es wurde 1687 von den Venezianern unter Morosini als Kriegsbeute aus Griechenland mitgebracht und kam zunächst in den Besitz des Dogen Marcantonio Giustiniani, später in den Palast der Giustiniani in Rom, dann in die Sammlung Camuccini, von da unter Pius VII. in das vatikanische Museum. Ergänzt die Nase des Reiters.

Der böotische Ursprung des Reliefs erhellt daraus, dafs dasselbe aus dem dieser Landschaft eigentümlichen Kalksteine gearbeitet ist, einem Materiale, von dessen Verwendung aufserhalb Böotiens wir kein Beispiel kennen. Wie die böotische Kunst im fünften Jahrhundert v. Chr. überhaupt keine selbständige Richtung verfolgte, sondern mehr oder minder durch attische Einflüsse bestimmt wurde, erscheint auch dieses Exemplar von der in dem Kreise des Pheidias herrschenden Richtung abhängig. Es erinnert an den Parthenonfries, zeigt aber ein stärker vorspringendes Relief wie einen etwas freieren Stil. Man beachte die wunderbar organische Durchbildung der den Zügel anziehenden Hand und die meisterhafte Weise, in der der Künstler unter dem Gewande das in dem Körper des Reiters webende Leben durch den gehobenen Brustkorb angedeutet hat. Der Zügel war aus Bronze gearbeitet und griff in das vor der r. Hand des Reiters angebrachte Loch ein. Das unter dem Pferdekopfe sichtbare Gewandstück beweist, dafs ursprünglich noch eine Figur, vermutlich ein anderer Reiter, dargestellt war. Hiermit stimmt auch die Weise, in der das Pferd den Kopf in die Höhe wirft und das Auge nach auswärts richtet. Offenbar will es an einem ihm vorauseilenden Pferde vorbeisprengen, wird aber vom Reiter, wie man aus der Bewegung seiner Hand ersieht, zurückgehalten.

Nibby Museo Chiaramonti II 45. Arch. Zeitung XXI (1863) T. 170, 2 p. 12. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 146 Fig. 72. Vgl. Mittheilungen des arch. Institutes in Athen IV (1879) p. 273—274, wo p. 273 Anm. 1, wie bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1205, weitere Litteratur zusammengestellt ist. Haussoulier, Quomodo sepulcra Tanagraei decoraverint (Paris 1884) p. 46.

Abteilung XVI.

Rechts 88 (399) **Kolossalkopf des Tiberius.**

1812 zugleich mit einem vermutlich als Gegenstück gearbeiteten Kopfe des Augustus n. 90 (401) und mit einer Statue des Tiberius n. 89 (400) zu Veji gefunden. Über die Ausgrabung: Canina l'antica città di Veji p. 83 ff.

Dieser dekorativ ausgeführte Kopf und zwei in derselben Galerie aufgestellte Statuen, von denen die eine — n. 89 (400) — ebenfalls aus Veji, die andere — n. 95 (494) — aus Privernum (Piperno) stammt, bieten interessantes Material für die Ikonographie des Tiberius. Die Statue von Privernum stellt denselben

verhältnismäfsig jung dar. Sie bekundet namentlich in den dünnen Lippen, welche leise geöffnet und nach der l. Seite etwas herabgezogen sind, das vorsichtig zurückhaltende Wesen, welches diesem Kaiser besonders während der ersten Jahre seiner Regierung eigentümlich war. Die beiden vejenter Skulpturen geben ihn in vorgerückteren Jahren wieder. An dem Kolossalkopfe zeigt der Mund noch einen etwas gekniffenen Zug, wogegen der Bildhauer der Statue bemüht war, diese Eigentümlichkeit zu verwischen und dem Kaiser einen befriedigten und majestätischen Ausdruck zu geben.

Bernoulli römische Ikonographie II I p. 145 n. 5.

89 (400) **Statue des Tiberius mit der Eichenkrone** (corona civica).

Gefunden zu Veji. Ergänzt der r. Vorderarm, die innere Seite des r. Oberarmes, der Zeige- und Mittelfinger der L., der gröfste Teil des Schwertes — ein Stück des Griffes ist antik —, der vordere Teil des r. Fufses, die Stütze des Sessels, beinah die ganze Plinthe.

Vgl. n. 88 (399).

Nibby Museo Chiaramonti II 27. Pistolesi IV 44. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 145—147 Fig. 19. Reinach répertoire II 2 p. 582 n. 2.

90 (401) **Kolossalkopf des Augustus.**

Aus Veji.

Der Kopf scheint als Gegenstück von n. 88 (399) gearbeitet. Er giebt den Kaiser im früheren Mannesalter und beträchtlich idealisiert wieder.

Bernoulli a. a. O. II 1 p. 27 n. 8, p. 28 Fig. 3.

Abteilung XVII.

Rechts unten 91 (420) **Hermenbüste des Hephaistos.**

Gefunden auf Piazza di Spagna, als der Grund für die Säule der Immacolata gegraben wurde. Ergänzt das vordere Stück der Nase, Stücke der Locken, ein Teil der Brust.

Hephaistos erscheint in der mythischen Überlieferung als ein Gott, dessen Thätigkeit fast ausschliefslich auf die Werkstatt beschränkt ist. Hier arbeitet er, abgeschlossen von dem Treiben der Aufsenwelt, herrliche Kunstsachen, gefällig gegen alle Götter, welche ihn um Dienstleistungen angehen. Dieser Charakter kommt in dem Typus unseres Kopfes vortrefflich zum Ausdruck. Die Formen sind kräftig und breit, der Blick leidenschaftslos und wohlwollend, ruhig der Flufs des das Gesicht umrahmenden Haupt- und Barthaares. Die eiförmige Mütze war die gewöhnliche Kopfbedeckung der Handwerker. Sie bildet mit ihrer länglichen Form ein Gegengewicht zu dem breiten Gesichte, während zugleich die behaglich-ruhige Weise, in der sie aufgesetzt ist, dem in dem letzteren herrschenden Ausdrucke entspricht (vgl. n. 127). Die

rechte Seite des Gesichtes erscheint im Vergleiche mit der linken etwas gesenkt, derartig dafs das rechte Auge tiefer steht als das linke. Allerdings zeigen mancherlei antike Köpfe eine ähnliche Behandlungsweise. Indes ist die Senkung an diesem so nachdrücklich hervorgehoben, dafs man darin mit gröfster Wahrscheinlichkeit eine bezeichnende Eigentümlichkeit des dargestellten Gottes erkannt hat. Hephaistos wurde bekanntlich lahm gedacht. Die Erfahrung lehrt aber, dafs vielfach die Atrophie einer Extremität auf die Gesichtsbildung einwirkt. Es fragt sich somit, ob nicht der Künstler, welcher diesen Typus erfand, in der Senkung des Gesichtes den Reflex des lahmen Fufses ausdrücken wollte. Ein Gelehrter vermutet, dafs eine Statue, von der ein in Kassel befindlicher Torso herrührt, auf dasselbe Original zurückgehe wie die vatikanische Hermenbüste, und zieht hieraus, da der Stil des Torso auf die an Pheidias anknüpfende Kunst hinweist, den Schlufs, dafs jenes Original die bronzene Kolossalstatue des Hephaistos gewesen sei, die Alkamenes, ein Schüler des Pheidias, für den athenischen Tempel des Gottes arbeitete (vgl. n. 67). Aber es scheint fraglich, ob der Kasseler Torso mit Recht auf Hephaistos bezogen wird. Die Tracht desselben, ein feiner Chiton, der die Körperformen durchscheinen läfst, und ein schwerer Mantel, welcher, über die l. Schulter herabfallend, die freie Bewegung der Arme beeinträchtigt, ist für einen Gott, welcher die handwerkliche Thätigkeit vertritt, wenig angemessen. Jedenfalls erscheint Hephaistos auf Denkmälern des fünften Jahrhunderts, soweit gegenwärtig unsere Kenntnis reicht, ausschliefslich mit einem stoffreichen Himation bekleidet. Was ferner die vatikanische Hermenbüste betrifft, so kann ihr Kopftypus allerdings auf Grundlage des von Alkamenes geschaffenen Hephaistosideals gestaltet sein. Doch scheint es bedenklich, ihn einfach für eine Kopie nach dem letzteren zu erklären; denn die Handwerkermütze ist als Attribut des Hephaistos noch nicht im fünften Jahrhundert, sondern erst später nachweisbar.

Mon. dell' Inst. VI, VII T. 81, Ann. 1863 p. 421—430 (= Brunn Griechische Götterideale T. II p. 16—25). Conze Heroen- und Göttergestalten T. 36. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 641 Fig. 712. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 128 Fig. 59. Reinach répertoire II 1 p. 40 n. 1. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1541. Furtwaengler Meisterwerke p. 120. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II p. 18 n. 331. Jahreshefte des österreichischen arch. Institutes I (1898) p. 87—89.

Rechts unten 92 (424 B) **Kopf des Sulla** (?).

Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Dieser höchst lebendig gearbeitete Kopf stimmt in den Hauptformen mit dem Porträt des Lucius Cornelius Sulla überein, wie

wir es durch Denare kennen, die ein Enkel des Sulla, der Münzmeister Quintus Pompeius Rufus, i. J. 59 v. Chr. schlagen liefs. Ein Exemplar dieser Serie wird durch unsere Fig. 8 in ungefähr dreifacher Vergröfserung wiedergegeben. Vergleicht man das darauf dargestellte Porträt mit dem Marmorkopfe, so wird man die Überzeugung gewinnen, dafs die Deutung des letzteren auf Sulla in der That eine eingehendere Berücksichtigung verdient, als ihr bisher zu teil geworden ist. Jedenfalls können wir uns Sulla recht wohl mit derartigen Zügen vorstellen. Wir erkennen darin einen energischen, intelligenten und fein gebildeten Mann. Die tiefliegenden Augen stimmen vortrefflich mit der Angabe des Plutarch, dafs sich die blauen Augen des Sulla durch einen durchdringenden, erbarmungslosen Blick auszeichneten. Die feinen, scharf geschlossenen Lippen bekunden einen rücksichtslosen, schneidigen Charakter.

Fig. 8.

Bernoulli römische Ikonographie I T. V p. 93—94, p. 140 n. 1.

Links unten 93 (441) **Büste des Alkibiades** (?).

Ergänzt die Nasenspitze und ein Stück am l. Ohre.

Der Stil, welcher namentlich in der Behandlung des Haares noch eine gewisse Strenge aufweist, und der ruhige Ausdruck lassen in dieser Büste eine im Ganzen getreue Kopie nach einem attischen Originale aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. erkennen. Dafs eine berühmte Persönlichkeit dargestellt ist, beweist der Umstand, dafs sich mehrere antike Wiederholungen dieses Porträts erhalten haben (vgl. n. 485, 874). Suchen wir nun innerhalb der angegebenen Zeit nach einem berühmten Athener, auf den ein derartiger Typus passen würde, so darf kaum ein anderer als Alkibiades in Betracht gezogen werden. Unser Porträt stellt einen Mann dar, der sich am Ende der zwanziger oder im Anfange der dreifsiger Jahre befindet. Kein anderer Athener ist in jener Zeit so jung zur Berühmtheit gelangt aufser Alkibiades, der sich, nachdem er soeben das zwanzigste Jahr überschritten hatte, als Redner hervorthat, ungefähr siebenundzwanzigjährig das Bündnis mit den Argivern abschlofs und, als er im Anfange der dreifsiger stand, zum Feldherrn für die sicilische Expedition ernannt wurde. Aufserdem erkennt man in dem Kopfe eine aus edlen und unedlen Eigenschaften zusammen-

gesetzte Doppelnatur, wie sie dem Alkibiades zu eigen war. Der obere Teil des Gesichtes zeigt Formen von beinahe idealer Schönheit, wogegen die volle Unterlippe und das üppige Kinn eine stark entwickelte Sinnlichkeit bekunden. Freilich wird mancher moderne Betrachter einwenden, dafs das orgiastische Element nicht scharf genug hervorträte, dafs Alkibiades nach seiner Vorstellung einen übermütigeren und unternehmenderen Ausdruck gehabt haben müsse. Aber man darf nicht vergessen, dafs die damalige attische Kunst darauf ausging, über alle ihre Schöpfungen den Charakter grofsartiger Ruhe zu verbreiten und dafs sie Eigenschaften, welche dieser Tendenz zuwiderliefen, nur in zarter Weise andeutete. Endlich scheint auch die Bildung des Mundes, dessen Oberlippe eigentümlich geschwungen ist, während die Unterlippe etwas hervorsteht, mit einer individuellen Eigentümlichkeit des Alkibiades zu stimmen, nämlich mit seiner lispelnden Aussprache, die von seinen Gegnern verhöhnt, von seinen Verehrern dagegen als ein besonderer Reiz seiner Rede gepriesen wurde.

Mon. dell' Inst. VIII T. 25, Ann. 1866 p. 228—240. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 48 Fig. 55. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1321 (hier wird gegen die obige Deutung die Notiz bei Athen. XII p. 534 C geltend gemacht, dafs Alkibiades als Ephebe gegen den sonst in Attika üblichen Gebrauch sein Haar nicht kurz geschnitten, sondern beträchtliche Zeit lang getragen habe — *κόμην τε ἔτρεφε ἐπὶ πολὺ τῆς ἡλικίας*. Doch wird dieser Einwand dadurch hinfällig, dafs unser Porträt Alkibiades nicht als Epheben, sondern als Mann darstellen würde). Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 244—245.

Abteilung XIX.

Rechts 94 (465) **Hochrelief, Penelope** (?).

Eine junge Frau sitzt, in trauriges Nachsinnen versunken, auf einem lehnelosen Sessel, unter dem ein Wollkorb steht. Der Kopf, welcher an allen erhaltenen, aus Marmor gearbeiteten Wiederholungen dieser Figur (vgl. n. 195, 610) fehlt, wird durch einen im Berliner Museum befindlichen und einen anderen einer Giustinianischen Statue aufgesetzten Kopf vergegenwärtigt. Er war nach vorn geneigt und ruhte mit der Schläfe auf der r. Hand; der l. Arm stützte sich auf das Sitzbrett. Der Reliefgrund zeigt Reste einer bläulichen Farbe. Die ganze Formengebung deutet auf eine, vielleicht durch peloponnesischen Einfluſs bestimmte, attische Arbeit ungefähr aus der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. Eine derselben Zeit angehörige, rotfigurige Vase, auf welcher die neben dem Webstuhle sitzende Penelope in der gleichen Weise wiedergegeben ist (Fig. 9), beweist, dafs die damalige attische Kunst diesen Typus zur Darstellung der Penelope ver-

wendete. Dasselbe ergiebt sich für die griechisch-römische Kunst aus zwei zusammengehörigen, in mehreren Exemplaren erhaltenen Thonreliefs, welche darstellen, wie Eurykleia in Gegenwart ihrer Herrin dem Odysseus die Füße wäscht. Mag aber auch die Figur ursprünglich zur Darstellung der Penelope gedient haben, immerhin scheint es zweifelhaft, ob wir ihr diese Bedeutung auf dem vatikanischen Hochrelief und in zwei erhaltenen statuarischen Repliken (n. 195, 610) zuerkennen dürfen. Der Gedanke die Figur der trauernden Penelope als idealisiertes Porträt der Verstorbenen über den Gräbern pflichttreuer Gattinnen anzubringen lag nahe genug, und es fragt sich somit, ob nicht die marmornen Wiederholungen des in Rede stehenden Typus für einen solchen Zweck gearbeitet sind.

Fig. 9.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 B p. 17—18 (wo auch die älteren Publikationen zusammengestellt sind). Die attischen Grabreliefs herausg. im Auftrage der Akademie zu Wien T. CXI n. 471 a. Vgl. Overbeck Geschichte der gr. Plastik I⁴ p. 257—258. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 p. 622. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 171. Bull. della commissione comunale di Roma XVI (1888) p. 204—208. Athen. Mittheil. XV (1890) p. 17 n. 2a. Röm. Mitth. VII (1892) p. 72ff. Heidelberger Jahrbücher III (1893) p. 99ff.

Abteilung XX.

Rechts 95 (494) **Statue des Tiberius.**

Gefunden 1795 zu Privernum (Piperno). Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm, d. l. Hand mit der Rolle, der r. Fuß mit dem darüber

befindlichen Gewandstücke, der vordere Teil des l. Fufses, allerlei am Gewande, der Sitz, die Plinthe.

Der Kaiser ist in der Haltung und mit der Gewandanordnung der sitzenden Jupiterstatuen dargestellt. In der L. wird er demnach ein Scepter, in der R. möglicherweise einen Donnerkeil gehalten haben. Vgl. n. 88 (399).

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. VII p. 72 ff. Nibby Museo Chiaramonti II 28. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 66 n. 355, 355a. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 146—148, Figg. 20, 21. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 230, Figg. 188, 189.

Rechts 96 (495) **Stark restaurierte Statue eines Eros,** welcher beschäftigt ist die Sehne in das Horn des Bogens einzuspannen.

Gefunden unweit des Lateran bei derselben Ausgrabung, aus welcher die Statuen n. 10 und 50 stammen.

Näheres über diesen Typus unter n. 437.

Schwabe observationum archaeologicarum particula I (Dorpati Livonorum 1869) p. 2 U. Klein Praxiteles p. 230 n. 6.

Links 97 (498) **Weibliche Statue.**

Vielleicht gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 164), vormals in der Villa d'Este, 1788 in den Vatikan übertragen. Ergänzt der r. Vorderarm und die l. Hand mit der Spindel.

Höchst interessant ist der antike aber nicht zugehörige Mädchenkopf, den der Ergänzer der Statue aufgesetzt hat. Er zeigt einen eigentümlich melancholischen Ausdruck und schwer herabhängende Augenlieder, nach denen man annehmen möchte, dafs das Mädchen mit dem Schlafe kämpft.

Penna Viaggio pittorico della villa Adriana III 38. Clarac IV pl. 759 n. 1855A.

Links 98 (497) **Relief, eine Mühle.**

Gefunden 1826 in der Vigna delle tre Madonne vor Porto S. Giovanni.

Das roh gearbeitete Relief stellt zwei Mühlen dar, welche von in entgegengesetzter Richtung vorschreitendenden Pferden gedreht werden (mola iumentaria). Die Augen des in der Vorderansicht wiedergegebenen Pferdes sind, offenbar um den bei dieser Bewegung leicht eintretenden Schwindel zu verhüten, mit Lederscheiben bedeckt — ein Verfahren, welches noch heutzutage in Griechenland wie in Italien bei Mühlen drehenden Pferden und Eseln zur Anwendung kommt. Die Drehung wird bewirkt durch eine Kette, die oben an dem horizontalen Balken des Mühlengestänges, unten an dem Brustriemen des Pferdes befestigt ist. Damit das Tier stets den gleichen nicht zu weiten Kreis be-

schreibe, ist es vermöge eines Riemens mit einem der vertikalen Balken des Gestänges verbunden. Neben der rechts befindlichen Mühle steht ein Mann im Begriff aus einem Gefäfse neues Getreide aufzuschütten. Eine oben angebrachte Lampe deutet an, dafs die Arbeit des Nachts stattfindet. An diesem Relief haben sich mancherlei Reste der ursprünglichen Bemalung erhalten. Der Grund scheint mit einer ockergelben Farbe bedeckt gewesen zu sein.

Museo Chiaramonti III 33. Pistolesi IV 46. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 T. XII 2 p. 343—344. Blümner Technologie der Gewerbe I p. 44 Fig. 6. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 933 Fig. 1005. Vgl. Archäol. Zeit. XXXV (1877) p. 54—55. Kunstchronik IV (1892—93) p. 177.

Darauf steht

99 (497a) **Sarkophag, Kinder mit Nüssen spielend.**

Gefunden in der Vigna Amendola an der Via Appia.

Die Reliefs beziehen sich auf das Spiel, bei dem es darauf ankam, mit einer Nufs eine aus mehreren Nüssen gebildete Pyramide zu treffen und auseinander zu werfen (nuces castellatae, ludi castellati). Die naturwahre und ausdrucksvolle Anordnung der Figuren weist auf ein vortreffliches Original zurück. Links sieht man eine Gruppe von fünf Mädchen, von denen zwei im Begriff sind, durch das Morraspiel zu entscheiden, welches von beiden den ersten Wurf thun wird. Es folgt eine Gruppe von zwei Knaben, welche wegen des Spieles in Zwist geraten sind, und von denen der eine den anderen am Haare faſst. Rechts sind sechs Knaben mit dem Spiele beschäftigt. Einer schickt sich soeben an, eine Nufs nach der am Boden befindlichen Pyramide zu schleudern.

Atti dell' Accademia romana di archeologia II (1825) T. II p. 149. Vgl. Gerhard Prodromus p. 309. Bull. della comm. arch. com. di Roma X (1882) p. 59, wo p. 56 ff. auch die auf dieses Spiel bezügliche Litteratur zusammengestellt ist.

Abteilung XXI.

Rechts oben 100 (502) **Appollokopf.**

Ergänzt die Nase, die Oberlippe, das Kinn, Stücke zu den herabfallenden Locken, der Hals.

Die grofsartigen Formen und der ruhige Ausdruck deuten auf ein griechisches Original aus der Blütezeit des fünften Jahrhunderts.

Rechts oben 101 (507) **Athletenkopf** polykletischen Stiles.

Ergänzt die Nase, das Kinn, Splitter an den Lippen, der Hals.

Der Kopf rührt von einem statuarischen Typus her, welcher am besten durch ein im Dresdener Museum befindliches Exemplar

vergegenwärtigt wird. Da sich aus diesem Exemplare ergiebt, dafs der l. Arm vorgestreckt war, so liegt es nahe anzunehmen, dafs der Jüngling in der L. eine Siegerbinde hielt und mit dem bescheidenen Ausdrucke, welcher einem preisgekrönten Athleten geziemt, auf dieselbe herabblickte. Der Typus verrät eine nahe Verwandtschaft mit demjenigen des polykletischen Doryphoros (n. 59), zeigt jedoch eine etwas jugendlichere Bildung und einen weicheren Stil. Hiernach ist als Original entweder eine spätere Athletenstatue des Polyklet oder ein Werk aus der Schule dieses Meisters anzunehmen.

Bull. dell' Inst. 1864 p. 30 II. Verhandlungen der 29. Philologenversammlung (Innsbruck) p. 166. Furtwaengler Meisterwerke p. 475 ff.

Rechts unten 102 (509) **Kopf des Meleagros.**

Ergänzt die Nase und die Oberlippe.

Der Kopf giebt denjenigen eines Meleagrostypus wieder, über den ausführlicher unter n. 137 die Rede sein wird.

Römische Mittheilungen IV (1889) p. 221 n. 16.

Rechts unten 103, 104 (510 A, 512) **Zwei männliche Porträtköpfe.**

Vormals in der Sammlung Randanini.

Die beiden höchst lebendig gearbeiteten Porträts gehören nach ihrem Stile wie nach ihrem physiognomischen Typus dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit an. Das eine (510 A) ist auf Grund einer gegenwärtig verschollenen und allgemein als falsch anerkannten Bronzemünze auf Lucius Munatius Plancus (Konsul 42 v. Chr.), das andere (512) wegen seines bäuerischen Charakters auf Gaius Marius gedeutet worden. Nach der zwischen den beiden Köpfen obwaltenden Ähnlichkeit scheint es, dafs sie entweder dieselbe Person auf zwei verschiedenen Altersstufen (n. 510 A jünger, n. 512 älter) oder zwei einander nah verwandte Personen darstellen.

N. 510 A: Museo Chiaramonti III 20. Bernoulli römische Ikonographie I p. 83 Fig. 11, p. 286. N. 512: Mus. Chiaramonti III 25. Bernoulli I p. 83 Fig. 10.

Rechts unten 105 (513 A) **Kopf der Aphrodite.**

Gefunden 1805 bei den Thermen des Diocletian. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe und die Büste.

Der Typus erinnert an die berühmte kapitolinische Statue (n. 466). Die Ausführung ist fein aber etwas trocken.

Guattani Monumenti ant. inediti 1805 T. XIX p. 93 ff. Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 27. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 286 n. 67.

Links unten 106 (535) Kopf eines Galliers.

Ergänzt der vordere Teil des Schädels, die Nase, die Oberlippe.

Der Kopf rührt von einer Statue her, welche demselben Cyklus angehörte wie der sterbende Gallier des kapitolinischen Museums (n. 548) und eine berühmte Gruppe im Museo Boncompagni (n. 929), einem Cyklus, welcher die Siege des Königs Attalos I. von Pergamon (241—197 v. Chr.) über die Gallier verherrlichte und über den im weiteren (n. 548) ausführlicher die Rede sein wird. Er ist in demselben gleichen Marmor ausgeführt und zeigt den gleichen Stil wie die beiden genannten Werke. Die absolut häfslichen Formen und der ausschliefslich Schrecken bekundende Ausdruck des Gesichtes deuten auf einen gemeinen Gallier. Hiermit stimmt der die Wangen und das Kinn bedeckende, struppige Bart; denn die Überlieferung berichtet, dafs die vornehmen Gallier nur den Schnurrbart stehen liefsen und die übrigen Teile des Gesichtes rasierten.

Römische Mittheil. X (1895) T. II, V p. 126—137.

Abteilung XXII.

Links 107 (547) Kolossalbüste der Isis.

Wie es scheint, gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in oder bei der sogenannten Palaestra (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156), vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt die Lotosblume, die jedoch durch einen an der betreffenden Stelle vorhandenen Bruch gesichert scheint, die Nase, die Lippen.

Der früher geläufigen Deutung auf Kybele widerspricht der ägyptische Kopfputz wie der Umstand, dafs das über der Stirn angebrachte Symbol kein anderes gewesen sein kann als die für Isis bezeichnende Lotosblume. Da die ägyptische Göttin unter hellenischen Formen nicht eher dargestellt werden konnte als bis das griechische Fürstengeschlecht der Ptolemäer im Nilthale gebot, so ist dieser Typus jedenfalls eine hellenistische oder, wie wir bestimmter sagen dürfen, eine alexandrinische Erfindung. Die starren Züge und der düstere Ausdruck passen vortrefflich zu der mystischen Richtung, welche in dem hellenistischen wie in dem römischen Kulte der Isis nachdrücklich hervortrat.

Gori Inscriptiones Donianae p. 135 Tab. VIII n. III p. LXXI. Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. I. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 24. Vgl. Winckelmann mon. ined. I p. 7. Nibby descrizione della villa Adriana p. 25.

Abteilung XXIII.

Rechts, in die Wand eingemauert, 108 (550) Grofse Ornamentplatte.

Der untere Teil des Raumes ist auf das Harmonischte ausgefüllt durch einen geschmackvoll dekorierten Rundschild, dem

eine Medusenmaske als Mittelpunkt dient, und einen Speer, welcher, hinter dem Schilde hervorragend, das viereckige Feld der Quere nach durchschneidet. Längs des oberen Randes zieht sich ein Fries hin, der eine durch Erotenstatuetten, Hermen und Jagdscenen belebte Gartenanlage darstellt. Der geläufigen Annahme, dafs dieser Marmor einer Altar- oder Tischplatte als Stütze gedient habe, widerspricht der Umstand, dafs solche horizontale Platten, soweit unsere Kenntnis reicht, stets beträchtlich über die Stützen hervorragen und hierbei der sehr sorgfältig gearbeitete Fries unsichtbar gewesen sein würde. Vielleicht bildete unser Relief mit einer Reihe anderer ähnlicher einen Sockel oder einen Fries.

Gerhard antike Bildwerke T. 80, 2; Prodromus p. 318. Pistolesi IV 54. Museo Chiaramonti III 31. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 278 n. 34.

Rechts oben 109 (558) **Pallaskopf.**

Ergänzt die Spitze des Helmvisiers wie der Nase und die Büste.

Wir kennen diesen Typus durch mehrere Statuen, unter denen eine im florentiner Museum befindliche die beste sein dürfte, wie durch mehrere Köpfe. Die Göttin ist in sehr eigentümlicher Weise als ein junges Mädchen aufgefafst, welches, den l. Arm an die Seite stemmend, in der R. die Lanze haltend, den Kopf etwas zurückwirft und thatendurstig in die Weite blickt. Die Art der Ausführung deutet auf ein Original aus Bronze. Da auf der Plinthe eines Exemplares ein Triton beigefügt ist, hat man diese Athenafigur zu dem böotischen Mythus in Beziehung gesetzt, nach welchem Athena an dem bei Alalkomenai vorbeifliefsenden, Triton genannten Giefsbache geboren und erzogen wurde. Die Formengebung zeigt einige Berührungspunkte mit der im Kreise des Skopas üblichen. Sie erinnert im besonderen an diejenige eines Leda mit dem Schwane darstellenden, statuarischen Typus (vgl. n. 467), dessen Erfindung letzthin dem Athener Timotheos zugesprochen worden ist, einem Künstler, der mit Skopas bei der Dekoration des Mausoleums thätig war.

Furtwaengler Meisterwerke p. 527. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 77.

Rechts unten 110 (561) **Porträtbüste eines Römers.**

Vormals im Palazzo Altieri. Ergänzt die Nasenspitze.

Diese vortrefflich gearbeitete Büste stellt einen ältlichen, behäbigen Herrn mit klugem, beobachtendem Ausdrucke dar. Sie giebt die ganze Brust nebst den Schulterstücken wieder und zeigt somit eine Form, die erst in traianischer Zeit eine weitere Verbreitung fand (vgl. n. 47). Gerade auf diese Zeit deutet der Stil

wie der Haarschnitt. Die frühere Deutung auf Domitius Ahenobarbus, den Vater des Nero, ist wie die letzhin versuchte auf Gnaeus Pompeius Magnus vollständig haltlos.

Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 177, 178. Bernoulli römische Ikonographie I T. IX p. 130—131.

Abteilung XXIV.

Rechts 111 (587) **Ganymedes mit dem Adler scherzend.**

Gefunden 1780 in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni (vgl. Piranesi racc. di statue T. 4), unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Spitze der Mütze, wie es scheint, ein Stück der Stirn, die Nase, die Lippen, sicher das Kinn, der r. Arm mit der Schale, die l. Hand mit dem unteren Teile des Pedums, ein grofses Stück am r. Flügel des Adlers.

Da Ganymed als Mundschenk der Götter des Pedums nicht mehr bedarf, so ist er offenbar in einer Situation dargestellt, welche seiner Versetzung in den Olymp vorhergeht. Wir sehen ihn in vertraulichem Verkehre mit dem Adler, der ihn demnächst dem Zeus zuführen wird. Der schöne Jüngling steht da in bequemer Haltung mit gekreuzten Beinen, den l. Ellenbogen auf einen Baumstamm stützend, und sieht zu dem Adler herab, der seinerseits aufmerksam zu ihm emporblickt. Der Restaurator hat ihm eine Schale in die r. Hand gegeben, also angenommen, dafs Ganymed im Begriff sei dem Adler zu trinken zu geben. Wenn ein Erklärer, der eine derartige Ergänzung für gesichert hält, vermutet, Ganymed necke den Adler, indem er ihm den Trunk vorenthalte, so widerspricht dieser Auffassung der Umstand, dafs der Adler ruhig dasitzt und in keiner Weise Ungeduld zu erkennen giebt. Jedoch ist die Ergänzung der R. mit einer Schale keineswegs die einzig mögliche, sondern es sind noch andere denkbar, Beispiels halber die, dafs Ganymed mit der R. in scherzhafter Weise dem Adler droht, ähnlich wie es bisweilen Dionysos gegenüber seinem Panther thut.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 35. Millin gal. myth. pl. 146, 584. Hirt Götter u. Heroen T. XIX 160. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 218, 746a. Pistolesi V 74. Clarac III pl. 409 u. 708. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 65. Mon. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94. Overbeck Kunstmythologie II p. 543a. Ganymedes in ähnlichen Situationen: Klein Praxiteles p. 128—130. Babelon et Blanchet Bronzes de la bibliothèque nationale n. 35.

112 (588) **Dionysos und Satyr.**

Gefunden bei Frascati in dem Grundstücke Murena — eine Benennung, welche man von dem gleichlautenden Beinamen der Licinier ableiten will, die in jener Gegend eine Villa besafsen. Ergänzt an Dionysos allerlei Splitter an der r. Hand, der Daumen und ein Stück des kleinen Fingers der L., sowie der obere Teil des in derselben

Hand befindlichen Bechers, am Satyr die Nase, der l. Fufs, das darüber ansetzende Stück der Wade, der unter diesem Fufse liegende Teil der Plinthe, aufserdem der untere Teil des Stammes mit der unteren Ecke der Syrinx.

Dionysos steht da in leicht ruhender Haltung, die R. über das Haupt legend. den l. Vorderarm auf den Nacken des neben ihm befindlichen Satyrs stützend; rechts vom Gotte der Panther. Die weiche Schönheit des Dionysos und sein seliger Ausdruck, dem jedoch ein leiser Zug von Sehnsucht beigemischt ist, wird durch den Gegensatz, welchen der geistig und physisch tiefer stehende Satyr darbietet, mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben. Offenbar kann der Satyr die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen; denn er blickt wie betroffen und fragend zu ihm empor. Die Weise, in welcher Dionysos die R. auf den Kopf gelegt hält (vgl. n. 542) und sich aufstützt (vgl. n. 539), erinnert an die Kunstweise des Praxiteles. Doch scheinen die Anlage und der Stil der Gruppe etwas strenger als diejenigen der Typen, welche wir mit Sicherheit diesem Meister zuschreiben dürfen. Ein Gelehrter hat auf das Original dieser Gruppe die vielfach erörterte Benennung „periboetos" bezogen. Aber die Änderung, welche er zu diesem Zwecke in der betreffenden Stelle des Plinius vornimmt, unterliegt gerechtfertigten Bedenken. Aufserdem scheint es ganz unglaublich, dafs man eine aus zwei Figuren bestehende Gruppe durch den Singular „periboetos" bezeichnet hätte.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 41. Pistolesi V 111. Clarac IV pl. 694 n. 1633. Vgl. Museo italiano di antichità classica III p. 786 ff. (Es wird hier vorgeschlagen, bei Plinius n. h. 34, 69 — Praxiteles .... fecit ... et Liberum patrem, ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant — patrem ebriolatum statt patrem, ebrietatem zu lesen. Vgl. E. Sellers Pliny's Chapters on the hist. of art p. 55.) Röm. Mittheil. VI (1891) p. 242 Anm. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 140.

Abteilung XXV.

Rechts unten 113 (607) **Kopf des Poseidon.**

Wahrscheinlich zu Ostia gefunden, von R. Fagan dem Papste Pius VII. geschenkt. Ergänzt einzelne Locken und die Büste.

Poseidon zeigt stets eine entschiedene Familienähnlichkeit mit seinem Bruder Zeus, dabei aber, wenn er von der vollständig freien Kunst dargestellt wird, individuelle Züge, die ihn als den Beherrscher des unbeständigen Meeres erkennen lassen. Der Künstler, welcher das Original des vatikanischen Kopfes erfand, hat die Beziehungen des Gottes zu dem von ihm beherrschten Elemente mit gröfserem Nachdrucke hervorgehoben, als es bei allen anderen Poseidonstypen der Fall ist. Man empfängt geradezu den Eindruck, als ob er dabei durch das Bild des ausgewetterten See-

manns bestimmt worden sei. Falten durchziehen die Stirn; über der Nase und um die Augen sind Runzeln angedeutet; die Behandlung der Wangen läfst auf ein etwas welkes Fleisch und eine lederartige Haut schliefsen; um die Lippen spielt ein zorniger Zug; die Haupt- und Bartlocken erscheinen vom Winde durcheinander geworfen und von Feuchtigkeit durchdrungen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 6, 67. Overbeck Kunstmythologie III p. 256, p. 268 n. 11 (wo weitere Litteratur angeführt ist), p. 398 Anm. 18; Atlas XI 11, 12. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 140. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1542.

Links oben 114 (621) **Statuette des Bes.***)

Ergänzt der gröfste Teil der Federkrone und die aus Glasfluís gearbeiteten Augen.

Die Gelehrten sind noch nicht einig darüber, ob Besu oder Besa ein ursprünglich ägyptischer oder ein aus semitischem Kulturkreis in das Nilthal eingeführter Gott gewesen sei. Er galt in Ägypten während der älteren Zeit für den Wärter und Beschützer des im Osten geborenen Sonnengottes Horos und infolgedessen zugleich für einen Vertreter des Ostens, während er später auch als eine Variation des Sonnengottes selbst aufgefafst wurde. Man stellte ihn dar als einen dickbäuchigen Zwerg mit grinsend verzogenem, bärtigem Gesichte, einer Federkrone auf dem Kopf und einem Tierfell über dem Rücken. Sein Kultus ist bei den östlichen wie bei den westlichen Phönikiern nachweisbar. Gröfsere oder kleinere Figuren des Bes, die aus glasiertem Thone gearbeitet sind und gewifs aus phönikischen Fabriken stammen, finden sich nicht selten in etruskischen Gräbern aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr., kommen aber auch, in freierem Stile behandelt, noch in Pompei vor. Hingegen sind sicher beglaubigte Marmorfiguren des Gottes sehr selten, und ich wüfste aufser dem vatikanischen Exemplare nur noch eine entsprechende Statuette anzuführen, die im Albaner Gebirge unter den Trümmern einer bei Colonna gelegenen altrömischen Villa gefunden wurde und gegenwärtig der Sammlung Barracco angehört. Die beiden Statuetten sind nach ihrem Materiale wie nach ihrem Stile offenbar in hellenistischer oder römischer Zeit gearbeitet. Der Umstand, dafs sie in Italien gefunden sind, nötigt keineswegs zu der Annahme, dafs daselbst der Kultus des Bes Eingang gefunden habe. Vielmehr werden diese Figuren, wie manche andere fratzenhafte Typen ausländischen Ursprungs, bei den Römern als Schutzmittel gegen den bösen Blick gegolten haben.

Clarac IV pl. 735, 1736 c. Vgl. Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1855 p. 91—92. Krall bei Benndorf und Niemann das Heroon von

*) Diese Statuette ist, als mein Manuskript bereits durchnumeriert worden war, in das ägyptische Museum versetzt worden.

Gjölbaschi-Trysa p. 72 ff. (wo unsere Statuette p. 77 n. 99 angeführt ist). Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 2880 ff. Der Bes Barracco: La collection *Barracco* pl. 68.

Abteilung XXVI.

Rechts 115 (633) **Herakles und Telephos.**

Gefunden auf dem Campo di Fiori; schon unter Julius II. im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 18). Ergänzt an der Figur des Herakles die Nasenspitze, wie es scheint der r. Vorderarm nebst der Keule, sicher der untere Teil der Keule, die Finger der l. Hand, Stücke des Löwenfelles und der Zehen, an der Figur des Knaben beide Hände und der l. Fufs, aufserdem die äufseren Teile der Plinthe.

Herakles hält sein durch Götterschutz gerettetes Söhnchen Telephos, welches liebkosend das r. Händchen nach dem bärtigen Kinne des Vaters emporstreckt, auf dem l. Arme und blickt mit ernst sinnendem Ausdrucke vor sich hin, gleich als ob er über die Zukunft des Knaben nachdächte. Das Original wurde unter Zugrundelegung eines praxitelischen Motives in Pergamon gestaltet, wo man Telephos als Stadtgründer verehrte und durch mannigfache künstlerische Darstellungen verherrlichte. Das vatikanische Exemplar ist eine in römischer Zeit gearbeitete Kopie, an der eine merkwürdige Ungleichheit der Ausführung auffällt. Während nämlich der Kopf des Herakles eine eingehende und charaktervolle Durchführung zeigt, sind der Körper des Helden und die Figur des Knaben nur ganz dekorativ behandelt. Der Kopf, dessen ursprünglichen Charakter die pergamenische Umbildung im wesentlichen festgehalten hat, gehört zu den schönsten Heraklestypen, die sich in römischen Museen befinden.

De Rossi raccolta di statue T. 5. Visconti Mus. Pio-Cl. II 9 (vgl. opere varie IV p. 363 n. 141). Pistolesi V 103. Clarac V pl. 800 n. 2003. Furtwaengler Meisterwerke p. 575 Fig. 109, p. 577 Fig. 10. Vgl. Winckelmann monumenti ant. inediti I, trattato prelim. p. 99. Beschreibung Roms II 2 p. 226 n. 13. Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1892 p. 662. Roscher Lexikon II 2 p. 2247. Klein Praxiteles p. 97.

Links 116 (639) **Porträtstatue einer Römerin.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste. Ergänzt an der Hauptfigur die Nase, der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. Vorderarm, Stücke an der Haartour, den Schultern und den Füfsen, am Amor die untere Hälfte des Gesichtes, die l. Hand und der gröfste Teil des l. Fufses, am Delphin der Schwanz und ein Stück der l. Flosse.

Die Dame, deren Haartracht auf die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr. hinweist und deren Profil an dasjenige der Julia Soaemias, Mutter des Elagabal, erinnert, ist als Venus dargestellt und neben ihr ein Amor beigefügt, der sich an dem Rücken eines Delphines festklammert. Die Haartour ist aus einem besonderen

Stücke gearbeitet und abnehmbar, derartig dafs die Statue, wenn eine neue Haartracht aufkam, den Wechsel der Mode mitmachen konnte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 51. Millin gal. myth. pl. 44 n. 188. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 101, 396b. Clarac IV pl. 607 n. 1319. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 71, 402. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. XXVII p. 93—94. Der Kopf: Visconti iconogr. romaine III p. 132 pl. 51 n. 8, 9.

Abteilung XXVII.

Rechts in der Wand 117 (641). **Relief, Hera und Thetis** (?).

Ergänzt beide Köpfe, der r. Arm der angeblichen Thetis, beide Arme der anderen Figur.

Das Relief wird in der Regel für Hera erklärt, welche der trauernden Thetis zuredet, sich in die Vermählung mit dem sterblichen Peleus zu schicken. Doch beruht diese Erklärung auf einer ganz unsicheren Grundlage; denn die Darstellung ist sehr allgemein gehalten und der Charakter der beiden Figuren entzieht sich, da ihnen die Köpfe fehlen, einer eingehenderen Beurteilung. Die Ausführung ist mittelmäfsig und scheint dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit anzugehören.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. VIII. Overbeck Kunstmythologie III Hera p. 129G; Atlas X 17. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1870.

Rechts in der Wand 118 (644). **Relieffragment, tanzende Frauen.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Villa Palombara.

Erhalten sind zwei im Tanzschritt nach links wandelnde Frauen und der bekleidete Arm einer dritten, welcher einen Krug ausgiefst, letzteres ein Motiv, das Veranlassung gegeben hat die drei Frauen für Nymphen, etwa die Tauschwestern, Aglauros, Pandrosos und Herse, zu erklären. Der malerische Charakter der Formengebung und die reizende Anmut der Bewegungen wie der Gewandmotive deuten auf die Alexanderepoche oder die frühe hellenistische Zeit, auf Athen der Umstand, dafs im dortigen Dionysostheater ein Relieffragment gefunden worden ist, welches eine mit der vordersten Frau unseres Exemplares beinah genau übereinstimmende Figur darstellt. Ja die Ausführung des vatikanischen Reliefs ist von solcher Feinheit und Frische, dafs sie recht wohl einem attischen Meifsel zugeschrieben werden darf. Man hat in der zweiten Figur wegen der flachen Behandlung der Brust einen Jüngling erkennen wollen. Doch zeigt die vordere Figur, über deren weibliches Geschlecht kein Zweifel obwalten kann, eine ganz ähnliche Behandlung. Ferner spricht gegen den Versuch, die hinter ihr schreitende für männlich zu erklären, die Tracht wie die zierliche Weise, in der dieselbe das Gewand an-

faſst. Endlich beweisen attische Grabreliefs zur Genüge, daſs eine mäſsige Entwickelung des weiblichen Busens dem athenischen Kunstideal entsprach.

Das daneben eingemauerte Fragment (Museumsnummer 642), auf dem der obere Teil einer nach rechts gewendeten Frau erhalten ist, zeigt in der Ausführung eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Exemplare n. 118 (644), kann aber nicht von einem Gegenstücke zu dem letzteren herrühren. Sein Relief ist höher. Auſserdem wird als mutmaſslicher Fundort nicht die Villa Palombara, sondern die tiburtiner Villa des Hadrian angegeben.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti I 44, 1. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1876, 1877 und Hauser die neuattischen Reliefs p. 44 n. 60, p. 146. Das athenische Fragment: Hauser a. a. O. p. 43 n. 59. Vgl. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 97. Über Museumsnummer 642: Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. XLIV (oben rechts), p. 316 nota. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 126. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 166.

Rechts in der Wand 119 (643) **Relieffragment, Nymphe mit dem Dionysosknaben.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 166).

Eine weibliche Figur, die aus dem Erdboden emporragt, überreicht ein Knäblein einer vor ihr stehenden Frau. Rechts (vom Betrachter) hinter der ersteren Figur ist ein anscheinend männlicher Fuſs erhalten. Die Erklärung hat auszugehen von einem vollständiger erhaltenen Exemplare, das sich im Louvre befindet. Man sieht hier hinter der stehenden Frau einen die R. auf ein Szepter stützenden, sitzenden Mann, dessen Typus an denjenigen des Zeus erinnert, hinter der aus der Erde emporragenden einen mit einem Himation bekleideten, stehenden Mann, dessen Gegenwart auf dem vatikanischen Relief durch den rechts erhaltenen Fuſs bezeugt wird. Mehrere Gelehrte haben diese Komposition auf die Geburt des Erichthonios gedeutet. Wenn jedoch der sitzende Mann, wofür alle Wahrscheinlichkeit spricht, Zeus zu benennen ist, dann liegt es näher, die beiden Reliefs auf die Geburt des Dionysos zu beziehen: Die Nymphe Dione übergiebt den zu früh gebornen Knaben der Pallas, während Zeus zugegen ist, um das Kind bis zur Reife in seinem Schenkel zu bergen. Für den stehenden Zuschauer ist noch keine befriedigende Erklärung gefunden. Die beiden Reliefs reproduzieren, wie es scheint mit mancherlei Modifikationen, ein attisches Original, dessen Gestaltung gewiſs über die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. hinaufreicht.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. XLIV p. 320. Mon. dell' Inst. I 12,2; Ann. 1829 p. 301—302. Robert archäol. Märchen p. 192 (wo die weitere Litteratur).

Rechts unten 120 (652) **Kopf eines Kentauren.**

Vormals in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nasenspitze Stücke am Kranze wie an den Locken, die Büste.

Der Kopf gehörte zu einer Gruppe, welche einen von Eros gepeinigten Kentauren darstellte, eine Komposition, von der sich eine Replik im kapitolinischen Museum (n. 525) befindet. Doch ist die Ausführung besser und der Gesichtsausdruck des Kentauren weniger wild als an der letzteren. Aufserdem bringt der den Kopf umgebende Kranz aus Weinlaub, welcher an dem kapitolinischen Exemplare fehlt, eine besondere Nüance in die Komposition, indem er andeutet, dafs der Kentaur der Macht des Eros unterlegen ist, nachdem er reichlich dem Tranke des Dionysos zugesprochen. Näheres unter n. 525, 526.

Nibby Museo Chiaramonti II 13. Pistolesi IV 52. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 590 Fig. 307.

Links unten 121 (674) **Gruppe, Ganymedes vom Adler entführt.**

Eine schlecht gearbeitete und falsch restaurierte Marmorkopie nach einem Bronzeoriginale des Leochares. Näheres unter n. 406.

Clarac III pl. 410 n. 712. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 21. Overbeck Kunstmythologie II p. 523 n. 9.

Abteilung XXVIII.

Rechts 122 (682) **Geharnischte Statue** mit dem Kopfe des Antoninus Pius.

Die Statue ist gut gearbeitet aber stark restauriert. Der ihr aufgesetzte Kopf des Antoninus Pius gehört nicht zu dem Körper, da die Muskeln an dem mit dem Kopfe und an dem mit dem Körper zusammenhängenden Halsstücke eine verschiedene Richtung verfolgen. In dem Gesicht ist der den Porträts dieses Kaisers eigentümliche leidende Ausdruck mit besonderer Schärfe hervorgehoben. Die Statue befand sich zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in der Villa Mattei. Die Angabe, dafs sie in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden sei, ist ungenügend bezeugt.

Monumenta Matthaeiana I 39. De Rossi raccolta di statue T. 105. Pistolesi V 106. Clarac IV pl. 949 n. 2442. Vgl. Beschreibung Roms II 2 p. 225 n. 14. Braun Ruinen und Museen p. 435 n. 151. Bernoulli röm. Ikonogr. II 2 p. 140 n. 1.

Rechts 123 (683) **Fragment einer Gruppe, Asklepios und Hygieia.**

Ergänzt der Kopf der Hygieia.

Die Gruppe stellte Hygieia dar und neben ihr Asklepios, der die Rechte auf die Schulter der Tochter legte.

Clarac IV pl. 557 n. 1187.

Abteilung XXIX.

Rechts oben 124 (693) **Herakleskopf.**

Nach einer Angabe aus dem Garten Aldobrandini, nach einer anderen aus der Villa Bonelli vor Porta Portese. Ergänzt die Nase.

Der schöne jugendliche Kopf, der mit einer Binde und einem aus dem Zweige einer Weifspappel gewundenen Kranze geschmückt

ist, weist durch seine ganze Formengebung wie durch seinen schwärmerischen Ausdruck auf ein attisches Vorbild aus dem vorgerückten vierten Jahrhundert v. Chr. zurück. Da er eine besonders nahe Verwandtschaft mit den Köpfen zeigt, welche sich von den von Skopas gearbeiteten Giebelskulpturen des Tempels der Athena Alea zu Tegea erhalten haben, so hat man ihn mit Wahrscheinlichkeit auf ein Original desselben Meisters zurückgeführt, etwa auf die Heraklesstatue des Skopas, die im Gymnasium von Sikyon stand. Wir werden demselben Typus noch in zwei besser ausgeführten Wiederholungen, n. 425 und n. 623, begegnen.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. XLIII. Pistolesi IV 55. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 284 n. 41. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 194 n. 4. Über den Typus: Jahrbuch d. arch. Instituts I (1886) p. 54—56. Roscher Lexikon d. griech. und röm. Mythologie I p. 2166—2167. Röm. Mittheilungen IV p. 189 ff.

Rechts unten 125 (898). **Kopf des Cicero** (?).

Gefunden zu Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt die Nasenspitze, das r. Ohr, das l. zum gröfsten Teile, der Hals, die Büste.

Die geläufige Benennung gründet sich auf die Ähnlichkeit dieses Kopfes mit zwei inschriftlich bezeichneten Büsten, von denen sich die eine in Madrid, die andere in London befindet. Doch darf man sie nicht mehr als gesichert betrachten, seitdem die Beziehung der beiden Büsten auf Cicero in Frage gestellt worden ist. Ein hervorragender Epigraphiker hat die Echtheit der an dem Londoner Exemplare angebrachten Inschrift bezweifelt. Hinsichtlich des Madrider Exemplares hat es sich ergeben, dafs der Kopf nicht zu der inschriftlich bezeichneten Büste gehört, und es ist sogar der Verdacht geäufsert worden, dafs der Kopf eine moderne Arbeit sei. Trotz alledem läfst es sich nicht leugnen, dafs dieses Porträt vortrefflich zu dem Bilde stimmt, welches wir uns von Cicero nach seinen Schriften wie nach der geschichtlichen Überlieferung zu machen haben. Wir erkennen darin Intelligenz, feine Bildung und ein liebenswürdiges Naturell, dabei aber Mangel an Energie und einen nervösen Zug. Jedenfalls deutet der physiognomische Typus wie der Stil auf die Zeit des Cicero und läfst der Umstand, dafs mehrere Wiederholungen dieses Porträts erhalten sind, darauf schliefsen, dafs wir es mit einem berühmten Manne zu thun haben. Vergl. n. 501.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XI p. 127; II 1 Vorwort p. VI. Brunn u. Arndt Griech. u. röm. Porträts n. 257, 258. Über die Londoner Büste: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 429 n. 1. Vgl. Corpus inscr. lat. VI n. 1326. Über die Madrider: Bernoulli a. a. O. I T. X p. 135—136. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 235. Gardthausen Augustus und seine Zeit II 1 p. 80 Anm. 4.

Rechts unten 126 (702) Schöner **Kopf des Antoninus Pius.**

Gefunden in Ostia. Ergänzt die Nase.

Guattani monumenti antichi inediti 1805 T. XIV p. 69 ff. Bernoulli röm. Ikonogr. II 2 p. 142 n. 14.

127 (704) **Statuette des Odysseus.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der l. Schulter, beide Arme, der Becher, die r. Ferse, der vordere Teil des l. Fufses.

Die Statuette gehörte zu einer Gruppe, welche sich durch ein im kapitolinischen Museum befindliches Marmorwerk (n. 415) vervollständigen läfst. Odysseus ist dargestellt, wie er sich vorsichtig dem Polyphemos nähert, um demselben den ersten Becher süfsen Weines anzubieten. Er faíst dabei den Kyklopen scharf ins Auge und hält, während er das l. Bein vorsetzt, das r. leicht nach auswärts gebogen, um, falls es die Situation verlangt, sofort nach rechts umschwenken zu können. Das feine, stark durchfurchte Gesicht vergegenwärtigt vortrefflich die Eigenschaften des Helden, der Vieles erduldet hat, aber aus allen Schwierigkeiten einen Ausweg zu finden weifs. Die Locken des Haupt- und Barthaares scheinen von Wind und Wetter durcheinandergeworfen. Die spitze Mütze sitzt nicht wie bei Hephaistos (vgl. n. 91) leicht und gerade auf dem Haupte, sondern ist in schräger Richtung fest auf den Schädel aufgedrückt, wie es dem vom Sturme umbrausten Seemanne geziemt. Die Ergänzung der Arme scheint falsch. Wir kennen eine aus Volterra stammende Aschenurne und mehrere Thonlampen, deren Reliefs Odysseus darstellen, wie er dem Polyphemos den Becher darbietet, und augenscheinlich auf dasselbe Original zurückgehen wie die statuarischen Wiederholungen (Fig. 10). Odysseus hält hier mit beiden Händen einen sehr umfangreichen Becher. Vermutlich ist unsere Statuette in ähnlicher Weise zu restaurieren. Jedenfalls dürfen wir annehmen, dafs das Trinkgefäfs, dessen Inhalt den riesigen Kyklopen zu Falle brachte, gröfsere Dimensionen hatte, als sie ihm von dem modernen Ergänzer gegeben sind. Da die etruskische Urne, deren Reliefs die Existenz der statuarischen Gruppe voraussetzen, im dritten oder

Fig. 10.

zweiten Jahrhundert v. Chr. gearbeitet ist, so giebt sie uns für die Erfindung der Originalkomposition eine, wenn auch nur annähernde, untere Zeitgrenze.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. O. p. 423 ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1036 Fig. 1249, p. 1038 Fig. 1251. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. X (1895), Arch. Anzeiger p. 216—217. Die Urne: Brunn i rilievi delle urne etrusche I T. 86, 2 p. 114.

Rechts 128 (733) **Kolossalstatue des gelagerten Herakles.**

Sie stand 1568 auf dem Monte Cavallo und wurde in diesem Jahre, nachdem man sie restauriert hatte, von Rom nach Tivoli in die Villa d'Este gebracht (Röm. Mitth. XI, 1896, p. 100—101). Ergänzt der Kopf, der l. Arm bis zum Biceps, der r. Arm abgesehen von dem Schulterstücke, die Pfoten und das Kopfstück des Löwenfells von den Augen an bis zu der Stelle, wo der l. Ellenbogen des Herakles aufliegt, der darunter befindliche Köcher, die Zehen des l. Fufses, der vordere Teil und das r. Ende der Plinthe.

Im Jahre 1895 wurde in der XI. Region der Stadt Rom, auf der Piazza di Bocca della verità, neben dem daselbst gelegenen Rundtempel, die Hälfte einer Basis aufgefunden, die nach der darauf angebrachten Inschrift die Statue des Hercules Olivarius, ein Werk des jüngeren Skopas, trug, eine Statue, welche die Regionarier als in jener Gegend aufgestellt anführen. Da die Form und die Dimensionen auf eine gelagerte Kolossalfigur schliefsen lassen, hat man diese Basis zu dem vatikanischen Herakles in Beziehung gesetzt und vermutet, dafs der letztere mit jenem Hercules Olivarius identisch sei. Wir würden demnach in der vatikanischen Statue das Originalwerk eines spätestens im dritten Jahrhundert v. Chr. thätigen, griechischen Bildhauers wie ein für die Geschichte der Stadt Rom bedeutsames Denkmal besitzen. Doch hat sich die Voraussetzung, dafs jene Statue und die in der XI. Region aufgefundene Basis zusammengehören, als unhaltbar herausgestellt. Die Plinthe der Statue ist für die Basis zu grofs. Aufserdem hat man zu bedenken, dafs der Hercules Olivarius nicht die einzige Statue in Rom war, welche Herakles gelagert darstellte. Vielmehr verzeichnen die Regionarier in der Beschreibung der XIV. Region einen Hercules cubans, dessen Motiv wir uns demjenigen der vatikanischen Statue verwandt zu denken haben.

Römische Mittheilungen XI (1896) p. 99—102; XII (1897) p. 56—70, p. 144—147. Bull. della com. archeol. comunale XXV (1897) p. 55—56.

Links, in der Wand 129 (708) **Relieffragment, ein Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Die Figur ist wichtig für die Ergänzung zweier in der Gallerie der Kandelaber befindlichen Statuetten (n. 377).

Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N 4 p. 332. Vgl. Heydemann Pariser Antiken (12. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 71 n. 20. Klein Praxiteles p. 216—217.

Museo Pio-Clementino.

Das Belvedere.

Erster Raum.

In der Mitte:

130 (3) **Torso des Herakles** (?), bekannt unter dem Namen des **Torso vom Belvedere.**

Die geläufige Angabe, dafs er unter Julius II. auf dem Campo di Fiori, also im Bereiche des Theaters des Pompeius, gefunden und unter demselben Papste in den Vatikan gelangt sei, ist unrichtig (Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XXIII 1888 p. 74—81). Der Torso befand sich bereits zu Anfang der dreifsiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts im Palazzo Colonna auf Piazza S. Apostoli. Er gehörte den Colonna noch unter Clemens VII. (1523—1534) und wurde erst von diesem Papste im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 29, p. 53. Rheinisches Museum n. F. XLIX, 1894, p. 423).

Die auf dem Felsensitze angebrachte Inschrift macht als Bildhauer den Athener Apollonios, Sohn des Nestor, namhaft. Da die in ihr angewendeten Buchstabenformen lange Zeit, nämlich während des ganzen letzten Jahrhunderts der Republik und noch zu Anfang der Kaiserzeit, im Gebrauche waren und der Name Apollonios sehr häufig vorkommt, so müssen wir es unentschieden lassen, ob der Bildhauer unserer Statue identisch ist mit dem gleichnamigen Künstler, welcher, nachdem der kapitolinische Jupitertempel 84 v. Chr. abgebrannt war, für den 69 geweihten Neubau das Götterbild aus Gold und Elfenbein gearbeitet zu haben scheint. Über die Weise, wie der Torso zu ergänzen sei, sind die verschiedensten Vermutungen aufgestellt worden, die bis vor kurzem durchweg von der Voraussetzung ausgingen, dafs die Deutung des Torso auf Herakles gesichert sei. Man hat angenommen, dafs an der l. Seite des Helden eine Geliebte desselben, Hebe, Jole oder Auge, gestanden habe, zu welcher der Held emporblicke. Doch ist die Unmöglichkeit, die Figur mit einer anderen zu gruppieren, durch die Versuche moderner Bildhauer nachgewiesen. Andere Gelehrte vermuten, der Held habe, wie der Herakles Epitrapezios des Lysippos, in der Linken die Keule, in

der Rechten einen Becher gehalten oder sich mit dem Haupte auf die Rechte, mit der Linken auf die Keule gestützt, oder er sei dargestellt gewesen zur Feier seiner Siege die Kithara spielend und singend. Der Gelehrte, welcher die letztere Ergänzung vorgeschlagen, nahm an, dafs die Kithara, die wir uns verhältnismäfsig grofs zu denken haben würden, auf den l. Schenkel gestützt war, wobei ihr das über diesen Schenkel fallende Stück des Tierfelles als Unterlage diente, dafs die l. Hand das äufsere Horn des Instrumentes anfafste oder auf dem Stege desselben ruhte und die Rechte in die Saiten griff, während der Kopf mit zum Singen geöffnetem Munde nach oben gerichtet war. Aber alle diese Ergänzungsversuche stofsen auf Schwierigkeiten. Am besten dürfte zu dem erhaltenen Thatbestande eine noch nicht veröffentlichte Vermutung stimmen, nach welcher das Motiv der Heraklesstatue im wesentlichen demjenigen des Thoas auf einem pompeianischen Wandgemälde entsprach. Der König der Taurier ist hier dargestellt, wie er Orestes und Pylades betrachtet, die soeben als Gefangene zu ihm gebracht worden sind. Vergleichen wir den Torso mit der beifolgenden Skizze dieser Figur (Fig. 11), dann leuchtet es ein, dafs sich für den ersteren eine durchaus ungezwungene Ergänzung ergiebt, wenn wir uns die Arme ähnlich angeordnet und die r. Hand auf das Keulenende gelegt denken, wie in der Figur des Wandbildes. Nur würden wir, um die starke Drehung, welche der obere Theil des Torso zeigt, mit einer derartigen Ergänzung in Einklang zu bringen, annehmen müssen, dafs die Keule an der Statue etwas mehr nach aufsen gestellt war und die r. Hand etwas weiter nach links herüberreichte als es auf dem Gemälde der Fall ist. Herakles würde hiernach dargestellt gewesen sein, wie er nach einer starken Anstrengung schwer ermattet ausruht. Den Kopf könnte man sich mit vorwurfsvollem Ausdrucke zu dem Vater Zeus erhoben denken, weil dieser eine so mühselige Laufbahn über seinen Sohn verhängt hat.

Fig. 11.

Neuerdings hat jedoch ein Gelehrter die Beziehung des Torso zu Herakles in Abrede gestellt und ihn auf Polyphemos gedeutet, wie er, auf dem felsigen Ufer sitzend, nach der geliebten Nereide Galatea herabblickt, die man sich unter ihm im Meere spielend zu denken habe (vgl. n. 854). Es läfst sich nicht leugnen, dafs eine derartige Statue, in dem Parke einer römischen Villa oberhalb eines Teiches aufgestellt, einen sehr passenden Schmuck abgegeben haben würde. Aufserdem stimmt zu jener Deutung der Umstand, dafs das Tierfell nach dem auf dem l. Oberschenkel des Torso aufliegenden Kopfstücke kein Löwen-, sondern ein Pantherfell zu sein scheint, also ein Attribut, welches nirgends für Herakles, wohl aber für Polyphemos nachweisbar ist. Aber ich kann die Restauration, welches jener Gelehrte für die von ihm angenommene Statue des Kyklopen vorschlägt, nicht als zutreffend anerkennen. Sie wird durch unsere Figur 12 verdeutlicht. Es genügt ein Blick darauf, um zu erkennen, dafs die dem Polyphem gegebene Stellung eine sehr gezwungene ist.

Fig. 12.

Wie man aber auch den Torso von Belvedere benennen mag, jedenfalls gehört er zu den bedeutendsten Denkmälern, welche die spätgriechische Kunst hinterlassen hat. Allerdings zeigt er nicht mehr die grofsartig ideale Auffassung und die von frischem Leben sprühende Ausführung, die wir an den Werken aus der Blütezeit bewundern. Aber Apollonios war mit Erfolg bestrebt, den Mangel an genialer Gestaltungskraft durch eingehendes Studium zu ersetzen. Die Behandlung des Nackten an seiner Figur bekundet durchweg eine gründliche Kenntnis des menschlichen Körpers und die Fähigkeit, denselben in fein berechneter Weise wiederzugeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 10. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 108 Fig. 114. Hasse Wiederherstellung antiker Bildwerke 2. Heft (Berlin 1887) T. V—VII p. 11 ff. Sauer der Torso vom Belvedere T. I. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II⁴ p. 431—434 Fig. 218, p. 446—449. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 240. Collignon histoire de la sculpture II p. 632 Fig. 332. Weiteres bei Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 348, Friederichs-Wolters Bausteine n. 1431 und Roscher Lexikon I 2 p. 2181—2182. Die Vermutung, dafs Herakles die Kithara spielend dargestellt gewesen sei, ist von Petersen in der Arch. Zeitung XXV (1867) p. 126—128 ausgesprochen worden. Derselbe Gelehrte wird in der demnächst erscheinenden Festschrift für Benndorf den auf die Figur des pompeiani-

schen Wandgemäldes gegründeten Restaurationsversuch darlegen. Er hatte die Güte, mir einen Auszug seines Aufsatzes mitzuteilen.

An der Wand gegenüber dem Fenster:

131 (2) **Peperinsarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus.**

Gefunden in dem an der Via Appia gelegenen Familiengrabe der Scipionen, welches 1780 in der Vigna Sassi entdeckt wurde. Ergänzt die l. Hälfte des Deckels.

Lucius Cornelius Scipio, dessen Leichnam in diesem Sarkophage beigesetzt war, bekleidete im J. 298 v. Chr. das Konsulat und trug drei Jahre später bei Sentinum als Befehlshaber der Reserve wesentlich zu dem Siege bei, den die Römer über die mit den Etruskern und Galliern verbündeten Samniter davontrugen. Der Sarkophag hat die Form eines in seiner seitlichen Ausdehnung verlängerten Altares. Der durch den dorischen Stil bestimmte Fries des Behälters besteht aus Triglyphen und mit Rosetten verzierten Metopen; darüber zieht sich ein Gesims von Zahnschnitten hin. Den Deckel schmückt ein Rundstab, an dessen Enden ionische Voluten aus einem Blätterschema herauswachsen. Höchst bezeichnend für den Charakter des damaligen Römertumes ist die auf dem Behälter angebrachte Inschrift, deren Latein sich stark von der Sprache des Caesar und Cicero unterscheidet. Sie ist in dem altnationalen saturnischen Versmafse abgefafst und lautet nach Mommsens Übersetzung wie folgt:

Cornelius Lucius — Scipio Barbatus
Des Vaters Gnaevos Sohn — ein Mann so klug wie tapfer,
Defs Wohlgestalt war seiner — Tugend angemessen,
Der Konsul, Censor war bei — euch wie auch Aedilis.
Taurasia, Cisauna — nahm er ein in Samnium,
Bezwingt Lukanien ganz und — führet weg die Geifseln.

Ein Gelehrter hält diese Inschrift für später beigefügt und glaubt vor den Versen die Spuren einer weggemeifselten, anderthalbzeiligen Inschrift, vielleicht der ursprünglichen, wahrzunehmen.

Die Litteratur im Corpus inscr. lat. I p. 16 (cf. p. 12) n. 29, 30 und VI p. 282 n. 1284, 1285. Vgl. Revue de philologie XIV (1890) p. 119 ff.

An den benachbarten Wänden sind die anderen im Grabe der Scipionen gefundenen Inschriften eingemauert.

Aus demselben Grabe stammt auch der aus Peperin gearbeitete, lorbeerbekränzte Porträtkopf (ergänzt die Nase und die Büste), der auf dem Sarkophage aufgestellt ist. Da das Gesicht einen unrömischen Charakter zeigt und der Lorbeerkranz auf einen Dichter passen würde, so hat man vermutet, der Kopf habe zu der Statue gehört, welche dem aus Kalabrien gebürtigen Dichter

Quintus Ennius in dem Grabmale der Scipionen errichtet worden sei. Doch ist die historische Thatsächlichkeit dieser dem Ennius erwiesenen Ehre nach der Fassung der Berichte, die darüber vorliegen, nicht über allen Zweifel erhaben. Aufserdem macht die einzige Angabe, welche über das Material jener Statue Aufschlufs giebt, Marmor nicht Peperin namhaft.

Visconti opere varie I 7 p. 62. Vgl. Venuti descrizione delle antichità di Roma ed. Piale II p. 7. Bernoulli römische Ikonographie I p. 34. Über das Material der Enniusstatue: Cicero pro Archia 9.

Zweiter Raum.

132 (5) Schön gearbeiteter **Torso eines Jägers.**

Gefunden vor Porta Portese, vormals im Pal. Pichini bei Piazza Farnese (vgl. n. 137).

Vgl. n. 2.

Pistolesi IV 87.

133 (7) **Der untere Teil eines weiblichen Sitzbildes.**

Die Ausführung dieser Statue ist sehr fein. Der Bildhauer hat die auf der Vorderseite des Sessels angebrachten Stützen figürlich durchgebildet, und zwar hat er der l. Stütze die Form eines Eros gegeben, dessen Oberkörper man unter dem vorn herabhängenden Gewandzipfel wahrnimmt. Von der die r. Stütze bildenden Figur ist nur das Postament mit den Füfsen erhalten. Nach dem Abstande der Sessellehne von dem Postamente und nach Mafsgabe eines Reliefs, welches eine ähnliche weibliche Gestalt auf einem ähnlich verzierten Sessel sitzend darstellt, scheint diese Figur kein Eros, sondern ein altertümliches, mit einem hohen Kopfaufsatze (modius) bekröntes Aphrodite-idol gewesen zu sein. Der Vorschlag, die sitzende Figur Concordia, das als Sesselstütze dienende Idol Venus Libitina zu benennen, ist unzureichend begründet.

Gerhard ges. akadem. Abhandlungen I T. 33, 3 p. 273, p. 276 n. 11, p. 368 n. 3. Reinach répertoire II 1 p. 258 n. 4. Vgl. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 108.

Diesem Fragmente dient als Basis:

134 **Grabstein des Tiberius Octavius Diadumenus.**

Das Relief der Hauptseite giebt in dekorativer Weise eine berühmte Figur des Polyklet wieder, nämlich den unter dem Namen des Diadumenos bekannten Jüngling, der sich eine Binde um das Haupt legt (vgl. 747). Die Wahl dieses Gegenstandes ist offenbar dadurch veranlafst, dafs der Mann, dem der Grabstein

gesetzt war, das Cognomen Diadumenus führte. Die Inschrift AD PINVM, die auf der rechten, und der Pinienbaum, der auf der linken Nebenseite angebracht ist, bezeichnen die Gegend, in der Diadumenus wohnte, eine Gegend, die nach einer daselbst befindlichen Pinie benannt war.

Pistolesi IV 84. Ann. dell' Inst. 1878 p. 12 d. C. I. L. VI 2 n. 10035. Bull. della comm. arch. comunale XV (1887) p. 117.

In der Mitte des Raumes:

135 (3) **Grofse Schale aus phrygischem Marmor** (paonazetto).

Gefunden unter Pius VI. in der Valle dell' Inferno (nordwestlich von Monte Mario), vormals in den Appartamenti Borgia.

Ob der Fufs antik ist, scheint fraglich. Sicher gehört er nicht zum Behälter.

Pistolesi III 20 p. 64.

Auf dem vor diesem Gemache angebrachten Balkon, von dem der benachbarte Teil des Vatikans den Namen des Belvedere erhalten hat, ist aufgestellt:

136 **Eine antike Windrose.**

Gefunden 1779 im Garten der Mönche vom Berge Libanon (bei S. Pietro in Vincoli).

Sie besteht aus einem zwölfeckigen Marmorblocke, auf dessen horizontaler Fläche die lateinischen Namen der vier Himmelsgegenden und auf dessen zwölf vertikalen Seitenflächen die griechischen wie die lateinischen Namen der Winde eingemeifselt sind. Doch hält Herr Huelsen sämtliche lateinische Namen für modern. Die Stange der Windfahne war in der Mitte der horizontalen Fläche eingelassen.

Corpus inscr. graec. III n. 6180. Vgl. Hermes XX (1885) p. 623.

Sala di Meleagro.

137 (10) **Statue des Meleagros.**

Die Angabe des ältesten Gewährsmannes Aldroandi bei Mauro le antichità della città di Roma p. 163, dafs die Statue auf dem Janiculus bei Porta Portese gefunden sei, verdient mehr Glauben als die Berichte des Flaminio Vacca (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1881 p. 79 n. 85) und des Bartoli (bei Fea Misc. I p. CCXLIX n. 97), welche als Fundort die Umgegend des unter dem Namen der „Trofei di Mario" bekannten Wasserkastelles (auf der gegenwärtigen Piazza Vittorio Emanuele) angeben. Sie gehörte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts dem Leibarzte Pauls III., Francesco Fusconi aus Norcia, und stand in dessen zwischen der Piazza Farnese und dem Campo di Fiore gelegenen Hause, dem nachmaligen Pal. Pichini (Jahrbuch des arch. Inst. VII 1892 p. 99). Unter Clemens XIV. wurde sie für den Vatikan erworben. Ergänzt die Nasenspitze des Meleagros und die Ohren des Hundes.

Wiederholungen der Figur (z. B. n. 946), an denen das Attribut teilweise erhalten ist, beweisen, dafs sich der Jüngling mit der L. leicht auf einen Jagdspiefs stützte. Dieser Spiefs, der an unserer Statue, wie sich aus dem in der Plinthe angebrachten Bohrloche ergiebt, nicht aus Marmor, sondern aus Bronze oder Holz gearbeitet war, diente zugleich dazu, den leeren Raum zwischen dem l. Arme und dem Leibe in angemessener Weise zu unterbrechen. Der schlanke Körper und die bewegliche Stellung lassen deutlich den behenden Jäger erkennen. Die Weise, wie der Kopf zur Seite gewendet ist, und der den Mund umspielende Zug der Verachtung bekunden ein trotziges Selbstgefühl, dem man es anmerkt, dafs es leicht in furchtbaren Jähzorn ausbrechen kann. Das leidenschaftliche Temperament des Helden findet einen Reflex in der Anordnung der Chlamys, die, um den l. Oberarm geschlungen, vom Winde zur Seite gepeitscht wird. Die Anlage der Figur deutet auf ein Bronzeoriginal. Bei einem solchen waren der Eberkopf, welcher an der Marmorstatue dem flatternden Ende der Chlamys, der Stamm, der dem r. Beine festen Halt giebt, und die den Eberkopf mit dem l. Oberschenkel verbindende Stütze überflüssig, und wir dürfen den Eberkopf mit um so gröfserer Sicherheit dem Originale absprechen, als er durch seine anspruchsvolle Ausführung die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur abzieht. Ebensowenig kann der der Marmorkopie beigegebene Hund, welcher eine ganz verkümmerte Bildung zeigt, von dem Künstler entworfen sein, der die Jünglingsgestalt in so meisterhafter Weise anzuordnen und zu charakterisieren verstand. Gewifs machte die Figur ohne all dies störende Beiwerk einen ungleich klareren und lebendigeren Eindruck. Es ist vermutet worden, dafs das Original der Jäger (venator) gewesen sei, den Plinius (n. h. 34, 66) unter den Werken des Euthykrates, Sohnes und Schülers des Lysippos, anführt. Doch stöfst diese Vermutung auf die Schwierigkeit, dafs es nach dem Sprachgebrauche des Plinius näher liegt, das Substantiv venator an jener Stelle als Apposition zu dem vorhergehenden Namen Alexander zu fassen und somit in dem Werke des Euthykrates eine Statue zu erkennen, welche den grofsen Alexander jagend darstellte. Aufserdem zeigt unsere Figur nichts von der dem Lysippos eigentümlichen Kunstweise. Hingegen stimmt der Kopf zwar nicht in allen aber in mehreren bezeichnenden Formen mit Typen des Skopas überein, nämlich mit den Köpfen, welche sich von den Giebelgruppen des Tempels der Athena Alea zu Tegea erhalten haben. Hiernach scheint das Original des Meleagros ein Werk des Skopas oder eines ihm nahestehenden, in Bronze arbeitenden Künstlers gewesen zu sein. Eine vortreffliche Wiederholung des Kopfes ist neuerdings in der Villa Medici nachgewiesen worden

Ein Gelehrter behauptet, dafs die flatternde Chlamys, mit welcher die vatikanische Statue ausgestattet ist, dem Originale fremd gewesen und Kopistenzuthat sei. Hiergegen spricht aber die Überlegung, dafs die Wiedergabe eines derartigen, von dem Körper abstehenden Gewandes in der Marmortechnik mit grofsen Schwierigkeiten verbunden war, und dafs es infolgedessen einem Bildhauer, welcher die Bronzestatue in Marmor kopierte, näher lag, jenes Motiv, falls es im Originale vorhanden war, auszulassen als sich durch dessen Beifügung unnütze Mühe zu bereiten.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 95. Visconti Mus. Pio-Cl. II 34; opere varie IV p. 341 n. 117. Ann. dell' Inst. 1843 Tav. d'agg. H p. 258—259. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 386. Der Kopf: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 40, 1 p. 20 (Hier ist T. 40, 2 auch das in der Villa Medici befindliche Exemplar publiziert, ebenso bei Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II 1891 p. 256 und bei Collignon hist. de la sculpt. gr. II p. 250 Fig. 127). Weiteres bei Overbeck Geschichte der gr. Plastik II[4] p. 171, p. 174 Anm. 6—8. Vgl. besonders Archäol. Zeitung XXIII (1885) p. 15. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 218 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 362 Anm. 1. Klein Praxiteles p. 394.

Darüber in der Wand:

138 (17) **Mummiusinschrift.**

Gefunden 1786 im Garten des vormals auf dem Caelius gelegenen Hospitals, wo sie in eine Mauer verbaut war.

Die Inschrift berichtet, dafs Lucius Mummius, des Lucius Sohn, Konsul, nach der Eroberung von Achaia und der Zerstörung von Korinth (146 v. Chr.) triumphierend nach Rom zurückkehrte und dem Hercules Victor diese Aedes und Bildsäule weihte, die er während des Krieges gelobt hatte. Da der Triumph des Mummius in das J. 145 v. Chr. fällt, so mufs die Inschrift in diesem Jahre oder bald nachher abgefafst sein.

Corpus inscr. lat. I n. 541, VI 1 n. 331.

Cortile.

Die Beschreibung beginnt rechts vom Eingange und schreitet dann nach links vor.

139 (27) **Trapezophor.**

Zugleich mit seinem auf der anderen Seite des Einganges eingemauerten Gegenstück (Museumsnummer 98) gefunden in der Villa Negroni auf dem Viminal.

Dieses Exemplar und sein auf der anderen Seite des Einganges eingemauertes Gegenstück dienten als Stützen einer marmornen Tischplatte. Der Bildhauer hat es verstanden, den ganzen Reliefschmuck und zwar nicht nur die als Träger verwendeten

Greife wie die im Felde angebrachten Geräte, sondern auch die beiden in der Mitte dargestellten Satyrn, die mit lebhaften Geberden auf einen Mischkessel zulaufen und dabei mit der einen Hand nach einer von oben herabhängenden Traube greifen, dem tektonischen Prinzipe unterzuordnen. Die Bewegungen der beiden Figuren erscheinen streng symmetrisch und auch die Behandlung des Nackten zeigt einen von der Nachahmung der Natur abstrahierenden, gewissermafsen ornamentalen Charakter. Da ein ähnliches Satyrpaar, in ähnlicher Weise um einen Krater gruppiert, auf zwei Reliefs athenischer Provenienz vorkommt, so dürfen wir es als wahrscheinlich betrachten, dafs diese Komposition von der attischen Kunst erfunden ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 10. Millin gal. myth. pl. 55, 271. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 112, 485. Pistolesi IV 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 296 n. 46. Sitzungsberichte der philos.-philol. Classe der bayer. Akademie 1883 p. 312. Die athenischen Reliefs: Von Sybel Katalog der Sculpturen zu Athen n. 962, 6404. Vgl. Kunstchronik IV (1892—93) p. 178—179.

140 (28) Ovaler Sarkophag.

Gefunden 1777, als man den Grund für die neue Sakristei in der Peterskirche grub; er enthielt zwei Skelette.

Auf der Vorderseite zwei charaktervoll gearbeitete Löwenköpfe; unter jedem derselben ein Eros, welcher, einen Kantharos in der Hand, auf einem Panther sitzt. Der Raum zwischen den beiden Löwenköpfen ist durch einen Satyr und eine Mänade ausgefüllt, die tanzend sich einander nähern. Je zwei ähnliche Paare schmücken die jenseits der Löwenköpfe liegenden Teile des Ovals. Der Bilderschmuck zeigt nicht die verworrene Überladenheit, an welcher die meisten Sarkophagreliefs leiden, sondern eine klare Komposition, die den Raum in harmonischer Weise mit anmutigen, aus der älteren Kunst entnommenen Motiven füllt.

Visconti Mus. Pio-Cl. 29, 29a. Pistolesi IV 88. Millin gal. myth. pl. 63, 268. Vgl. Zoega de origine et usu obeliscorum p. 333 not. 45 und in Welckers Zeitschrift p. 391 ff. Braun Ruinen und Museen p. 296 n. 47.

141 (31) Sarkophag des Sextus Varius Marcellus.

Gefunden 1764 bei Velletri, 1772 von dem dortigen Stadtrate dem Papste Clemens XIV. geschenkt.

Er ist nach der Inschrift gearbeitet für Sextus Varius Marcellus auf Anordnung seiner Gattin Julia Soaemias und seiner Kinder, zu denen der nachmalige Kaiser Elagabal gehörte. Die Inschrift macht in lateinischer und griechischer Sprache die von Marcellus bekleideten Ämter namhaft.

Corpus inscr. lat. X 1 n. 6569. Corpus inscr. graec. III n. 6627.

Gabinetto di Canova.

Da es interessant ist, mit den antiken Skulpturen Werke eines modernen Meisters zu vergleichen, welcher nach einer Periode der Ausartung wiederum den klassischen Stil zur Geltung brachte, so mag der Besucher des Museums auf die drei in diesem Raume befindlichen Statuen Canovas (n. 142—144) einen Blick werfen. Sie wurden daselbst aufgestellt, als die Hauptstücke des Museums nach Paris gebracht worden waren und sich von dem Laokoon und dem vatikanischen Apoll nur Gipsabgüsse im Belvedere befanden.

142 (32) Perseus.

Der Held, der soeben die Medusa enthauptet hat, steht triumphierend da, indem er in der gesenkten R. die Harpe, mit der er die Enthauptung vollzogen, in der vorgestreckten L. den Kopf des Ungeheuers hält.

Pistolesi IV 97. Vgl. Kotzebue Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom III (1805) p. 28.

143, 144 (33, 33A) Kreugas und Damoxenos.

Nach einem Berichte des Pausanias (VIII 40, 3) hatten zwei Faustkämpfer, der Epidamnier Kreugas nnd der Syrakusaner Damoxenos, bei den nemeischen Spielen lange Zeit gestritten, ohne dafs einer des anderen Herr wurde. Als der Abend herannahte, verabredeten sie, um eine Entscheidung herbeizuführen, dafs jeder von dem anderen, ohne zu parieren, einen Schlag entgegennehmen solle. Kreugas führte gegen den Kopf des Damoxenos einen Schlag, der ohne erhebliche Wirkung blieb. Hierauf forderte Damoxenos seinen Gegner auf, den einen Arm emporzuheben, stiefs, als dies geschehen war, mit den ausgestreckten Fingern der r. Hand gegen das durch jene Haltung angespannte Bauchfell, durchbrach das letztere und rifs die Eingeweide heraus. Kreugas starb auf der Stelle. Die Richter verwiesen den Damoxenos, weil er gegen die Kampfesregeln gefehlt, von dem Platze und erkannten dem Getöteten den Sieg zu. Canova hat die Individualitäten der beiden Gegner, der Überlieferung entsprechend, unterschieden, den Kopf des Kreugas edler gebildet, in dem des Damoxenos die Brutalität wohl mit zu grofser Schärfe hervorgehoben.

Pistolesi IV 91. Vgl. Seume Spaziergang nach Syrakus I p. 116.

Der Vergleich mit den Werken antiker Plastik ist für diese drei Statuen des modernen Meisters entschieden ungünstig. Die

Kunst der Diadochenzeit erstrebte öfters eine effektvolle Wirkung, ist aber nie bis zu einer derartig theatralischen Auffassung vorgegangen, wie sie der Perseus Canovas zeigt. Man denkt angesichts dieser Statue unwillkürlich an einen italienischen Tenor, der eine Bravourarie vorträgt. Die Behandlung des Nackten erscheint lebloser als an selbst nur mittelmäfsig ausgeführten antiken Skulpturen. Bei den beiden Faustkämpfern erweckt die Muskulatur, deren übertriebener Ausdruck noch durch Berninische Einflüsse bestimmt scheint, nicht den Eindruck wahrer elastischer Kraft, wie z. B. am Apoxyomenos (n. 32), sondern erinnert an ausgestopfte Puppenbälge.

In der Halle:

145 (38) **Friesfragment aus lunensischem Marmor, Gigantomachie.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Pius VII. für den Vatikan erworben. Ergänzt der Kopf der Artemis, Stücke an den Fackeln der anderen Göttin und allerlei unbedeutende Splitter.

Artemis zielt mit dem Bogen nach einem schlangenfüfsigen Giganten, der mit jeder Hand zwei grofse Steine zum Wurfe gegen sie erhebt. Ihr Hund wirft sich auf den l. Oberschenkel des Giganten und wird dabei von der Schlange, in welche dieser Schenkel ausläuft, in den Nacken gebissen. Rechts schreitet eine Göttin matronalen Charakters, die in der Regel für Hekate erklärt wird, eine brennende Fackel in jeder Hand, gegen zwei vollständig menschlich gebildete Giganten vor, einen älteren bärtigen und einen jungen bartlosen, die eine höchst ausdrucksvolle Gruppe bilden. Der ältere Gigant ist auf das l. Knie zusammengesunken, giebt aber den Kampf noch nicht auf, sondern greift nach einem mächtigen Steinblocke, den sein jüngerer Gefährte heranschleppt. Die Landschaft ist durch Felsen und Eichbäume angedeutet in einer Weise, die sich besser als es sonst bei derartigen malerischen Zuthaten der Fall zu sein pflegt, mit den Gesetzen der Plastik verträgt. Das Relief gehört nach seinem Materiale wie nach dem Charakter der Ausführung der römischen Zeit an. Doch ist seine Komposition durch ältere Motive bestimmt, welche zum Teil auch von den Künstlern des pergamenischen Frieses benutzt wurden, wie denn der Gegner der Artemis in der Anlage genau mit einem der Giganten übereinstimmt, welche auf jenem Friese gegen Zeus kämpfen.

Overbeck Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V 2[a]. Die ganze Litteratur bei Mayer die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst p. 364 n. 8, p. 385—386.

146 (42) Unbedeutende **Statue der Aphrodite** mit porträthaften Zügen.

Sie gehört zu den Statuen, die bereits Papst Julius II. im Garten des Belvedere aufstellen liefs (Journal of hellenic studies VIII, 1887, p. 326—327. Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890, p. 13 ff.). Ergänzt an der Göttin die Nase wie der r. Zeige- und Mittelfinger.

Die Göttin, deren Figur aus derjenigen der knidischen Aphrodite (vgl. n. 324) abgeleitet ist, hielt in der L., wie es scheint, einen Toilettengegenstand, beispielsweise ein Salbgefäfs oder einen zum Auftragen der Schminke dienenden Pinsel. Man hat in der Statue wegen der Ähnlichkeit, die ihr Kopf mit dem durch Münzen bekannten Porträt der mutmafslichen Gattin des Severus Alexander, Sallustia Barbia Orbiana, darbieten soll, ein Porträt dieser Kaiserin erkennen wollen. Doch ist diese Ähnlichkeit meines Erachtens nicht vorhanden. Den neben der Hauptfigur stehenden Eros darf man nach Mafsgabe ähnlicher Terracottengruppen und eines Gemmenbildes ergänzen: er wird mit der erhobenen R. der Göttin einen Spiegel vorgehalten haben. Nach der auf der Plinthe angebrachten Inschrift ist die Gruppe von einer gewissen Sallustia Helpidus der Venus Felix geweiht.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 52. Millin gal. myth. pl. 44, 187. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 101, 396ª. Clarac IV pl. 609, 1349. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 269 n. 1; röm. Ikonographie II 3 p. 94, 107. Die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 1, 782. Ähnliche Terracotten: Arch. Anzeiger 1849 p. 85, 1851 p. 29. Die Gemme: Friederichs kleinere Kunst p. 428 Anm.

147 (49) **Sarkophag, Achilleus und Penthesileia.**

Der schon zu Lebzeiten des Malers Giulio Romano (1492—1546) bekannte Sarkophag befand sich mindestens bis zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in der Villa Papa Giulio vor Porta del Popolo. Ergänzt mancherlei stark vom Grunde abstehende Teile.

Die verworrene Komposition der Hauptseite stellt die Schlacht dar, welche vor Troja zwischen den Achäern und Amazonen stattfand. In der Mitte sieht man Achill die verwundete Penthesileia umfassend. Beider Köpfe sind Porträts der in dem Sarkophage beigesetzten Personen. Die Haartracht der Frau ist die während der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr. übliche; sie bildet einen auffälligen Gegensatz zu den mythologischen Motiven. Das Relief der l. Schmalseite bezieht sich auf die Ankunft der Penthesileia in Troja: ein phrygisch gekleideter Troer kniet vor einer Amazone, die in aufrechter Haltung, die L. auf ihren Speer gestützt, dasteht, und berührt flehend mit der R. deren Knie.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. XXXIX 92 p. 113.

Gabinetto dell' Antinoo.

148 (53) Statue des Hermes.

Gefunden 1543 aufserhalb der Stadt in einem unweit der Engelsburg gelegenen Garten und von Paul III. im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34).

Diese unter dem Namen des Antinoos vom Belvedere bekannte Statue ist bereits im Altertum einmal restauriert worden — eine Restauration, von welcher vier Zehen des r. Fufses herrühren. Als die Statue entdeckt wurde, waren beide Beine unten über den Knöcheln, das r. oben unter dem Gesäfs, das l. oben unter dem Knie abgebrochen. Um einen scheinbar ununterbrochenen Zusammenhang zwischen dem r. Beine und dem zugehörigen Fufse zu erzielen, hat der moderne Ergänzer die beiden Bruchstellen abgeglättet, das Bein an der unteren Aufsenseite verdünnt und es in dieser Weise auf den Fufs gesetzt. Infolgedessen erscheint das Bein unten zu weit nach einwärts gebogen und die Knöchelpartie verkrüppelt. Bei jener Überarbeitung können auch Reste von Fufsflügeln entfernt worden sein.

Wie sich aus anderen im wesentlichen übereinstimmenden und besser erhaltenen Wiederholungen ergiebt, stellt die Statue Hermes dar. Der Gott, dessen jugendlicher Körper gymnastisch durchgebildet erscheint, steht ausruhend da; das feine Gesicht zeigt einen leise melancholischen Ausdruck; die Linke senkte den Caduceus; Bruchstellen, welche an der r. Hüfte und an der Rückseite der l. Wade sichtbar sind, beweisen, dafs die Rechte leicht an die Hüfte gestützt war und das Gewand bis zur l. Wade herabreichte. Der am r. Beine angebrachte Palmenstamm, von dem es jedoch fraglich ist, ob wir ihn am Originale vorauszusetzen haben, bezeichnet den Gott als Vorsteher gymnastischer Übungen, als Hermes Enagonios, wie denn siegreiche Athleten nicht ausschliefslich Kränze, sondern vielfach auch Palmenzweige als Preise erhielten. Dafs die Statue auf ein hellenisches Original zurückgeht, ergiebt sich daraus, dafs sich Wiederholungen derselben auf griechischem Boden gefunden haben, und zwar wird dieses Original nach der Behandlung der Formen überhaupt wie im besonderen nach der rauh gelassenen Oberfläche der Chlamys und den durch kreisförmige Einschnitte umrissenen Brustwarzen eine Bronzefigur gewesen sein. Der Typus des Kopfes und die Formengebung des Körpers erinnern an den das Dionysoskind haltenden Hermes des Praxiteles. Man hat demnach die Schöpfung des Originales nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu dem Kunstkreise desselben Meisters in Beziehung gesetzt.

De Rossi raccolta di statue T. 3. Visconti Mus. Pio-Cl. I 7 (vgl. opere varie IV p. 55, p. 350 n. 129). Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 28, 307.

Dietrichson Antinoos pl. III 8 p. 114, p. 181 n. 16. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 675 Fig. 737. Weitere Litteratur über diese Statue und ihre bedeutenderen Repliken bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1218—1220. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 35. Amelung Florentiner Antiken p. 37; Führer durch die Antiken in Florenz n. 3. Klein Praxiteles p. 390—393.

149 (55) Relief, Festzug zu Ehren der Isis.

Vormals in Palazzo Mattei, unter Pius VII. im Vatikan aufgestellt. Ergänzt an der ersten Figur von rechts der obere Teil der Lotosblume und der Kopf der Uraiosschlange, an der zweiten der r. Arm und die äufsere Hälfte der Rolle.

Voran schreitet eine Priesterin der Isis, über der Stirn eine Lotosblume, in der R. einen Eimer (situla); um ihren l. Vorderarm ist eine Uraiosschlange gewunden, ein Reptil, welches im Kultus der ägyptischen Göttin eine hervorragende Rolle spielte. Der Priesterin folgt der Bewahrer der heiligen Bücher (Hierogrammateus), das glatt rasierte Haupt mit zwei Sperberfedern geschmückt, mit beiden Händen eine halb geöffnete Rolle vor sich haltend, dann der Prophet mit dem heiligen Wassergefäfse, schliefslich eine Opferdienerin, mit der R. die Isisklapper (seistron) rührend, in der L. einen Schöpflöffel (capeduncula). Nach einem Gebrauche, den wir öfter in antiken Kulten begegnen, faſst der Prophet das Gefäfs nicht mit der bloſsen sondern mit der durch das Gewand bedeckten Hand an. Die Ausführung ist korrekt und bekundet ein offenbar absichtliches Streben nach strenger Formengebung.

S. Bartoli admiranda T. 14. Montfaucon l'antiquité expliquée II 2 pl. CXVI 1 p. 286. Monumenta Matthaeiana III T. 26, 2 p. 49. Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. II.

150 (56) Statue des Priapos.

Gefunden unweit der Torre della Chiaruccia (bei Civita vecchia) unter den Ruinen von Castrum novum, unter Pius VI. im Vatikan aufgestellt. Ergänzt die Nase, Stücke am Weinkranze, die vordere Hälfte des r. Unterarms, zwei Feigen und die darunter liegenden Blätter in dem Fruchtschurze.

Priapos hält, als Gott der Fruchtbarkeit, in dem Schurze seines Chitons einen Haufen von Früchten. Da er zu den Gottheiten gehörte, welche die Hellenen, als sie die kleinasiatische Küste besiedelten, von der daselbst seſshaften Bevölkerung annahmen, so zeigen alle bekannten Typen des Priapos einen mehr oder minder orientalischen Charakter. Dieser Charakter äufsert sich an der vatikanischen Statue in dem langärmeligen Chiton, dem weichlichen Ausdrucke des Gesichtes, dem Schnurrbart, dessen Enden künstlich gesteift und emporgedreht scheinen, und in der Bildung des Mundes, die geradezu an semitische Physiognomien erinnert.

Visconti Museo Pio-Cl. I 50. Millin gal. myth. pl. 91, 288. Hirt Götter und Heroen T. XXXIX 336. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 129, 596. Clarac IV pl. 734, 1773. Über die Typen des Priap: Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1855 p. 235 ff. Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XXVII (1859) p. 45 ff. Archäol.-epigr. Mitteilungen aus Österreich I p. 88 ff.

In der Halle ist oberhalb des Sarkophages Museumsnummer 58 in die Wand eingemauert:

151 **Relief, Paris und Helena.**

Gefunden auf dem Aventin.

Da das stark verwitterte Relief kaum mehr als die Silhouetten der Figuren erkennen läfst, so mufs man, um seine Darstellung richtig zu würdigen, besser erhaltene Wiederholungen (vgl. n. 599) zum Vergleiche heranziehen, vor allem ein im Neapler Museum befindliches Exemplar, auf dem die Figuren, abgesehen von Eros, durch Inschriften bezeichnet sind. Hiernach stellen alle diese Reliefs Aphrodite dar, wie sie der Helena zuredet dem Paris Gehör zu gewähren. Die Liebesgöttin sitzt neben Helena und hat den r. Arm um deren Nacken geschlungen. Helena zögert noch; denn sie senkt nachdenklich das Haupt und erhebt die R. wie mit einer leisen Geberde der Abwehr. Vor der Gruppe steht Paris, dessen Gefühle durch den sich an ihn anschmiegenden Eros vergegenwärtigt werden. Die kleine Figur, welche auf dem hinter der Frauengruppe angebrachten Pfeiler sitzt, ist die Göttin der Überredung, Peitho, während die hinter Paris befindliche Statue des Apollon auf Amyklae hinweist, wo nach dem Mythus die Entführung der Helena stattfand. Da die Gruppe des Paris und des Eros, ähnlich angeordnet, auf einer spätestens um die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. gearbeiteten attischen Vase wiederkehrt, so scheint die Komposition der Reliefs wenigstens zum Teil durch ein der Blütezeit nahestehendes attisches Gemälde bestimmt.

Guattani Monumenti antichi inediti dell' anno 1785 Giugno T. 1 p. 41—47. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1850 p. 183. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1873. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 155—156.

152 (61) **Sarkophag, Nereiden.**

Gefunden bei Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt unbedeutende Splitter.

Vier Nereiden, von denen jede ein Waffenstück hält, reiten auf Delphinen in dem plastisch ausgedrückten Meere. Als die Grundlage dieses und anderer ähnlicher Sarkophagreliefs dürfen wir eine Gruppe des Skopas betrachten, welche Thetis und die Nereiden darstellte, wie sie dem Achill die von Hephaistos geschmiedeten Waffen überbringen. Die plastischen Motive wurden

von der Malerei weiterentwickelt und diese malerischen Umbildungen häufig von den Sarkophagarbeitern reproduziert. Ein derartiger Bilderschmuck, auf einem Sarkophage angebracht, sollte offenbar die in dem letzteren beigesetzte Person, die vermutlich eine militärische Laufbahn zurückgelegt hatte, als dem Achill ebenbürtig bezeichnen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 20. Pistolesi IV 110. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 131 n. 84. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke p. 438 n. 75. Ann. dell' Inst. 1860 p. 403—404. Heydemann Nereiden mit den Waffen des Achill (Halle 1879) Abschnitt 4, Marmorwerke n. 2.

Auf diesem Sarkophage steht:

153 **Fragment einer Gruppe.**

Unter Clemens XIV. zu Palestrina (Praeneste) gefunden.

Erhalten ist der untere Teil einer jugendlichen Frauengestalt, welche den Oberkörper etwas nach l. wendend, in anmutig lässiger Haltung auf dem Rücken eines Seepferdes sitzt. Zwei kleine Füfse, die auf dem den Nacken des Tieres bedeckenden Gewande aufsetzen, beweisen, dafs die Figur von einem ihr zugewendeten Eros begleitet war. Das Wasser, in dem sich das Seepferd bewegt, ist plastisch ausgedrückt und belebt durch einen Delphin, der einen Polypen, und einen andern Fisch, der einen kleinen, nicht deutlich erkennbaren Gegenstand verschlingt. Der Restaurator hat das abgebrochene Schwanzende des Seepferdes an einer falschen Stelle angesetzt. Ein auf der Plinthe aufliegendes Stück der Schwanzwindung beweist, dafs der Schwanz ursprünglich eine und zwar eine umfangreichere Windung mehr hatte, welche das nötige Gleichgewicht zu dem Vorderkörper des Tieres herstellte und zugleich den oberhalb der Plinthe vorhandenen Raum in angemessener Weise füllte. Ein besonderer Reiz der anmutigen Komposition beruht auf den mannigfaltigen Bewegungsaxen, welche der Künstler den Figuren gegeben hat. Die ebenso feine wie lebensvolle Ausführung nötigt uns, in dieser Gruppe eine griechische Originalarbeit zu erkennen, die nach der malerischen Weise, in der auf der Plinthe die Natur vergegenwärtigt ist, der hellenistischen Zeit anzugehören scheint. Die mangelhafte Erhaltung und der Umstand, dafs wir nicht wissen, ob die Gruppe ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildete oder ein Gegenstück hatte oder zu einem gröfseren Skulpturencyklus gehörte, erschweren die Beurteilung der ursprünglichen Motive wie die Deutung. Falls die Gruppe allein stand, dann könnte man an Aphrodite denken, die, begleitet von Eros, das Meer durchreitet, oder an Galateia, die vom Meere aus nach dem in sie verliebten Polyphem emporblickt (vgl. n. 854). Wenn dagegen die Gruppe

zu einer oder mehreren anderen Skulpturen in Beziehung stand, so würde das Mädchen einfach als Nereide aufzufassen sein.

Römische Mittheilungen des arch. Instituts III (1888) T. II p. 69—75.

Am Eingange zu der Sala degli animali:

154, 155 (64, 65) **Zwei molossische Hunde.**

Der eine (64) vormals im Palasso Pichini (vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VII 1892 p. 99), der andere (65) gefunden bei der unweit Civita vecchia gelegenen Torre della Chiaruccia, beide stark restauriert (vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 265 not. 1). Ergänzt an beiden Hunden Stücke der Ohren, die Kinnladen, die Vorderbeine, beinah das ganze l. Hinterbein, die Plinthe, an n. 64 aufserdem der r. hintere Unterschenkel mit dem daraufliegenden Stücke des Schwanzes, an n. 65 das r. Hinterbein und der Schwanz.

Dieser Typus mufs im Altertum hochberühmt gewesen sein; denn wir kennen von ihm mehrere Wiederholungen, die hinsichtlich der Ausführung zum Teil den vatikanischen Exemplaren überlegen sind. Das gewaltige Tier sitzt da und blickt mit dem Ausdruck der gespanntesten Aufmerksamkeit in den gutmütigen Augen sei es zu seinem Herrn, sei es zu einer anderen ihm bekannten Person empor. Die geöffnete Schnauze und der mächtig erhobene Brustkorb deuten an, dafs sich der Hund, bevor er sich gesetzt, weidlich getummelt hat, die Weise, in der er dasitzt, dafs er baldigst aus der Ruhe wiederum zur Bewegung übergehen wird. Die Erfindung dieses Typus darf mit gröfster Wahrscheinlichkeit um die Zeit Alexanders des Grofsen angenommen werden. Die naturwahre Charakteristik der Oberfläche und im besonderen die der Wirklichkeit entsprechende Behandlung der Haare ist in der älteren Kunst ohne Analogie. Andererseits aber bekunden diese Figuren eine grofsartige Auffassung des physischen Organismus, wie sie in der späteren Entwickelung kaum ihres Gleichen finden dürfte. Nun war der gröfste Bildhauer der Alexanderepoche, Lysippos, gerade als Bildner von Hunden berühmt (Plin. n. h. 34, 63). Es fragt sich somit, ob wir nicht ihn als den Erfinder der Originalfigur zu betrachten haben. Die Charakteristik stimmt vollständig mit lysippischer Kunstweise und das Gleiche gilt für die Art, in welcher der künstlerisch dargestellte Moment auf die vorhergehende wie die nachfolgende Bewegung hindeutet. Vgl. n. 32.

Pistolesi IV 100. Reinach répertoire II 2 p. 760 n. 1. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmanns Geschichte der Kunst V 6 § 28. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 145 n. 68, 69. Braun Ruinen und Museen p. 314. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 10, 11.

Gabinetto del Laocoonte.

156 (74) **Gruppe des Laokoon,** ein Originalwerk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros und seiner beiden Söhne Polydoros und Athenodoros.

Gefunden am 14. Januar 1506 in einem reich ausgeschmückten Gemache, welches, wie es scheint, zu dem Hause des Titus gehörte (Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890, p. 16, p. 53. Sittl empirische Studien über die Laokoongruppe, Würsburg 1895, p. 3—5, p. 44 n. 1).

Die, wie es scheint von Agostino Cornacchini (um das Jahr 1730) in Stuck ausgeführte. Ergänzung des r. Armes des Laokoon ist falsch. Dieser Arm war nicht gerade emporgestreckt, sondern gekrümmt, ähnlich, wie ihn der neben der Gruppe auf dem Boden liegende, dem Michelangelo zugeschriebene Entwurf wiedergiebt. Eine an der r. Seite des Kopfes über dem Ohre befindliche Locke, deren oberes Ende abgestofsen ist, zeigt eine runde glatte Bruchfläche, welche sich am natürlichsten erklärt unter der Voraussetzung, dafs diese Locke, sei es unmittelbar, sei es vermittels einer schmalen Stütze, mit der Hand verbunden war. Man hat demnach anzunehmen, dafs die r. Hand unweit des Ohres und etwas über demselben zu stehen kam. Der Aufbau der Gruppe gewinnt hierdurch, da sie dann pyramidal zuläuft und im Kopfe der Hauptfigur gipfelt. Aufserdem sind ergänzt der r. Arm des jüngeren und die r. Hand des älteren Sohnes. Da jedoch der jüngere Knabe im Verscheiden begriffen ist, so wird man sich seinen Arm nicht beinahe gerade emporgerichtet, sondern schlaff nach vorwärts oder seitwärts nach dem Kopfe zu fallend zu denken haben. Eine um das Haupt des Vaters herumlaufende Rille, die mit besonderer Deutlichkeit am Hinterkopfe erkennbar ist, beweist, dafs Laokoon einen bronzenen Kranz trug, der ihn als Priester bezeichnete.

Laokoon hatte sich gegen das Verbot des Apoll, dessen Priester er war, verheiratet und zwei Söhne gezeugt, nach einer anderen Überlieferung sogar den Tempel durch geschlechtlichen Umgang mit seiner Gattin entweiht. Um ihn zu bestrafen, entsendete der erzürnte Gott zwei Schlangen, welche nach der epischen Darstellung des Mythos Laokoon und einen seiner Söhne, nach einer jüngeren Fassung den Vater und beide Söhne töteten. Die Situation, welche dem in der Gruppe fixierten Momente vorausging, haben wir uns offenbar so zu denken, dafs Laokoon und seine Söhne, etwa um ein Opfer darzubringen, um den Altar herumstanden. In dieser Situation werden sie von den Schlangen überfallen und umstrickt. Der Vater und der jüngere Sohn sind durch den Druck der Schlangenleiber auf den Altar zurückgeworfen, während der ältere durch ihre Windungen neben dem

Altar festgehalten wird. Der jüngere Knabe, in dessen Brust sich die eine der Schlangen fest eingebissen hat, haucht soeben den letzten Atem aus; sein brechendes Auge ist nach oben gerichtet; die l. Hand, mit der er einen erfolglosen Versuch gemacht hat, die Schlange von sich zu entfernen, ruht noch matt auf dem Kopfe des Ungeheuers. Der Vater empfängt gerade den tötlichen Biſs und wird hierdurch vom Kopfe bis zu den Füſsen von furchtbaren Schmerzen durchschauert. Dieses physische Leiden und nichts anderes bedingt die Bewegung der ganzen Gestalt. Wie es Personen zu thun pflegen, welche plötzlich von einem stechenden Schmerze befallen werden, wirft Laokoon das Haupt zurück, während der Mund zu tiefem Stöhnen geöffnet erscheint. Der r. Arm, wenn wir dessen ursprüngliches Motiv richtig erkannt haben, zuckt nach der Richtung, von welcher her der Biſs erfolgt. Krampfhaft windet sich der Oberkörper, während der r. Fuſs, dessen Zehen konvulsivisch gekrümmt sind. mit der Ferse an den Altar anschlägt. Auch die Streckung des l. Beines ist lediglich durch das physische Leiden bestimmt. Hätte Laokoon die Absicht, damit seinen Körper aus der sitzenden Lage zu erheben, so würde er den Fuſs fest und senkrecht aufsetzen und den Boden nicht bloſs mit den Zehen und in schräger Richtung berühren. Mit der l. Hand hat er nach der Stelle gegriffen, an der er verwundet worden ist, und dabei die Schlange zu fassen bekommen. Doch ist diese Bewegung nur instinktiv; denn, wäre sich Laokoon des Vorhabens, die Schlange von seiner Hüfte abzuschnellen, klar bewuſst, so würde er sie nicht an einem von dem Kopfe entfernten Teile des Halses, sondern unmittelbar hinter dem Kopfe anfassen und die Hand nicht längs des Schenkels abwärts, sondern von dem Körper hinweg nach der Seite zu bewegen. Der ältere Sohn ist noch unverletzt. Um seinen r. Arm und seinen l. Fuſs sind zwei Windungen des Schlangenleibes geschlagen. Der Jüngling versucht, mit der L. den den Fuſs umspannenden Ring zu lösen, ist aber mehr als mit sich selbst mit dem Unglücke des Vaters beschäftigt, zu dem er schmerzvoll emporblickt und mit klagender Geberde die R. erhebt. Ob den Künstlern hierbei die Überlieferung vorschwebte, nach welcher einer der Söhne entrann, bleibt zweifelhaft. Jedenfalls wird dadurch, daſs dieser Sohn noch nicht unrettbar verloren scheint und Teilnahme an dem Schicksale des Vaters zeigt, ein mildernder Zug in die schreckliche Darstellung gebracht.

Durch diese Analyse ist die notwendige Grundlage für die ästhetische Würdigung der Gruppe gewonnen. Ein dargestelltes Leiden wirkt nur dann tragisch, wenn wir dasselbe als die sittlich notwendige Folge einer Schuld erkennen. Die Gruppe als

solche enthält keinen Hinweis, weshalb die furchtbare Katastrophe über Laokoon und seine Söhne hereinbricht, und ihre Wirkung ist demnach nicht rein tragisch, sondern vorwiegend pathologisch. Indefs wird dieser Mangel dem antiken Betrachter weniger fühlbar gewesen sein als dem modernen. Wir dürfen voraussetzen, dafs das Publikum, für welches die drei rhodischen Künstler arbeiteten, mit dem dargestellten Mythos genau bekannt war und demnach in seiner Phantasie mit Leichtigkeit die der Katastrophe vorhergehende Schuld ergänzen konnte. Aufserdem ist auch die Möglichkeit zu erwägen, dafs das Verständnis der Darstellung durch die Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis erleichtert wurde, welches zur Weihung der Gruppe Veranlassung gab. Nehmen wir beispielshalber an, dafs die Weihung erfolgte zum Andenken daran, dafs eine feindliche Abteilung, die ein bei Rhodos gelegenes Heiligtum geschändet, von den Bürgertruppen aufgerieben worden war, so lag den Rhodiern angesichts der Gruppe der Gedanke nahe genug, dafs Laokoon infolge einer Tempelschändung zu Grunde ging. Ein anderer Mangel der Gruppe liegt darin, dafs der innere Zusammenhang der drei Figuren zu wünschen übrig läfst. Der jüngere Sohn stirbt; der Vater erscheint lediglich durch seinen physischen Schmerz in Anspruch genommen; nur der ältere Knabe ist zu einer der anderen Figuren in geistige Beziehung gesetzt, indem er seine Teilnahme an dem Schicksale des Vaters bekundet. Hiervon abgesehen, erscheinen die drei Figuren nur durch ein äufserliches Motiv, nämlich durch die Windungen der Schlangen, untereinander verbunden. Doch werden diese Mängel durch die Vorzüge des Werkes reichlich aufgewogen. Der in sich abgeschlossene Aufbau der Gruppe ist von wunderbarer Schönheit. Auf das feinste berechnet erscheint die Weise, in der die Künstler den Altar ausgenutzt haben, um die nötige Symmetrie zwischen den beiden Knabenkörpern zu erzielen. Die Behandlung des Nackten zeugt von einer Kenntnis des menschlichen Körpers, wie sie in wenigen anderen antiken oder modernen Werken ihres Gleichen findet. Es ist unmöglich, für die Wiedergabe eines von konvulsivischen Schmerzen gepeinigten Menschen wie Laokoon ein bestimmtes Modell zu benutzen. Vielmehr mufs eine derartige Darstellung auf Grundlage der vielseitigsten anatomischen und pathologischen Kenntnisse frei geschaffen werden. Agesandros und seine Mitarbeiter haben dieses schwierige Problem auf das glänzendste gelöst.

Die vielfach erörterte Stelle des Plinius (XXXVI 37, 38), an welcher von den Künstlern des Laokoon die Rede ist, enthält keine bestimmte Angabe über die Zeit derselben und gestattet auch keinen sicheren Schlufs in dieser Frage. Das Gleiche gilt

für mehrere erhaltene Basen, deren Inschriften die Söhne des Agesandros als Urheber der von den Basen getragenen Kunstwerke namhaft machen. Wenn man aus den Buchstabenformen jener Inschriften den Schluſs gezogen hat, daſs Polydoros und Athenodoros um das Jahr 100 v. Chr. thätig gewesen seien, so wird dieser Schluſs dadurch hinfällig, daſs es zweifelhaft ist, ob die betreffenden Basen zu Originalwerken der beiden Künstler oder zu späteren Kopien gehörten, in welchem letzteren Falle die Inschriften selbstverständlich in einem jüngeren Alphabete abgefaſst werden konnten. Den Versuch nachzuweisen, daſs der Laokoon jünger sein müsse als der unter König Eumenes II. (197—175 v. Chr.) zu Pergamon ausgeführte Gigantenfries, darf man als widerlegt betrachten. Die unbefangene Würdigung des in den beiden Werken herrschenden Kunstcharakters führt vielmehr zu dem entgegengesetzten Resultate. Nach der Zeit Alexanders des Groſsen steigerte sich in der griechischen Plastik von Generation zu Generation die Tendenz, mehr auf die sinnliche Erscheinung und auf eine glänzende äuſsere Wirkung als auf die geistige Vertiefung des darzustellenden Gegenstandes hinzuarbeiten. Es führte dies allmählich dazu, daſs nebensächliche Motive, die man bisher gar nicht oder nur in stilisierender Weise wiedergegeben hatte, genau der Natur nachkopiert und die plastischen Formen von einem malerischen Elemente durchdrungen wurden. Während diese Richtung in dem pergamenischen Friese vollständig emanzipiert auftritt, erscheint die Laokoongruppe davon so gut wie unberührt. Ihre Komposition ist plastisch im höchsten Sinne des Wortes, und in der Ausführung ist alles unnütze Beiwerk vermieden. Wenn die Künstler die Anatomie an dem Körper des Vaters mit gröſserer Ausführlichkeit behandelt haben, als es in der älteren Plastik geschah, so waren sie hierzu gewissermaſsen durch den Gegenstand genötigt; denn die Konvulsionen, denen Laokoon unterliegt, lieſsen sich nur durch eine eingehende Darstellung der Muskeln und Adern zu deutlichem Verständnis bringen. Doch sind die Künstler dabei keineswegs in ein leeres Prunken mit anatomischen Einzelheiten verfallen, sondern haben alle Formen dem Grundmotive untergeordnet.

Dazu kommt noch ein bezeichnender Unterschied in der Bildung der Augen. An den Figuren der Laokoongruppe sind die Augäpfel nach dem Gebrauche der älteren griechischen Marmorskulptur etwas abgeplattet, während sie auf dem Friese bereits die der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigen, wie wir ihr an den Werken der griechisch-römischen Kunst begegnen, wenn dieselbe nicht durch ältere Vorbilder bestimmt wird. Nach alledem scheint es, daſs der Laokoon älter ist und der Alexanderepoche

näher steht, als der unter König Eumenes II. (197—175 v. Chr.) gearbeitete pergamenische Fries.

Die Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1422, der noch Robert Bild und Lied p. 192 ff., archäolog. Märchen p. 142—143, Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 24 ff. Fig. 26, Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie II p. 1856 ff., Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 236, Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 553 Fig. 285 beizufügen sind. Über die Restaurationen die ältesten Abbildungen und Beschreibungen der Gruppe: Sittl empirische Studien über die Laokoongruppe p. 44—47. Die Annahme von Kekulé zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon (Berlin und Stuttgart 1883), dafs der Laokoon jünger als der pergamenische Fries und um 100 v. Chr. entstanden sei, ist von Brunn im Jahrbuch der preufs. Kunstsammlungen V (1884) p. 263—272 und von Trendelenburg die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars (Berlin 1884) schlagend widerlegt worden. Ich begreife nicht, wie Foerster (Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz, Leipzig 1890, p. 74—95, p. 428—438) nach den Darlegungen dieser beiden Gelehrten noch die Ansicht vertreten kann, dafs der Laokoon jünger sei als der pergamenische Fries und der Toro Farnese. Über Plin. XXXVI 37. 38: Mommsen im Hermes XX p. 285—287; Foerster a. a. O. p. 76—88. Die auf Rhodos gefundenen Künstlerinschriften bieten für die Chronologie des Laokoon keine sicheren Anhaltspunkte dar: Jahrbuch d. arch. Inst. IX (1894) p. 23—37. Die Annahme, dafs die Schilderung des Vergil durch die Laokoongruppe bestimmt sei, ist in den Serta Harteliana (Wien 1896) p. 44 ff. in einleuchtender Weise zurückgewiesen.

In der Halle:

Oberhalb der Thür des Gabinetto del Laocoonte

157 **Fragment eines Sarkophagreliefs, eine Erinys.**

Das Fragment rührt von der Schmalseite eines Sarkophages her, auf welcher das über Orestes auf dem Areopag abgehaltene Gericht dargestellt war. Erhalten ist nur der untere Teil der Erinys, die auf den vollständigeren Exemplaren der Athena gegenüber neben dem die Stimmurne tragenden Tische steht, aufserdem zwei Füfse des Tisches, aus denen der Ergänzer einen Dreifufs gemacht hat. Das Attribut, welches die Erinys in der R. hält, ist eine Geifsel.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. LVI 164 p. 176.

158 (80) **Marmorne Urne.**

Vormals in der Villa Mattei auf dem Caelius. Ergänzt der Kopf der l. angebrachten Flügelgestalt.

Wie die Inschriften besagen, barg diese Urne die Asche zweier Knaben, eines Gaius Clodius Primitivus, welcher elf Jahr, und eines Gaius Clodius Apollinaris, der fünf Jahre alt starb. Die Dekoration ist ebenso bedeutungsreich wie geschmackvoll. Säulen, welche die Form von Palmenstämmen haben, umgeben den Titulus. Zwei unter dem letzteren dargestellte weibliche Flügelgestalten

sind im Begriff eine Thür aufzureifsen, in der man offenbar die Thür des Grabes zu erkennen hat.

Monumenta Matthaeiana III T. 63, 2. Corp. inscr. lat. VI 3 n. 15699.

159 (81) Relief mit der Darstellung eines römischen Aufzuges.

Gefunden im Hofe des Palazzo Ottoboni, heute Fiano. Ergänzt beinah sämtliche Köpfe. Antik sind nur die Wangen und ein Teil des Hinterkopfes an der ersten und das in der Vorderansicht wiedergegebene Gesicht (abgesehen von der Nase) der dritten Figur von links.

Auf der Stelle des Marsfeldes, welche gegenwärtig vom Palazzo Fiano eingenommen wird, stand in der römischen Kaiserzeit die Ara Pacis Augustae, welche der Senat zu Ehren des Augustus errichten liefs, als der letztere im Jahre 13 v. Chr. aus Spanien und Gallien zurückkehrte. Im Bereiche jenes Palastes haben sich aufser dem gegenwärtig im Belvedere befindlichen Exemplare noch mehrere andere Reliefplatten gefunden, welche nach ihren Dimensionen wie nach dem Inhalte und dem charaktervollen Stile ihrer Darstellungen zu der Dekoration eines und desselben Monumentes gehört haben müssen. Man hat mit Recht vermutet, dafs dieses Monument eben die Ara Pacis war. Der Altar war von hohen, marmornen Schranken umgeben, deren Schmuck teils aus figürlichen teils aus ornamentalen Reliefs bestand. Ein Fries, der sich auf dem oberen Abschnitte der Aufsenwände entwickelte, stellte die römische Bürgerschaft, die höchsten Beamten und die Priester dar, wie sie sich in feierlicher Prozession zu einem Opfer begeben, nämlich zu dem Dankopfer, welches für die glückliche Rückkehr des Kaisers der Göttin Pax dargebracht werden soll. Unser Relief zeigt einen Teil dieses Zuges. Voran schreiten zwei Liktoren. Ihnen folgen zwei mit der Toga bekleidete Männer, vermutlich die Prätoren. Hinter ihnen sieht man einen Camillus (vgl. n. 627) mit einem Weihrauchskästchen (acerra) auf der Rechten. Dann folgen andere mit der Toga bekleidete Personen, etwa Senatoren.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 32. Pistolesi IV 95. Mon. dell' Inst. XI T. XXXIV, XXXV 4; Ann. 1881 p. 314 n. 4. Vgl. Römische Mittheilungen IX (1894) p. 171 ff.; X p. 138—145. Gardthausen Augustus und seine Zeit II 2 p. 498 Anm. 14 bis p. 503 Anm. 23. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 166.

160 (84) Sepulcralara eines Volusiers.

Gefunden in dem 1826 und 1827 in der Vigna Ammendola (an der Via Appia) ausgegrabenen Kolumbarium der Volusier. (Die Litteratur über die Ausgrabung: Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112). Ergänzt der obere Teil des Gesichtes des sitzenden Mannes von der Nasenwurzel bis etwas über die Stirn, das Gesicht der Medusenmaske.

Die Person, deren Aschenurne innerhalb der Ara geborgen war, offenbar ein Mitglied der Gens Volusia, ist dargestellt auf einem Sessel sitzend und die Füfse auf einen Schemel (suppedaneum) stützend. Der stilvoll angeordnete ornamentale Schmuck zeigt an den unteren Ecken der Vorderseite liegende Sphinxe, zwischen deren Flügeln Akanthusblätter hervorsprieſsen; über ihnen steigen Pilaster empor, von denen zwei sich hinter einer geflügelten Medusenmaske vereinigende Fruchtschnüre herabhängen; die Seitenflächen sind oben mit Volutenwülsten verziert, von denen eine mächtige Lorbeerguirlande herabhängt. Die in dem Grabmonumente der Volusier gefundenen Inschriften beweisen, dafs man darin während der vierziger und fünfziger Jahre des ersten Jahrhunderts n. Chr. beisetzte. Auf dieselbe Zeit deutet die feine Ausführung unserer Ara.

Pistolesi IV 104. Museo Chiaramonti III 21. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 307 n. 52. Über die Chronologie des Volusiergrabes: Corpus inscr. lat. VI 2 p. 1043—1044.

161 (85) Statue der Hygieia.

Vormals einem gewissen Pierantoni gehörig, unter Pius VII. erworben. Der Kopf, der aus einem griechischen Marmor unbekannter Provenienz besteht, ist antik, gehört aber nicht zu dem aus parischem Marmor gearbeiteten Körper. Ergänzt an dem letzteren die Attribute, der r. Arm, die l. Hand nebst dem benachbarten Stücke des Vorderarmes, allerlei Splitter am Mantel.

Der Kopf zeigt eine nahe Verwandtschaft mit attischen Pallastypen, welche der zweiten Hälte des fünften Jahrhunderts angehören, und scheint nach seiner präzisen, aber etwas trockenen Ausführung ein Bronzeoriginal wiederzugeben. Für seine Deutung ist der Reliefschmuck des Diadems, der aus einem Gorgoneion und zwei auf dasselbe zukriechenden Schlangen besteht, von Wichtigkeit. Während nämlich das Gorgoneion auf Pallas hinweist, scheinen die beiden Schlangen, in derartiger ornamentaler Weise angeordnet, nicht zu den für diese Göttin bezeichnenden Attributen zu gehören. Nun wurde Athena in Attika und in anderen griechischen Landschaften als Gesundheit spendende Göttin, als Athena Hygieia, verehrt und ihr von den Athenern unter diesem Namen im letzten Drittel des fünften Jahrhunderts eine von Pyrrhos gearbeitete Bronzestatue gestiftet, deren mit der Weihinschrift versehene Basis noch auf der Akropolis vorhanden ist. Der Schlangenschmuck erscheint bei einer derartigen Göttin am Platze, da die Schlange in dem Kultus der Heilgöttin eine hervorragende Rolle spielte und sie auch zu den gewöhnlichen Attributen der Hygieia gehörte, wenn die letztere als besondere, von Athena unabhängige Göttin dargestellt wurde (vgl. n. 921).

Hiernach hat man den der vatikanischen Statue aufgesetzten Kopf auf Athena Hygieia gedeutet und darin eine Kopie nach dem von Pyrrhos gestalteten Typus dieser Göttin erkannt. Ein anderer Gelehrter hingegen verwirft die Beziehung auf Athena Hygieia und nimmt an, dafs es sich einfach um einen von der attischen Kunst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts geschaffenen Typus der helmlosen Athena handele.

Für die Statue, von welcher der Körper herrührt, ist nach der vollständig freien und breiten Behandlung des Gewandes wie nach der hohen Gürtung ein griechisches, wir dürfen wohl bestimmter sagen attisches, Original aus dem vorgerückten vierten Jahrhundert anzunehmen. Da der Mantel die für Hygieia typische Anordnung zeigt, so darf die Statue mit Sicherheit auf diese Göttin gedeutet werden. Ob der Restaurator die fehlenden Hände und Attribute richtig so ergänzt hat, dafs die Göttin eine Schlange aus einer Schale tränkt, ist zweifelhaft. Nach den erhaltenen Ansätzen scheint es vielmehr, dafs sie eine um den r. Vorderarm gewundene Schlange mit der Rechten an die Brust drückte und die l. Hand die von dem r. Arme herabreichende Schwanzwindung des Reptils berührte, eine Ergänzung, bei welcher die Haltung der Figur natürlicher und gesammelter erscheint als gegenwärtig. In dieser Weise ist eine im Berliner Museum befindliche Hygieiastatue restauriert, die auf das gleiche Original wie die vatikanische zurückgeht. Die Göttin wäre dann dargestellt im Begriff, das Tier, welches die Heilkraft symbolisiert, in liebevoller Weise zu hegen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 5 (vgl. opere varie IV p. 353 n. 133). Mon. dell' Inst. IX T. 49; Ann. 1873 Tav. d'agg. A p. 4 ff. Reinach répertoire II 1 p. 298 n. 6. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 24. — Über die hohe Gürtung: Archäolog.-epigr. Mittheilungen aus Österreich V (1881) p. 2—13. — Über die Athena Hygieia des Pyrrhos: Röm. Mittheilungen XVI (1891) p. 156—165. — Die Berliner Statue: Verzeichnis der antiken Skulpturen n. 353.

162 (44) Die Basis Casali.

Gefunden in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Caelius in der nördlich von der Villa Casali gelegenen Vigna Millini. Ergänzt das ganze Stück, welches über dem oberen Ende der Reliefdarstellungen aufgesetzt ist.

Diese Basis, die nach der von einem Eichenkranz (corona civica?) umgebenen Inschrift einen von einem gewissen Tiberius Claudius Faventinus geweihten Gegenstand trug, verdient Beachtung, weil ihre Reliefs in ausführlicher Weise die Sage von der Gründung Roms in ihrem Zusammenhange mit dem troischen Mythos darstellen.

Inschriftseite: Venus und Mars auf dem Bette, gefesselt durch die List des Vulkan, der oberhalb des Kranzes dargestellt ist, auf das überraschte Liebespaar herabblickend; ihm gegenüber der Sonnengott, der das Paar verraten, auf seinem Viergespann. — Rechte Seite, auf dem oberen Streifen: das Urteil des Paris; auf den beiden unteren Streifen: zwei Kampfscenen, welche sich nicht mit Bestimmtheit erklären lassen und vielleicht nur im allgemeinen auf den durch das Urteil des Paris veranlafsten trojanischen Krieg hinweisen sollen. — Linke Seite, oben: die Schleifung des Hektor; auf den beiden unteren Streifen: ein Zug, der, wie es scheint, das Leichenbegängnis des Hektor veranschaulichen soll. — Rückseite, auf dem obersten Streifen: Mars nähert sich leisen Schrittes der schlafenden Rhea Silvia; neben der letzteren der Tiber. Zweiter Streifen: Rhea Silvia, die durch Mars Mutter geworden ist, sitzt da, die Zwillinge in den Armen, und blickt empor, gleich als ob sie von den Himmlischen Hilfe in ihrer Not erwarte; zwei Hirten treten an sie heran, vielleicht Kundschafter des Amulius; links der Tiber. Dritter Streifen: die Zwillinge werden von zwei Dienern des Amulius, deren Bewegungen das Mitleiden auszudrücken scheinen, das sie für die Kleinen empfinden, am Ufer des Tiber ausgesetzt; ihr Vater Mars, welcher ein Tropäon über der l. Schulter trägt, ist als Schutzgott gegenwärtig; darüber der Tiber und eine liegende Figur, welche bald auf die Personifikation des Mons Palatinus, bald auf den daselbst wohnhaften Faustulus gedeutet wird. Unterster Streifen: die Zwillinge werden von der Wölfin gesäugt; zwei Hirten, von denen der eine nur Faustulus sein kann, betrachten erstaunt das wunderbare Schauspiel.

Der von Claudius Faventinus geweihte Gegenstand kann eine Bronzefigur des Mars oder der Venus oder eine Mars und Venus darstellende Gruppe gewesen sein. Jedenfalls wird er deutlich gemacht haben, zu Ehren welcher Gottheit die Weihung erfolgte, worüber die Inschrift der Basis keinen Aufschlufs giebt.

Dem Versuche, Claudius Faventinus mit dem gleichnamigen Centurio zu identifizieren, welcher 69 n. Chr. die Mannschaft der misenischen Flotte zum Abfalle von Vitellius bestimmte, widersprechen die schlechte Ausführung der Reliefs, die Thatsache, dafs an den in gröfseren Dimensionen ausgeführten Figuren die Pupillen eingeritzt sind, und die Buchstabenformen der Weihinschrift. Vielmehr ist diese Basis nach dem Charakter der Reliefs wie der Inschrift der späteren Kaiserzeit zuzuschreiben.

Pistolesi IV 96. Wieseler die Ara Casali (Göttingen 1844). Overbeck Kunstmythologie III p. 129 H; Atlas X 18. Vgl. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 126. Friederichs-Wolters n. 2141. O. Jahn Troilos, Telephos und kein Ende p. 10—11 (wo die auf der l. Seite angebrachten Bilderstreifen auf die Schleifung und das Leichenbegängnis des Troilos bezogen werden). Brunn kleine Schriften I p. 35—46.

163 (88) **Relief von einem öffentlichen Gebäude,** vermutlich einem Triumphbogen.

Ergänzt der ganze untere Teil und der ganze r. Rand des Reliefs — dergestalt dafs das ganze hintere Pferd und die beiden darüber emporragenden Liktorenköpfe von moderner Hand herrühren —, an der Figur der Roma der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand, der Stab des Vexillums, an dem neben dem l. Ende der Platte zu unterst dargestellten Manne der Kopf, an der darüber emporragenden Figur das Gesicht, aufserdem mancherlei Splitter.

Offenbar hat man anzunehmen, dafs das Pferd, dessen Vorderteil auf der r. Seite erhalten ist, zu dem Viergespann gehörte, welches den Wagen zog, auf dem der triumphierende Feldherr stand. Vor dem Wagen schreitet die Göttin Roma einher, ein Vexillum in der Linken; den Kopf umwendend, deutet sie mit der Rechten nach vorwärts, als wolle sie dem Triumphator den Weg zeigen. Da die Gesichter sämtlicher an dem Zuge teilnehmender Männer rasiert sind, so mufs dieses Relief vor die Zeit des Kaisers Hadrian fallen — eine Annahme, welche in der charaktervollen Ausführung Bestätigung findet.

Pistolesi IV 102. Vgl. Braun p. 308 n. 53.

Gabinetto dell' Apolline.

164 (92) **Der Apoll vom Belvedere.**

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs diese Statue nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, bei Antium (Porto d'Anzo), sondern bei Grotta ferrata in einer Tenuta des Kardinals Giuliano della Rovere gefunden ist (Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, Arch. Anzeiger p. 48—50). Sie wurde von diesem Giuliano, nachdem er unter dem Namen Julius II. den päpstlichen Thron bestiegen, im Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Instituts V, 1890, p. 10). Ergänzt sind von Montorsoli († 1546) der obere Teil des Köchers, die l. Hand, der r. Vorderarm, der obere Teil des Stammes, allerlei Splitter an dem Gewande und den Beinen. Die Stütze, deren Rest an der r. Hüfte erhalten ist, diente dazu, dem freistehenden r. Vorderarm durch Verbindung mit dem Körper einen festen Halt zu geben, während diesem Zwecke gegenwärtig durch die Verlängerung des oberen Stammendes genügt ist. Die Richtung der Stütze beweist, dafs der r. Vorderarm etwa fünf Centimeter weiter nach vorwärts stand als in der modernen, Restauration (Arch. Anzeiger 1890 p. 51).

Die Untersuchung, wie die Statue zu ergänzen und zu erklären sei, ging bis vor kurzem von einer dem Grafen Serge Stroganoff in Petersburg gehörigen Bronzestatuette aus, welche hinsichtlich der Anlage im wesentlichen dem Apoll vom Belvedere entspricht. Man erkannte in dem Gegenstande, den diese Statuette in der l. Hand hält, den oberen Teil einer Aigis, nahm darauf hin an, dafs Apoll dargestellt gewesen sei, wie er Feinde durch die vorgestreckte Aigis erschreckt, und setzte

die Erfindung des Originales in Beziehung zu einem historischen Ereignis, welches ganz geeignet schien, eine derartige Auffassung des Gottes zu veranlassen, nämlich zu der Niederlage, welche die Gallier erlitten, als sie i. J. 278 den delphischen Tempel zu plündern versuchten, und die nach der delphischen Legende durch das persönliche Eingreifen des Gottes herbeigeführt wurde. Doch ist diese wohl zusammenhängende und ansprechende Kombination dadurch in Frage gestellt worden, dafs ein Gelehrter die Stroganoffsche Bronze für eine nach dem Apoll vom Belvedere gearbeitete, moderne Fälschung erklärt hat. Ein in Petersburg ansässiger Kollege stellt eine eingehende Widerlegung dieser Auffassung in Aussicht, hat dieselbe aber noch nicht publiziert (vgl. unsere Nachträge). Unter solchen Umständen kann eine den Apoll vom Belvedere betreffende Untersuchung vor der Hand nicht umhin, von der Stroganoffschen Bronze Abstand zu nehmen, ein Verfahren, welches um so gerechtfertigter ist, als die vatikanische Statue deutliche Merkmale darbietet, dafs in ihr der Gott anders aufgefafst war als in der Bronze, mag die letztere antik sein oder nicht. Da der vatikanische Apoll auf dem Rücken den Köcher trägt, mufs er notwendig in der einen Hand den zugehörigen Bogen gehalten haben und zwar in der vorgestreckten linken Hand, weil für die rechte ein anderes Attribut bezeugt ist, dessen Reste sich an dem antiken, oberen Ende des Stammes erhalten haben. Man sieht daselbst vier parallele Enden von Wollbinden, auf denen zwei mit den Spitzen nach unten gerichtete Lorbeerblätter aufliegen, während ein wenig weiter rechts zwei ebenso gerichtete Lorbeerblätter unmittelbar an dem Stamme festsitzen. Hiernach hielt der Gott in der geschlossenen Rechten, die etwas mehr nach vorwärts gestreckt war als in der modernen Restauration, das Symbol seiner sühnenden und reinigenden Kraft, den mit geknoteten Wollbinden behangenen Lorbeerzweig (*στέμματα*). Die Attribute heben also zwei besonders bedeutsame Eigenschaften des Apoll hervor. Der Bogen charakterisiert ihn als den Fernhintreffer, der durch seine unfehlbaren Pfeile die Erde von Ungeheuern und trotzigen Frevlern befreit, der Lorbeerzweig als den Gott, der schuldbeladene Sterbliche, wenn sie sich ihm bufsfertig nahen, reinigt und erlöst, der Seuchen und andere Landplagen fernhält. Die selbstbewufste Haltung wie der Gesichtsausdruck lassen deutlich erkennen, dafs sich der Gott seiner Aufgabe gewachsen fühlt. Die etwas zusammengezogenen Brauen, der leicht geöffnete Mund und die leise zitternden Nasenflügel bekunden den Unwillen, den er angesichts der von ihm zu bekämpfenden Übelstände empfindet. Doch beschränkt sich die Erregung auf diese Teile des Gesichtes und bleibt die erhabene Ruhe der Stirn ungetrübt. Die Statue vergegenwärtigt in der

packendsten Weise das, was die Griechen eine Theophanie nannten d. h. das urplötzliche Eintreten einer bisher unsichtbaren Gottheit in die reale Welt. Man empfängt den Eindruck, als trete Apoll soeben aus dem Nebel heraus, in dem sich die Unsterblichen nach der Schilderung des homerischen Epos bergen, und strahle in unwiderstehlicher Weise seine göttliche Kraft aus. Da die Figur hinsichtlich der Auffassung wie der Bewegung eine nahe Verwandtschaft mit dem Ganymedes des Leochares (vgl. n. 406) verrät, eines athenischen Künstlers, der zur Zeit Philipps II. von Makedonien und dessen Sohnes, des grofsen Alexander, thätig war, so hat man ihr Original mit Recht dem Leochares selbst oder einem ihm nahestehenden Künstler zugeschrieben. Es handelt sich um keine vollständige Neuschöpfung. Vielmehr ist ein ähnlicher Apollotypus bereits in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts nachweisbar. Er wurde während des vierten Jahrhunderts weiter entwickelt und schliefslich zu dem Typus ausgestaltet, den die Statue vom Belvedere wiederholt. Vielleicht dürfen wir den Beginn dieser Entwicklung sogar bis über die Mitte des fünften Jahrhunderts hinaufrücken und ihren Ausgangspunkt in der unter n. 1069 besprochenen Apollofigur annehmen, die in der Bewegung an die vatikanische Statue erinnert und sich in ungezwungener Weise mit den für die letztere nachweisbaren Attributen ergänzen läfst. Die Haare des Apoll vom Belvedere, die wie gegossen und ciseliert aussehen, die Weise, in welcher die Falten des über den l. Arm herabfallenden Mantels behandelt sind, und der mit Wollbinden behangene Lorbeerzweig, den die r. Hand hielt, ein Attribut, dessen Wiedergabe in Marmor mit grofsen Schwierigkeiten verbunden war, — alles dies deutet auf ein Original aus Bronze. An einem solchen war der Baumstamm unnötig, durch den bei der Ausführung in Marmor das r. Bein gestützt werden mufste, und fiel somit ein Motiv weg, welches den unmittelbaren Eindruck der Göttererscheinung in empfindlicher Weise beeinträchtigte.

Der von Overbeck Kunstmythologie IV p. 248 ff. (Atlas XXI 6, XXIII 20) und Geschichte der griechischen Plastik II⁴ p. 369—378, p. 407—408 Anm. 10—13 angeführten Litteratur sind beizufügen: Brunn — Bruckmann — Arndt Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 419; Furtwaengler Meisterwerke p. 659—671; Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 315—319 Fig. 161.

165 (94) Relief, zwei Frauen mit einem Stiere.

Gefunden bei einer in der Terra di Lavoro unternommenen Ausgrabung. Die ganze l. Hälfte des Reliefs ist modern; die Bruchlinie geht in beinahe vertikaler Richtung durch den Nacken des Stieres, dann eine Ellipse beschreibend durch den Kopf und verläuft unten zwischen den beiden Vorderbeinen des Tieres. Auch an der r. antiken Hälfte ist mancherlei ergänzt, u. a. der Kopf, der Hals, die Brüste, der l. Unterarm und die r. Hand der vor dem Stiere schreitenden

Frau, die Hörner, das r. Ohr und der l. Vorderfufs des Stieres. Von dem Thymiaterion hat sich nur der unterste, unmittelbar über den Nacken des Stiers hervorragende Teil erhalten. Doch sind die Ergänzungen nach einem vollständigeren, im Florentiner Museum befindlichen Exemplare (vgl. Mélanges d'archéologie et d'histoire publ. par l'École française de Rome X, 1890, p. 170 ff. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 158) ausgeführt und demnach wohl im Ganzen richtig. Nur scheint es, dafs die vordere Frau mit der R. nicht eine von dem Thymiaterion herabhängende Perlenschnur hielt, sondern damit entweder den Schaft des Gerätes anfafste oder mit dieser Hand einfach gestikulierte.

Dargestellt sind zwei Frauen, welche einen Stier zum Opfer führen. Da sich das Tier sträubt, zieht die hintere Frau das Seil, welches man sich um die Hörner und die Stirn des Stieres geschlungen zu denken hat, scharf an; die andere schreitet vor dem Stiere, indem sie den Kopf nach ihrer Gefährtin umwendet und dieselbe anredet. Ungewifs bleibt, ob das über dem Nacken des Stieres emporragende kandelaberförmige Weihrauchgefäfs (Thymiaterion) von der voranschreitenden Frau in der R. gehalten wurde, oder ob wir uns dasselbe ohne Beziehung zu dieser Figur im Hintergrunde befindlich zu denken haben. Für welche der beiden Annahmen man sich auch entscheiden mag, jedenfalls läfst die Gegenwart dieses Gerätes darauf schliefsen, dafs das Relief die Vorbereitung zu einem Opfer darstellt. Als Grundlage für die Komposition diente offenbar eine der Reliefplatten, welche die Balustrade des auf der athenischen Akropolis gelegenen Tempels der Nike Apteros schmückten, eines Tempels, dessen Erbauung wir in dem Jahre 425 v. Chr. oder bald darauf annehmen dürfen. Doch scheint der Bildhauer dabei entweder noch andere selbständige Vorbilder oder malerische Umbildungen der attischen Komposition benutzt zu haben. Auf der Balustrade sind die Frauen durch Beflügelung als Siegesgöttinnen charakterisiert, während sie auf dem vatikanischen Exemplare unbeflügelt erscheinen und demnach wohl für Bakchantinnen zu erklären sind, die einen Stier behufs eines dem Dionysos darzubringenden Opfers heranführen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 9. Pistolesi IV 99. Millin. gal. myth. pl. 54, 267. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 111, 468. Kekulé die Balustrade des Tempels der Athena-Nike T. I d p. 31—38. Weiteres bei Friederichs-Wolters n. 809. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 71 n. 100b. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 34. Jahrbuch des arch. Inst. IX (1894) p. 80. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 158. Collignon histoire de la sculpture II p. 644. Über die Datierung des Tempels der Nike-Apteros: Furtwaengler Meisterwerke p. 207 ff. und in den Sitzungsberichten der philos.-philol. Classe der bayer. Akademie 1898 p. 380—390.

Der Saal der Tiere.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

166 (107) **Gruppe, ein Hirsch von einem Schweifshunde angefallen.**

An dem Hirsche ist nur der Leib, an dem Hunde nur der Kopf, die Vorderbeine und die Hinterpfoten antik.

Der Hirsch hemmt seinen Lauf und windet sich unter dem Schmerze, den ihm der Bifs des Hundes verursacht. Die Ausführung zeugt von feinem Verständnis. Besonders gelungen ist die Wiedergabe der von den Zähnen des Hundes emporgerissenen Haut.

Pistolesi V 4. Reinach répertoire II 2 p. 755 n. 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 316 n. 55.

167, 168 (116, 117) **Gruppe, zwei spielende Windhunde; Statuette, ein Windhund.**

Beide Exemplare stammen von dem Monte Canino oder Cagnuolo bei Civita Lavinia, der vermutlich von diesen oder ähnlichen älteren Funden seinen Namen erhalten hat. An der Statuette ist nur der Leib antik.

Die Gruppe stellt zwei Windhunde dar, die miteinander spielen, während der eine dem anderen ins Ohr beifst. Sie giebt den schlanken Bau und die zitterige Beweglichkeit dieser Tiere vortrefflich wieder. Das Gleiche gilt für die Einzelstatue.

Pistolesi V 5. Reinach répertoire II 2 p. 759 n. 5. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Gesch. d. Kunst V 6 § 28. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1703.

169 (134) **Statuette, Herakles, den getöteten nemeischen Löwen schleifend.**

Nur die Figur des Herakles, abgesehen von den Armen und den Füfsen, scheint antik, alles übrige moderne Restauration.

Clarac V pl. 791 n. 1981. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 317 n. 57.

170 (137) **Statuette, Herakles, den Thraker Diomedes tötend.**

Sie gehörte mit drei anderen in demselben Saale befindlichen Statuetten zu einem auf die Thaten des Herakles bezüglichen

Cyklus. — Museumsnummer 141: Diese Figur ist falsch ergänzt. Herakles war dargestellt, nicht den delphischen Dreifufs fort-tragend; vielmehr stützte er den erymanthischen Eber auf die l. Schulter und erschreckte damit Eurystheus, dessen Figur in kleineren Dimensionen auf der Plinthe beigefügt war. N. 208: Herakles, den Geryoneus tötend. N. 213: Herakles, den Kerberos entführend. Die vier Statuetten wurden bei den von R. Fagan zu Ostia angestellten Ausgrabungen nebeneinander gefunden. Sie sind von mäfsiger Ausführung und stark restauriert.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 5—8. Clarac V pl. 797 n. 2001, pl. 798 n. 2009, pl. 800 n. 2001, 2010. Vgl. Fea relazione d'un viaggio ad Ostia p. 43. Über Museumsnummer 141: Zoega bassi rilievi II p. 71 not. 85.

171 (138) **Jugendlicher Kentaur mit Eros auf dem Rücken.**

Gefunden hinter dem Hospital von S. Giovanni in Laterano. Ergänzt der Kopf, beide Arme (mit den Attributen), der Schwanz, der Eros abgesehen von dem Gefäfs, die Palmenbaumstütze, beinah die ganze Plinthe. Von den Pferdebeinen sind antik nur ein Stück des oberen Teiles des r. und das untere Ende des l. Vorderbeines.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie die kapitolinische n. 526, bei welcher über den Typus das nötige bemerkt ist, zeigt aber eine Besonderheit in der Darstellung des erhobenen r. Armes. An der r. Weiche ist nämlich der Ansatz einer schräg emporreichenden Stütze erhalten, die nur dazu gedient haben kann, den Körper mit einem verhältnismäfsig schweren, von der erhobenen R. gehaltenen Gegenstande zu verbinden. Der moderne Ergänzer hat angenommen, dafs dieser Gegenstand ein Hase gewesen sei, und hiermit vielleicht das Richtige getroffen. Der Gedanke, welcher der Gruppe zu Grunde liegt, würde dann folgender sein: der Kentaur giebt sich dem Jagdvergnügen hin und freut sich über seine Beute; aber auf seinem Rücken sitzt bereits der gefährliche Liebesgott, der dem sorglosen Jäger nachstellt und ihn baldigst einfangen wird. Dieser Gedanke entspricht vollständig dem Geiste der hellenistischen Zeit und findet auf poetischem Gebiete eine schlagende Analogie in dem XII. (II.) Idyll des Bion.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 51. Pistolesi V 10. Clarac IV pl. 739 n. 1783. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 330. Braun Ruinen und Museen p. 317 n. 58.

172 (139) **Reiterstatuette des Commodus** (?).

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. An der Figur des Reiters sind ergänzt beide Unterschenkel und der r. Arm, an dem Pferde die Ohren, die Vorderbeine, die hinteren Unterschenkel, aufserdem der gröfste Teil des Stammes und die Plinthe.

Ein Mann in Jagdtracht führt vom Pferde herab einen Speerstofs gegen ein unter ihm befindliches Wild. Sein Kopf zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit demjenigen des Commodus, die je-

doch nicht schlagend genug ist, um die geläufige Deutung auf diesen Kaiser zur Evidenz zu bringen. Jedenfalls beweisen der Stil der Figur und die Anordnung des Haares wie des Bartes, dafs eine Persönlichkeit aus der Zeit der Antonine dargestellt ist. Die ebenso klare wie natürliche Anordnung dieser Reiterstatuette ist nicht von dem ausführenden Bildhauer erfunden, sondern aus der älteren Kunst entlehnt. Es genügt daran zu erinnern, dafs die Figur des Traian auf zwei in den Konstantinsbogen eingefügten Reliefmedaillons in der gleichen Weise behandelt ist. Durch diese Figuren wird auch die Ergänzung der vatikanischen Statue gerechtfertigt.

Monumenta Matthaeiana I 93. De Rossi raccolta di statue T. 104. Pistolesi V 11. Clarac V pl. 962 n. 2475. Museo Chiaramonti III 24. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst XI 1 § 21. Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 237 not. *. Braun Ruinen und Museen p. 318 n. 59. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 235 n. 53, p. 243. Die Darstellungen des Traian: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1890) T. 42, 1, T. 43, 7.

173 (151) Altar mit einem geschlachteten Widder.

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Schnauze und die Unterschenkel.

Ein geschlachteter Widder liegt über einem Altar, während aus seinem geöffneten Leibe die Leber und die Gedärme herausquellen. Die Darstellung ist von einer staunenswerten Naturwahrheit. Durch die auf dem Fliefse angebrachten parallelogrammförmigen Einschnitte wollte der Bildhauer offenbar die Brüche der Schmutzkruste ausdrücken, welche die Wolle der Schafe überzieht, bevor sie behufs der Schur gebadet worden sind.

Monumenta Matthaeiana VII 69. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 33 (vgl. I p. 237 not. *). Reinach répertoire II 2 p. 754 n. 4. Braun Ruinen und Museen p. 318 n. 6.

174 (153) Ruhender Ziegenhirt.

Ein Bruch geht durch den oberen Teil der Brust und des l. Vorderarmes des Hirten. Alles, was rechts von diesem Bruche liegt, scheint modern.

Ein junger Hirt ruht, umgeben von seinen Ziegen, behaglich auf dem Rasen, indem er seinen Kopf auf eine mit einem Bärenfell bedeckte Erhöhung lehnt. Neben ihm liegen sein Pedum und seine Syrinx. Die Komposition steht offenbar in Beziehung zu der idyllischen Richtung, welche sich seit der Zeit Alexanders des Grofsen in der griechischen Malerei zu entwickeln anfing. Dieses und andere ähnliche kleine Marmorwerke (vgl. n. 970) dienten zur Ausschmückung der Gartenanlagen, welche sich in den Peristylien der römischen Häuser befanden, eine Dekoration,

von welcher z. B. das Peristyl der Casa di Marco Lucrezio in Pompei einen Begriff giebt.

Pistolesi V 13. Clarac IV pl. 741 n. 1784. Vgl. Braun p. 318 n. 61.

175 (154) **Leopard.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, die Vorderbeine mit den benachbarten Stücken der Brust, der Stamm, die Plinthe.

Plinius (n. h. 35, 2) berichtet, wie es zur Zeit des Kaisers Claudius Mode geworden sei, in den Marmor durch Einlegen von Stückchen anderer Steinarten Abwechslung zu bringen und durch diese Intarsiaarbeit sogar Gegenstände und Tierfiguren darzustellen. „Wir haben — so schliefst er seinen Bericht — sogar angefangen mit dem Steine zu malen." Unser Leopard zeigt ein ähnliches Verfahren. Der Körper besteht aus orientalischem Alabaster. Die das Fell überziehenden Flecke hat der Bildhauer durch rundliche Stücke schwarzen Marmors (nero antico) wiedergegeben, die in den Alabaster eingelegt und in der Mitte durch kleinere Stücke gelben Marmors (giallo antico) nüanciert sind.

Reinach répertoire II 2 p. 723 n. 1. Beschreibung der Stadt Rom II p. 162 n. 41. Rheinisches Museum XXV (1870) p. 397—398.

176 (157) **Hellenistisches Reliefbild, ländliche Scene.**

Gefunden unter Pius VI. zu Otricoli.

Ein Landmann tränkt eine Kuh, die er mit ihrem Kalbe zum Verkaufe in die Stadt bringt, an einem neben dem Wege gelegenen, von einem alten ehrwürdigen Baume beschatteten Brunnen. Während die Kuh ihren Durst löscht, saugt das sie begleitende Kalb an ihrem Euter. Der Zweig, den der Bauer in der R. hält, dient vermutlich nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, zu einer mit der Kuh vorzunehmenden Lustration, sondern einfach dazu, die Fliegen von Mensch und Tier abzuwehren. Von dem Pedum, welches der Mann über der Schulter trägt, hängen zwei Enten herab, die offenbar ebenfalls für den städtischen Markt bestimmt sind. Im Hintergrund sieht man ein ländliches Heiligtum, einen kleinen ionischen Tempel, dessen Bezirk von einer Mauer umgeben ist. Die Ausführung ist charaktervoll aber etwas trocken.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 38. Pistolesi V 14. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 74. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 441. Braun Ruinen und Museen p. 319 n. 62. Boetticher der Baumkultus p. 47. Friederichs-Wolters n. 1901. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 69.

177 (158) **Relief, Eros auf Eberbiga.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156), erworben unter Pius VI.

Der alles vermögende Eros hat es fertig gebracht, zwei Eber als Zugtiere abzurichten. Die Weise, in der die beiden schwer-

fälligen Tiere nebeneinander in gerader Richtung vorwärts sprengen und hiermit eine ihrer Natur zuwiderlaufende Thätigkeit verrichten, ist mit dem glücklichsten Humor zum Ausdruck gebracht. Das Ziel des Laufes scheint der auf der r. Seite befindliche, geschmackvoll verzierte Altar zu sein. Die Ausführung ist sehr fein. Wie es scheint, bildete diese Platte mit drei anderen einen Cyklus, welcher die vier Jahreszeiten durch Wagen lenkende Eroten vergegenwärtigte und die Wagen mit den für die verschiedenen Jahreszeiten charakteristischen Tieren bespannt darstellte. Die Eber, welche auf unserem Relief den Wagen ziehen, würden dann auf den Winter hinweisen (vgl. n. 837).

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 12. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 17, 1. Pistolesi V 14. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 368. Braun p. 319 n. 63. Friederichs-Wolters n. 1900.

178 (164) **Gruppe, Hirsch von zwei Schweifshunden angefallen.**

Die Gruppe ist glücklich erfunden und geschickt ausgeführt, aber stark restauriert.

Reinach répertoire II 2 p. 754 n. 5.

179 (172) **Kopf eines Esels** aus grauem Marmor.

Ergänzt die Ohren, abgesehen von den Ansätzen, und allerlei unbedeutende Splitter.

Der Epheukranz, welcher um den Kopf herumgelegt ist, läfst darauf schliefsen, dafs dieser Esel zu dem bakchischen Thiasos gehörte, dafs er beispielsweise Ariadne oder eine schöne Bakchantin trug. Er fühlt sich in dieser Situation höchst behaglich und giebt diesem Gefühle nach seiner Weise durch Zurücklegen der Ohren Ausdruck.

180 (173) **Gruppe, Hirsch von einem Schweifshunde angefallen.**

Antik sind nur der Leib des Hirsches, die beiden Vorderpfoten, die r. Hinterpfote und die Schwanzspitze des Hundes.

Die Gruppe ist ähnlich n. 166 (107). Doch bäumt sich hier der Hirsch vor Schmerz wild auf.

Pistolesi V 15. Reinach répertoire II 2 p. 755 n. 2. Vgl. Braun p. 316 n. 55

181 (182) **Kopf eines Esels.**

Ergänzt die Ohren.

Der Esel, der Stutenkot gerochen hat, erhebt den Kopf und stöfst den bekannten Sehnsuchtslaut aus.

182 (194) **Sau mit zwölf Ferkeln.**

Gefunden im Garten der Monache Barberine, oberhalb der Valle di S. Vitale, welche den Quirinal vom Viminal scheidet. Ergänzt die Schnauze und die Ohren der Sau.

Die Gruppe scheint das Prodigium darzustellen, welches Aeneas am Strande von Laurentum erblickte. Allerdings hatte die laurentische Sau nach der Überlieferung dreifsig Junge geworfen. Aber die Schwierigkeit, in einer plastischen Gruppe so viele Figuren anzubringen, leuchtet ein und rechtfertigt es, wenn sich der Bildhauer auf die Darstellung von zwölf Ferkeln beschränkte. Die Gruppe ist mit wunderbarer Naturwahrheit behandelt. Der Bildhauer hat es vortrefflich verstanden, die borstenlose sammetartige Haut, welche dem italischen Schweine im Gegensatz zum nordischen eigentümlich ist, wie den aus Stupidität und Behagen gemischten Ausdruck der Sau wiederzugeben. Die Bewegung der Ferkel und ihr hastiges Vorstürmen nach dem Euter könnte nicht treffender veranschaulicht werden.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 32, 2. Reinach répertoire II 2 p. 748 n. 6. Vgl. Braun p. 320 n. 64. Detlefsen de arte Romanorum antiquissima III p. 4.

183 (202) **Kopf eines Kameeles.**

Ergänzt der vordere Teil des Unterkiefers.

Das Kameel pflegt, wenn es gereizt wird, durch Spucken zu antworten. Der Kopf ist in einem solchen Momente dargestellt. Er diente, wie das im Maul angebrachte Loch beweist, als Speier, wobei durch das herausquellende Wasser der Speichel auf das Deutlichste vergegenwärtigt wurde. Der dem Kameele eigentümliche glotzende Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben.

Pistolesi V 16.

184 (228) **Gruppe, Seekentaur eine Nymphe entführend.**

Gefunden in einer Pozzuolangrube in der Vigna Degli-Effetti an der Via Latina. Die Wogen, welche der Gruppe als Basis dienen, sind vom Ergänzer beigefügt. Auch an der Gruppe selbst ist vielerlei restauriert.

Der Seekentaur umfafst die Nymphe mit dem r. Arme und erhebt triumphierend die Linke, während sich das Mädchen mit der Linken an seinem Haare festhält und, den r. Arm ausstreckend, um Hilfe ruft. Ein Eros, der sich auf dem Fischschwanze des Kentauren balanciert, richtet sein r. Ohr mit der r. Hand nach der Nymphe, gleich als ob er ihr Angstgeschrei deutlicher vernehmen wolle; ein anderer Eros kniet auf einer höheren Windung des Fischschwanzes und legt die Hand auf den Mund, wie um ihr Schweigen anzuempfehlen. Auch diese Gruppe diente zur

Verzierung eines Wasserwerkes; denn es liegt die Angabe vor, daſs die Statue des Kentauren durchbohrt war, um eine Röhre einzufügen, und daſs die zwischen seinen Pferdebeinen befindliche Öffnung erst bei der Restauration geschlossen wurde. Übrigens muſs ich gestehen, daſs mir der antike Ursprung der Gruppe trotz des ganz zuverlässigen Ausgrabungsberichtes nicht über allen Zweifel erhaben scheint.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 33. Pistolesi V 18. Millin gal. myth. pl. 175, 301. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 248, 514. Hirt Bilderbuch T. 18, 9. Clarac IV pl. 745 n. 1808. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1864 Fig. 1964. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 258. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 321. Braun p. 320 n. 65.

Darunter

185 **Ovaler Sarkophagdeckel.**

Die Reliefs, welche aus schönen von der älteren Kunst überlieferten Motiven mit Geschick zusammengestellt sind, vergegenwärtigen das Treiben des bakchischen Thiasos. Dionysos ist auf einem von Panthern, Seilen auf einem von Eseln gezogenen Wagen gelagert. Ein zweiter Pantherwagen dient einer weiblichen Figur, in der man Ariadne zu erkennen haben wird, als Lager. Ein dritter ist mit Satyrmasken, Trinkgeschirren und einer Syrinx beladen. Zwei Kameele und ein Elephant, auch diese mit bakchischen Attributen behangen, scheinen auf den indischen Feldzug des Dionysos hinzuweisen. Lüsterne Pane stellen Bakchantinnen oder Hermaphroditen nach. Mitten in dem Getümmel sitzt Herakles ausruhend, eine Trinkschale in der Linken.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 33. Pistolesi V 14. Vgl. Stephani der ausruhende Herakles p. (447) 195. Braun Ruinen und Museen p. 321—322.

186 (232) **Oberteil eines Minotauros.**

Vormals beim Bildhauer Cavaceppi. Ergänzt die Hörner und die Ohren.

Das Fragment gehörte zu einer Gruppe, welche den Kampf zwischen Theseus und Minotauros darstellte. Im Gefühl seinem gewandten Gegner nicht gewachsen zu sein, rollt das Ungetüm mit trotziger Wut seine Stieraugen. Der Übergang vom Menschenkörper zum Stierkopfe ist sehr geschickt vermittelt. Der Stil deutet auf ein Original aus Bronze. Er zeigt an einem anderen in den Magazinen des Theseusmuseums aufbewahrten Exemplare noch einzelne archaische Reminiscenzen, wie wir ihnen vielfach an attischen Typen aus dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. begegnen. Vgl. n. 862.

Cavaceppi raccolta di antiche statue II 6. Braun zwölf Basreliefs, Schlufsvignette zu n. 5, Daedalos und Pasiphae; Ruinen und Museen p. 322 n. 66. Monumenti antichi pubbl. dall' Acc. dei Lincei VII (1897) T. XIII p. 379—380. Reinach répertoire II 2 p. 693 n. 6.

187 (233) Stark restaurierte und zum Teil modern überarbeitete **Gruppe, Kuh und Knecht.**

Der Restaurator hat diese stark verstümmelte Gruppe zu einem Stiere ergänzt, der von dem am Boden sitzenden Manne bei den Hoden angefaſst wird — eine Handlung, die sich in keiner Weise erklären läſst. Vielmehr war offenbar eine Kuh dargestellt; der Mann hat die L. an das Euter gelegt und zieht mit der R. das um die Hörner geschlungene Seil an, um das Tier in die für das Melken geeignete Stellung zu bringen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 30. Clarac IV pl. 770 D n. 1908 A. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 471.

Galerie der Statuen.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

188 (248) **Geharnischte Statue, mit Porträtkopf des Albinus.**

Gefunden unter den Ruinen von Castrum novum (bei Civita vecchia).

Der Panzer, dessen Stilisierung auf die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. hinweist, zeigt ein Palladium, umgeben von zwei kurz bekleideten Siegesgöttinen. Der dem Rumpfe aufgesetzte antike, aber nicht zugehörige Kopf (ergänzt die Nase), welcher aus dem Besitze des Kunsthändlers Belisario Amidei stammt, erinnert an die Münzporträts des Clodius Albinus (193—197 n. Chr.). Jedenfalls stimmt der Ausdruck vortrefflich zu der Überlieferung, die brutalen Jähzorn als eine für diesen Kaiser bezeichnende Eigenschaft hervorhebt. Bildnisse des Albinus sind sehr selten, da Septimius Severus gewifs sein Möglichstes that, das Andenken dieses ihm besonders verhafsten Gegners zu vernichten.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 11. Pistolesi V 33. Clarac V pl. 964 n. 2479. Der Kopf: Visconti Iconographie romaine III p. 97, pl. 47 n. 6, 7. Bernoulli römische Ikonographie II 3 T. VIII p. 19. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 349. Braun Ruinen und Museen p. 354 n. 93. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 13.

189 (250) **Statue des Thanatos.**

Gefunden in der unter dem Namen Centocelle bekannten Ruinengruppe an der Via Labicana, unter Clemens XIV. für den Vatikan erworben. Ergänzt die Nasenspitze und Splitter an den Locken.

Dargestellt ist ein zarter Jüngling mit langen weichlichen Locken, dessen abwärts geneigter Kopf den Ausdruck tiefster Trauer zeigt. Die in dem Rücken angebrachten Löcher können nur zur Befestigung von Flügeln, die vermutlich aus vergoldeter Bronze gearbeitet waren, gedient haben, ein Umstand, der auch für die ästhetische Würdigung der Statue von Bedeutung ist; denn durch die Beflügelung erhielt die schlanke Jünglingsgestalt den geeigneten Hintergrund. Die Ausführung ist mittelmäfsig; besonders stören die hart mit dem Bohrer eingearbeiteten Mundwinkel.

Die Statue läfst sich durch mehrere, besser erhaltene Repliken ergänzen, von denen sich zwei in Rom befinden, die eine in der Galleria dei candelabri (n. 399), die andere im kapitolinischen Museum (n. 586). Hiernach hielt die L. einen Bogen, die abwärts gestreckte R. eine gesenkte Fackel. Ungewifs bleibt, ob auf der einen Seite der Plinthe unter der Fackel ein kleiner Altar (wie bei n. 399; vgl. n. 402), auf der anderen Seite eine Stütze beigefügt war, sei es ein von einem darüber herabhängenden Gewande bedeckter Pilaster, sei es ein Stamm, an dem ein Köcher befestigt ist (wie bei n. 399 und 586). Nach dem Ausdrucke des Gesichtes und dem Symbole der gesenkten Fackel kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs die Statue die Personifikation des Todes, Thanatos, darstellt. Thanatos erscheint durch die ihm obliegende Pflicht, das menschliche Leben zu vernichten, schmerzlich berührt, ähnlich wie sich Lyssa bei Euripides (Hercules furens 846 ff.) nur mit Widerstreben dazu entschliefst, Herakles in Wahnsinn zu versetzen. Die gesenkte Fackel ist ein bekanntes Symbol des Todes. Der Bogen erklärt sich aus dem von Alters her im Volksbewufstsein wurzelnden Glauben, dafs mancherlei natürliche Todesarten durch Pfeilschüsse von Götterhand veranlafst wären. Die Auffassung wie die Formengebung, soweit sich die letztere bei der mangelhaften Ausführung beurteilen läfst, deutet auf ein hellenistisches Original, das vermutlich behufs Ausschmückung eines Grabmales erfunden wurde. Der Kopf erinnert an denjenigen des unter n. 264 besprochenen Apollontypus.

Den Versuchen, die Figur für Eros zu erklären, der mitleidsvoll zu einer rechts neben ihm knieenden Psyche herabblickt oder um die ihm entrissene Psyche einer Gestorbenen trauert, widerspricht die Thatsache, dafs mehrere Widerholungen (z. B. n. 399) den Jüngling ohne Flügel darstellen, die doch bei Eros nimmermehr fehlen durften. Ebenso wenig kann ich die Vermutung billigen, dafs dem in Rede stehenden Typus der thespische Eros des Praxiteles zu Grunde liege, der von der späteren Kunst zu Thanatos umgearbeitet worden sei. Die zahlreichen Stützen, deren dieser Typus bei der Ausführung in Marmor bedurfte, lassen auf ein Bronzeoriginal schliefsen, wogegen jener Eros des Praxiteles eine Marmorstatue war. Aufserdem findet weder das Motiv noch die Formengebung schlagende Analogien in praxitelischen Typen. Mit der Vermutung endlich, dafs die Statue den Hochzeitsgott Hymen darstelle, läfst sich das Attribut des Bogens nicht vereinigen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 12. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 35, 144. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 497 Fig. 538. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 379. Furtwaengler Meisterwerke p. 541 Fig. 101, p. 540—546. Col-

lignon histoire de la sculpture grecque II p. 268 Fig. 133. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1578, wo die Deutung auf einen trauernden Eros begründet ist. Die Ansicht, dafs Eros mit Psyche gruppiert zu denken sei, wird von Stephani die Antiken-Sammlung zu Pawlowsk p. 6 n. 8 und Overbeck Geschichte der gr. Plastik II⁴ p. 49—50 vertreten. Über die Wiederholungen der Figur: Bull. dell' Inst. 1877 p. 151ff., wo auch die Erklärung für Hymen entwickelt ist.

190 (251) Jünglingsstatue von polyketischem Typus.

Obwohl der Kopf (ergänzt die Nase, fast der ganze Mund, das Kinn) seinem Stile nach vortrefflich zu dem Körper paſst, scheint er doch nicht zugehörig, da er aus einem anderen Marmor gearbeitet ist und der Zusammenhang der beiden Halsstücke einen gezwungenen Eindruck macht. An dem Körper sind modern die r. Hand nebst dem benachbarten Armstücke, die untere Hälfte des l. Vorderarmes, ein Einsatzstück am l. Oberschenkel, der l. Unterschenkel, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, die Plinthe.

Die Figur, zu welcher der Torso gehörte, scheint eine Kopie nach einer Statue des Polyklet oder eines seiner Schüler gewesen zu sein. Die Körperbildung erinnert auffällig an diejenige des Doryphoros (vgl. n. 59). Nur sind die Formen etwas schlanker und schmächtiger; sie deuten auf einen Epheben, welcher auf der letzten Stufe vor der Entwickelung zur vollen Manneskraft steht. Aufserdem unterschied sich die Statue von dem Doryphoros durch die Haltung des l. Arms. Der letztere war nicht gebogen, sondern hing längs der Seite herab und war durch eine Stütze, deren Ansatz man auf dem l. Oberschenkel wahrnimmt, mit dem Körper verbunden. Der r. Unterarm reichte etwas nach vorwärts und hielt offenbar ein Attribut. Ebenso dürfen wir den Kopf, den der moderne Restaurator dem Torso aufgesetzt hat, zu dem Kreise des Polyklet in Beziehung setzen. Er giebt offenbar einen aus demjenigen des Doryphoros abgeleiteten Typus wieder.

Clarac V pl. 856 n. 2168. Furtwaengler Meisterwerke p. 494 Fig. 86. Vgl. Ann. dell' Inst. 1878 p. 86.

191 (253) Oberleib eines Triton oder Seekentauren.

Gefunden im Grundstücke S. Angelo bei Tivoli. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Ohren und Locken, beinah der ganze Unterleib.

Da der untere Teil der Statue fehlt und wir nicht wissen, ob sie nur in einen Fischleib oder hinten in einen Fischleib, vorn in Pferdebeine auslief, so bleibt es ungewifs, ob die Figur einen Triton oder einen Seekentauren darstellte. Wie die Tritonen, Seekentauren und Nereiden gewissermafsen einen das Meer belebenden Thiasos bilden, hat die bildende Kunst für ihre Charakteristik mancherlei Formen von dem Gefolge des Dionysos entlehnt. So entsprechen denn die Ohren unserer Figur denen der

Satyrn und erinnert die über der Brust zusammengeknüpfte Fischhaut an die Nebris. Der grofsartige Kopf zeigt den den Wassergottheiten eigentümlichen melancholischen Ausdruck. Wir empfangen den Eindruck, als ob dieser Dämon schmerzvoll über die unendliche Meeresfläche dahinblicke und sein geöffneter Mund einen Seufzer ausstofse. Das Haar erscheint von Feuchtigkeit durchdrungen. Der erste griechische Bildhauer, welcher den Thiasos des Meeres in einer umfangreichen Komposition zur Darstellung brachte, war Skopas. Die von ihm geschaffenen Typen wurden von den späteren Künstlern in verschiedener Weise umgebildet und weiter entwickelt. Da die vatikanische Statue durch ihre naturalistische Charakteristik wie durch den hohen Grad, bis zu welchem in ihr die Aufregung des Gesichtsausdruckes gesteigert erscheint, an hellenistische und im besonderen an pergamenische Werke erinnert, so werden wir in ihr einen Typus zu erkennen haben, den die hellenistische Kunst aus einer Schöpfung des Skopas ableitete.

Mein Freund Amelung macht mich darauf aufmerksam, dafs ein in der Galleria lapidaria (Museumsnummer 105) aufgestellter Torso, der in den Mafsen, der Weise der Ausführung und der Anordnung der Fischhaut mit der in Rede stehenden Statue übereinstimmt, von einem Gegenstück zu der letzteren herzurühren scheint. Eine Stelle auf der Aufsenseite des r. Armes ist hier abgeflacht und mit zwei Löchern versehen. Offenbar lag hier das Attribut an, welches die Figur in der R. hielt und das nach allen Analogieen nur ein Ruder gewesen sein kann. Unsere Statue würde hiernach das Ruder in der l. Hand gehalten haben. Es leuchtet ein, dafs zwei einander gegenüber gestellte Tritonen oder Seekentauren eine höchst effektvolle Dekoration für mancherlei Stellen von Innenräumen wie von Gartenanlagen darboten. Wir werden einem derartigen Figurenpaare in dem Konservatorenpalaste des Kapitols begegnen (n. 574).

Visconti Mus. Pio-Cl. I 34. Pistolesi V 34. Clarac IV pl. 745, 1806. Millin gal. myth. pl. 78, 300. Hirt Bilderbuch T. 18, 8. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 132, 513. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XVII 1. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1862 Fig. 1962. Brufn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 137. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 321. Braun Ruinen und Museen p. 329 n. 69. Benndorf archäolog. Untersuchungen auf Samothrake II p. 70. Athen. Mittheilungen VI (1881) p. 422.

192 (255) Statue des Paris.

Vormals im Palazzo Altemps. Ergänzt die Nasenspitze, der unter dem Chiton hervorragende Teil des r. Armes, der l. Vorderarm, der r. Unterschenkel — abgesehen von dem vorderen Stücke des Fufses —, der l. Fufs. Der letztere ist falsch angesetzt und zwar in einer Weise, durch welche das l. Bein eine ungebührliche Verkürzung er-

fahren hat. Man erkennt noch auf der Plinthe unter der Sohle des modernen Fufses die Ansatzspur von der antiken l. Ferse. Die Statue hat durch rücksichtsloses Abputzen stark gelitten.

Da der prüfende Blick beweist, dafs Paris als Richter der drei Göttinnen dargestellt ist, so scheint ihm der Ergänzer mit Recht einen Apfel in die r. Hand gegeben zu haben. Während Paris von der griechisch-römischen Kunst in der Regel unter einem zarten, beinahe knabenhaften Typus dargestellt wird, erscheint er hier als ein kräftiger Jüngling von bezaubernder Schönheit, dem man es ansieht, dafs er nicht nur Frauen zu verführen, sondern auch Waffenthaten zu verrichten imstande ist. Nun berichtet Plinius (n. h. 34, 77) von dem Paris des Euphranor, eines Meisters, dessen Thätigkeit wir etwa zwischen 370 und 330 v. Chr. annehmen dürfen, dafs sich in dieser Figur alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena und doch auch wieder der Mörder des Achill. Eine derartige Schilderung passt vortrefflich auf die vatikanische Statue. Aufserdem zeigt dieselbe die jenem Meister eigentümlichen Proportionen, nämlich einen schmächtigen Körper, dabei aber einen verhältnismäfsig grofsen Kopf, wie stark entwickelte Arme und Beine. Nach alledem liegt der Gedanke nahe, dafs die Statue auf den Paris des Euphranor zurückgeht. Ein Gelehrter hat hiergegen eingewendet, dafs sie nicht wie eine in sich abgeschlossene Einzelstatue aus guter griechischer Zeit entworfen sei, sondern aus einem Gemälde oder einem Relief entlehnt scheine. Doch halte ich es für fraglich, ob wir das von diesem Gelehrten angedeutete Gesetz als für alle Fälle mustergiltig betrachten dürfen. Die Gruppe des Antenor wie diejenige des Kritios und Nesiotes beschränkte sich auf die Figuren des Harmodios und Aristogeiton, und es blieb dem Betrachter überlassen, sich Hipparchos hinzuzudenken. Die Göttin Pallas, Heroen und sterbliche Krieger wurden oft genug mit geschwungener Waffe, aber ohne Gegner dargestellt. Unter solchen Umständen scheint es mir keineswegs unmöglich, dafs Euphranor eine Einzelstatue des Paris schuf, wie er, den Apfel in der Hand, sich anschickt, das verhängnisvolle Urteil zu fällen. Der Künstler durfte darauf rechnen, dafs das mit dem Mythos vertraute Publikum die Bedeutung der Figur wie den Zusammenhang, in dem die letztere gedacht war, sofort begriff. Zwei Ansätze, von denen sich der eine auf der Plinthe links von dem l. Beine, der andere an dem über dem l. Oberschenkel herabfallenden Mantel erhalten hat, rühren vielleicht von einem an diesen Stellen angelehnten Pedum her.

De Rossi raccolta di statue T. 124. Piranesi racc. di statue T. 6. Visconti Mus. Pio-Cl. II 37. Pistolesi V 35. Clarac V pl. 829 n. 2078. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 342. Braun p. 329 n. 70. Furtwaengler Meisterwerke p. 591—592 Anm. 5.

193 (259) **Kitharödenapoll zu einer Pallas restauriert.**

Vormals im Garten des Palazzo Ottoboni-Fiano. Der in die Büste eingesetzte Kopf ist antik, scheint aber nicht zu dem Körper gehörig; er ist aus anderem Marmor gearbeitet als der letztere. Ergänzt die Vorderarme mit ihren Attributen, allerlei Splitter an dem die Brust bedeckenden Mantel (besonders an der auf der l. Seite herabreichenden langen Falte), drei Zehen am r., die kleine Zehe am l. Fufse, Stücke der Plinthe.

Die Form der Büste beweist, dafs die Figur nicht weiblichen, sondern männlichen Geschlechtes ist. Einen Anhaltspunkt für ihre Benennung giebt die Faltenbildung auf der l. Seite der Brust unweit des Oberarmes. Man erkennt deutlich, dafs hier von moderner Hand ein Gegenstand weggemeifselt ist, der das Gewand in die Höhe schob und die an jener Stelle beginnende, vertikal herabreichende Falte veranlafste. Dieser Gegenstand kann kein anderer gewesen sein als eine Kithara, die mit einem ihrer oberen Enden in das Gewand eingriff. Demnach stellte die Statue Apollo als Kitharöden dar, wie er mit der Linken die Kithara rührte, während die vorgestreckte Rechte vermutlich eine Schale hielt. Die gleichen Attribute und eine ähnliche Haltung hatte eine Statue des Bryaxis, welche im Apollotempel zu Daphne (bei Antiocheia am Orontes) stand und, wie es scheint, auf antiochenischen Münzen und auf einem Tetradrachmon des Antiochos V. Epiphanes reproduziert ist. Eine ähnliche Figur findet sich auch auf akarnanischen Stempeln, auf Münzen des Augustus, wo sie durch die Beischrift als Apollo Actius bezeichnet ist, und auf Münzen späterer Kaiser, auf denen sie die Beischrift Apollo Palatinus oder Augustus führt. Die Statue ist unter allen erhaltenen, welche Apoll als Kitharöden darstellen, die würdevollste und grofsartigste und ihre Erfindung gewifs älter als die des schlankeren und bewegteren Typus, den wir durch n. 274 kennen. Die mächtigen Formen und die Behandlung des Gewandes erinnern an die spätere Kunstweise der zweiten attischen Schule. Der schöne, in den Körper eingesetzte Kopf zeigt einen älteren Stil, den man dem letzten Drittel des fünften Jahrhunderts v. Chr. zuschreiben möchte; er hat durch Abputzen stark gelitten.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 37. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1528. Beizufügen sind Welckers Zeitschrift p. 353 und Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 72. Über den Apoll des Bryaxis: Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1886 p. 20—27. Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 96—97. Über die oben zum Vergleich herangezogenen Münztypen: Berichte 1886 p. 3—7, p. 21 ff. Overbeck Kunstmythologie IV Münztafel V 37—41 p. 96—97, p. 305. Vgl. Römische Mittheilungen III (1888) p. 296 Philologus n. F. I (XLVII 1889) p. 689 ff.

194 (260) Attisches Votivrelief, den Heilgöttern geweiht.

Aus Griechenland nach Rom gebracht. Ergänzt sämtliche Köpfe, an dem sitzenden Gotte beinah der ganze Oberkörper, an dem die Chlamys emporziehenden Jünglinge der r. Arm und beide Beine; doch sind die Füfse antik. Pentelischer Marmor.

Links sind die Heilgötter gruppiert. Asklepios sitzt auf einem Lehnsessel, dessen Seitenlehnen von geflügelten Sphinxen gestützt werden; hinter ihm steht Hygieia, welche die l. Hand erhebt, wie um sie auf die Schulter des Vaters zu legen; die vor Asklepios stehenden Jünglinge sind seine Söhne Podaleirios und Machaon. R. sieht man eine Gruppe von kleiner gebildeten Sterblichen, welche diesen Göttern ihre Verehrung darbringen, einen Mann, zwei Frauen, jede mit einem kleinen Kinde an dem Busen, drei halbwüchsige Knaben, ein kleines Mädchen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 27. Pistolesi V 37. Panofka Asklepios und die Asklepiaden (Abhandl. der Berl. Akad. 1845) T. V 1. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 439. Braun Ruinen und Museen p. 331 n. 72. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 108 Anm. 6. Über diese Gattung von Reliefs vgl. besonders Arch. Zeitung XXXV (1877) p. 139 ff. Mittheilungen des arch. Inst. in Athen II (1877) p. 214 ff., X (1885) p. 255 ff.

195 (261) Sogenannte Penelope.

Die Figur stimmt hinsichtlich des Motivs mit derjenigen von n. 94 überein, wo über die Darstellung das Nötige bemerkt wurde, ist jedoch nicht wie dort im Hochrelief, sondern als Statue ausgeführt. Sie scheint nach der zwar sorgfältigen, aber doch etwas leblosen Arbeit eine Kopie aus der ersten Kaiserzeit. Ihre Ergänzung liefert einen schlagenden Beleg für die willkürliche Weise, in der die modernen römischen Steinmetzen bisweilen mit den antiken Skulpturen umgehen. Es fehlte an der Statue der Kopf mit dem denselben bedeckenden Gewandstücke. Der Restaurator hat das letztere ergänzt und die Maske eines antiken, aber nicht zugehörigen Jünglingskopfes (modern die Nasenspitze) hineingesetzt, dessen Stil etwas jünger erscheint als der des Körpers. Aufserdem sind ergänzt die r. Hand, das r. Bein von etwas über dem Knie an bis zur Mitte der Wade, beide Füfse nebst den benachbarten Gewandstücken, der untere Teil des Felsensitzes, die Plinthe. Auch der obere Teil des Felsensitzes ist erst durch moderne Überarbeitung entstanden. Wie andere Wiederholungen (n. 94 und 610) beweisen, safs die Figur vielmehr auf einem lehnelosen Sessel, unter dem ein Wollkorb stand.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. IX 35. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 1087 Fig. 1250. Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 A, wo p. 17 wie bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 211 weitere Litteratur angeführt ist. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Sculptur 175. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 407 Fig. 210. Reinach

répertoire II 2 p. 689 n. 1. Vgl. auch Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 p. 622.

In die Basis dieser Statue ist eingelassen:

196 **Hellenistisches Kabinetsrelief, Dionysos und Ariadne.**

Ergänzt das obere Drittel des Dionysos mit beiden Armen und dem oberen Teile des Scepters, die obere Hälfte des Seilen mit dem r. Arme, der Kopf, beide Arme und der l. Fufs der Ariadne.

Dionysos ist auf einem zierlich gearbeiteten Bette gelagert, während auf seinen Knien in halb sitzender, halb liegender Stellung Ariadne ruht und Seilen, der in kleineren Verhältnissen dargestellt ist als das Liebespaar, auf Ariadne zuschreitet. Wenn der Ergänzer den Seilen der Geliebten seines Herrn mit der R. eine Schale darreichen läfst, so weist eine auf dem l. Schenkel der Ariadne erhaltene Ansatzspur in der That auf eine derartige Handlung hin. Die charaktervolle Häfslichkeit des Seilen bildet einen wirksamen Gegensatz zu der Schönheit des Dionysos und der anmutigen, sinnlich reizenden Erscheinung seiner Geliebten. Nach Mafsgabe ähnlicher, besser erhaltenen Darstellungen hat man vermutet, dafs das Lager, auf dem die beiden Liebenden ruhen, auf einem Wagen stand und dafs das Fragment demnach von einem Relief herrührt, welches den Hochzeitszug des Dionysos und der Ariadne darstellte. Die Komposition ist vortrefflich, die Ausführung sorgfältig.

Pistolesi V 39. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 51. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1888. Vgl. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 95 n. 44.

197 (282) Stark restaurierte **Statue des Augustus.***)

Gefunden in der Basilica von Otricoli. Am Kopfe sind ergänzt der Nasenrücken und das Wirbelstück.

Die Statue wurde früher fälschlich auf Caligula gedeutet, stellt aber augenscheinlich Augustus im frühen Mannesalter dar. Die Anordnung des Körpers scheint durch eine das Palladium haltende Figur des Diomedes bestimmt, deren Erfindung man neuerdings dem Kresilas zugeschrieben hat (vgl. n. 736, 1014). Doch änderte der römische Bildhauer den Fall der Chlamys in einer dem Geschmacke seiner Zeit entsprechenden Weise um.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 8. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. III p. 29 n. 13. Furtwaengler Meisterwerke p. 325.

*) Diese Statue ist, während der Druck bereits im Gange war, in die Sala in forma di croce greca versetzt worden.

198 (264) **Apollon Sauroktonos.**

Gefunden 1777 auf dem Palatin in der Villa Magnani. Ergänzt ein grofses Stück am Schädel, die ganze l. Seite des Gesichts, das l. Auge, die Nase, der Mund, das Kinn, der r. Vorderarm, drei Finger der L., das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels, das l. vom Knie abwärts, ein Stück des Stammes mit dem oberen Teile der Eidechse, die Plinthe.

Wie Plinius (n. h. 34, 70) berichtet, bildete Praxiteles einen eben erwachsenen Apoll, welcher einer herankriechenden Eidechse mit einem Pfeile aus der Nähe auflauert. Die Statue war aus Erz gearbeitet und im Altertum unter dem Namen des Eidechsentöters (Sauroktonos) bekannt. Unsere Figur giebt das praxitelische Original in Marmor wieder. In der Handlung des jugendlichen Gottes hat man eine eigentümliche Art von Weissagung erkennen wollen. Doch findet diese Auffassung in den über die hellenische Mantik vorliegenden Angaben keine Stütze. Vielmehr scheint es sich um ein Spiel zu handeln, bei welchem es darauf ankam, die schnell dahinschlüpfenden Eidechsen mit einem spitzen Gegenstande zu treffen. Dieses Spiel ist auf einem antiken Vasenbilde dargestellt und auch heutzutage sieht man in der römischen Campagna vielfach Erwachsene wie Kinder sich damit belustigen, mit Messern nach Eidechsen zu werfen oder zu stechen. Unsere Statue zeigt den jugendlichen Apoll in einer ähnlichen Handlung. Halb versteckt steht er hinter dem Baume wie in einem Hinterhalte und zielt mit dem Pfeile nach dem am Stamme heraufhaufenden Tierchen. Der Apollon Sauroktonos gehört somit zu den ältesten Kunstwerken, welche einen Gott in einer für seinen ethischen Inhalt bedeutungslosen, genrehaften Situation wiedergeben. Die Alten rühmten an den Figuren des Praxiteles besonders die gefällige Anmut. Die leicht ruhende Stellung unserer Statue giebt von dieser Eigenschaft einen anschaulichen Begriff. Das Gesicht und das Haar zeigen eine stilisierende Behandlung, die sich noch wesentlich von der besonders durch Lysipp eingeführten, naturalistischen Charakteristik unterscheidet.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 13. Pistolesi VI 11. Rayet Monuments de l'art antique II pl. 46. Overbeck Kunstmythologie IV p. 134, p. 235 (n. 2) ff.; Atlas XXI 2. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 25 Fig. 11. Der Kopf: Klein Praxiteles p. 107 Fig. 13, p. 106 ff. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 312; alte Denkm. I p. 406 ff. Brunn Geschichte der gr. Künstler I p. 337, p. 351. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1214. Overbeck Gesch. der gr. Plastik II[4] p. 53—54. Furtwaengler Meisterwerke p. 569, 635, 648. Collignon hist. de la sculpture grecque II p. 285—288.

199 (265) **Amazonenstatue.**

Früher in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Hals, beide Arme, die obere Hälfte des Köchers, das r. Bein von dem Knie bis zum Knöchel — das l. ist gebrochen aber

alt —, die obere Hälfte des Stammes wie des daran angebrachten Schildes und Beiles, die Raupe des Helmes. Der durch ein modernes Halsstück mit der Büste verbundene Kopf (ergänzt Nase, Unterlippe, Kinn) ist antik aber nicht zugehörig; er stammt von einer Replik der unter n. 515 besprochenen Figur. Die Annahme, dafs an einem Exemplare unseres Typus, nämlich an einer Statue, die sich in Petworthhouse in England befindet (Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 606—607; Jahrbuch des arch. Instituts I, 1886, T. 1, 2 p. 20 δ), der Kopf erhalten sei, hat sich als irrtümlich herausgestellt (Jahrbuch V, Arch. Anzeiger 1890 p. 164).

Nach der Auffassung des Ergänzers nimmt die Amazone den Bogen ab, etwa um sich einem siegreichen Gegner zu ergeben. Hiernach hätte sie den Bogen über die Schulter gehängt getragen. Dieser Gebrauch ist aber, soweit unsere Kenntnis reicht, im Altertum nicht nachweisbar. Vielmehr bezeugen alle Denkmäler und Angaben der Schriftsteller, dafs der Bogen am Köcher befestigt getragen wurde, und an dieser Stelle zeigt auch den Bogen eine recht gute Replik des in Rede stehenden Amazonentypus, ein in Trier befindlicher Torso.

Fig. 13.

Die Untersuchung über das ursprüngliche Motiv hat auszugehen von einer vormals der Natterschen Sammlung angehörigen, gegenwärtig leider verschollenen Gemme. Der Abdruck dieses Steines (Fig. 13) zeigt eine Amazone, welche hinsichtlich der Körperhaltung mit der Matteischen Amazone und ihren Wiederholungen übereinstimmt. Die hoch über den Kopf emporgreifende Rechte stützt sich auf einen Speer oder eine Stange, während die ausgestreckten Finger der gesenkten Linken an dem unteren Teile des Schaftes anliegen. Wenn man vermutet hat, dafs sich die Amazone in dieser Weise stütze, um auszuruhen, so lehrt der Augenschein, dafs eine derartige Haltung bei einer einfach ausruhenden Figur höchst gezwungen sein würde. In ungleich befriedigenderer Weise dagegen erklärt sich jene Haltung, wenn wir annehmen, dafs die Amazone sich vorbereitet, um, auf den Speer oder die Stange gestützt, einen Sprung zu unternehmen. Das Gleiche gilt für die statuarischen Repliken der Figur, die uns mancherlei Einzelheiten deutlicher erkennen lassen als das kleine Gemmenbild. Zur Veranschaulichung des ursprünglichen Motives diene die Fig. 14 abgebildete Skizze. Die Amazone ist im Begriffe, den Schaft in die für den bevorstehenden Sprung geeignete Stellung zu bringen. Sie fafst ihn mit der erhobenen Rechten oben fest an und läfst ihn unten wie probierend durch die ausgestreckten Finger der Linken gleiten. Der r. Fufs setzt fest auf; der l. berührt, da er binnen kurzem behufs des Sprunges eine Bewegung nach rückwärts machen wird, nur mit dem Ballen den Boden, während der Chiton am l. Schenkel empor-

gezogen und unter den Gürtel geschoben ist, um dem bei dem Sprunge nachfolgenden l. Beine freien Spielraum zu gewähren. Den Kopf haben wir uns nicht wie in der Skizze Fig. 14 gerade stehend, sondern nach Maſsgabe der Natterschen Gemme etwas nach der l. Schulter geneigt zu denken. Er ist an keiner statuarischen Wiederholung des in Rede stehenden Typus erhalten. Der dem vatikanischen Exemplare aufgesetzte Kopf gehört zu einer anderen Amazonenfigur, über die unten n. 515 die Rede sein wird. Da der l. Fuſsknöchel von einem Sporenriemen umgeben und die Amazone hiermit als Reiterin charakterisiert ist, so liegt die Vermutung nahe, daſs sich der Künstler die Jungfrau dachte, wie sie die geeignete Stellung sucht, um sich mit Hilfe des Speeres auf das Pferd zu schwingen.

Fig. 14.

Plinius (n. h. 34, 53) macht vier Künstler namhaft, welche im Wettstreite miteinander für das Artemisheiligtum von Ephesos je eine Amazonenstatue arbeiteten: Polyklet, Pheidias, Kresilas und Phradmon. Es ist ganz unglaublich, daſs die antiken Kopisten die Statue des gröſsten attischen Meisters unberücksichtigt lieſsen. Wenn demnach die Amazone des Polyklet in dem unter n. 33 besprochenen Typus nachgewiesen ist und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daſs n. 515 auf Kresilas zurückgeht, so scheint die Vermutung berechtigt, daſs die in Rede stehende vatikanische Statue und ihre Wiederholungen (vgl. n. 545) Kopien nach der Amazone des Pheidias sind.

Die Ausführung des vatikanischen Exemplares ist elegant aber etwas trocken. An dem Chiton haben sich Spuren einer Farbe erhalten, die gegenwärtig gelbbraun aussieht. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift giebt an, daſs die Statue aus dem Versammlungslokale der Ärzte an den Ort versetzt wurde, wo sie nachmals aufgestellt war. Eine gleichlautende Inschrift, die auf einer in der Villa Wolkonsky befindlichen Basis eingemeiselt ist, scheint modernen Ursprunges.

Die Litteratur im Jahrbuch des arch. Instituts (1886) p. 20γ. Vgl. daselbst p. 25—28, p. 34—39. p. 43—47. Beizufügen sind: Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 506 Fig. 259. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 350. Furtwaengler Meisterwerke p. 296—302. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, serie XV, vol. VI (1897) p. 320 ff. — Über den Spornhalter: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie 1890 p. 200—202. — Die Inschrift gehört zu der im Bull. archeologico cristiano III (1865) p. 7—8 behandelten Gattung. — Die Basis in Villa Wolkonsky: Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom I n. 1598. Corpus inscr. lat. VI 29805.

In die Basis von 199 (265) ist eingelassen:

200 **Fein gearbeitetes Relief.**

Dargestellt ist ein bärtiger Mann mit porträthaftem Gesichte (ergänzt die Nase), welcher dasitzt mit vorgeneigtem Oberkörper und abwärts gerichtetem Blick. Obwohl nur der obere Teil antik ist, scheint der Ergänzer doch das Richtige getroffen zu haben, indem er sich den Mann lesend oder schreibend dachte. Die durchgearbeitete Physiognomie läfst auf einen Gelehrten, der Stil auf eine Kopie nach einem hellenistischen Originale schliefsen.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 77.

201 (267) **Trunkener Satyr.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, die Lippen, der r. Arm nebst der unter der r. Hand liegenden Haarmasse, der l. Vorderarm, der obere Teil des Schlauches, der r. Unterschenkel, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts — doch ist der l. Fufs gröfstenteils antik —, das Schnauzenstück des Pantherfelles, ein Stück des Felsensitzes.

Eine durch den Schlauch durchreichende röhrenartige Öffnung beweist, dafs diese Statue zum Schmucke einer Fontäne diente und dafs Wasser aus dem Schlauche emporsprudelte. Der Satyr ist betrunken und im Begriffe einzunicken. Indem er sich hierbei mit dem l. Ellenbogen auf seinen Weinschlauch stützt, wird die Flüssigkeit durch den Druck herausgetrieben.

Monumenta Matthaeiana I 34. Visconti Mus. Pio-Cl. I 47 (vgl. p. 237 not. *). Pistolesi V 42. Clarac IV pl. 722 n. 1726.

202 (268) **Statue der Hera.**

Gefunden in den Thermen von Otricoli. Ergänzt der Hals nebst dem oberen Rande des über den Chiton hervorragenden, hemdartigen Gewandes, der r. Arm, die l. Hand und der l. Vorderarm mit dem auf dem letzteren liegenden Gewandstücke, der r. Fufs. Der Kopf ist antik aber nicht zugehörig.

Der Körper giebt eine späte Umbildung des durch die Hera Borghese - Jacobsen (vgl. n. 35) vertretenen Typus wieder. Die Brust erscheint schmäler als an dem letzteren. Der Mantel zeigt mancherlei Faltenmotive, welche erst in dem vorgerückten vierten

Jahrhundert v. Chr. aufkamen. Während der durchsichtige Chiton an dem älteren Typus den oberen Teil der l. Brust blofs läfst, erscheint dieser Teil hier von einem unter dem Chiton hervorragenden, hemdartigen Gewande bedeckt und wird dadurch die sinnlich reizende Wirkung, auf welche jener Chiton ursprünglich berechnet war, in widersinniger Weise aufgehoben. Der dem Körper aufgesetzte Kopf rührt von einer Wiederholung der knidischen Aphrodite (vgl. n. 324) her. Damit er den für Hera bezeichnenden Schmuck aufweise, hat der moderne Ergänzer daran eine Stephane angebracht.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 20. Pistolesi V 43. Clarac III pl. 414, 725. Overbeck Kunstmythologie III p. 112 n. 3; Atlas X 32. Wahrscheinlich auch bei Reinach répertoire II 1 p. 239 n. 2. Vgl. Roscher Lexikon I p. 2113. Über den Kopf: Klein Praxiteles p. 252.

203 (270) **Weibliche Statuette, als Urania ergänzt.**

Gefunden unter Pius VI. bei Tivoli, wie es scheint in der angeblichen Villa des Marcus Brutus (vgl. die einleitenden Bemerkungen zu n. 274 ff.). Ergänzt der r. Arm mit dem Griffel, die l. Hand mit der Kugel. Der durch ein modernes Einsatzstück mit dem Körper verbundene Kopf ist antik aber nicht zugehörig.

Der Kopf, welchen der moderne Ergänzer der Statuette aufgesetzt hat, stellt eine Muse dar; denn über der Stirn hat sich beinah vollständig der Federschmuck erhalten, mit dem die antike Kunst öfters die Musen zum Andenken an den von ihnen über die Sirenen errungenen Sieg ausstattet. Hingegen liegt kein Grund vor, in der Statuette, von welcher der Körper herrührt, eine Muse zu erkennen. Die Ausführung ist vortrefflich. Der aus einem dünnen Stoffe gearbeitete, zart gefältelte Chiton bildet einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem aus einem schweren Stoffe bestehenden Mantel, der unter den l. Schenkel gestopft ist und in eine beinah überreiche Fülle von Falten bricht. Wir dürfen die Erfindung dieses Typus der hellenistischen Kunst zuschreiben. Der den Halsausschnitt des Chitons abschliefsende Bund ist ein Motiv, welches mit Vorliebe von den pergamenischen Bildhauern zur Anwendung gebracht wurde. Das Faltenspiel des Mantels erinnert an eine Gewandbehandlung, der wir auf dem pergamenischen Telephosfriese begegnen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 25 (vgl. opere varie IV p. 322 n. 90). Bouillon Musée des antiques I 46. Pistolesi V 42. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 319. Braun Ruinen und Museen p. 335 n. 77. Über den Bund am Chiton: Jahrbuch der preufsischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238—239.

204, 205 **Poseidippos** (271) **und** (gegenüber) **ein anderer Dichter** (390).

Die beiden Statuen wurden unter Sixtus V. auf dem Viminal innerhalb eines im Garten der Nonnen von S. Lorenzo in Panis-

perna gelegenen, antiken Rundbaues gefunden. Wie es scheint, ist dieses Gebäude identisch mit einem kleinen Rundbau, der neuerdings wiederum zu Tage kam, als man in jener Gegend die Via Balbo anlegte (Bull. della comm. arch. comunale 1891 p. 313—315. Röm. Mittheil. VII, 1892, p. 306). Sixtus V. liefs die beiden Statuen in der ihm gehörigen Villa Montalto (später Negroni, dann Massimi) aufstellen (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXXVIII n. 29). Sie gelangten später in den Besitz von Thomas Jenkins und wurden unter Pius VI. für den Vatikan erworben. Ergänzt am Poseidippos der l. Daumen, an der anderen Figur die Nasenspitze, das l. Ohr, die l. Hand mit der Rolle, der vordere Teil des r. Fufses.

Die beiden Statuen sind aus pentelischem Marmor von derselben Hand und als Gegenstücke gearbeitet. Die eine (Museumsnummer 271) stellt, wie der auf der Plinthe eingemeifselte Name bezeugt, Poseidippos dar, einen Dichter der neuen attischen Komödie, dessen erstes Stück i. J. 289 v. Chr. über die Bühne ging. Die andere (Mn. 390) wird in der Regel auf Menandros gedeutet, den hervorragendsten Vertreter derselben Dichtungsgattung, der 342 geboren wurde und 291 starb, also zwei Jahre, bevor die öffentliche Thätigkeit des Poseidippos begann. Doch stimmt der Kopf mit den inschriftlich beglaubigten Porträts des Menandros nicht überein und würden sich auch verschiedene andere Thatsachen, auf deren Darlegung ich hier verzichten mufs, nur schwer mit der geläufigen Deutung in Einklang bringen lassen. Immerhin aber dürfen wir annehmen, dafs auch diese Statue, da sie als Gegenstück zu derjenigen des Poseidippos gearbeitet ist, einen Dichter der neuen Komödie darstellt, einen Dichter, der vermutlich nicht zu den älteren, sondern zu den jüngeren, dem Poseidippos gleichzeitigen Vertretern dieser Kunstgattung gehörte.

Die charaktervolle und von aller Effekthascherei freie Weise, in der die beiden Individualitäten wiedergegeben sind, sichert diesen Statuen einen hervorragenden Platz unter den Porträtbildungen aller Zeiten. Der Dichter, den wir nicht zu benennen wissen, sitzt mit dem ungezwungenen Anstande des Weltmannes auf seinem Lehnstuhle. Der Bau seines Körpers bekundet eine gesunde und kräftige Konstitution. Aus dem Gesichte spricht durchdringender Verstand wie scharfe Beobachtungsgabe, während ein ironischer Zug den Mund umspielt. Als eine ganz anders geartete Individualität stellt sich Poseidippos dar. Der gekrümmte Rücken des noch verhältnismäfsig jungen Mannes läfst auf einen schwächlichen und nicht gehörig durch gymnastische Übungen ausgebildeten Körper schliefsen. Im Gegensatz zu der behaglichen Eleganz des Kollegen macht seine Haltung einen unbeholfenen und schwerfälligen Eindruck. Der kränklich nervöse Ausdruck seines Gesichtes läfst deutlich erkennen, dafs die Lebensanschauung dieses Mannes stark pessimistisch angehaucht war.

Die senkrecht in die Köpfe eingetriebenen eisernen Stifte, welche, da sie infolge der Oxydierung anschwollen, den umgebenden Marmor auseinander gesprengt haben, dienten offenbar zur Aufnahme der bronzenen Scheiben (*μηνίσκος*), durch die nach einer für Attika wie anderweitig bezeugten Sitte die Köpfe der im Freien aufgestellten Statuen gegen die Witterung und gegen die Verunreinigung durch die Vögel geschützt wurden. Ferner beweisen die an den Füfsen erhaltenen Nägel, dafs das Riemenwerk der Schuhe durch Streifen aus Bronzeblech ausgedrückt war — eine Thatsache, welche an den übrigen Teilen der Statuen eine mehr oder minder der Natur entsprechende Bemalung voraussetzen läfst. Ob die beiden Statuen Originale oder von einem bedeutenden Künstler ausgeführte Kopien sind, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls deutet die breite frische Behandlung der plastischen Formen auf einen Bildhauer, welcher von der für die Marmorarbeit der römischen Zeit bezeichnenden Routine noch unberührt war.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 15, 16 (vgl. opere varie IV p. 179, p. 183, p. 314 n. 76, 77); iconografia greca I T. 6, 6[a] p. 103—109. Pistolesi V 45. Clarac V pl. 841 n. 2118, 2120. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 923 Fig. 995; III p. 1387 Fig. 1535. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 494, 495. Der namenlose Dichter auch bei Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 449 Fig. 251. Die Statue des Poseidippos ist bereits bei Bellori illustrium philosophorum poetarum rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685) T. 61 als „in hortis Montaltis" befindlich abgebildet. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1622, 1623. Vgl. Transactions of the r. society of liter. IV p. 388. Bernoulli Bildnisse berühmter Griechen p. 19. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 1627. Furtwaengler Meisterwerke p. 532 Anm. 2.

206 (392) **Stark ergänzte Athletenstatue mit Kopf des Septimius Severus.**

Der Körper rührt von einer Wiederholung des unter n. 190 (251) besprochenen Athletentypus her. Der moderne Restaurator hat ihm einen antiken aber selbstverständlich nicht zugehörigen Kopf des Septimius Severus aufgesetzt.

Reinach répertoire II 2 p. 571 n. 1. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 493 Anm. 5. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 p. 23 n. 10.

207 (393) **Schutzflehende auf einem Altar sitzend.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, der r. Vorderarm, die Finger der Linken, der l. Fufs, Stücke am Sitze, die Plinthe.

Das ursprüngliche Motiv und die Bedeutung der Figur ergeben sich aus einer besser erhaltenen Replik, die sich im Palazzo Barberini befindet und an welcher der Kopf wie die r. Hand antik sind. Der Kopf ist etwas emporgerichtet und zeigt einen besorgten Ausdruck; in der r. Hand hat sich der Rest eines

Zweiges erhalten. Also ist ein Mädchen dargestellt, welches, das Attribut der Schutzflehenden, einen Zweig, in der Rechten, auf einem Altar sitzt und ängstlich emporblickt, entweder zu einer Person, von der es bedrängt wird, oder zum Himmel, um von den Göttern Hilfe zu erbitten. Die Barberinische Statue scheint nach dem ganzen Charakter der Ausführung eine attische Arbeit aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. Hingegen weist die unbestimmte Formengebung des vatikanischen Exemplares auf eine spätere Zeit hin. Immerhin aber kann auch dieses Exemplar, da es aus pentelischem Marmor gearbeitet ist, in Attika ausgeführt sein. Man hat neuerdings vermutet, dafs das Original der beiden Statuen eine Figur des Kalamis gewesen sei. Doch scheint dieser Meister nach allem, was wir von ihm wissen, in einem gebundeneren Stile gearbeitet zu haben. Aufserdem zeigt das Barberinische Exemplar eine grofsartig-einfache Formengebung, die an die Kunst des Pheidias erinnert, aber keineswegs die zierliche Anmut, welche die antiken Kunstkritiker als für die Werke des Kalamis bezeichnend hervorheben.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 40. Pistolesi V 54. Millin. gal. myth. pl. 166, 649*. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 288, 868. Clarac V pl. 835 n. 2096. Vgl. Ann. dell' Inst. 1871 p. 205, p. 209. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 50. Die Barberinische Statue: Mon. dell' Inst. IX 34, Ann. 1871 p. 202 ff. Bonner Studien T. IV p. 38—50. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 415. Bonner Jahrbücher 101 (1897) p. 161—162.

208 (394) Statue des Zeus oder Poseidon.

Sie wurde nach Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 107 nota unter Clemens XIV. aus dem Nachlasse des Bildhauers „Pacilli" (Pacetti?) erworben. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme abgesehen von den Schulterstücken, die Unterschenkel nebst den Füfsen, der Stamm, der Delphin, die Plinthe.

Die früher als Zeus ergänzte Statue ist später durch Beifügung des Dreizackes und des Delphins in Poseidon verwandelt worden. Welche der beiden Auffassungen richtig sei, ist schwer zu entscheiden. Die erhaltenen Teile zeigen keine Eigentümlichkeit, die mit Entschiedenheit auf Poseidon hinwiese, und der gehaltene Ausdruck des Kopfes findet in keinem der plastischen Typen, die mit Sicherheit auf diesen Gott bezogen werden, eine schlagende Analogie. Jedoch hat man zu bedenken, dafs das Ideal des Poseidon allmählich aus demjenigen des Zeus abgeleitet wurde und erst verhältnismäfsig spät einen von dem des Bruders sich scharf unterscheidenden, individuellen Charakter erhielt. Demnach könnte die Statue, zumal ihr Körper trotz der schlechten Ausführung eine gewisse, an die Kunst des fünften Jahrhunderts erinnernde Strenge bekundet, recht wohl einen Poseidontypus wiedergeben, in dem diese Individualisierung noch

nicht zur Ausbildung gelangt war. Da die Statue hinsichtlich der Stellung dem unter n. 221 besprochenen Hermes entspricht, der mit grofser Wahrscheinlichkeit zu Myron in Beziehung gesetzt werden darf, hat man die Schöpfung ihres Originals in dem Kreise desselben Meisters angenommen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 32. Overbeck III p. 267 n. 10 (wo Anm. b die weitere Litteratur angeführt ist), p. 287 n. 14; Atlas XI 9, XII 35. Furtwaengler Meisterwerke p. 364 Fig. 49.

209 (395) **Apoll mit der Kithara.**

Ergänzt die Nase, der ganze Hals nebst den über den Nacken herabfallenden Locken, der r. Arm mit dem Plektron, der l. Vorderarm mit der Kithara, beide Füfse, die Stützen des Sessels, die Plinthe. Die Zugehörigkeit des am Gesichte stark abgeputzten Kopfes ist neuerdings bezweifelt worden (Furtwaengler Meisterwerke p. 684 Anm. 3), wie mir scheint mit Unrecht, da er hinsichtlich des Materials, der Dimensionen und der Weise der Ausführung genau mit dem Körper übereinstimmt.

Diese Marmorstatuette giebt ein hellenisches Bronzeoriginal archaischen Stiles wieder. Da sich der Ansatz der Kithara auf dem l. Oberschenkel erhalten hat und der Umstand, dafs die L. die Kithara hielt, in der R. das Plektron voraussetzen läfst, so scheint die Ergänzung der Arme wie ihrer Attribute im ganzen gesichert. Hingegen fragt es sich, ob der Restaurator mit Recht die frei über den Nacken herabfallende Lockenmasse beigefügt hat. Die verwandten Apollofiguren zeigen das Haar am Hinterkopfe emporgehoben und durch die das Haupt umgebende Binde durchgesteckt, während zwei Locken hinter oder vor jedem Ohre nach der Schulter herabfallen. Dafs diese Locken auch an unserer Statuette vorhanden waren, beweisen zwei auf jeder Schläfe angebrachte Bohrlöcher, die nur zur Befestigung von besonders gearbeiteten Locken gedient haben können. Vielleicht war der am Hinterkopfe befindliche Haarwulst zum Teil abgestofsen und veranlafste dieser Umstand den Ergänzer zur Beifügung der über den Nacken herabfallenden Haare, welche ihm durch die Apollotypen freien Stils geläufig waren. Die Augen waren aus anderem Materiale, vermutlich Glasfluſs, gearbeitet und in die Höhlungen eingesetzt. Man hat in dem Kopfe letzthin Anklänge an die Kunst des Kritios und Nesiotes finden wollen.

Gerhard antike Bildwerke T. 84 n. 1, 2. Clarac III pl. 481 n. 926A. Overbeck griech. Kunstmythologie IV p. 180 n. 3; Atlas XXI 29. Furtwaengler Meisterwerke p. 684 Anm. 3.

210 (396) **Statue des Narkissos.**

Früher im Palazzo Barberini. Ergänzt die Nase, der r. Arm, die vordere Hälfte des l. Unterarmes mit der l. Hand, das l. Bein von dem Knie abwärts, das unterste Drittel des l. Unterschenkels nebst

dem Fufse, der von der Chlamys bedeckte Stamm abgesehen von dem obersten am Schenkel anliegenden Stücke, die Plinthe.

Diese Statue, die durch Abputzen und teilweise Überarbeitung stark gelitten hat, wird bald auf Adonis, der soeben von dem Eber die tötliche Wunde empfangen hat, bald auf Narkissos gedeutet, wie er sein Spiegelbild in der Quelle erblickt. Die erstere Erklärung gründet sich im besonderen auf den am r. Oberschenkel sichtbaren Einschnitt, in welchem man eine Wunde erkennen wollte. Die antike Plastik giebt aber Wunden in anderer Weise wieder, nämlich nicht durch einen rohen Einschnitt, wie wir ihn an dieser Statue wahrnehmen, sondern durch einen feinen Ritz, aus dem die Blutstropfen hervorquellen. Es scheint somit, dafs jener Einschnitt von einer zufälligen Verletzung herrührt oder von dem modernen Restaurator, der die Figur für Adonis hielt, beigefügt ist. Ferner sieht man an der inneren Seite des r. Oberschenkels vier kleine Marmorstützen, welche nach der Ansicht der Gelehrten, die in der Statue Adonis erkennen, dazu gedient hätten, den Eber, der dem Jünglinge die tötliche Wunde beigebracht hat, oder einen Eros, welcher um die Wunde des Adonis beschäftigt ist, mit der Statue zu verbinden. Denken wir uns aber vor der Statue einen Eber beigefügt, so ergiebt sich eine Gruppe, welche durch die verschiedenen Dimensionen ihrer Glieder einen ganz unästhetischen Eindruck hervorrufen würde. Aufserdem müfsten die Stützen, wenn sie einen wuchtigen Gegenstand, wie einen Eberkopf, mit der Statue verbanden, eine gröfsere Stärke haben. Gegen die andere Annahme, dafs sich Eros, nachdem Adonis soeben von dem Eber verletzt worden ist, bereits um die Wunde bemühe, spricht die Überlegung, dafs dann zwei zeitlich auseinanderliegende Momente in unnatürlicher Weise zusammengerückt wären. Auch drückt das abwärts geneigte Gesicht des Jünglings, soweit die starke Überarbeitung ein Urteil gestattet, nicht Schmerz oder Schrecken, wie es bei einem soeben Verwundeten der Fall sein würde, sondern Staunen aus. Endlich wird die Deutung auf Adonis auch durch den neben der Figur befindlichen, von einer Chlamys bedeckten Stamm widerlegt — ein Motiv, welches neben einem Jäger, der einen Eber annimmt, vollständig sinnlos sein würde. Dagegen erscheinen der Ausdruck wie die Bewegung der Figur und ihr Beiwerk bei der Erklärung für Narkissos vollständig angemessen (vgl. n. 18). Der Jüngling, der soeben an der verhängnisvollen Quelle angekommen ist und bereits, um zu ruhen oder um sich zu baden, seine Chlamys auf dem neben ihm befindlichen Stamm abgelegt hat, erblickt sein Spiegelbild und wird angesichts desselben von staunendem Entzücken ergriffen. Die am Schenkel vorhandenen Stützen rühren von einem Eros her,

der diese Stelle mit der Hand berührte. Und zwar scheint es nach Analogie kampanischer Wandbilder, dafs der Liebesgott mit der einen Hand den Schenkel des Jünglings berührte und mit der anderen auf das Spiegelbild hinwies. Die Statue diente vermutlich als Schmuck eines Wasserwerkes und spiegelte sich in einem unter ihr befindlichen Gewässer, eine Aufstellungsweise, durch welche zugleich das Verständnis der Darstellung erleichtert wurde.

Museum Romanum Museum I sect. II T. 53. Visconti Mus. Pio-Cl. II 31. Clarac IV pl. 632, 1424. Wieseler Narkissos n. 14 p. 35—38, p. 42—45. Vgl. Raoul-Rochette mon. inéd. p. 170—171. Ann. dell' Inst. 1845 p. 348. Welcker alte Denkmäler V p. 92—93.

211 (398) **Statue des Kaisers Opellius Macrinus** (217—218 n. Chr.).

Vormals in der Sammlung Borioni. Ergänzt die Nase, drei Finger der Linken, der Griff des Schwertes, der Daumen der r. Hand.

Sie ist die einzige erhaltene Statue, welche sich mit hinreichender Sicherheit auf diesen Kaiser deuten läfst. Herodian (V 2, 3—4) berichtet, Macrinus habe in der Anordnung des Bartes, im Gange und in der Weise des Sprechens Marc Aurel nachgeahmt. Unsere Statue läfst diese Nachahmung hinsichtlich der Behandlung des Bartes deutlich erkennen. Sie ist für ihre Zeit nicht übel ausgeführt.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 12. Clarac V pl. 963 n. 2487. Der Kopf: Visconti iconographie romaine III p. 123 pl. 50 n. 1, 2. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 3 p. 76 n. 5, p. 78.

212 (399) **Gruppe, Asklepios und Hygieia.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste (Palestrina). Ergänzt die Köpfe beider Gottheiten — der der Hygieia kann antik sein, ist aber dann stark abgeputzt und jedenfalls nicht zu dem Körper gehörig —, an der Figur des Asklepios drei Finger der r., vier der l. Hand, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, allerlei Stücke am Gewande, der untere Teil des Schlangenstabes, das Kopfstück der Schlange, an der Figur der Hygieia die r. Hand mit der Schale, der l. Zeigefinger, aufserdem der gröfste Theil der Plinthe.

Asklepios sitzt auf einem Thronsessel. Die auffällig weichen Formen seines Körpers lassen vermuten, dafs er nicht als bärtiger Mann, sondern als Jüngling gebildet war. Neben ihm steht, kleiner an Wuchs, Hygieia, die sich an Asklepios anschmiegt, die L. auf seine Schulter legt und mit der R. der um den Stab des Gottes gewundenen Schlange eine Schale entgegenstreckt. Die Gruppe geht auf ein vorzügliches Original zurück. Sie erscheint wohl in sich abgeschlossen und veranschaulicht in ebenso klarer wie anmutiger Weise das innige Verhältnis zwischen den beiden Heilgottheiten. Die Anordnung der Falten, die sinnlich reizende Bildung des jungfräulichen Körpers und die etwas gesuchte Art, in

der der Künstler den herabgeglittenen Chiton ausgenutzt hat, um die r. Schulter der Hygieia zu entblöfsen — alles dies deutet auf die hellenistische Kunst. Die Ausführung ist gering.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 8. Clarac IV pl. 546, 1151 B. Panofka Asklepios und die Asklepiaden (Abhandlungen d. Berliner Akademie 1845) T. III 6. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I 2 p. 2779, p. 2780. Vgl. Jahrbuch des arch Instituts II (1887) p. 109.

213 (401) **Fragment einer Gruppe, Sohn und Tochter der Niobe.**

Ergänzt der l. Zeigefinger und der l. Fufs des Mädchens. Der Kopf (ergänzt die Nase und ein Stück der Oberlippe) ist antik aber nicht zugehörig, was sich sowohl aus dem verschiedenen Marmor und Stile wie aus dem Umstand ergiebt, dafs sich auf der r. Schulter des Mädchens der Ansatz einer Locke erhalten hat, die in keinerlei Zusammenhang mit dem wohl erhaltenen Haare des Kopfes steht.

Dargestellt ist ein unter der r. Brust verwundetes Mädchen, welches sterbend zusammenbricht, indem es sich mit dem r. Oberarm auf den Schenkel einer hinter ihm vorschreitenden männlichen Figur stützt. Die Wunde ist durch ein Bohrloch ausgedrückt, welches offenbar zur Aufnahme eines aus Bronze oder Holz gearbeiteten Pfeiles diente. Von der männlichen Figur haben sich nur das vorgesetzte l. Bein mit dem darüber herabfallenden Mantel und der l. Vorderarm erhalten, dessen Hand auf der l. Schulter des Mädchens liegt. Doch genügen diese Reste, um eine Gestalt zu erkennen, welche in allem Wesentlichen einem im Florentiner Museum befindlichen Niobiden entsprach. Andererseits sind an der Florentiner Statue Spuren vorhanden, welche beweisen, dafs dieselbe mit einer anderen Figur eine Gruppe bildete. Der Rand des über den l. Oberschenkel herabfallenden Mantels ist nämlich von moderner Hand abgearbeitet und die Falten erscheinen in eigentümlicher Weise zurückgeschoben. Wir haben demnach anzunehmen, dafs an der überarbeiteten Stelle ursprünglich etwas eingriff, was den natürlichen Fall des Gewandes hinderte und nach Analogie des vatikanischen Fragmentes nichts anderes gewesen kann als der aufgestützte Arm eines vor dem Jünglinge zusammensinkenden Mädchens. Also ist der Niobide in unserem Exemplare nach dem entsprechenden Florentiner zu ergänzen: er blickt empor und streckt den in den Mantel gewickelten l. Arm aufwärts, um die verwundete Schwester zu decken.

Unbegreiflich ist, dafs verschiedene Gelehrte in der Bildung des Mädchenkörpers Spuren archaischer Strenge erkennen wollen. Der von Hautfalten wie von Fettablagerung freie Leib eines halbreifen Mädchens läfst sich im Marmor kaum anders wiedergeben, als es an dieser Figur geschehen ist. Jedenfalls zeigt der Schenkel

des Jünglings die gleiche Behandlung, welche wir an anderen Statuen von Niobiden wahrnehmen. Hingegen bekundet der dem Mädchenkörper aufgesetzte Kopf einen noch etwas gebundenen Stil. Da das Haar kurz abgeschnitten ist, wie es die Frauen während der Trauer zu tragen pflegten, und das Gesicht einen schmerzlichen Ausdruck zeigt, so scheint es, dafs dieser Kopf zu der Statue einer Leidtragenden gehörte.

Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. LXIV Fig. 1752 p. 1676. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 182 Abb. 84. Vgl. Stark Niobe p. 243—244, p. 305—307. Bull. dell' Inst. 1864 p. 128. Klein Praxiteles p. 327, p. 330.

214 (405) **Wasserträgerin.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste (Palestrina). Ergänzt der Hals, beide Arme, die Schale, der Baumstamm. Doch ist die Schale durch ein oberhalb des l. Knies, der Stamm durch ein auf der Plinthe erhaltenes Stück gesichert. Obwohl der Kopf nicht weit von dem Körper gefunden sein soll, kann er doch nicht dazu gehören, da er aus einem anderen Marmor besteht, im Verhältnis zu dem Körper zu klein erscheint und weniger gut ausgeführt ist. Ergänzt die Nasenspitze, die Unterlippe, das Kinn, ein Stück über dem l. Auge, der Rand des l. Ohres, der untere Teil des Hinterkopfes mit den davon herabfallenden Locken.

Das ursprüngliche Motiv ist durch statuarische (vgl. n. 976) wie durch in der pompeianischen Wandmalerei vorkommende Wiederholungen hinlänglich gesichert. Das Mädchen rückt eine Schale, die es mit beiden Händen angefafst hält, auf dem vor ihm befindlichen Baumstamme zurecht und bedient sich dabei, da die Schale schwer ist, nicht nur der Hände, sondern hilft auch mit einem leisen Drucke des l. Kniees nach. Offenbar war der Baumstamm durchbohrt und quoll aus der Mitte der Schale Wasser empor. Man hat gegen diese Auffassung der Statue eingewendet, dafs das Mädchen vor dem ihm entgegen sprudelnden Wasser den Oberkörper nicht nach vorn zu, sondern rückwärts beugen müfste. Doch ist dieser Einwand nur zutreffend, wenn ein bis zu ansehnlicher Höhe emporsteigender Springbrunnen angenommen wird. Die antike Hydraulik war aber noch aufser Stande, derartige Springbrunnen hervorzubringen. Es genügt, daran zu erinnern, dass die zahlreichen Fontainen, die in antiken Gartenmalereien dargestellt sind, wie die angeführten pompeianischen Wasserträgerinnen durchweg einen nur wenig über die Höhe des Beckenrandes emporquellenden Sprudel zeigen. Die Erklärungen, welche von der falschen Voraussetzung, dafs der Kopf zum Körper gehöre, ausgehen, dürfen unberücksichtigt bleiben.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 2. Millin. gal. myth. pl. 96, 325. Pistolesi V 56. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 161, 606a. Clarac IV pl. 760 n. 1856. Vgl. die Sammlung von Abhandlungen Instituto archaeologico centum semestria feliciter peracta

gratulantur iuvenes capitolini (Romae 1879) p. 17—19. Die zum Vergleich herangezogenen Figuren der pompeianischen Wandmalerei: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1056—1062.

215 (406) **Ausruhender Satyr,** nach Praxiteles.

Gefunden zu Fallerone (Falerio) in der Provinz Ancona. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm mit der Flöte, der l. Arm abgesehen von vier Fingern, Stücke am Pantherfelle, die Unterschenkel abgesehen von den Zehen des r. Fufses, der Stamm, die Plinthe.

Näheres über diesen Typus zu n. 539. Die Ausführung ist mittelmäfsig.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 30. Clarac IV pl. 711 n. 1691. Klein Praxiteles p. 204 A 2.

216, 217 (412, 413) **Zwei Prachtkandelaber.**

Gefunden bei den von Bulgarini südöstlich von dem kleinen Palaste in der tiburtiner Villa des Hadrian vorgenommenen Ausgrabungen, vormals im Palazzo Barberini (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCLXI n. 139. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152). An beiden sind die Plinthe, die darüber liegende in Löwenklauen auslaufende Platte und mancherlei Stücke an den Akanthosblättern des Schaftes ergänzt.

Diese mit grofser Virtuosität im korinthischen Stile ausgeführten Prachtkandelaber sind in ihren oberen Teilen offenbar durch Metallarbeiten dieser Art bestimmt. Sie wirken am besten, wenn sie von einem Standpunkte betrachtet werden, von dem aus man zwei Flächen der dreiseitigen Basen auf einmal übersieht. Indem hierbei die Basis in ihrer ganzen Breitenausdehnung sichtbar wird, erscheint sie stark genug, um den mehrfach gegliederten, wuchtigen Schaft zu tragen. Aufserdem zeigt sie bei dieser Betrachtungsweise zwei Figuren und wird hierdurch mit dem reichverzierten Schafte in besseren Einklang gebracht, als wenn nur eine Figur sichtbar ist. Damit sich die Figuren harmonischer in das tektonische Ganze einfügen, hat ihnen der Bildhauer nicht so sehr in der Behandlung des Nackten wie in der Stellung, in der Tracht und zum Teil in der Anordnung des Haares etwas von der feierlichen Weise des altertümlichen Stiles gegeben. Die Ausführung zeigt die für die Plastik der hadrianischen Epoche bezeichnende glatte Eleganz. Durch die Weise, in der die Helme des Ares und der Pallas behandelt sind, ist offenbar eine dem Kameenschnitt entsprechende Wirkung beabsichtigt.

Die Seitenflächen der einen Basis zeigen Zeus mit Donnerkeil und Scepter, ihm gegenüber Hera, die R. auf ein Scepter stützend, und Hermes, der von dem ihm heiligen Widder begleitet ist und eine Schale in der R. hält. Wenn die letzteren beiden Figuren,

wie auf der anderen Basis die der Aphrodite und der Pallas, als auf Plinthen stehend charakterisiert sind, so hat man dies vielleicht daraus zu erklären, dafs der Bildhauer bei ihrer Ausführung durch Statuen bestimmt wurde. Die gewaltige, von physischer Kraft strotzende Figur des Zeus giebt uns einen anschaulichen Begriff von den Vorstellungen, welche sich die Hellenen von dem Göttervater machten, unmittelbar bevor Pheidias in seiner olympischen Statue einer neuen, geistig vertiefteren Auffassung Ausdruck verlieh. Auf der Basis des anderen Kandelabers sieht man Ares, die R. auf einen Speer stützend, das Haupt bedeckt mit einem Helme, dessen hoher Busch von einer Chimära gestützt wird, Aphrodite nach altertümlicher Weise in der L. eine Blume haltend und mit der R. einen Zipfel ihres Obergewandes emporziehend, endlich Pallas im Begriff, die ihr heilige Schlange zu tränken; ihr Helm ist ähnlich wie der der Athena Parthenos des Pheidias mit Flügelrossen geschmückt und der gewaltige Busch von einer Sphinx getragen. In der Figur der Pallas hat man neuerdings eine Nachbildung der Athena Hygieia des Pyrrhos (vgl. n. 161), in der Aphrodite eine Nachbildung der Sosandra, einer berühmten Statue des Kalamis, erkennen wollen.

Vielleicht entsprach diesem Kandelaberpaar ein zweites, auf dem die übrigen sechs olympischen Götter in ähnlicher Weise einander gegenüber gestellt waren.

Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. I, II p. 156 ff. Cavaceppi raccolta di antiche statue III 58, 59. Visconti Museo Pio-Cl. IV 1—8. Ann. dell' Inst. 1869 Tav. d'agg. M p. 282—285. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 2124—2129. Overbeck Kunstmythologie II p. 22 n. 6, p. 38; III p. 27 n. 7; Atlas I 6, IX 28. Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 411, p. 699. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 63 n. 92, 93, p. 151—154, p. 169. Über die Zeusfigur: Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 258.

Zwischen den beiden Kandelabern:

218 (414) **Statue der schlafenden Ariadne.**

Sie wurde bereits unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch des arch. Inst. V 1890 p. 18, p. 38, p. 57). Ergänzt die Nase, die Lippen, die r. Hand, der kleine und der Goldfinger der l. Hand, der Felsen, auf dem die Figur liegt, nebst dem unter dem l. Ellenbogen über den Felsen herabhängenden Gewandende und dem Streifen desselben Gewandes, welcher sich in horizontaler Richtung von dem Felsenvorsprunge bis zu den vertikal unter den Oberschenkel herabreichenden Falten erstreckt.

Wie sich aus der Vergleichung anderer Denkmäler (z. B. n. 220) ergiebt, ist Ariadne dargestellt, welche schläft, während sie von Theseus verlassen wird. Ihr Schlaf ist kein ruhiger. Vielmehr lassen die etwas gezwungene Haltung und das Faltengewirr an den Gewändern deutlich erkennen, dafs sie, von Unheil ver-

kündenden Träumen heimgesucht, öfters ihre Lage gewechselt hat. Allerlei Mängel in der Ausführung sprechen gegen die Annahme, dafs die Statue eine Originalarbeit sei. Der Bildhauer hat unmittelbar oberhalb der Füfse den Chiton und den darüber gebreiteten Mantel nicht mit der nötigen Schärfe unterschieden. Doch möchte ich hierauf nicht zuviel Gewicht legen, da es möglich und sogar wahrscheinlich ist, dafs dieser Unklarheit des plastischen Ausdruckes durch die ursprünglich vorhandene Bemalung abgeholfen war. Dagegen dürfte es schwer fallen, eine ähnliche Entschuldigung für die Behandlungsweise des Gesichtes ausfindig zu machen, das, wie bereits Winckelmann bemerkt hat, schief ausgefallen ist.

Die Frage, wie man sich das Original dieser Statue zu denken habe, gehört zu den schwierigsten Problemen der Archäologie. Wir kennen mehrere Wandgemälde und durch malerische Vorbilder bestimmte Sarkophagreliefs, welche darstellen, wie sich Dionysos und der Thiasos der schlafenden Ariadne nähern, und auf denen das Motiv der letzteren Figur mit demjenigen der vatikanischen Statue eine nahe Verwandtschaft zeigt. Hiernach haben wir folgende Alternative zu stellen: entweder sind die Wandgemälde und Reliefs durch statuarische Werke bestimmt, zu denen auch das Original der vatikanischen Ariadne gehörte, oder aber das Original dieser Statue ist in einem Gemälde zu suchen, welches andererseits wieder auf die kampanischen Wandmaler und die römischen Sarkophagarbeiter eingewirkt hat. Alles erwogen, spricht die gröfsere Wahrscheinlichkeit für die letztere Annahme. Dafs das Original unserer Statue zu einer plastischen Gruppe gehört habe, welche die Heimholung der Ariadne durch Dionysos darstellte, scheint defshalb unglaublich, weil sich keine befriedigende Anordnung einer derartigen Gruppe ausdenken läfst. Nehmen wir an, die Gruppe habe nur aus zwei Gliedern bestanden, nämlich aus der Statue der Ariadne und einer anderen des Dionysos, welcher die schöne Schläferin betrachtet, wo soll man dann den Dionysos hinstellen? Gewifs nicht vor die Ariadne, da er dann dem Betrachter den Rücken zugewendet haben würde. Denkt man sich den Gott hinter Ariadne aufgestellt, so würde sein unterer Teil durch die davor befindliche Statue der letzteren verdeckt werden. Bei einer Aufstellung zur Seite würden die Glieder der Gruppe des nötigen Gleichgewichtes entbehren. Da wir hingegen wissen, dafs die Plastik bereits gegen Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr. Motive aus der Malerei zu entlehnen anfing und dafs dieses Verfahren während der folgenden Zeit immer häufiger wurde, so scheint es recht wohl denkbar, dafs ein Bildhauer eine in einer malerischen Komposition enthaltene

Figur der schlafenden Ariadne aus dem Zusammenhang herauslöste und plastisch wiedergab. Dasselbe Gemälde wurde in einzelnen seiner Motive von den kampanischen Wandmalern und den römischen Sarkophagarbeitern benutzt, in deren Modellbüchern bekanntlich die Zahl der malerischen Vorlagen die der plastischen überwog. Es liegt nahe, dabei an das Gemälde zu denken, welches sich im athenischen Dionysostempel befand und nach dem Berichte des Pausanias (I 20, 2) Ariadne schlafend darstellte, während Theseus sie verläfst und Dionysos eintrifft, um sie als Gattin heimzuführen.

Die Formen der vatikanischen Statue haben einen grofsartigen Charakter, welcher an die plastischen Typen des vierten Jahrhunderts v. Chr. erinnert, wogegen die verwandten Figuren der Ariadne auf den Wandbildern und Sarkophagreliefs jene zarte, sinnlich reizende Bildung aufweisen, welche für die hellenistische Kunst bezeichnend ist. Hiernach scheint es, dafs der Bildhauer der Statue den Typus des Originals getreuer wiedergegeben hat als die Wandmaler und Sarkophagarbeiter.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 47 (hier noch als Brunnenschmuck). De Rossi raccolta di statue T. 8. Visconti Mus. Pio-Cl. II 44 (vgl. opere varie IV p. 90). Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 35 n. 418. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 125 Fig. 130. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 167. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 588 Fig. 305. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1572. Vgl. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 183—184. Rheinisches Museum n. F. L (1895) p. 31 ff. — Über die Wandbilder: Helbig Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 252—257.

Diese Statue steht auf:

219 **Sarkophag mit dem Gigantenkampfe.**

Gefunden 1748 zwischen der Via Labicana und Praenestina bei Tor Pignattara. Vormals im Besitze des Bildhauers Cavaceppi.

Wir müssen es unentschieden lassen, ob man sich die Götter, gegen welche die Giganten anstürmen, einfach hinzuzudenken hat oder ob sie in kleineren Dimensionen auf dem verlorenen Deckel dargestellt waren, wie bisweilen Apollon und Artemis auf den Deckeln von Sarkophagbehältern, deren Reliefs sich auf den Niobemythos beziehen (z. B. auf n. 705). Die Giganten, deren Beine durchweg in Schlangenleiber auslaufen, schleudern Felsblöcke empor und suchen mit riesigen Baumästen wie mit Stierhäuten, die sie um den linken Arm gewickelt haben, die göttlichen Geschosse zu parieren. Aber wir erkennen, dafs ihr wütender Ansturm vergeblich ist. Ein jugendlicher Gigant liegt bereits entseelt auf dem Boden; ein zweiter windet sich in Todeszuckungen; zwei andere brechen zusammen, der eine von einem Donnerkeil in den Rücken getroffen. Die Komposition ist klar und voll dramatischen Lebens

Doch zeigt sie einen entschieden malerischen Charakter und aufserdem einzelne Motive, welche den Bedingungen des Reliefs zuwiderlaufen, mit dem Pinsel dagegen ohne Schwierigkeit ausgedrückt werden können. Es gilt dies im besonderen für die Verkürzung, in welcher der Kopf und der Rücken des nach vorn zusammenstürzenden Giganten wiedergegeben sind. Hiernach scheint es, dafs der Sarkophagarbeiter durch ein den Gigantenkampf darstellendes Gemälde bestimmt wurde — ein Gemälde, welches wir bei der nahen Verwandtschaft, die das Sarkophagrelief mit dem pergamenischen Gigantenfriese verrät, der hellenistischen Epoche zuschreiben dürfen.

Auf der linken Seitenfläche des Sarkophages sieht man zwei verwundete, auf der rechten zwei tote Giganten.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs III T. XXVI n. 94—94b p. 113.

220 (416) **Mutmafsliche Friesplatte.**

Die Platte wurde nach einer nicht ganz sicher verbürgten Überlieferung gefunden im sechzehnten Jahrhundert in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 166) und vom Kardinal Ippolito d'Este seinen zu Ferrara herrschenden Verwandten geschenkt. Sie wurde zweimal restauriert, das zweite Mal von De Fabris, und unter Gregor XVI. für den Vatikan erworben. Ergänzt das ganze l. Drittel der Platte, derartig dafs von der in der l. Nische angebrachten Statuette nur ein Stück des l. Armes und die darüber herabfallende Nebris antik sind, ein Stück des Oberkörpers an jeder der beiden männlichen Figuren des Mittelreliefs, der r. Arm der in der r. Nische befindlichen Statuette, die links von dieser Statuette angebrachte Säule, mancherlei Stücke an den anderen Säulen. In der oben dargestellten Jagdscene sind an dem Eros nur der Kopf, die Flügel, die r. Hand mit dem Schwerte und der l. Fufs, an dem Panther nur die beiden Hintertatzen und die l. Vordertatze, an dem Baume nur der Stamm antik.

Die Dekoration der Platte giebt in verkürzter Weise eine Wand wieder, in der zwei je eine Statue enthaltende Nischen angebracht sind, während das zwischen den beiden Nischen liegende Feld mit einem Relief verziert ist. Wie es scheint, bildete diese Platte mit anderen entsprechenden einen Fries. Die Anordnung ihres Schmuckes ist offenbar durch die griechisch-römische Wandmalerei bestimmt, die öfters ähnliche Motive in friesartiger Weise zusammenstellt. Das in der Mitte angebrachte Relief zeigt die schlafende Ariadne ähnlich behandelt wie in der Statue n. 218. Vor ihr sieht man Theseus, wie er im Begriffe, die Geliebte zu verlassen, bereits den l. Fufs auf die Schiffsleiter setzt, oben die Personifikation der Insel Naxos. Die mit einer Nebris bekleidete männliche Figur, welche, hinter Ariadne stehend, die Schläferin betrachtet, wird mit gröfserer Wahrscheinlichkeit auf Dionysos gedeutet, der ankommt, um seine Braut heimzuholen, als auf

einen zu seinem Gefolge gehörigen Satyr. In der l. Nische hat der Ergänzer eine Figur des Dionysos angebracht. Doch leuchtet es ein, dafs ein Satyr zu der die entsprechende Nische ausfüllenden Bakchantin ein besseres Gegenstück abgeben würde. Das am oberen Rande der Platte vorragende Gesims wird auf beiden Seiten von einer geflügelten Sphinx und einer kegelförmigen Stütze getragen. Zwischen den Wölbungen der beiden Nischen sieht man einen Eros, welcher, mit einem Schwerte zum Hiebe ausholend, einen Panther verfolgt.

De Fabris intorno ad un bassorilievo antico rappr. Arianna abbandonata da Teseo, Roma 1845. Vgl. Jenaer Litteraturzeitung 1846 p. 76, p. 301 ff. O. Jahn arch. Beiträge p. 280—281.

221 (417) **Statue des Hermes.**

Vormals in der Villa Montalto, später in der Sammlung von Thomas Jenkins. Ergänzt der l. Kopfflügel, die Nase, ein Stück an der Agraffe, der r. Arm vom Biceps abwärts, der vordere Teil des l. Unterarmes mit dem darüber fallenden Stücke der Chlamys, der Caduceus, der oberhalb der Lyra ansetzende Teil des Stammes, das l. Horn der Lyra und andere unbedeutende Splitter.

Da die Statue in der Bildung des Kopfes eine nahe Verwandtschaft mit dem Diskobolen des Myron (vgl. n. 340) bekundet und ihr Stil, soweit die schlechte Ausführung ein Urteil gestattet, eine gewisse Strenge zeigt, so hat man sie mit Recht zu einem Typus jenes Meisters in Beziehung gesetzt. Doch scheint der Kopist sein Vorbild nicht getreu, sondern mit mancherlei Modifikationen wiedergegeben zu haben. Die freie Anordnung der Chlamys steht mit der sonstigen Strenge der Statue in entschiedenem Widerspruch und hat einen durchaus römischen Charakter. Ebenso dürfte die grofse, runde, mit dem Relief eines Widderkopfes verzierte Agraffe, durch welche das Gewand zusammengehalten wird, unter den im fünften Jahrhundert v. Chr. gearbeiteten Schmucksachen schwerlich irgendwelche Analogie finden. Ferner erscheinen die Kopfflügel in einer eigentümlich unorganischen Weise angesetzt, die wir unmöglich einem attischen Meister des fünften Jahrhunderts zutrauen dürfen. Endlich ist der am r. Beine angebrachte Palmenstamm sicher eine Zuthat des Kopisten; denn die Statue des Myron, welche wir als Vorbild annehmen dürfen, war wie alle Werke dieses Künstlers aus Bronze gearbeitet und bedurfte somit keiner Stütze. Der Palmenstamm hat an der vatikanischen Kopie den gleichen Sinn wie an Athletenstatuen. Er weist auf die Palmenzweige hin, welche den Siegern in gymnischen Agonen als Preise verliehen wurden, und bezeichnet somit Hermes als Beschützer der gymnastischen Übungen (*ἐναγώνιος*). Die Lyra ist beigefügt, weil der Mythos diesen Gott als

Erfinder derselben feierte. Wenn es sich somit herausstellt, dafs mehrere Bestandteile, welche die vatikanische Statue als Hermes bezeichnen, an dem Vorbilde fehlten, so dürfen wir es als möglich betrachten, dafs das letztere nicht Hermes, sondern einen anderen Jünglingstypus darstellte und dieser Typus erst von der Plastik der römischen Periode in den Götterboten verwandelt wurde. Der Name Ingenuus, dessen Genitiv auf der Plinthe eingemeifselt ist, scheint derjenige des Steinmetzen, der die Statue ausführte.

Guattani monumenti antichi inediti per l'anno 1787 T. I p. LXI. Visconti Mus. Pio-Cl. III 41. Furtwaengler Meisterwerke p. 361 Fig. 48. Corp. inscr. lat. VI 4 n. 29795.

222 (420) **Gepanzerte Statue** mit dem Kopfe des Lucius Verus.

Gefunden unter den Ruinen von Castrum novum (bei Civitavecchia). Ergänzt die Extremitäten, der Stamm, die Plinthe.

Die Statue, von welcher der Rumpf herrührt, scheint im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet. Der Panzer ist oben mit einem Gorgoneion, in der Mitte mit einer Siegesgöttin, die einen Palmenzweig und ein Füllhorn hält, auf jeder Seite mit einem Tropaion verziert, unter dem ein besiegter Barbar kniet. Die zu unterst angebrachte Frauengestalt, deren Gewandbausch mit Früchten gefüllt ist, stellt die Erde dar; sie hat in diesem Zusammenhange den gleichen Sinn wie die entsprechende Figur auf dem Panzer der Augustusstatue n. 5. Man hat diesem Rumpf einen früher in der Villa Mattei befindlichen Kopf des Lucius Verus († 169 n. Chr.) aufgesetzt, der zu den besten aus der Zeit der Antonine erhaltenen Porträts gehört. Der für diesen Kaiser bezeichnende finstere und tückische Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Die Behandlung des Haupt- wie des Barthaares liefert einen schlagenden Beleg für die effektvolle Weise, in der die damaligen Bildhauer den Bohrer zu handhaben verstanden.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 50 (vgl. I p. 265 not. 1). Pistolesi V 33. Clarac V pl. 957 n. 2462. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 347. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 13. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 206 n. 2. Der Kopf des Verus scheint identisch mit dem in den Mon. Matth. II T. 24, 1 abgebildeten.

Ungefähr in der Mitte der Galerie zwischen der Parisstatue n. 192 (255) und der Niobidengruppe n. 213 (401):

223 (421) **Aschengefäfs aus orientalischem Alabaster.**

Gefunden 1777 unter dem Eckhause des Corso und der Piazza S. Carlo gegenüber der Via della Croce. Ergänzt Stücke an den Henkeln und an der Plinthe.

Das elegant geformte Gefäfs ist aus dem honiggelben, gestreiften und undurchsichtigen Alabaster gearbeitet, den Plinius

(n. h. 36, 61) als die geschätzteste Gattung dieser Steinart bezeichnet. Es erhält ein besonderes Interesse durch sechs gleichzeitig und an derselben Stelle gefundene Inschriften. Drei davon sind Grabinschriften. Die eine bezieht sich auf Livilla, die unter der Regierung des Claudius auf Anstiften der Messalina getötete jüngste Tochter des Germanicus (Corpus inscr. lat. VI n. 891; sie ist eingelassen in die Basis der in der Galleria delle statue befindlichen angeblichen Florastatue, Museumsnummer 410), die zweite auf den von Caligula beseitigten Enkel des Kaisers Tiberius, Tiberius Gemellus (C. I. L. VI n. 892; eingelassen in die Basis der mit einem Kopfe des L. Verus versehenen geharnischten Statue n. 222 = Museumsnummer 420), die dritte, von der sich nur das Schlusswort Vespasiani (C. I. L. VI n. 893) erhalten hat, entweder auf Vespasians Gemahlin Domitilla oder auf Flavius Clemens Vespasianus, den Sohn des Vetters des Domitian. Die drei anderen Inschriften melden, dafs an dieser Stelle drei in zartem Alter verstorbene Söhne des Germanicus verbrannt wurden (C. I. L. VI n. 888—890, eingelassen in die Basen der in derselben Galerie mit n. 248, 408 und 417 bezeichneten Statuen). Sie beweisen, dafs das Terrain, aus welchem alle diese Denkmäler zu Tage kamen, zu dem auf dem Marsfelde gelegenen Platze gehörte, wo man die Leichen der Mitglieder des kaiserlichen Hauses verbrannte (bustum Caesarum). Der Grund, weshalb die Asche des Tiberius Gemellus und die der Livilla, obwohl sie dem julischen Geschlechte angehörten, nicht in dem Familienbegräbnisse der Julier, dem Mausoleum des Augustus, sondern an einer benachbarten Stelle des Marsfeldes beigesetzt wurden, läfst sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Doch liegt der Gedanke nahe, dafs dies deshalb geschah, weil sie sich die Ungnade ihrer kaiserlichen Verwandten zugezogen hatten und infolge davon als aus dem Familienverbande ausgeschieden betrachtet wurden. Da das Alabastergefäfs in unmittelbarer Nähe der der Livilla gewidmeten Grabschrift gefunden wurde, so scheint es recht wohl möglich, dafs darin die Asche dieser Tochter des Germanicus geborgen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 36. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 361 n. 105. Über die Inschriften: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1886 p. 1155—1156, p. 1158.

Die Zimmer der Büsten.

Erstes Zimmer.

Rechts auf der unteren Konsole:

224 (278) Angeblicher Kopf des Otho.

Ergänzt die Nase, ein Stück am l. Ohr, der größte Teil des Hinterkopfes. Die Alabasterbüste ist antik aber nicht zugehörig.

Der Kopf erinnert in dem Profile wie in dem sinnlichen Ausdrucke an die durch Münzen bekannten Porträts des Otho. Auch ließe sich in der Weise, in der das Haar angeordnet ist, recht wohl die Perrücke erkennen, die dieser Kaiser nach Sueton (Otho 12) trug. Trotz alledem scheint die Deutung auf Otho bedenklich, da der Stil frühestens auf das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. hinweist und wir schwerlich annehmen dürfen, daß damals noch Porträts jenes Kaisers gearbeitet wurden.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 8—9. Fig. 2. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 356 n. 99.

225 (277) Kopf des Nero als Kitharöden.

Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, den Augenlidern, den Wangen, dem Lorbeerkranze, die von dem Kranze herabfallenden Bänder abgesehen von den oberen Ansätzen, der Hals, die Büste.

Wir wissen durch Sueton (Nero 25), daß Nero nach der Kunstreise, die er durch Griechenland unternahm, Statuen anfertigen ließ, die ihn in Kitharödentracht darstellten. Offenbar rührt der vatikanische Kopf von einer derartigen Statue her. Der Bildhauer ging darauf aus, das Gesicht des Kaisers einem Typus des Apoll, welchem Gotte Nero als dem mythischen Prototype siegreicher Kitharöden eine besondere Verehrung entgegenbrachte, möglichst ähnlich zu gestalten. Die Züge sind in diesem Sinne stark idealisiert, ohne jedoch ihre Individualität vollständig einzubüßen. Auch das Haar ist in der für den Kitharöden-Apoll bezeichnenden Weise angeordnet und dem das Haupt umgebenden Lorbeerkranze dient als Mittelpunkt ein Edelstein, wie wir ihm häufig an dem Kranze jenes Gottes begegnen (vgl. z. B. n. 274).

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 42. Pistolesi V 48. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 392 n. 5, p. 393 Fig. 56.

226 (275) Kopf eines greisen hellenistischen Herrschers.

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, der Hals und die Büste.

Das greise Haupt ist von einem Kranz aus Weinlaub, durch welchen der dargestellte Herrscher als „neuer Dionysos" (*νέος Διόννσος*) charakterisiert wird, und von einem Diadem umgeben, das wir uns aus Gold gearbeitet und mit einem getriebenen Kranze verziert zu denken haben. Der Kopf wird in der Regel für ein Porträt des gealterten Augustus erklärt. Doch ist seine Ähnlichkeit mit den sicher beglaubigten Bildnissen dieses Kaisers nur eine ganz oberflächliche. Ebensowenig kann ich auf dem Cameo, welcher den Mittelpunkt des Diadems bildet, ein Porträt des Cäsar erkennen. Mir scheint es sogar ungewifs, ob dieser stark zerstörte Kopf einen Idealtypus oder ein Porträt wiedergiebt. Jedenfalls fehlt es an jeglicher Analogie dafür, dafs eine Büste oder eine Statue irgendwelches römischen Kaisers mit dionysischen Symbolen ausgestattet, wie dafür, dafs ein römischer Kaiser vor Diokletian in der westlichen Reichshälfte mit einem derartigen Diademe dargestellt worden wäre. Endlich steht auch der feine Naturalismus, mit dem die Einflüsse des Alters veranschaulicht sind, in entschiedenem Gegensatze zu der akademischen Richtung, welche die Kunst während der Herrschaft der Julier bei der Bildung der Kaiserporträts verfolgte. Vielmehr lassen alle Eigentümlichkeiten dieses Kopfes, der dionysische Kranz, das Diadem und der Stil, darauf schliefsen, dafs ein Ptolemäer, ein Seleukide oder ein anderer hellenistischer Herrscher dargestellt ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 40. Bernoulli a. a. O. II 1 p. 30 n. 14, Fig. 5, p. 64—65. Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 105, 106. Vgl. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 318—319 (wo die geläufige Erklärung für Augustus aufrecht erhalten wird). — Über *νέος Διόννσος*: Lüders die dionysischen Künstler p. 74 Anm. 185. — Über das Diadem: Daremberg et Saglio dictionnaire des antiquités s. v. diadème p. 120. Vgl. besonders Sueton. Caligula 22.

227 (274) Kopf des Augustus.

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, am Kinn und am Ährenkranze, die Büste.

Der Kaiser ist in vorgerücktem Alter dargestellt mit einem Kranze von Weizenähren, dem Abzeichen der arvalischen Brüderschaft, deren Mitglied er war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 39 (vgl. I p 237 not. *). Pistolesi V 46. Bernoulli a. a. O. II 1 p. 30 n. 15.

Einen interessanten Gegensatz zu diesem Porträt des gealterten Kaisers bildet:

228 (273) **Kopf des jugendlichen Octavianus.**

Gefunden in den Ausgrabungen, welche der englische Konsul R. Fagan 1818 zu Ostia unternahm. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Ohren, die Büste.

Octavianus ist im Übergange vom Knaben- zum Jünglingsalter dargestellt. Sein Kopf bekundet eine zarte Konstitution, aber eine hervorragende Intelligenz und einen festen Willen, dessen Äufserung jedoch durch eine reflektierte, beinah an Schüchternheit streifende Vorsicht gebunden erscheint. Von jugendlicher Frische ist in diesem Gesichte nichts wahrzunehmen. Vielmehr erkennt man deutlich, wie der Gedanke an die ebenso glänzende wie gefahrvolle Zukunft, die ihm bevorsteht, den Knaben früh gereift hat. Der eigentümlich kühle Eindruck, den die feine aber etwas trockene Ausführung erweckt, pafst vortrefflich zu einer derartigen Charakterisierung.

Nibby Museo Chiaramonti II 26. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 227 Fig. 179. Gardthausen Augustus und seine Zeit I 1, Titelvignette. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 241, 242. Schneider das alte Rom T. VII 2. Vgl. Bernoulli a. a. O. II 1 p. 28 n. 9, p. 62—64.

Rechts auf der oberen Konsole:

229 (285) **Büste des Marcus Aurelius.**

Gefunden von Marefoschi in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162). Ergänzt die Nase, Stücke an den Locken und dem Gewande.

Sie gehört zu den besseren Porträts dieses Kaisers, trotz der peinlich minutiösen Weise, in der das Haupthaar und der Bart mit dem Bohrer ausgearbeitet sind.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 50. Pistolesi V 46. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 355 n. 95. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 168 n. 21.

230 (287) **Kopf des Commodus.**

Auf antiker aber nicht zugehöriger Büste, vom Fürsten Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt die Nase, ein Stück über dem r. Auge, Stücke an den Ohren.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 51, 2. Nibby Museo Chiaramonti II 42. Bernoulli a. a. O. II 2 p. 230 n. 5.

231 (292) **Büste des Caracalla.**

Gefunden im Garten des Kardinals Pio Ridolfo von Carpi, einem Garten, welcher später dem Conservatorio delle Mendicanti gehörte (hinter der Basilica des Constantin). Ergänzt die Nase, der r. Augenknochen, Stücke an den Ohren, beinah die ganze Brust.

Da sich von dieser Büste mehrere genau übereinstimmende Exemplare erhalten haben, so dürfen wir darin das von dem Kaiser gebilligte und offiziell empfohlene Porträt erkennen. Es liefert einen weiteren Beleg (vgl. n. 58, 316) für das hohe Niveau, auf dem sich die Porträtbildung noch im dritten Jahrhundert n. Chr. erhielt. Caracalla († 217 n. Chr.), geboren zu Lyon als der Sohn eines Afrikaners und einer Syrierin, vereinigte afrikanische Wildheit und syrische Spitzbüberei mit gallischer Leichtfertigkeit und Renommage. Der Künstler hat alle diese Eigenschaften in der treffendsten Weise vergegenwärtigt. Mit geradezu Schreck erregender Wahrheit ist der wilde Ausdruck wiedergegeben, auf den Caracalla besonders stolz war. Die affektierte Wendung des Halses nach der l. Schulter erklärt sich daraus, daſs dieser Kaiser den groſsen Alexander, der einen etwas schiefen Hals hatte, nachzuahmen trachtete.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 55. Pistolesi V 48. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 355 n. 96. Bernoulli a. a. O. II 3 p. 51 n. 6, p. 58, p. 60.

Auf der Schwelle am Boden:

232 (293 L) **Fragment von einer Gruppe,** der l. Arm des Patroklos mit der l. Hand des Menelaos.

Näheres darüber unter n. 246.

Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 4, 5 p. 79, p. 95.

L. von dem Eingange zum zweiten Zimmer, auf der unteren Konsole:

233 (375) **Idealer jugendlicher Frauenkopf.**

Ergänzt die Nasenspitze und der gröſste Teil der herabfallenden Locken.

Man will darin einen Typus der Isis erkennen, in welchem der dieser Göttin sonst eigentümliche starre Ausdruck gemildert und die über der Stirn angebrachte Lotosblume durch ein Lockenbüschel ersetzt wäre. Vgl. n. 107.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 17, 2. Pistolesi V 47. Eine bronzene Wiederholung dieses Typus in Wien: von Schneider Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Kaiserhauses T. XXXV p. 13.

234 (376) **Kolossalkopf der Pallas.**

Vormals in Castel S. Angelo. Ergänzt die Nase, Splitter an der Oberlippe wie an den Ohren, gröſsere Stücke an dem Helme, die Büste.

Dieser Pallastypus muſs im Altertum berühmt und beliebt gewesen sein, da sich von ihm zahlreiche, mehr oder minder modifizierte Wiederholungen erhalten haben. Nach der Verwandtschaft, welche in den Gesichtsformen zwischen ihm und der kni-

dischen Aphrodite (vgl. n. 324) herrscht, könnte man geneigt sein, ihn zu der Kunst des Praxiteles in Beziehung zu setzen. Jedenfalls läfst der Stil der erhaltenen Exemplare darauf schliefsen, dafs dieser Typus im vorgerückten vierten Jahrhundert aber durch einen Künstler, der von dem Einflusse des Lysipp noch unberührt war, seine vollständige Ausgestaltung erhalten hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 2, 2; opere varie IV p. 380 n. 178. Braun Vorschule T. 58. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 340 n. 88. Furtwaengler Meisterwerke p. 556 Anm. 3. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 248.

Unter dem benachbarten Fenster:

235 (377 F) **Fragment von einer Gruppe,** der l. Fufs des toten Patroklos.

Näheres unter n. 246.

Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 3.

Zwischen den beiden Fenstern:

236, 237 (382, 384) **Vorderseite eines Thorax und ein geöffneter menschlicher Leib.**

Die beiden Gegenstände scheinen wie ähnliche thönerne als Weihgeschenke für irgendwelche Heilgottheit gedient zu haben. Der Vorwurf, den man dem Bildhauer macht, dafs er dem Thorax dreizehn Rippen statt zwölf gegeben habe, ist ungerechtfertigt; denn die angebliche dreizehnte Rippe soll offenbar das Schlüsselbein darstellen. Hingegen ist der geöffnete Leib in der That eine anatomische Ungeheuerlichkeit. Die inneren Teile zeigen nicht die für den Menschen bezeichnende Bildung. Vielmehr deuten der auffallend grofse Magen und die kleinen, abwechselnd gelappten Lungen auf einen Herbivoren. Hiernach scheint es, dafs sich der Bildhauer nicht den geöffneten Leib eines Menschen, sondern denjenigen eines geschlachteten Tieres, etwa eines Lammes, das er in einem Fleischerladen, mit der Luftröhre an einem Haken aufgehängt, sah, zum Muster genommen hat.

Bull. dell' Inst. 1844 p. 18—19. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 341 n. 84. Bull. dell' Inst. 1885 p. 147—149.

238 (383) **Porphyrbüste des jüngeren Philippus.**

Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben.

Die Verarbeitung des Porphyrs zu plastischen Werken freien Stils ist ein deutliches Zeichen des Kunstverfalls. Einerseits macht das spröde Gestein, welches gewissermafsen körnerweise mit dem Spitzhammer abgesprengt werden mufs, jede eingehendere Modellierung unmöglich, während andererseits der Eindruck der Formen

durch die spiegelblanke Politur verwirrt wird, welche man dem Porphyr geben mufs, wenn seine Vorzüge zur Geltung kommen sollen. In Rom begegnen wir porphyrnen Statuen zum ersten Male unter der Regierung des Kaisers Claudius. Sie waren von einem Statthalter Ägyptens nach der Reichshauptstadt geschickt worden, fanden aber daselbst keinen Beifall. Bis zur Zeit Hadrians hielt eben der Geschmack wenigstens in der Plastik mehr oder minder an der klassischen Überlieferung fest. Erst unter den Antoninen fand die Vorliebe, kostbare und seltene Steinarten ohne Rücksicht auf ihre plastischen Eigenschaften zu verwenden, weitere Verbreitung, und der Porphyr wurde seitdem immer häufiger zu Statuen, Büsten und ornamentierten Architekturgliedern verarbeitet.

Unsere Büste scheint den jüngeren Philippus darzustellen, welcher 244 n. Chr., als er kaum sieben Jahre alt war, von seinem Vater zum Cäsar ernannt und, als er im dreizehnten Jahre stand, mit demselben getötet wurde (249 n. Chr.). Die Brust zeigt verkümmerte Formen in sehr dürftiger Ausführung, wogegen der Kopf besser gelungen ist. Man erkennt darin die tiefe Melancholie des jungen Cäsaren, der, wie die Überlieferung berichtet, niemals lächelte, weil er stets an seinen baldigst zu erwartenden Untergang dachte. In der Agraffe, welche das Pallium auf der r. Schulter zusammenhält, ist eine runde Vertiefung angebracht, die offenbar zur Aufnahme eines Edelsteines diente.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 59 (wo auch p. 228 ff. allerlei Notizen über die Verarbeitung des Porphyrs zusammengestellt sind); Iconographie romaine III p. 161, pl. 55 n. 4, 5. Bernoulli römische Ikonographie II 3 p. 147 n. 4, p. 148 Fig. 6, p. 150—151.

Auf dem Boden:

239 (384 B) **Fragment von einer Gruppe,** die Beine des toten Patroklos.

Näheres unter n. 246.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 19. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 92. Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 1, 2 p. 79, p. 95.

Neben dem Eingange zur Galleria delle statue:

240 (388) **Bildnisgruppe eines römischen Ehepaares.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben.

Die Gruppe ist auf der Rückseite nicht ausgearbeitet, wird also in einer jener viereckigen Nischen, welche öfters an den Fassaden römischer Grabmäler angebracht sind, Aufstellung gefunden haben. Sie mufs, da das Haar der Frau ähnlich an-

geordnet ist wie an den Porträts der Antonia, Gattin des älteren Drusus, und der Agrippina, Gattin des Germanicus, dem Anfange der Kaiserzeit angehören. Hiermit stimmt auch der Umstand, dafs an den Gewändern die Meifselhiebe nicht verglättet sind, eine Behandlungsweise, in der wir noch einen Ausläufer der während der Republik geübten Marmortechnik erkennen dürfen (vgl. n. 509). Niebuhr hegte eine grofse Vorliebe für dieses Werk, in dem er einen bezeichnenden Ausdruck echt römischen Wesens erkannte, weshalb Schwanthaler an dem für das Niebuhrsche Ehepaar auf dem Bonner Kirchhofe errichteten Grabmale die Büsten der beiden Gatten in einer unserer Gruppe entsprechenden Weise angeordnet hat. Die Gruppe darf in der That als der Idealtypus eines altrömischen Ehepaares von echtem Schrot und Korn betrachtet werden. Das scharf geschnittene, faltenreiche Gesicht des Gatten läfst einen thätigen, fürsorglichen und sparsamen Hausvater erkennen; aus der breiten Stirne sprechen fester Wille und praktischer Verstand; schwerlich aber wird man diesem Manne irgendwelche poetische Regung zutrauen. Im Gegensatz zu der scharf ausgeprägten Individualität des Gatten erscheint die Frau auffällig unbedeutend. Offenbar ist sie beträchtlich jünger als ihr Gemahl. Jedermann wird in ihr eine ebenso tugendhafte wie pflichttreue Gattin und Hausfrau erkennen. Jedoch zeigt ihr Gesicht einen Ausdruck, den ein günstiger Beurteiler auf schüchterne Zurückhaltung, ein übelwollender auf beschränkte Einfalt deuten kann. Dafs sie eine unterhaltende und anregende Dame gewesen sei, dürfte niemand zu behaupten wagen. Übrigens spricht ein derartiger Charakter nicht nur aus dieser Gruppe, sondern auch aus vielen anderen namenlosen Porträts, welche der ersten Kaiserzeit angehören. Es scheint demnach, dafs sich die altrömischen Charaktereigenschaften in den mittleren Schichten der Gesellschaft trotz der vielen hellenistischen Kultureinflüsse bis in die Kaiserzeit hinein erhielten.

Die l. Hand der Frau ist mit zwei Ringen geschmückt, einem an dem vordersten Gliede des Zeigefingers und einem zweiten am Goldfinger. Der Mann trägt nach altrömischem Brauche seinen Siegelring am kleinen Finger der L.

Die Ausführung ist in hohem Grade charaktervoll. Die Haare und die Gewänder beider Figuren, wie die Augen des Mannes zeigen deutliche Spuren einer ehemaligen Bemalung. Man kann sich leicht vorstellen, welch lebendigen Eindruck die Gruppe machen mufste, als die plastischen Formen durch Farbe der Natur näher gebracht waren.

Monumenta Matthaeiana II T. 34 n. 1. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 25 (vgl. I p. 237 not. *). Pistolesi V 47. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 267. Brunn

und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 210. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 358 n. 108. Bernoulli römische Ikonographie I p. 186.

Darunter auf dem Fufsboden:

241 (384 D) **Fragment von einer Gruppe**, der Rücken des toten Patroklos.

Näheres unter n. 246.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 19. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 92. Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 6 p. 79, p. 95.

In der Mitte dieses Zimmers auf einer auf dem Aventin gefundenen Spiralsäule aus schwarzem afrikanischen Marmor (nero antico):

242 (293) **Bärtiger Satyrkopf** aus rotem Marmor (rosso antico).
Gefunden bei Genzano.

Braun Ruinen und Museen p. 388 n. 79.

Zweites Zimmer:

Rechts auf der unteren Konsole:

243 (303) **Apollokopf.**
Gefunden zu Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt Nase und Büste.

Die in den Formen wie in dem Ausdrucke des Gesichtes herrschende Ruhe und eine gewisse Strenge, die wir in der Anordnung wie in der Stilisierung der Haare wahrnehmen, lassen darauf schliefsen, dafs dieser Typus etwa gegen das Ende des fünften Jahrhunderts geschaffen wurde. Wir begegnen einem Apollokopf, dessen Profil im wesentlichen demjenigen des vatikanischen Exemplares entspricht, auf von den thrakischen Chalkidiern geschlagenen Münzen, deren Prägung 348 v. Chr. mit der Einnahme von Olynthos durch Philipp II. aufhörte. Hiernach scheint es, dafs der in Rede stehende statuarische Typus bereits lange vor diesem Jahre geläufig war. Die auf dem Gesichte vorhandenen gelblichen Flecke, in denen man Reste der ursprünglichen Bemalung erkennen wollte, scheinen vielmehr durch Eisenoxyd hervorgerufen, welches in der diesen Kopf umgebenden Erde enthalten war.

Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 133 n. 7; Atlas XX 6 Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 185 n. 14. Bull. dell' Inst. 1880 p. 11. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1296. Die Münzen der Chalkidier: Overbeck a. a. O. IV Münztafel II 28—30 (besonders ähnlich n. 29), p. 154. n. 16—18, p. 157.

244 (307) **Kopf des Kronos oder Zeus.**

Ergänzt die Nase, der untere Teil des vom Haupte herabfallenden Gewandes, die Büste.

Die Erklärung schwankt zwischen Kronos (Saturnus) und Zeus. Die Annahme des ersteren Gottes wird durch den über den Hinterkopf gezogenen Mantel und die über die Stirn herabfallenden Haare empfohlen, Motive, welche für Kronos typisch (vgl. n. 381), für Zeus hingegen nur in ganz vereinzelten Fällen (vgl. z. B. n. 385) nachweisbar sind. Andererseits aber erscheint der Gesichtsausdruck nicht finster und grämlich, wie bei den sicher beglaubigten Darstellungen des Kronos, sondern von einem milden Ernst durchdrungen, wie wir ihn eher einem Zeustypus zutrauen dürfen. Die Entscheidung ist sehr schwierig, da eine gewisse Strenge, die besonders in der Behandlung des Haares und des Bartes hervortritt, auf ein Original etwa aus dem Übergange von dem fünften zum vierten Jahrhundert v. Chr. zurückweist und es fraglich scheint, ob bereits damals eine scharfe Individualisierung des Kronostypus erzielt war, wie wir ihr in der späteren Zeit begegnen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 2, 1. Braun Vorschule T. 34. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 62, 799. Overbeck Kunstmythologie II p. 251 n. 3, p. 255, p. 582 Anm. 138; Atlas III 2. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 245. Vgl. Arch.-epigr. Mittheilungen aus Österreich XVI (1893) p. 74—75.

245 (310) **Kopf eines Kriegers, wahrscheinlich nach einem pergamenischen Originale.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli. Ergänzt die l. Braue, die Augenlider, Stücke an den Ohren, die Nase, die Oberlippe, das Kinn, die Büste.

Die Wendung des Halses, der Ausdruck der Augen und die Weise, in welcher der Mund geöffnet ist, lassen darauf schliefsen, dafs die Statue, zu der dieser Kopf gehörte, einen heftig bewegten, kämpfenden Krieger darstellte. Der Kopf erinnert, besonders in der Stilisierung der Haare, an die pergamenischen Galliertypen (vgl. n. 106, 548, 929), zeigt jedoch die Physiognomie eines Griechen aus hellenistischer Zeit. Gegen die Annahme eines pergamenischen Originals spricht der Umstand, dafs der Marmor nicht der Gattung angehört, deren sich die pergamenischen Bildhauer zu bedienen pflegten (vgl. n. 548). Aufserdem entspricht die Ausführung durchaus dem Charakter römischer Marmortechnik. Hiernach haben wir in dem Kopf vielmehr den Rest einer römischen Kopie nach einer pergamenischen Statue zu erkennen. Bei Besprechung eines im Museo Chiaramonti befindlichen Gallierkopfes (n. 106) wurde bereits des Statuencyklus gedacht, den Attalos I. (241—197 v. Chr.) auf der Akropolis von Pergamon

weihte und der die Siege dieses Königs über die Gallier verherrlichte. Gewifs waren in diesem Cyklus nicht nur die unterliegenden Barbaren, sondern auch die siegreichen Hellenen vertreten. Nach alledem dürfen wir vermuten, dafs die Statue, von welcher der in Rede stehende Kopf herrührt, eine römische Kopie nach einem gegen die Gallier kämpfenden, hellenischen Krieger war, der zu jenem Siegesdenkmale des Attalos gehörte.

Römische Mittheilungen X (1895) p. 133—135 Fig. 1.

246 (311) Kopf des Menelaos.

Ergänzt die Nase nebst dem darunter ansetzenden Stücke der Oberlippe, das l. Drittel der Unterlippe, der gröfste Teil des r. Auges, allerlei Stücke an der Stirne, der l. Wange, dem Haare und dem Helme, die Büste.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 18 (vgl. opere varie IV p. 394 n. 215). Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 91. Pistolesi V 47. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 237.

Bei den von Gavin Hamilton in der tiburtiner Villa des Hadrian unternommenen Ausgrabungen fanden sich Fragmente zweier Gruppen, welche Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos darstellten. Zu der einen jener Gruppen gehört dieser Kopf des Menelaos und aufserdem folgende in dem ersten Büstenzimmer aufgestellte Bruchstücke: 241 (384D) der Rücken des Patroklos; 232 (293L) der l. Arm des Patroklos mit der l. Hand des Menelaos; 235 (377F) der l. Fufs des Patroklos. Von der zweiten Gruppe hat sich nur ein ebenfalls im ersten Büstenzimmer befindliches Fragment erhalten: 239 (384B) die Beine des Patroklos.*)

Die Gruppe mufs hochberühmt gewesen sein; denn wir kennen von ihr nicht weniger als sechs Wiederholungen, zu denen auch die am Palazzo Braschi aufgestellte und unter dem Namen des Pasquino bekannte Figur des Menelaos gehört. Die Komposition wird durch beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 15) veranschaulicht. Dargestellt ist ein bärtiger Krieger, welcher den Leichnam eines jugendlichen Genossen auf den Boden herabgleiten läfst, um gegen die nachdrängenden Feinde den Kampf aufzunehmen. Die beiden Helden sind bald Aias und Achill, bald Menelaos und Patroklos benannt worden. Doch ist die letztere Deutung offenbar die richtige. Alle Repliken nämlich, an denen der Rumpf des Toten erhalten ist, zeigen eine Wunde am Bauche unweit der

*) Winnefeld die Villa des Hadrian p. 158. Doch giebt ein anderer, weniger glaubwürdiger Bericht (La scuola romana II 1884 p. 62 n. 3) an, dafs der Kopf des Menelaos unter Alexander VII. (1655—1657) in einer Kloake unweit des Governo vecchio gefunden worden sei.

Rippen; eine zweite sieht man an dem Bruchstücke n. 241 (384 D) zwischen den Schulterblättern. Da nun nach der Ilias (XVI 806, 821) Patroklos von Euphorbos in den Rücken, von Hektor in den Unterleib getroffen wird, so ist der Gefallene für Patroklos, der Krieger, welcher den Leichnam trägt, für Menelaos zu erklären. Auch würde der Ausdruck der Besorgnis, den man im Gesichte des letzteren wahrnimmt, keineswegs auf den älteren Aias passen, der uns in der Überlieferung allenthalben als ein trotziger unbeugsamer Krieger entgegentritt.

Fig. 15.

Die Erfindung der Gruppe kann nach den Bewegungsmotiven wie nach der naturalistischen Charakteristik, welche in höherem oder geringerem Grade allen Repliken eigentümlich ist, nicht über die Alexanderepoche hinaufreichen und ist, wie es scheint, erst in der Diadochenzeit anzunehmen, da der Kopf des Menelaos im Baue des Schädels wie in der Behandlung der Haut und des Haares bereits eine auffallende Verwandtschaft mit dem Laokoon (n. 156) und einem der gleichen Entwickelung angehörigen Kentaurentypus (n. 120, 525) aufweist. Von den beiden in der Villa des Hadrian befindlichen Gruppen war die, welche mehrere Fragmente hinterlassen hat, eine geringere Arbeit, wogegen die von der anderen erhaltenen Beine des Patroklos — n. 239 (384 B) — auf ein Werk ersten Ranges hinweisen. Man beachte die Naturwahrheit, mit welcher der Bildhauer die Todeserstarrung veranschaulicht und die harte Haut, welche die Ballen wie die Fersen bedeckt, von der weicheren, welche die Wölbung der Sohlen überzieht, unterschieden hat. Jeder Meifselschlag bekundet ein so feines Verständnis, dafs nichts dagegen spricht, in diesem Fragmente einen Rest der Originalgruppe zu erkennen.

Die Publikationen sind von mir unter den einzelnen Nummern angeführt. Vgl. Ann. dell' Inst. 1870 p. 75 ff. Kekulé das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 60 n. 248. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1397, 1398. Loewy Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 30. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 5.

Rechts auf der oberen Konsole:

247 (298) **Kolossalbüste des Serapis** aus Basalt.

Vormals im Besitze der Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nase und allerlei Stücke am Haupthaar wie am Barte

Der Kultus des Sarapis oder Serapis war ursprünglich in Babylon heimisch, wo dieser Gott als Heilsgott wie als Vater des babylonischen Hauptgottes Bêl-Marduk verehrt wurde, und scheint in Ägypten unter Ptolemaios I. Soter eingeführt worden zu sein, der dadurch seine Ansprüche auf die Herrschaft über Vorderasien zu begründen trachtete. Wenn berichtet wird, dass Ptolemaios das Bild des Serapis aus Sinope nach Alexandreia bringen liefs, so ist dies vermutlich daraus zu erklären, dafs der König von Syrien, Seleukos I. Nikator, das babylonische Idol nicht herausgab und sich sein Rival demnach mit dem Bilde eines anderen verwandten Gottes begnügen mufste, den man auf der Südküste des Pontos verehrte. Der Typus, welcher den vorderasiatischen Gott unter hellenischen Formen darstellt, setzt ein erst in dem vorgerückten vierten Jahrhundert entstandenes Zeusideal voraus und gehört somit zu den spätesten Göttergestalten, welche die griechische Kunst hervorbrachte. Entsprechend den religiösen Vorstellungen, die man in Ägypten mit Serapis verband, erscheint dieser Typus einerseits durch jenes spätere Zeusideal, andererseits durch dasjenige des Hades bestimmt. Das Gesicht erinnert an Zeus, zeigt jedoch einen eigentümlich aus Trauer und sanfter Milde gemischten Ausdruck. Und zwar pflegt in den Bildnissen, welche wie das in Rede stehende aus einer dunklen Steinart gearbeitet sind, der Ausdruck der Trauer, in den aus weifsem Marmor ausgeführten Exemplaren (vgl. n. 311) dagegen der milde Ausdruck vorzuherrschen. Die über die Stirn herabfallenden Haare und die Bekleidung mit dem Chiton sind von Hades entlehnt, während das auf dem Kopfe angebrachte Fruchtmafs überhaupt ein Symbol der Erdgottheiten ist.

Monumenta Matthaeiana II T. 12. Visconti Mus. Pio-Cl. VI 14 (vgl. I p. 237 not. *). Overbeck Kunstmythologie II p. 310 n. 11. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 338 n. 80. Journal of hellenic studies VI (1885) p. 289 ff. Über die Herkunft des Serapis: Jahrbuch des arch. Instituts XII, arch. Anzeiger 1897 p. 168—170.

Links auf der unteren Konsole:

248 (346) **Kolossalkopf des Herakles.**

Er wurde bei S. Giovanni in Laterano zusammen mit einer kleinen Säule gefunden, die nach der auf ihr angebrachten Inschrift (C. I. L. VI 1 n. 302) einen dem Hercules geweihten Gegenstand trug. Aus der Nachbarschaft stammt die unter n. 138 besprochene Basis, deren Inschrift von einer Aedes und einer Bildsäule berichtet, die L. Mummius dem Hercules Victor weihte. Diese Thatsachen lassen darauf schliefsen, dafs in der Gegend, in welcher der Kolossalkopf entdeckt wurde, ein Heiligtum des Hercules lag. Es war vielleicht identisch mit demjenigen, in welchem Hercules später mit dem Beinamen Sullanus verehrt wurde (Jordan Topographie der Stadt Rom II p. 129). Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe wie des darunter ansetzenden Bartes, Splitter an der Kopfbinde, die Büste.

Diese mittelmäfsig ausgeführte Büste, welche mit der für die siegreichen Athleten bezeichnenden Binde geschmückt ist, verrät in den Gesichtsformen eine entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Zeus von Otricoli (n. 301); doch erscheint in ihr der Ausdruck der Intelligenz geringer, derjenige der physischen Kraft dagegen stärker als in dem letzteren. Sie steht zu den älteren Heraklestypen in einem ähnlichen Verhältnisse wie der Kopf von Otricoli zu den älteren Bildungen des Zeus. Hiernach scheint es, dafs der durch diese Büste vertretene Heraklestypus in derselben Zeit wie jenes jüngere Zeusideal, also in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr., entstanden ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 13, 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 340 n. 82. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2169—2170.

In dem links an das zweite Zimmer anstofsenden Raume:

249 (352) **Statue einer betenden Matrone.**

Gefunden in der Basilica von Otricoli zugleich mit der Augustusstatue n. 327. Ergänzt Stücke am Haare und an dem den Kopf bedeckenden Mantel, die Nase, die Lippen, das Kinn, Splitter an den Wangen, die Vorderarme.

Nach den erhaltenen Oberarmen hat der Ergänzer den Vorderarmen offenbar richtig die beim Gebete übliche Haltung gegeben. Die Deutung auf Livia ist unzulässig, da die sicher beglaubigten Porträts dieser Kaiserin vollständig verschiedene Formen zeigen. Da sich jedoch in der Basilica von Otricoli zwei Statuen des Augustus (n. 197, 327; vgl. auch n. 401) gefunden haben, so liegt es in der That am nächsten, in dieser Figur ein Mitglied des julischen Kaiserhauses zu erkennen. Da ferner die Behandlung des Gewandes an die Kunstweise des vierten Jahrhunderts v. Chr. erinnert und anbetende Frauen unter den Werken des Apellas wie des Euphranor erwähnt werden, so dürfen wir vermuten, dafs der römische Bildhauer eine derartige, im vierten Jahrhundert geschaffene Figur als Vorbild benutzte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 47. Clarac V pl. 920 n. 2342. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 91 n. 4. Über sicher beglaubigte Porträts der Livia: Römische Mittheilungen II (1887) p. 8—18.

Links auf der unteren Konsole neben der Thüre zur Loggia scoperta:

250 (363) **Kopf der Hera(?).**

Ergänzt die Nase, ein Stück an der Unterlippe, die Büste.

Eines der bedeutendsten Denkmäler des Neapler Museums ist eine vormals der Familie Farnese gehörige, kolossale Marmorbüste, die mit Wahrscheinlichkeit für Hera erklärt wird und auf ein um

die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Ch. aus Gold und Elfenbein oder Bronze ausgeführtes Original zurückweist. Der vatikanische Kopf stellt eine Weiterentwickelung des durch diese Büste vertretenen Typus dar, eine Weiterentwickelung, in welcher die dem letzteren eigentümliche Strenge der Formen und des Ausdruckes nach dem Geschmacke einer späteren Zeit gemildert erscheint.

Pistolesi V 50. Arndt la glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 48 Fig. 19, 20. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 192 n. 85. Ann. dell' Inst. 1864 p. 298. Overbeck Kunstmythologie III p. 78 n. 1a. Die Neapler Büste: Mon. dell' Inst. VIII 1, Ann. 1864 p. 297 ff. (= Brunn griechische Götterideale p. 1—15). Overbeck Kunstmythologie III p. 63 ff., p. 71 n. 1, p. 195 ff. Anm. 40 ff.; Atlas IX 1, 2. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 512, p. 513 Fig. 264. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 76 ff., p. 308. Eine übersichtliche Darlegung der verschiedenen Deutungen wie kunsthistorischen Würdigungen, welche dieser Büste zu teil geworden sind, giebt Arndt a. a. O. p. 46—48.

Drittes Zimmer.

251 (326) Sitzbild des Zeus.

Vormals im Palazzo Verospi. Antik ist nur der Oberkörper bis zu dem Ansatze des die Beine bedeckenden Gewandes und auch an dem Oberkörper sind modern die Nase, allerlei Splitter am Haare, die l. Schulter nebst dem gröfsten Teile des über dieselbe herabfallenden Gewandzipfels, beide Arme. Doch scheint die Statue nach den erhaltenen Ansätzen der fehlenden Teile und nach den Analogien, welche ähnliche Darstellungen des Zeus darbieten, im Ganzen richtig ergänzt. Jedenfalls ist die Haltung der l. Hand, welche das Scepter an einer sehr hohen Stelle anfafst, durch die ansehnliche Erhebung der l. Brust gesichert. Hingegen bleibt es zweifelhaft, ob die R. einen Donnerkeil hielt oder ohne Attribut auf den Schenkel gestützt war. Da die Ausführung sehr unbedeutend ist, wird der Betrachter gut thun, die Statue aus gröfserer Entfernung auf sich wirken zu lassen.

Die früher herrschende Annahme, dafs diese Statue in nahen Beziehungen zu dem olympischen Zeus des Pheidias stehe, ist nicht mehr zulässig, seitdem wir eine eingehendere Kenntnis von der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts besitzen und sich aus Münzen von Elis, von denen die eine den Kopf (weiter unten n. 301 Fig. 17), die andere die ganze Figur des olympischen Zeus wiedergiebt (Fig. 16), eine genauere Vorstellung von dem letzteren gewinnen liefs. Wir wissen gegenwärtig, dafs der Zeus des Pheidias einen einfacheren, ruhigeren und grofsartigeren Charakter zeigte als der durch die vatikanische Statue vertretene Typus. Der Kopf war nicht nach vorwärts geneigt, sondern stand gerade, wie wir es für die im fünften Jahrhundert v. Chr. gestalteten Götter-

Fig. 16.

bilder als Regel betrachten dürfen. Die l. Hand faſste das Scepter an einer tieferen Stelle. Der r. Arm war vorgestreckt und trug eine Nike, welche dem Gotte eine Tainie entgegenbrachte. Der Mantel fiel nicht mit einem kleinen Zipfel über die l. Schulter, sondern bedeckte mit einer gröſseren Faltenmasse diese Schulter und den benachbarten Oberarm. Die Formen des Gesichtes und der Fall des Haupt- und Barthaares waren weniger bewegt — eine Thatsache, auf die wir anläſslich des Zeuskopfes von Otricoli (n. 301) zurückkommen werden. Der durch die vatikanische Statue vertretene Typus weist zwar auf das von Pheidias geschaffene Ideal als Grundlage zurück, aber er zeigt dasselbe mannigfach weiter entwickelt und umgearbeitet. Die stille Gröſse, welche in den Schöpfungen der groſsen Zeit des fünften Jahrhunderts herrschte, sagte dem während des vierten Jahrhunderts maſsgebenden Geschmacke nicht mehr zu, und die Kunst ging nunmehr darauf aus, das Ideal des Pheidias in einer Weise umzugestalten, welche die an einen bewegteren Ausdruck gewöhnten Zeitgenossen befriedigte. So entstand allmählich dieser jüngere Zeustypus, der während der römischen Zeit fast allgemeinen Anklang fand und beinah regelmäſsig zur Darstellung des Göttervaters verwendet wurde. Vgl. n. 301.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 1. Müller-Wieseler Denkm. der alten Kunst II T. 1, 7. Alles Übrige bei Overbeck Kunstmythologie II p. 88 n. 20, p. 115 n. 1, p. 117, p. 571 Anm. 88.

Rechts auf der unteren Konsole:

252 (320) **Köpfchen des unbärtigen Pan mit kleinen Hörnern und spitzen Ohren.**

Ergänzt die Nasenspitze, das Kinn, die Büste.

Näheres über diesen Typus unter n. 395.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 193 n. 97.

253 (321) **Büste des Seilen mit Schweinsohren.**

Vormals im Besitze der Familie Mattei. Ergänzt die Nasenspitze.

Diese charaktervoll ausgeführte Büste stellt einen Seilen dar, an dem die animalischen Elemente nicht wie gewöhnlich von dem Pferde, sondern vom Schweine entlehnt sind, wobei offenbar der Gedanke maſsgebend war, daſs sich das letztere Tier besonders zur Symbolisierung einer unflätigen Trunkenheit eignet. Nicht nur die Ohren haben die Form von Schweinsohren, sondern auch das Gesicht erinnert dadurch, daſs der obere Teil zurücktritt, der untere dagegen stark hervorspringt, an den Kopf des Borstenviehs. Da sich ähnliche kleine Seilensbüsten aus Thon bei Curti (bei S. Maria di Capua) unter einem Komplexe von Votivgegenständen

Gabinetto delle maschere.

In den Boden dieses Gemaches sind vier um das Jahr 1780 in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar im nördlichen Teile des Palastes gefundene **Mosaikbilder***) eingelassen. Sie dienten daselbst in vier verschiedenen Zimmern als Mittelpunkte der Fufsbodendekoration und stimmen, da jene Zimmer gleich grofs waren, in den Dimensionen beinah genau überein. Als sie unter Pius VI. zum Schmucke des Gabinetto verwendet wurden, verfuhr man mit ihnen in ebenso unwissenschaftlicher wie geschmackloser Weise. In dem antiken Zimmer, in welchem das links oben angebrachte Bild als Mittelpunkt diente, war der im übrigen weifse Mosaikfufsboden längs der Wände umgeben von einem dunkelroten, mit einem Geflechte von Weinranken und Bändern verzierten Rahmen, wie es die Tafeln bei Visconti Mus. Pio-Cl. VII 48 und bei Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 106 zeigen. Der päpstliche Dekorateur setzte alle vier Bilder in diesen Rahmen ein und brachte, da ihm das Feld dadurch nicht gehörig ausgefüllt zu sein schien, auf dem letzteren Arabesken und die für das Wappen Pius' VI. bezeichnenden Embleme, Sterne und Köpfe blasender Windgötter, an.

Abbildung der Mosaiken in ihrem gegenwärtigen Zustande: Pistolesi V 59. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VII p. 238 not. *. Braun Ruinen und Museen p. 367.

Die Betrachtung der einzelnen Mosaikbilder beginnt mit der links oben eingelassenen Tafel.

Vier scenische Masken, die, weil sie des Onkos entbehren, offenbar der Komödie angehören: eine blasse weibliche, zwei Jünglingsmasken, die eine grau-braun, die andere von rot-brauner Farbe, wie sie der Brand der Sonne hervorzurufen pflegt; die vierte zeigt das charakteristische Gesicht eines Alten mit weifsem Haar und Vollbart. Unten rechts eine Lyra, links die Scherben eines zerbrochenen Thonkruges. Wie es scheint, wurden derartige

*) Winnefeld die Villa des Hadrian bei Tivoli p. 51.

Gruppen von Masken zuerst von der alexandrinischen Kunst unter dem Eindrucke des damals neu aufblühenden Dramas dargestellt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 48. Penna a. a. O. IV 106. Vgl. Abhandlungen d. philol.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wiss. XIV (1894) p. 450.

Darunter:

Auf einem Felsen steht eine mit einer roten Kopfbinde und einem Epheukranze geschmückte Maske, neben der ein Thyrsos lehnt. Links auf hoher viereckiger Basis ein Kantharos, der Becher des Dionysos. Unten spielt ein Leopard, das demselben Gotte heilige Tier, mit einem Tympanon.

Visconti VII 49. Penna IV 102.

Während dieses Bild die scenischen Aufführungen zu Dionysos in Beziehung setzt, weist das folgende auf den Gott der Dichtkunst, Apoll, hin.

Rechts oben:

Rechts auf einer Basis eine mit Lorbeer bekränzte Maske, links über eine andere Basis gelegt ein purpurroter Mantel, wie ihn die Kitharöden zu tragen pflegten. Unten der apollinische Greif, die Kithara, der Köcher und der Bogen des Gottes.

Visconti VII 49a. Penna IV 103.

Darunter:

Eine idyllische Landschaft — eine Gattung, die in der Diadochenzeit aufkam und mit der Verbreitung der hellenistischen Kultur nach Westen auch in Italien Eingang fand. Auf einer hinten durch Berge, vorn durch ein Gewässer abgeschlossenen Wiese weiden Schafe und Ziegen. Rechts im Hintergrunde ein ländliches Heiligtum beschattet von hohen, ehrwürdigen Bäumen. Es besteht aus einer runden Substruktion und einem darauf sich erhebenden viereckigen Pfeiler, an dem allerlei Weihgeschenke aufgehängt sind. Davor befindet sich das Sitzbild der Göttin, welcher das Heiligtum geweiht ist, nach der rötlichen Farbe, die ihm der Künstler gegeben hat, vermutlich ein thönernes Idol. Zu ihren Füfsen steht ein mit einer Guirlande geschmückter Altar, auf dem ein Brandopfer vorbereitet ist und an dem Fackelscheite angelehnt sind.

Visconti VII 50. Penna IV 107.

257 (425) **Statue einer Tänzerin.**

Vormals zu Neapel im Palazzo Caraffa-Colubrano. Als sie im April 1788 nach Rom gebracht worden war, dachte Goethe daran sie zu kaufen, wurde jedoch durch Angelica Kaufmann bewogen, davon

abzustehen. Pius VI. liefs sie in demselben Jahre für den Vatikan erwerben. Ergänzt Stücke am Gewande, zwei Finger der r., der kleine Finger der l. Hand. Der Kopf (ergänzt Splitter am Kranze, am Haare, die Nasenspitze) antik aber nicht zu dem Körper gehörig.

Die vortrefflich ausgeführte Statue, von welcher der Körper herrührt, gab eine Weiterentwickelung eines im fünften Jahrhundert geschaffenen Aphrodite-typus wieder, über welchen unter n. 959 die Rede sein wird. Wir sehen ein schönes, kräftig gebautes Mädchen, welches, im Vorwärtsschreiten inne haltend, mit der erhobenen R. den Mantel etwas über die Schulter emporzieht und mit der abwärts reichenden L. einen Zipfel desselben Gewandes in der Gegend des Schofses angefafst hält. Der Reiz des Bewegungsmotives wird durch den zwischen dem Chiton und dem Mantel herrschenden Gegensatz gesteigert. Der gürtellose Chiton erscheint aus einem feinen Stoffe, der allenthalben die Körperformen durchscheinen läfst, der Mantel hingegen aus einem stärkeren Stoffe gearbeitet, der in breiteren Falten bricht und für den schönen Körper einen sehr geeigneten Hintergrund darbietet. Der dem Körper aufgesetzte Kopf gehörte nach dem Epheukranze und der Binde, die ihn umgeben, einer weiblichen Figur aus bakchischem Kreise an. Sein Stil deutet auf eine beträchtlich spätere Zeit als derjenige des Körpers.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 30 Pistolesi V 62. Clarac IV pl. 592 n. 1660. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 252. Vgl. Winckelmann Kunstgeschichte V 3 § 6. Goethe Italien, Werke (Cotta 1867) XX p. 231 ff. Braun Ruinen und Museen p. 369 n. 108. Klein Praxiteles p. 59.

258 (427) Aphrodite im Bade kauernd.

Gefunden um d. J. 1760 in der an der Via praenestina gelegenen Tenuta Salone, in dem Podere Prato bagnato, unter Pius VI. aus dem Kunstbesitze des Malers La Piccola erworben. Ergänzt der ganze Schädel nebst dem oberen Teile des l. Ohres, dergestalt dafs von dem Haare nur die auf dem Nacken aufliegende Partie antik ist, abgesehen vom l. Daumen alle Finger entweder ganz oder zum gröfsten Teil, vielleicht die ganze r. Hand mit dem benachbarten Stücke des Armes, sicher die vordere Hälfte des r., zwei Zehen des l. Fufses, der gröfste Teil der Wellenbasis und allerlei Splitter am Körper. Das Gesicht ist von moderner Hand leicht überarbeitet.

Die Göttin kauert, sich zusammenschmiegend, im Bade unter einem Wassergusse, den wir uns über sie herabrieselnd zu denken haben; berührt von dem kühlen Nasse schauert ihr Körper leicht zusammen. Ob sie in der R. ein Attribut — etwa ein Salbfläschchen — hielt, ist zweifelhaft. Jedenfalls scheint die Figur harmonischer in sich abgeschlossen, wenn jene Hand, ohne ein Attribut zu halten, durch ihre Bewegung den leisen, von der Göttin empfundenen Schauer ausdrückt. Die Art, wie die Glieder sich decken und schneiden, ist von unvergleichlicher Anmut und

verrät in der raffinierten Behandlung der elastisch schwellenden Fleischmassen eine stark sinnliche Richtung.

Da Plinius (n. h. 36, 35) berichtet, dafs sich zu Rom in dem innerhalb der Porticus der Octavia gelegenen Jupitertempel eine Marmorstatue befand, welche Aphrodite im Bade sitzend darstellte, so hat man in diesem Werke wohl mit Recht das Original der vatikanischen und zahlreicher anderer Statuen erkannt, welche dasselbe Motiv mit mancherlei Modifikationen in den Einzelheiten wiedergeben. Der Name des Bildhauers, von dem die in dem römischen Tempel aufgestellte Statue herrührte, wurde bis vor kurzem Daedalus gelesen. Doch führt die beste Handschrift des Plinius vielmehr auf Doedalsas, ein Name, der für einen dem Ende des fünften Jahrhunderts angehörigen bithynischen Dynasten bezeugt ist und aufserdem auf zwei bithynischen Inschriften vorkommt. Auf denselben Bildhauer bezieht sich ohne Zweifel die aus der bithynischen Geschichte des Arrian erhaltene Angabe, dafs eine berühmte Statue des Zeus Stratios, die sich in der 264 v. Chr. gegründeten Hauptstadt von Bithynien, Nikomedeia, befand, ein Werk des Daidalos war; denn der seltene Name Doidalsas ist auch hier offenbar von den Abschreibern mit dem geläufigen Daidalos vertauscht worden. Der barbarische Name wie der Umstand, dafs Doidalsas für die Hauptstadt eines hellenistischen Staates thätig war, verweisen diesen Künstler in die hellenistische Periode. Man hat mit grofser Wahrscheinlichkeit auf bithynischen Münzen, deren Prägung unter Prusias I. (228—186 v. Chr.) begann, eine Reproduktion des von ihm gearbeiteten Zeus Stratios erkannt und daraus den Schlufs gezogen, dafs seine Thätigkeit wenigstens zum Teil unter die Regierung jenes Königs fiel. Der in Rede stehende Aphroditetypus pafst in jeder Hinsicht auf diese Zeit. Es leuchtet ein, dafs er erst gestaltet werden konnte, nachdem Praxiteles die knidische Aphrodite (vgl. n. 324) geschaffen hatte. Ferner setzt die der Göttin gegebene Bewegung die von Lysipp eingeführten Neuerungen voraus. Die starke Betonung des sinnlichen Elements und die naturalistische Behandlung des Nackten entsprechen vollständig dem Geiste der hellenistischen Kunst. Endlich stimmt zu der Zurückführung dieses Typus auf einen bithynischen Bildhauer auch der Umstand, dafs eine ähnliche Figur der Aphrodite häufig auf bithynischen Münzen vorkommt. Die hellenische Kleinkunst hatte bereits im fünften und vierten Jahrhundert v. Chr. auf bemalten Vasen und geschnittenen Steinen nackte Frauen, die im Bade kauern, zur Darstellung gebracht. Dem Publikum der Diadochenperiode mufste ein derartiger Gegenstand in hohem Grade zusagen. Daher unternahm es der Bithynier Doidalsas ein solches Motiv im Geiste und mit den Kunst-

mitteln seiner Zeit plastisch durchzubilden und, entsprechend der genrehaften Richtung, welche damals bei der Darstellung der Gottheiten beliebt war, die Liebesgöttin im Bade kauernd wiederzugeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 10 (vgl. opere varie IV p. 72, p. 424 n. 268). Clarac IV pl. 629 n. 1414. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 26, 279. Braun Vorschule zur Kunstmythologie T. 71. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XLIV 2. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 484. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 53 Abb. 11. Weiteres bei Bernoulli Aphrodite p. 314 n. 1; Overbeck Geschichte der griechischen Plastik I⁴ p. 532 Fig. 192, p. 537 Anm. 9, II⁴ p. 264; Gazette des beaux-arts XVII (1867, 1) p. 314—324. Vgl. auch Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29; Klein Praxiteles p. 270—275. Dafs der Name des Bildhauers bei Plin. n. h. 36, 35 nicht Daedalus, sondern Doedalsas lautete, ist in der Gazette des beaux-arts nachgewiesen und hiermit die von einigen Gelehrten vertretene Ansicht, dafs das Original der Statue ein Werk des zu Anfang des vierten Jahrhunderts thätigen Sikyoniers Daidalos gewesen sei, ein für allemal beseitigt. — Über die moderne Basis mit dem Künstlernamen des Bupalos, auf welcher die Statue steht: Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 497.

259 (432) **Satyr aus rotem Marmor** (rosso antico).

Gefunden durch den Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian in dem an die Aufsenseite des Teatro marittimo anstofsenden Nischenbau (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156), unter Pius VI. erworben. Ergänzt die aus Glasfluſs gearbeiteten Augen, vielleicht der ganze r. Arm, sicher der r. Vorderarm mit der Traube — offenbar richtig, wie ähnliche Figuren beweisen, an denen diese Hand erhalten ist — und allerlei unbedeutende Stücke.

Der Satyr, der mit der L. ein Pedum schultert, weidet sich an dem Anblicke einer Weintraube, die er mit der R. emporhält; der Bausch der über den l. Vorderarm herabfallenden Nebris ist mit Früchten gefüllt. Da die Satyrn als von der Sonne gebräunte Gesellen gedacht wurden, so gab der rote Marmor für ihre plastische Darstellung eine ganz geeignetes Material ab (vgl. n. 242, 534). Von besonderer Wirkung waren an unserer Figur die aus buntem Glasfluſs eingesetzten Augen, deren Glanz den im Gesichte herrschenden Ausdruck der Begehrlichkeit steigerte und zugleich einen scharfen koloristischen Gegensatz zu dem roten Marmor darbot. Der in dieser Statue wiedergegebene bäuerische Satyrtypus, in welchem das tierische Element stark betont und der Hals sogar mit Bockswarzen versehen ist, gehört zu den Erfindungen der hellenistischen Kunst, welche auch die Satyrn zuerst mit dem Pedum ausstattete. Hingegen besteht die nebst einem Paar Becken an dem Stamme angebrachte Syrinx nicht, wie es auf den älteren Denkmälern der Fall ist, aus gleich langen Röhren, sondern scheint aus Röhren zusammengefügt, deren Länge von dem einen nach dem anderen Ende des Instrumentes all-

mählich abnimmt — eine Form, welche, wie es scheint, erst von der griechisch-römischen Kunst angewendet wurde.

Piranesi raccolta di statue T. 5. Visconti Mus. Pio-Cl. I 46. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 77. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 108 bis n. 454a. Pistolesi V 67. Clarac IV pl. 706 n. 1687. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 373 n. 110. Über die bäuerischen Satyrtypen: Furtwaengler der Satyr aus Pergamon, Berlin 1880. Über das Pedum: Ann. dell' Inst. 1877 p. 208. Über die Syrinx: Ann. 1877 p. 214—215.

260 (433) **Aphrodite nach dem Bade.**

Vormals im Besitze des Bildhauers Albaccini, von dem die Restauration herrührt. Ergänzt beide Arme mit den Händen und den von den letzteren gefafsten Haarmassen, ein Stück an der l. Brust, Splitter am Gewande, die äufsere Seite des r. Fufses, der gröfste Teil der Plinthe. Der Kopf (ergänzt die Nasenspitze) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig; sein Haar ist nicht aufgelöst, wie es die dargestellte Handlung verlangt, sondern über dem Nacken in einen Zopf zusammen gefafst.

Wie sich aus anderen besser erhaltenen Wiederholungen ergiebt, war die Göttin dargestellt im Begriff das Wasser aus ihren aufgelösten Haaren auszudrücken. Der r. Arm ist falsch ergänzt; er hob nicht das Haar in zweckloser Weise in die Höhe, sondern war, wie der l., beschäftigt die Feuchtigkeit daraus zu entfernen. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs der Bildhauer, der diesen Typus erfand, durch das berühmte Gemälde des Apelles angeregt wurde, welches die neugeborene Aphrodite aus dem Meere auftauchend darstellte. Doch hat er sein malerisches Vorbild in genrehafter Weise abgeändert: die Göttin ist soeben dem Bade entstiegen, hat ein Gewand um den unteren Teil ihres Körpers geschlagen und ist nunmehr beschäftigt ihr Haar in Ordnung zu bringen — eine Darstellung, welche sich vortrefflich zur Dekoration eines Wasserbassins eignete.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 26. Clarac IV pl. 610 n. 1356. Braun Vorschule T. 74. Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen XIX (Berlin 1898) T. II (in der Mitte) p. LIV—LVI. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 245 n. 11. Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1860 p. 74ff. Stephani compte rendu pour 1870 et 71 p. 71ff. Bernoulli Aphrodite p. 296 n. 4. Mittheil. des arch. Institutes in Athen I (1876) p. 57 ff. Furtwaengler Sammlung Somzée pl. XIX n. 35.

261 (435) **Schale aus rotem Marmor** (rosso antico).

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 167).

Der Fufs und der Behälter, welch letzterem der Bildhauer, offenbar um den Block des kostbaren Materiales möglichst auszunutzen, eine viereckige Form gegeben hat, sind fein profiliert. Doch wird diese günstige Wirkung durch die unter den vier Ecken angebrachten Schwäne abgeschwächt, die mit ihren gebogenen Hälsen wie mit

den ausgebreiteten Flügeln den Behälter stützen und einen ebenso kleinlichen wie unorganischen Eindruck machen. Im Inneren des Behälters ist die runde Form zur Anwendung gebracht. Man sieht darin eine strahlenförmig kannellierte Schale, die behandelt ist, als ob sie in den Boden des Behälters eingelassen wäre.

Pistolesi V 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 376 n. 114.

262 (112) **Verkleinerte Wiederholung der knidischen Aphrodite.** Vgl. n. 324.

Journal of hellenic studies VIII (1887) p. 338 b. Furtwaengler Meisterwerke p. 551—552 Anm. 2.

263 (439) **Stuhl aus rotem Marmor** (rosso antico).

Er stand vormals mit einem genau entsprechenden Stuhle, der sich gegenwärtig im Louvre befindet (Clarac musée de sculpture II pl. 260 n. 631; vgl. Text II 2 p. 995), und mit einem anderen aus weifsem Marmor gearbeiteten Exemplare in S. Giovanni in Laterano vor der Capella di S. Silvestro, wo diese drei Stühle bei der Ceremonie, durch welche die neu erwählten Päpste von der lateranischen Basilica Besitz ergriffen, eine Rolle gespielt haben sollen.

Dieser Stuhl gehört mit seinem in Paris befindlichen Gegenstücke zu den schönsten antiken Arbeiten aus rotem Marmor, die wir kennen. Die Stützen sind vorn durch Löwenklauen, die oben in Voluten auslaufen, hinten durch Voluten abgeschlossen und die beiden zwischen diesen Motiven liegenden Felder jedes mit einer Palmette verziert — eine ebenso geschmackvolle wie einfache Dekoration, bei der das kostbare Material vortrefflich zur Geltung kommt. Da der Sitz mit einem Durchbruche versehen ist, der, in der Mitte kreisförmig, nach der Vorderseite zu einen Streifen bildet, so hat man in diesen und anderen ähnlichen Exemplaren, die sich erhalten haben, bald Nachtstühle bald Badestühle erkannt, bei welchen letzteren der Durchbruch darauf berechnet gewesen wäre, dafs das Wasser oder die Dämpfe frei das Gefäfs umkreisen konnten. Nach einer anderen Vermutung hätte die Öffnung einfach einen kühlen Sitz bezweckt, wie man ihn in neuerer Zeit durch kreisförmige Luftkissen zu erzielen sucht.

Pistolesi V 73. Vgl. Mabillon Museum italicum I p. 57—58. Montfaucon Diarium italicum p. 137. Buonarruoti osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro p. 101. Marangoni delle cose gentilesche trasportate ad uso delle chiese (Roma 1744) p. 326—328. Braun Ruinen und Museen p. 377 n. 115.

264 (443) **Statue des Apollon.**

Gefunden zu Centocelle an der Via Labicana, unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter am Haare und auf der r. Wange, die l. Seite des Hinterkopfes, der l. Arm abgesehen von dem Schulterstücke, der r. vom Biceps abwärts, das r. Bein, der l. Fufs der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein zarter Jüngling, der mit wehmütigem Ausdrucke abwärts blickt; der l. Arm war nach dem erhaltenen oberen Teile etwas vorwärts oder zur Seite gestreckt, während der r. längs der Seite herabhing. Man benannte diesen Jüngling früher Adonis, worauf hin ihm der Ergänzer einen Wurfspiefs in die R. gegeben hat. Doch beweisen andere Wiederholungen, an denen die Attribute teilweise erhalten sind, dafs wir es mit einem Typus des Apollon zu thun haben, der sich durch die verhältnismäfsig kurzen und eng an den Schädel anliegenden Locken auffällig von den sonst bekannten Darstellungen dieses Gottes unterscheidet. Man könnte sich denken, dafs die R. einen Lorbeerzweig, die L. einen Bogen hielt. Fragen wir, welche Stelle diesem Apollotypus in der Entwickelung der griechischen Kunst anzuweisen sei, so bietet die Verwandtschaft, welche zwischen seinem Kopfe und demjenigen des unter n. 189 besprochenen Thanatos obwaltet, kein Kriterium dar, da sich der Ursprung des letzteren Typus noch nicht mit Sicherheit bestimmen läfst. Hingegen scheint es bedeutsam, dafs die Figur, die auf dem linken Beine steht, das rechte, mit voller Sohle auftretend, zur Seite und etwas nach vorwärts setzt, den l. Unterarm vorstreckt und den r. Arm längs der Seite herabhängen läfst, ein Motiv zeigt, welches mit Vorliebe von der Schule des Argivers Hagelaidas werwendet wurde. Einen eigentümlichen Gegensatz zu diesem archaischen Motive bietet die weiche Behandlung der Körperformen dar, welche der Kunstweise des vierten Jahrhunderts entspricht. Hiernach scheint das Original von einem im vierten Jahrhundert v. Chr. thätigen peloponnesischen Bildhauer herzurühren, welcher hinsichtlich des Motivs an der altargivischen Überlieferung festhielt, hingegen die Formen nach der fortgeschrittneren Praxis der ihm gleichzeitigen Kunst modellierte. Man hat vermutet, dafs dieser Bildhauer der Korinthier Euphranor gewesen sei, dessen Thätigkeit ungefähr zwischen 375 und 330 v. Chr. fiel, und dafs unsere Statue den Apollon Patroos reproduziere, den Euphranor für den auf der athenischen Agora gelegenen Tempel dieses Gottes arbeitete. Doch stöfst diese Vermutung auf die gleiche Schwierigkeit, die anderen in derselben Richtung unternommenen Versuchen entgegensteht (vgl. n. 52). Die vatikanische Statue stimmt nicht zu den Angaben, welche sich in der Überlieferung über das von Euphranor befolgte Proportionssystem erhalten haben. Die Ausführung der Statue deutet auf hadrianische Zeit.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 32 (vgl. opere varie IV p. 36—39, p. 342 n. 118). Clarac IV pl. 633 n. 1424 A. Brunn und Bruckmann Denkm. n. 434. Vgl. Wieseler Narkissos p. 47—48. Welcker das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 28 n. 32. Overbeck Kunstmythologie IV p. 135 n. 14. Der weiteren bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1579 angeführten Litteratur sind beizufügen: Furtwaengler im

50. Winckelmannsprogramm der archaeol. Gesellschaft in Berlin (1890) p. 152 und Meisterwerke p. 587—590 (p. 588 Fig. 115).

In die Wände des Gabinetto sind zwei mit Rundwerken und Hochreliefs verzierte **Marmorplatten** (n. 265, 266) eingemauert, die vermutlich mit anderen verlorenen Exemplaren einen gröfseren zusammenhängenden Fries bildeten, Sie wurden bei Ausgrabungen gefunden, die der bekannte Kupferstecher Giovanni Volpato in der bei Palestrina (Praeneste) gelegenen, den Barberini gehörigen Tenuta di Corallo vornehmen liefs. Die Anordnung der Dekoration entspricht der von n. 220. Beide Platten sind stark restauriert. Doch fällt es bei der hohen Aufstellung und bei der künstlichen Patina, die der Restaurator dem Marmor gegeben, sehr schwer die Ergänzungen von den antiken Teilen zu unterscheiden.

An der Eingangswand unweit des Fensters:

265 (442) In den Nischen dieser Platte sind Figuren von Gottheiten angebracht, welche zu Herakles in Beziehung stehen, r. (vom Betrachter) die Schutzgöttin des Helden, Pallas, in der Mitte eine andere weibliche Figur, von der nur der untere Teil antik zu sein scheint (die Bruchlinie geht auf der l. Seite durch die Taille und schneidet, sich in schräger Richtung senkend, den r. Oberschenkel) und die der Restaurator wahrscheinlich richtig als Hera ergänzt hat. Die in der dritten Nische angebrachte Figur (erg. der Kopf, der l. Arm vom Gewand an, der Thyrsos, der r. Vorderarm mit dem Kruge) scheint nach dem kräftigen Körper und nach der Anordnung des Mantels nicht Dionysos, wie der Ergänzer angenommen hat, sondern vielmehr Zeus dargestellt zu haben. Das auf dem r. Felde angebrachte Relief stellt die erste That des Herakles dar. Der Heraklesknabe erwürgt die von Hera gegen ihn abgesendeten Schlangen, während seine Mutter Alkmene erschreckt dabei steht und ihr Gatte Amphitryon, im Begriff das Schwert zu ziehen, heraneilt, um dem Kinde zu helfen. Die im Hintergrunde angebrachte zackige Masse wird in der Regel auf eine Wolke gedeutet, scheint jedoch nach ihrer Behandlungsweise vielmehr einen Felsen wiederzugeben, wiewohl ein solcher keineswegs zu einer Scene pafst, die man sich naturgemäfser Weise im Hause vorgehend zu denken hat. Offenbar ist dieses Relief durch ein malerisches Vorbild bestimmt. Die ganze Komposition hat einen entschieden malerischen Charakter und die drei dargestellten Figuren kehren ähnlich behandelt auf einem herculaner Wandbilde wieder. Auf dem l. Felde: Herakles wird von Linos im Lyraspiele unterrichtet. Die hinter dem Knaben stehende weibliche Figur ist schwer zu benennen, da sie jeglichen bezeichnenden Attributes entbehrt. Vielleicht haben wir in ihr

eine Personifikation entweder des Unterrichts überhaupt oder des musikalischen Unterrichtes im besonderen zu erkennen.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 88. Pistolesi V 71. Millin. gal. myth. pl. 110, 451. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1858 T. X. 2 p. 149. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1721. Vgl. Roscher Lexikon II 2 p. 2068 n. 4. Die Figur der Hera: Overbeck Kunstmythologie III p. 130 L; Atlas X 21. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 403. Das herculaner Wandgemälde: Helbig Wandgemälde n. 1128.

Gegenüber:

266 (434). In der mittleren Nische Pallas, in der l. Ares. Die in der r. Nische angebrachte Figur, an welcher der Kopf ergänzt ist, scheint, da sie in Tracht und Haltung dem Amphitryon auf n. 265 entspricht, wiederum Amphitryon darzustellen. Auf dem das r. Feld verzierenden Relief hatten sich von der Figur des Herakles nur die Fufsspitzen erhalten und es fehlten an den beiden anderen Figuren sämtliche Extremitäten. Nichts desto weniger ist die Bedeutung der dargestellten Scene durch den Köcher und den Bogenkasten, welche hinter Herakles auf dem Boden stehen, wie durch die barbarische Tracht der den Jüngling umgebenden Männer hinlänglich gesichert. Wie der junge Herakles nach der Überlieferung von dem Skythen Teutares im Bogenschiefsen unterrichtet wurde, sind hier zwei Skythen in dieser Weise mit ihm beschäftigt. Das auf dem l. Felde angebrachte Relief, dessen Stil wiederum auf ein malerisches Vorbild zurückweist, wird mit Wahrscheinlichkeit auf die erste Schlacht gedeutet, an der Herakles teilnahm, diejenige nämlich, in der die Thebaner den König von Orchomenos Erginos besiegten.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 89. Millin gal. myth. pl. 111, 452. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 176, 177. Pistolesi V 70. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 403. Über den Kampf gegen Erginos: Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 192—193.

Loggia scoperta.

In der dritten Abteilung:

267 **Relief,** vermutlich von einem Sarkophagdeckel, **Scene aus dem Meleagrosmythos.**

Nach der älteren Fassung des Meleagrosmythos stritten sich, nachdem der kalydonische Eber erlegt worden war, die Kalydonier mit den Kureten um sein Fell und hierbei tötete der kalydonische Königssohn Meleagros einen der Brüder seiner Mutter Althaia. Von der letzteren deshalb verflucht, zog er sich von dem Kampfe zurück, bis die Kureten nahe daran waren, Kalydon einzunehmen. Da griff er auf Bitten seiner Gemahlin Kleopatra zu den Waffen und warf die Feinde zurück. Wollen wir das Re-

lief aus dieser Version des Mythos erklären, dann würde der aus dem Thore herausbrechende Krieger auf Meleagros, die weibliche Figur, welche die mit Fackeln heranstürmenden Feinde zurückzuhalten bemüht ist, auf Artemis zu deuten sein, die vielfach in Darstellungen der kalydonischen Jagd als Freundin und Helferin des Meleagros auftritt (vgl. n. 424). Doch hat letzthin ein Gelehrter das Relief aus der Behandlung zu erklären versucht, die Bakchylides in einem seiner neu aufgefundenen Gedichte dem Mythos angedeihen liefs. In dieser Version verlautet nichts darüber, dafs sich Meleagros von dem Kampfe zurückzog. Vielmehr läfst Artemis als noch unversöhnte Gegnerin der Kalydonier einen Krieg zwischen den letzteren und den Kureten entbrennen. Meleagros tötet im Kampfe die beiden Brüder seiner Mutter Althaia. Erzürnt hierüber verbrennt die Mutter das Holzscheit, an dem das Leben ihres Sohnes hängt. Meleagros verfolgt die nach ihrer Stadt Pleuron zurückfliehenden Kureten und ist gerade im Begriffe, einen der Feinde, die er getötet, Klymenos, den Sohn des Daipylos, seiner Rüstung zu berauben. Da verglimmt das verhängnisvolle Holz und der Held bricht sterbend zusammen. Jener Gelehrte schlägt demnach vor, die auf der r. Seite des Fragments erhaltene Gruppe auf den Kampf des Meleagros mit Klymenos zu beziehen, und ist geneigt, in dem sich dem Thore nähernden Krieger wiederum Meleagros zu erkennen, der vor der ihm feindlich entgegentretenden Artemis erschrocken zurückprallt.

Pistolesi V 77. Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. A B 5 p. 104—105; 1869 p. 102. Hermes XXXIII p. 158—159.

Der Saal der Musen.

Die Betrachtung beginnt links vom Eingange.

268 (496) **Kopf des greisen Sophokles.**

Ergänzt Nase und Büste.

Die Benennung wird durch eine im wesentlichen entsprechende, inschriftlich beglaubigte Hermenbüste gerechtfertigt, die sich in den vatikanischen Gärten befindet. — Wie sich die griechischen Gelehrten während der Diadochenzeit eifrig mit Litteraturgeschichte beschäftigten, hatte das damalige Publikum ein lebhaftes Interesse für Anekdoten, welche aus dem Leben hervorragender Dichter berichtet wurden. Besonders beliebt war eine auf Sophokles bezügliche Erzählung: der Sohn des Sophokles, Iophon, belangte seinen Vater, der bereits das achtzigste Jahr überschritten hatte, als unzurechnungsfähig; da las der greise Dichter den Richtern den soeben von ihm vollendeten Oidipus auf Kolonos vor und wurde freigesprochen, weil die Richter in dieser poetischen Leistung eine schlagende Widerlegung der Anklage erkannten. Unter dem Eindrucke dieser Geschichte unternahm es ein Künstler, etwa im dritten Jahrhundert v. Chr., Sophokles als Greis darzustellen. Er arbeitete in diesem Sinne den am besten durch die lateranische Statue (n. 683) vertretenen Typus um, der den Dichter in der Blüte der Mannesjahre darstellt. Einer der Hauptreize dieses Greisenkopfes beruhte auf dem Gegensatze, welchen der lebhafte und geistvolle Ausdruck der Augen, die, aus glänzendem Email gearbeitet, in die Höhlungen eingesetzt waren, zu dem verfallenen Fleische und der welken Haut des Gesichtes darbot.

Pistolesi V 84, 1. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 175 Fig. 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 392 n. 120. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 76—77. Die Hermenbüste in den vatikanischen Gärten: Jahrbuch XI p. 174 Fig. 6. Die Deutung auf Sophokles wird hier angezweifelt. Der Verfasser dieses Aufsatzes geht von der Thatsache aus, dafs jene Hermenbüste in einzelnen Formen von dem inschriftlich beglaubigten Sophoklesporträt (n. 296) abweicht, und erklärt daraufhin (p. 176) die Inschrift für modern. Doch scheint mir ein derartiges Urteil über eine Inschrift, die entschieden unverdächtig und von einem bewährten Epigraphiker ausdrücklich als antik anerkannt ist, sehr gewagt. Der Künstler,

welcher den Hermentypus erfand, durfte von den überlieferten Formen abweichen, da er mindestens ein Jahrhundert nach dem Tode des Sophokles und mindestens zwei Generationen nach der Entstehung des durch n. 296 wie n. 683 vertretenen Porträts arbeitete, und mufste dies thun, wenn er die durch dieses Porträt dargestellte Persönlichkeit auf einer höheren Altersstufe wiedergeben wollte.

269 (495) **Torso, Apollon als Kitharöde.**

Vormals in der Villa Negroni. Ergänzt der r. Arm, der l. Vorderarm, beinah der ganze r. Unterschenkel, viele Stücke am Gewande, die Füfse, die beiden Stämme, die Plinthe. Der diesem Torso aufgesetzte Dionysoskopf ist antik aber nicht zugehörig; der ihn mit dem Körper verbindende Hals rührt von moderner Hand her, und der Torso war, als er sich in der Villa Negroni befand, mit einem anderen Kopfe versehen.

Die richtige Erklärung des Torso wird durch ein hinsichtlich des Motives wie hinsichtlich des Stiles nah verwandtes Exemplar gegeben, das sich in Kopenhagen in der Glyptothek des Herrn Karl Jacobsen befindet und an dessen l. Brust sich ein Stück einer Kithara erhalten hat. Also stellte die Statue nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Dionysos sondern Apoll als Kitharöden dar. Die Stilisierung des langen Chitons, der als aus einem ganz dünnen Stoffe bestehend charakterisiert ist und allenthalben die Körperformen durchscheinen läfst, entspricht besonders einer Gewandbehandlung, welche wir an den Reliefs der zu dem Tempel der Nike Apteros gehörigen Balustrade wahrnehmen (vgl. n. 165), und scheint somit auf ein Original aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurückweisen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 2 (vgl. III p. 168—169). Pistolesi V 84. Clarac IV pl. 697 n. 1643. Vgl. Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 186 n. 4, p. 188. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1139. Das Kopenhagener Exemplar: Arndt la glyptothèque de Ny-Carlsberg pl. 38 p. 55—57.

Links oben in der Wand:

270 (493) **Relief, Geburt des Dionysos.**

Gefunden vor Porta Portese. Deutlich als ergänzt erkennbar ist die r. Hand der unmittelbar hinter Hermes stehenden Frau. Doch mögen unter der künstlichen Patina, die der Oberfläche gegeben ist, noch mancherlei andere Restaurationen verborgen sein.

Die l. Seite der Darstellung ist klar: Zeus sitzt in einer Haltung, welche die Anstrengungen der Geburtswehen erkennen läfst, auf einem Felsen, auf den er die R. in beinah krampfhafter Weise aufstemmt. Aus seinem vom Gewande entblöfsten l. Schenkel springt der kleine Dionysos hervor und streckt seine Ärmchen nach Hermes aus, der dem neugebornen Gotte ein Pantherfell entgegenhält, um ihn darin wie in einer Windel zu bergen. Für die drei auf der r. Seite der Platte dargestellten Frauen sind ver-

schiedene Erklärungen vorgeschlagen worden. Man hat sie auf die Chariten (Grazien) oder auf Nymphen gedeutet. Nach einer anderen Ansicht wäre die unmittelbar hinter Hermes stehende Frau Eileithyia, welche, um die Geburt zu erleichtern, die r. Hand öffne, die folgende Persephone, die dritte, welche ein an ein Ährenbüschel erinnerndes Attribut in der R. hält, Demeter. Eine sichere Erklärung scheint vor der Hand unmöglich, da es ungewifs ist, ob die Darstellung mit der angeblichen Demeter abschlofs oder sich hinter derselben fortsetzte, und wir bei der künstlichen Patina, die der moderne Restaurator dem Marmor gegeben hat, nicht feststellen können, inwieweit jene drei Frauengestalten antik sind. Jedenfalls liegt es nahe zu vermuten, dafs die Moiren (Parzen), welche in der Regel bei Geburten von Göttern wie von Sterblichen gegenwärtig sind, auch auf unserem Relief nicht fehlten und dafs sich das scheinbare Ährenbüschel bei eingehenderer Untersuchung als der Spinnrocken der Klotho oder als das für Lachesis bezeichnende Bündel von Loostäfelchen herausstellen wird.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 19. Pistolesi V 85. Guigniaut rel. de l'antiquité pl. 110, 432. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1289. Weiteres bei Overbeck Kunstmythologie II p. 171 X und Hauser die neu-attischen Reliefs p. 72 n. 102. Vgl. auch Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit (Halle 1885) p. 15—16. Die Moiren sind gegenwärtig z. B. bei der Geburt der Athene auf dem Madrider Puteal: Abhandl. d. archäol.-epigr. Seminars in Wien I (1880) T. I p. 32 ff. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1862.

271 (520) **Weibliche Statue als Muse restauriert.**

Vom Fürsten Lancellotti dem Papste Pius VI. geschenkt. Ergänzt Stücke am Gewande und die l. Hand mit der Flöte. Der Kopf (ergänzt Nase und Kinn) ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper jedoch zweifelhaft, da der ganze Hals und das darunter befindliche Stück der Brust bis zum oberen Rande des Chitons von moderner Hand eingesetzt sind.

Da unter den bei Tivoli gefundenen Musen (n. 275—281) die in der Kaiserzeit als Euterpe bezeichnete Vertreterin des Flötenspiels fehlte, so hat man, um den Musenchor vollzählig zu machen, dieser anmutigen Mädchenfigur, die nach den auf dem l. Schenkel sichtbaren Ansatzspuren einen stabförmigen Gegenstand gehalten haben mufs, eine Flöte in die l. Hand gegeben. Doch spricht gegen die Annahme einer Muse der Umstand, dafs wir eine entsprechende Statue kennen, die als Brunnenfigur gedient hat, eine Verwendung, welche mit der seit der hellenistischen Zeit mafsgebenden Auffassung der Musen als Vertreterinnen bestimmter Kunstgattungen in entschiedenem Widerspruche stehen würde. Die lässige Weise, in der das Mädchen dasitzt, und sein Chiton, der ärmellos und als aus einem dicken rauhhaarigen Wollstoffe

bestehend charakterisiert ist, deuten vielmehr auf eine Figur aus genrehaft-pastoralem Kreise, etwa auf eine von der bukolischen Poesie gefeierte Nymphe, in welchem Falle das von der l. Hand gehaltene Attribut Beispiels halber ein Pedum gewesen sein könnte. Da Wald, Wiese und Quelle im Idyll den Hintergrund zu bilden pflegen, so leuchtet es ein, dafs die plastische Darstellung einer durch diese Dichtungsgattung bekannten Figur auch einen passenden Brunnenschmuck abgab. Die an und für sich wahrscheinliche Annahme eines hellenistischen Originals wird durch den den Halsausschnitt des Chitons abschliefsenden Bund bestätigt, dem wir besonders häufig in der pergamenischen Skulptur begegnen (vgl. n. 547).

Visconti Mus. Pio-Cl. I 17 (opere varie IV p. 440 n. 306). Bouillon Musée des antiques I 35. Pistolesi V 95. Clarac III pl. 503 n. 1003. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 318. Braun Ruinen und Museen p. 389 n. VI. Die Brunnenfigur: Arch. Zeitung XXV (1867) p. 101*. Dütschke antike Bildwerke in Oberitalien V p. 10 n. 31.

272 (519) **Hermenbüste des Platon.**

Von einem römischen Kunsthändler in Neapel erworben. Ergänzt die Nasenspitze.

Der darauf nicht so sehr eingemeifselte wie eingeritzte Name Zenon rührt von moderner Hand her und ist somit für die Deutung ohne Belang. Die Hermenbüste stellt vielmehr Platon dar, wie eine andere, mit einer zweifellos authentischen Inschrift versehene Hermenbüste beweist, deren Kopf genau mit dem des vatikanischen Exemplares übereinstimmt. Mancher moderne Betrachter wird erwarten, dafs die olympische Heiterkeit, welche in den Schriften des grofsen Philosophen herrscht, auch in dessen Antlitze zutage treten müsse, und sich demnach durch den finsteren Ausdruck des Kopfes befremdet fühlen. Aber ein gleichzeitiges Zeugnis, ein Fragment aus einer Komödie des Amphis, beweist, dafs ein derartiger Ausdruck in der That dem Platon eigentümlich war. Auch wird Platon von einem Peripatetiker ausdrücklich zu den Melancholikern gezählt. Endlich leuchtet es ein, dafs die vielen schmerzlichen Erfahrungen, die dieser Mann in seinem Leben gemacht hatte, und der schneidende Gegensatz, in dem seine Philosophie zu der Wirklichkeit stand, entsprechende Spuren in seinem Antlitze hinterlassen mufsten. Aufserdem stimmt die Anordnung des Haares und des Bartes zu den Versen eines anderen gleichzeitigen Komödiendichters, des Ephippos, in denen den Akademikern eine übergrofse Sorgfalt in der Toilette vorgeworfen und dabei auch des elegant verschnittenen Haupthaares wie des schön herabfallenden Vollbartes gedacht wird. Als Original haben wir ein zu Lebzeiten des Platon gearbeitetes bron-

zenes Porträt anzunehmen, vermutlich die Porträtstatue, durch welche der bereits in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts thätige Bildhauer Silanion das Andenken seines grofsen Zeitgenossen verewigte. Die Formengebung des Hermenkopfes ist noch weit entfernt von der naturalistischen Richtung, welche seit der Zeit des grofsen Alexander in der ikonischen Porträtkunst mafsgebend wurde. Die fadenartige Stilisierung der Haare findet z. B. in dem Apollon Sauroktonos des Praxiteles (n. 198) Analogie.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 33. Pistolesi V 95. Schuster über die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. IV 7 p. 24 n. 17. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) T. 6 n. 2, p. 72 n. 6, p. 74. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1335 Fig. 1432. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II⁴ p. 11 Fig. 135. Vgl. American Journal of Archaeology IV (1888) p. 3. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 153, p. 165, p. 170—171. Rendiconti dell' acc. dei Lincei serie V, vol. II (1893) p. 88—100. Collignon hist. de la sculpture grecque II p. 346—347. — Über Silanion: Furtwaengler über Statuenkopieen im Altertum p. 37—38 (Abhandl. d. bayer. Ak. I. Cl., XX. Bd., III. Abt. p. 561—562).

273 (518) Hermenbüste eines Strategen.

Ergänzt die Spitze des Helmvisiers. Das Gesicht hat durch zu starkes Abputzen gelitten.

Diese Hermenbüste kann nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Themistokles darstellen, da ihr Stil frühestens auf den Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. hinweist und es ganz unglaublich scheint, dafs noch damals ein Porträt des grofsen athenischen Staatsmannes geschaffen worden wäre. Vielmehr wird man sie auf eine einer späteren Zeit angehörige Persönlichkeit zu deuten haben. Ein Gelehrter hat in ihr ein Porträt des Alkibiades vermutet, dessen Original von Kephisodotos, dem Vater des Praxiteles, gearbeitet worden sei. Der Helm deutet auf einen Strategen, (vgl. n. 288, 339). Der Ausdruck und die elegante Anordnung des Haupt- und Barthaares erinnern an die dandyhafte Richtung, welche bald nach dem Ende des peloponnesischen Krieges in den vornehmen athenischen Kreisen mafsgebend wurde, eine Richtung, der sich selbst der grofse Platon und seine Schüler nicht zu entziehen vermochten (vgl. n. 272.)

Visconti Iconografia greca I T. XIV 3, 4 p. 168. Pistolesi V 94. Museo Chiaramonti III 17. Baumeister Denkm. des kl. Altertums II p. 1288 n. 1437. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 271, 272. Vgl. Arch. Zeitung XXVI (1868) p. 1. Friederichs-Wolters Bausteine n. 482. Pauly-Wissowa Realencyclopädie I 2 p. 1532. Furtwaengler Meisterwerke p. 275 Anm. 2.

Den Hauptschmuck dieses Saales bildet ein **Apoll und die Musen** darstellender Statuencyklus (n. 274—281), der 1774 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli gelegenen, antiken Villa entdeckt und von Pius VI. für das vatikanische Museum erworben wurde. Die häufig wiederholte Angabe, dafs diese Statuen aus

dem fundus Cassianus, heute Carciano, stammen, scheint auf einer Verwechslung zu beruhen. Vielmehr handelt es sich vermutlich um die etwas weiter östlich gelegene Villa, welche dem Juristen Marcus Brutus, dem Vater des Redners, gehört haben soll (vgl. Bulgarini notizie storiche intorno alla città di Tivoli p. 109, p. 118. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 84). Da sich bei der tiburtiner Ausgrabung nur sieben Musenstatuen (n. 275—281) gefunden hatten, so wurden ihnen im Museum, um die Zahl der neun Schwestern voll zu machen, zwei Statuen anderer Provenienz (n. 271, 282) beigefügt, die ursprünglich gewifs keine Musen darstellten, sondern erst durch die von moderner Hand beigefügten Attribute zu solchen gemacht worden sind.

Die Hellenen dachten sich während der älteren Zeit die Musen als einen geselligen Verein von Jungfrauen, von denen nicht jede eine besondere Kunst übte, sondern welche gemeinsam der Pflege sämtlicher musischen Künste, der Poesie, des Tanzes, des Gesanges, des Saiten- und Flötenspieles, oblagen. Der bei Tivoli gefundene Statuencyklus ist durch eine andere Auffassung bestimmt. Jede Muse erscheint hier als die Vertreterin einer besonderen Kunstgattung und bekümmert sich, auf sich selbst beschränkt, in keiner Weisen um die Schwestern. Ein Gelehrter hat neuerdings die Erfindung dieses Cyklus dem Praxiteles zugeschrieben und die tiburtiner Statuen als Kopieen nach den in Rom bei dem Tempel der Felicitas aufgestellten Thespiaden nachzuweisen versucht, welche von Praxiteles gearbeitete Musenstatuen gewesen wären. Er geht dabei von der Annahme aus, dafs drei zu Mantinea gefundene Reliefs, welche den Wettkampf des Apoll und Marsyas in Gegenwart der Musen darstellen, zu der Basis gehört hätten, auf der eine von Praxiteles für Mantinea gearbeitete Gruppe stand, und dafs sie unter der Leitung desselben Meisters ausgeführt wären. Doch scheint es mir bedenklich für diese Reliefs, welche hinsichtlich der Komposition wie hinsichtlich der Ausführung auf einer sehr tiefen Stufe stehen, den grofsen athenischen Künstler verantwortlich zu machen. Was ferner die bei dem Tempel der Felicitas aufgestellten Statuen betrifft, so beruht die Annahme ihres praxitelischen Ursprunges lediglich auf einer Konjektur. Jedenfalls entspricht die Weise, in welcher die Musen des tiburtiner Cyklus, ohne zueinander in gesellige Beziehung gesetzt zu sein, als Vertreterinnen bestimmter Kunstzweige auftreten, ungleich mehr dem Geiste der hellenistischen als der praxitelischen Zeit. Ich möchte demnach an der herkömmlichen Ansicht festhalten, dafs diese Statuen einen hellenistischen Cyklus wiedergeben, vielleicht denjenigen des Philiskos,

welcher zu Rom in dem bei der Porticus der Octavia gelegenen Apollotempel aufgestellt war. Einer derartigen Auffassung widerspricht es keineswegs, dafs der Gelehrte, welcher die Originale der bei Tivoli gefundenen Statuen dem Praxiteles zuschreibt, in den letzteren mancherlei für die Plastik dieses Meisters bezeichnende Elemente nachgewiesen hat; denn es ist bekannt, dafs die hellenistische Kunst, zumal bei der Bildung jugendlicher Gestalten, vielfach durch praxitelische Einflüsse bestimmt wurde.

Noch während der hellenistischen Periode wurden die einzelnen Musennamen nach Belieben mit den verschiedenen Musenfunktionen und -attributen in Verbindung gebracht. Einer festen Norm begegnen wir in dieser Hinsicht erst während der vorgerückten römischen Kaiserzeit. Die damaligen Schriftsteller und Künstler entschieden sich für einen der in der hellenistischen Periode ausgebildeten Musencyklen und brachten diesen zu allgemeiner Geltung. Die Beziehung, in welcher die einzelnen Namen zu den Funktionen und Attributen stehen, ist nunmehr folgende: Kalliope, heroisches Epos, Diptychon oder Rolle; Kleio, Geschichte, Rolle; Erato, chorische Lyrik, Kithara; Euterpe, Flötenspiel, Doppelflöte; Melpomene, Tragödie, tragische Maske; Polymnia, Pantomimos, ohne Attribut; Terpsichore, subjektive Lyrik, Lyra; Thaleia, Komödie, komische Maske; Urania, Astronomie, Weltkugel. Wenn ich bei Besprechung der vatikanischen Statuen die Namen beigefügt habe, welche für die einzelnen Musen in der späteren Kaiserzeit festgestellt waren, so läfst es sich allerdings nicht beweisen, dafs der Künstler, der die Originale erfand, jede einzelne der von ihm geschaffenen Figuren gerade in solcher Weise benannte. Trotzdem habe ich jene Namen nicht unterdrückt, da sie dem modernen Betrachter geläufig sind und ihm dadurch das Verständnis der Typen erleichtert wird.

Vgl. Trendelenburg der Musenchor p. 11 ff. Bie die Musen in der antiken Kunst p. 24 ff. Roscher Lexikon II 2 p. 3228 ff. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea, München 1895.

Den geistigen wie materiellen Mittelpunkt dieses Cyklus bildete naturgemäfser Weise der Führer des Musenchores, der die Kithara spielende Apollon (n. 274). Um ihn herum waren in symmetrischer Weise die Musen gruppiert, dergestalt dafs einerseits die Figuren der stehenden und andererseits die der sitzenden Schwestern einander entsprachen.

274 (516) Apollon als Kitharöde.

Ergänzt allerlei Stücke am Kranze, die Nasenspitze, die Lippen, das Kinn, beinah der ganze r. Arm mit dem Plektron, der untere Teil des l. Vorderarmes, der obere Teil der Kithara, das unmittelbar

an die Kithara ansetzende Stück des Tragriemens, verschiedene Splitter am Gewande, der l. Fufs.

Der Gott ist dargestellt in der festlichen Tracht der Kitharöden, singend und die Kithara spielend. Die Begeisterung, mit der er seiner Kunst obliegt, erhellt aus der schwungvollen Bewegung des Körpers, der leisen Neigung des Hauptes nach der r. Schulter und dem Ausdrucke des Gesichtes. Der vordere Arm der Kithara ist mit einer Reliefligur des an dem Baume aufgehängten Marsyas (vgl. n. 593, 890) verziert, zur Erinnerung an den Sieg, den das apollinische Saitenspiel über die barbarische Flötenmusik davongetragen hatte. Der Typus des Gottes stimmt hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Formengebung auffällig zu demjenigen der Musen. Ja, sein Ausdruck und seine Bewegung kommen nur im Zusammenhange mit dem ihn umgebenden Chore zu vollem Verständnis. Hiernach darf man annehmen, dafs diese Figur, vermutlich unter Benutzung eines älteren Typus, gestaltet wurde, um dem durch die tiburtiner Statuen reproduzierten Musencyklus als Mittelpunkt zu dienen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 15 (vgl. opere varie IV p. 435 n. 300). Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst I 32, 141 a. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 99 Fig. 104. Berichte d. sächs. Ges. der Wissenschaften 1886 T. II 1 p. 8. Overbeck Kunstmythologie IV p. 124 n. 2, p. 185 n. 1 (wo die älteren Publikationen angeführt sind), p. 186—188 (vgl. p. 101—102); Atlas XX 7, XXI 32. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 86 Abb. 18, 19. Vgl. Philologus n. F. I (XLVII 1889) p. 678—700. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II 4 p. 27, p. 56 Anm. 31.

Links 275 (511) **Erato.**

Ergänzt der untere Teil des r. Vorderarmes, die l. Hand, beinah der ganze obere Teil der Kithara. Der Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Er erinnert an denjenigen des Ledatypus, welcher z. B. durch n. 467 vertreten ist.

Da diese Muse mit ihrer würdevollen Erscheinung unter allen Schwestern dem kitharspielenden Apoll am nächsten verwandt erscheint und wie dieser die schwere, volltönende Kithara rührt, wird man in ihr die Vertreterin der chorischen Lyrik, wie sie im besonderen von Stesichoros und Pindaros gepflegt wurde, zu erkennen haben. Soweit unser Wissen reicht, war in der späteren Kaiserzeit für diese Muse der Name Erato geläufig — ein Umstand, der in etymologischer Hinsicht befremden mufs, da die Liebe in der chorischen Lyrik keine hervorragende Rolle spielte und es viel näher gelegen hätte, die Vertreterin dieser Kunstgattung Terpsichore zu benennen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 21 (vgl. opere varie IV p. 439 n. 305). Bouillon Musée des antiques I 39. Pistolesi V 92. Vgl. Bie a. a. O. p. 64.

Links (neben dem Apoll) 276 (517) **Terpsichore.**

Der durch einen modernen Hals mit dem Körper verbundene Kopf (ergänzt der Kranz, die Nase, die auf die Schultern herabfallenden Locken) ist antik aber nicht zugehörig. An dem Körper sind ergänzt die Schulterknöpfe des Chitons, die frei stehenden Teile der Lyra, der l. Fufs, Splitter am Gewande.

Dargestellt ist Terpsichore, die Muse der subjektiven Lyrik, einer Gattung, welche in den Dichtungen der Sappho, des Alkaios und des Anakreon ihre schönsten Blüten entfaltete. Wenn sie im Gegensatz zu der Muse der chorischen Lyrik (n. 275) nicht steht sondern sitzt und überhaupt einen weniger würdevollen Eindruck macht, so stimmt dies vortrefflich zu der von ihr vertretenen Poesie; denn die subjektive Lyrik, in der einzelne Individuen ihren Gefühlen Ausdruck gaben, hatte weder dem Inhalte noch der Form nach den feierlichen Charakter der chorischen. Die Jungfrau rührt eine Lyra, deren Resonanzboden aus einer Schildkrötenschale besteht, also das Saiteninstrument, mit dem Alkaios und Anakreon ihre Lieder begleiteten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 20 (vgl. opere varie IV p. 441 n. 307). Bouillon Musée des antiques I 38. Pistolesi V 93. Vgl. Bie a. a. O. p. 63.

Rechts 277 (598) **Polymnia.**

Ergänzt die Nase, die Unterlippe, Stücke am Kranze und am Mantel.

Der Künstler, welcher diesen Typus erfand, wird damit im allgemeinen auf die Tänze hingewiesen haben, die von den neun Schwestern aufgeführt wurden. Einer der Hauptreize des antiken Tanzes beruhte auf den graziösen Bewegungen, welche die Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Mänteln vornahmen. Polymnia scheint in dieser Statue dargestellt, wie sie zum Tanze antritt und eine solche Bewegung vorbereitet. Die mit Rosen bekränzte Jungfrau schreitet langsam vor, sinnenden Ausdruckes, die Arme unter dem Mantel haltend. Während die abwärts gestreckte L. die längs der l. Seite herabfallende Stoffmasse festhält, faſst die R. unweit der Schulter einen Zipfel des über die Brust reichenden Gewandstückes, offenbar in der Absicht, mit dem Mantel irgendwelche Bewegung vorzunehmen, sei es ihn über den Rücken zu werfen, sei es ihn von dem Oberkörper zu entfernen. In der späteren Zeit jedoch wurde dieser Muse eine speciellere Bedeutung beigelegt. Die Beischrift eines herculaner Wandgemäldes bezeichnet als ihren Wirkungskreis in aller Kürze die Mythen. Hiernach scheint es, daſs sie für die Vertreterin des Pantomimos galt; denn nach dem Absterben der Tragödie war es im besonderen das mimische Ballet, welches die Mythen populär erhielt und

auch auf ihre bildliche Darstellung einen nicht zu unterschätzenden Einfluſs ausübte.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 28 (opere varie IV p. 438 n. 303). Bouillon I 40. Pistolesi V 91. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 32 Abb. 11, 12 (vgl. p. 31—32). Vgl. Bie a. a. O. p. 70.

Rechts 278 (499) **Melpomene.**

Ergänzt Splitter am Haare und am Kranze, die Nasenspitze, die Lippen, die r. Hand mit dem obersten Stücke der Maske (an der letzteren aufserdem die Nase und der untere Teil der Mundöffnung wie des Bartes), der l. Vorderarm mit dem Schwerte, der l. Fuſs.

Die Muse der Tragödie steht da, indem sie den l. Fuſs auf einen Felsblock und den l. Arm auf den l. Schenkel stützt — eine gesammelte Haltung, welche den Eindruck erweckt, als ob die Jungfrau nach einer gröſseren Anstrengung ausruhe. In der R. hält sie eine mit dem Löwenfell ausgestattete Maske des Herakles, eines Helden, welcher der Tragödie reichlichen Stoff geliefert. Nach Maſsgabe anderer besser erhaltener Denkmäler muſs die andere Hand entweder ein Schwert oder eine Keule gehalten haben. Der Ergänzer hat sich mit Recht für das erstere Attribut entschieden; denn ein so wuchtiger Gegenstand wie eine Keule würde gewiſs auf den l. Oberschenkel gestützt gewesen sein und daselbst Ansatzspuren hinterlassen haben. Die hohe, von schlicht herabfallendem Haare bedeckte Stirn erinnert an den Onkos, den Aufsatz, durch welchen man den majestätischen Eindruck der tragischen Maske zu steigern suchte, der Kranz aus Weinlaub und Trauben an den Dionysoskultus, dem das griechische Drama seinen Ursprung verdankte. Das Gesicht bekundet eine eigentümliche Mischung von Erregung und ernster Fassung. Der untere Teil desselben erscheint voller und das Kinn energischer entwickelt als bei den anderen Musen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 19 (opere varie IV p. 437 n. 302). Bouillon Musée des antiques I 37. Pistolesi V 88. Clarac III pl. 513 n. 1044. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 59, 747. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 971 Fig. 1183. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 34 Abb. 15, 16, p. 41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 316. Lange das Motiv des aufgestützten Fufses p. 59 ff. Bie a. a. O. p. 75—77. Die Annahme von Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 133, die L. habe ursprünglich ein Schwert gehalten und dieses sei bei einer antiken Restauration durch eine Keule ersetzt worden, scheint mir nach dem gegenwärtigen Zustande der in Betracht kommenden Teile unbegründet.

Rechts 279 (503) **Thaleia.**

Ergänzt Stücke am Kranze, die Nase, die Lippen, das Kinn, der l. Vorderarm mit dem Tympanon, der r. Vorderarm, das Pedum, abgesehen von dem an dem Oberarme anliegenden krummen Teile, Stücke am Gewande und an der Maske. Ob der Ergänzer die L. richtig mit einem Tympanon ausgestattet hat, scheint fraglich; er wurde dazu durch eine auf dem Oberschenkel vorhandene, kreis-

förmige Einsenkung bestimmt, die gegenwärtig durch die Restauration verborgen ist.

Im Gegensatz zu der grofsartigen Erscheinungsweise der Melpomene sitzt die Muse der Komödie in lässiger Haltung auf einem Steinsitze, das l. Bein über das r. schlagend. Neben ihr steht eine spitzbärtige komische Maske. Der Epheukranz und das Tympanon, falls der Ergänzer das letztere mit Recht beigefügt hat, weisen in dem gleichen Sinne, wie bei Melpomene der Weinlaubkranz, auf den Dionysosdienst hin, während das in der L. befindliche Pedum vielleicht an das in der neueren Komödie häufig behandelte bäuerliche Element erinnern soll. Wenn das schöne Gesicht einen wehmütigen Ausdruck zeigt, wie ihn der moderne Betrachter eher bei Melpomene erwarten würde, so ist dies vermutlich daraus zu erklären, dafs nach der Auffassung des Künstlers die komische Darstellung der in dem menschlichen Leben herrschenden Übelstände und Konflikte eher geeignet war eine nachdenkliche als eine heitere Stimmung hervorzurufen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 18 (vgl. opere varie IV p. 442 n. 309). Bouillon Musée des antiques I 36. Pistolesi V 89. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 58, 743. Baumeister Denkm. II p. 971 Fig. 1184. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 33, Abb 13, 14, p. 40—41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 317. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 214 n. 10. Bie a. a. O. p. 78.

Links (neben dem Apoll n. 274)

280 (515) **Kalliope.**

Ergänzt der gröfste Teil des r. Armes wie des l. Vorderarmes, die Schreibtafel abgesehen von dem hinteren, auf dem Gewande aufliegenden Eckstücke. Der aus einem anderen Marmor gearbeitete Kopf (ergänzt ein Stück der Stirn wie des Kinnes und die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Die in nachdenklicher Haltung dasitzende Muse scheint mit dem Entwurfe eines epischen Gedichtes beschäftigt. Sie hält in der L. eine doppelte Schreibtafel (diptychon); in die erhobene R. hat ihr der Ergänzer gewifs mit Recht einen Griffel (stilus) gegeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 26 (vgl. opere varie IV p. 435 n. 299). Bouillon I 42. Pistolesi V 39. Vgl. Bie a. a. O. p. 72.

Rechts 281 (505) **Kleio.**

Ergänzt die r. Brust, die Arme zum gröfsten Teile, allerlei an den Gewändern. Von der Rolle hat sich nur das auf dem Schofse aufliegende Stück erhalten. Der durch einen modernen Hals mit dem Körper verbundene Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Die Muse der Geschichte hält in der L. eine zum Teil aufgewickelte Pergament- oder Papyrusrolle und scheint, indem sie

sich des Inhaltes der Rolle als Grundlage bedient, einen historischen Vortrag zu halten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 16 (vgl. opere varie IV p. 436 n. 301). Bouillon I 34. Pistolesi V 89. Vgl. Bie a. a. O. p. 72.

Ich schliefse hier eine Statue an, die nicht in der tiburtiner Villa gefunden ist und die man wie n. 271 als Muse ergänzt hat, um den Chor der neun Schwestern vollzählig zu machen:

282 (504) **Weibliche Gewandstatue.**

Vormals zu Velletri im Palazzo Ginetti, vom Fürsten Lancellotti dem Papste Pius VI. geschenkt. Modern der Hals und die Vorderarme mit den Attributen. Der Kopf, gefunden 1786 in der Villa des Hadrian bei Tivoli (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 159), ist antik aber stark abgeputzt und der Statue fremd; er erscheint im Vergleich mit dem Körper zu grofs.

Die Statue war früher als Fortuna ergänzt und wurde erst, nachdem sie päpstliches Eigentum geworden war, durch Beifügung von Globus und Griffel zu der Muse Urania gemacht. Die Anordnung des Gewandes zeichnet sich durch Reichtum wie durch Klarheit aus und läfst zugleich die Formen des Körpers in vollendeter Weise zur Geltung kommen. Dieser schöne Typus ist gegenwärtig allgemein als eine praxitelische Schöpfung erkannt. Hingegen schwanken die Ansichten über die ihm zu gebende Benennung. Einige Gelehrte erklären die Figur für Kora, weil diese auf attischen Vasen und anderen Denkmälern mit einer ähnlich angeordneten Gewandung vorkommt. In diesem Falle hätten wir anzunehmen, dafs die vorgestreckte L. einen Blumenstrauls hielt und der schräg emporreichende r. Vorderarm eine Fackel aufstützte, die wir uns an dem vatikanischen Exemplare aus Holz gearbeitet zu denken haben würden. Hingegen hat neuerdings ein Archäolog in dieser Figur eine Kopie nach der Katagusa d. i. der Spinnerin des Praxiteles erkannt und vermutet, dafs die L. die Spindel hielt und die R. den Faden drehte.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 24 (vgl. opere varie IV p. 441 n. 308). Bouillon I 41. Pistolesi V 90. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 53 Abb. 27. Klein Praxiteles p. 359 Fig. 27. Vgl. Welcker Zeitschrift p. 318. Amelung Florentiner Antiken p. 32ff.; Führer durch die Antiken in Florenz n. 53.

Die Betrachtung kehrt nunmehr wiederum zu den an der l. Wand aufgestellten Skulpturen zurück und schreitet in der anfänglich eingeschlagenen Richtung vor, wobei die im bisherigen bereits behandelten Stücke unberücksichtigt bleiben.

283 (512) **Kopf des Epimenides** (?).

Ergänzt die Nasenspitze, das untere Ende des Bartes, die Büste.

Da dieser Kopf einen hochehrwürdigen, gewissermafsen priesterlichen Charakter zeigt, die Binde, welche das lange Haar umgiebt, auf einen Priester, Seher oder Dichter hinweist und die geschlossenen Augen den Mann als schlafend charakterisieren, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs der kretische Sühnpriester und Seher Epimenides dargestellt ist, von dem die Sage berichtet, er habe, in einer Höhle verborgen, siebenundfünfzig Jahre hindurch geschlummert. Die Thätigkeit des Epimenides wurde von den Alten bald gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts bald um 500 v. Chr. angenommen, also jedenfalls in einer Zeit, während deren die griechische Plastik noch in den Fesseln des archaischen Stiles lag. Hingegen weist der Stil des in Rede stehenden Typus frühestens auf die Mitte des fünften Jahrhunderts hin. Demnach kann dieser Typus, wenn er Epimenides darstellt, kein ikonisches Porträt sondern nur eine freie Schöpfung eines in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts thätigen Künstlers sein. Beachtenswert ist eine Bemerkung, die mir ein geistvoller Physiologe angesichts dieses Kopfes mitteilte, dafs nämlich die Weise, in welcher die Augenlider, ohne dafs das untere von dem oberen gedeckt wird, aneinander treffen, für das erste Stadium eines durch Hypnotisierung hervorgerufenen Schlafes bezeichnend sei. — Ein Gelehrter hat den durch das vatikanische Exemplar reproduzierten Typus für ein von Silanion (vgl. n. 272) erfundenes Porträt des blinden Homer erklärt. Doch scheint es undenkbar, dafs die antike Plastik nach der Mitte des fünften Jahrhunderts die Blindheit einfach durch die geschlossenen Augen zum Ausdruck brachte. Am allerwenigsten dürfen wir eine derartige primitive Darstellungsweise dem Silanion zutrauen, dessen Thätigkeit im wesentlichen in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts fiel und der auf die getreue Wiedergabe der Natur eine besondere Sorgfalt verwendete.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 21. Pistolesi V 9. Jahrbuch d. arch. Inst. V (1890) p. 163, XI (1896) p. 169 Fig. 4. Vgl. Welcker Zeitschrift p. 456. Braun Ruinen und Museen p. 397 n. 123. Sitzungsberichte d. bayer. Akademie, phil.-hist. Cl. 1892 p. 669—670. Über die Lebenszeit des Epimenides: Sitzungsber. d. Berliner Ak. 1891 p. 387 ff.

284 (510) **Herme mit dem Namen des Alkibiades.**

Gefunden in der Villa Fonseca auf dem Caelius. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Hermenschaft, auf dem sich die vier ersten Buchstaben des Namens Alkibiades erhalten haben, und der ihm aufgesetzte

Kopf sind in verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen gearbeitet. Der Schaft besteht aus parischem, der Kopf aus lunensischem Marmor. Während die Inschrift des ersteren auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit hinweist, dürfen wir den schlecht ausgeführten Kopf mit den schablonenhaft eingemeifselten Pupillen und den roh mit dem Bohrer ausgearbeiteten Augenwinkeln frühestens der Zeit der Antonine zuschreiben. Endlich setzt der Kopf nicht unmittelbar auf den Schaft auf, sondern ist mit ihm durch ein von moderner Hand eingefügtes Marmorstück verbunden. Nach alledem kann der Kopf nicht zu dem Schafte gehört haben, sondern scheint von dem modernen Restaurator darauf gesetzt. Wir müssen ihn daher aus der Ikonographie des Alkibiades streichen, wiewohl er eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Porträt zeigt, welches nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Alkibiades gedeutet worden ist. Vgl. n. 93.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 31; Iconografia greca T. XVI p. 183—185. Pistolesi V 92. Ann. dell' Inst. 1866 Tav. d'agg. O 2 p. 234—238. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 48 Fig. 54. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 457. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1131.

In der tiburtiner Villa, aus der die Statuen des Apoll und der Musen n. 274—281 stammen, wurden auch inschriftlich bezeichnete Hermen der sieben Weisen gefunden (Bulgarini notizie intorno alla città di Tivoli p. 110. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lat. Museums n. 138). Jedoch haben sich nur an zweien, denen des Periandros n. 285 und Bias n. 286, die Köpfe erhalten.

285 (531) **Herme des Periandros.**

Ergänzt die Nase und Splitter an den Ohren. Der Kopf ist stark abgeputzt.

Wie die Inschrift bezeugt, ist Periandros, der Sohn des Kypselos, dargestellt, einer der bedeutendsten hellenischen Tyrannen, der durch seine wohl überlegte Politik den korinthischen Staat im Innern wie nach Aufsen mächtig förderte und eine seine Regierungsgrundsätze darlegende Dichtung hinterliefs. Da seine Herrschaft vorwiegend in die zweite Hälfte des siebenten Jahrhunderts fiel, so haben wir es wiederum mit einem jener Porträts zu thun, welche die spätere Kunst unter dem Eindrucke der über die betreffende Persönlichkeit vorliegenden Überlieferung gestaltete. Und zwar deutet die Weise, in welcher der Kopf des Periandros aufgefafst und stilisiert ist, auf die Kunstentwicklung, welche zur Zeit Alexanders des Grofsen begann. Offenbar wurde der Künstler, welcher diesen Typus erfand, im besonderen durch den Wahlspruch „Studium ist alles" bestimmt, der im Altertume

für eine der bezeichnendsten Maximen des korinthischen Tyrannen galt und deshalb auch auf dem Schafte unserer Herme beigefügt ist. Der geistvolle Kopf zeigt einen ernsten, überlegenden Ausdruck, während die Augen wie beobachtend in die Weite blicken. Man empfängt den Eindruck, als ob der grofse Staatsmann über ein politisches Problem nachdenke, ohne dabei die ihn umgebende Welt aus dem Auge zu verlieren.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 22a, 25; Iconografia greca I T. IX p. 127 ff. Pistolesi V 98. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 1287 Fig. 1486. Brunn und Arndt gr. u. röm. Porträts n. 373, 374. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 404 n. 131. Inscriptiones Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1190.

Ähnlichen Gesichtspunkten unterliegt:

286 (528) **Herme des Bias.**

Ergänzt die Nasenspitze. Die Oberfläche etwas abgeputzt.

Bias von Priene, gleich ausgezeichnet als Staatsmann wie als Sachwalter, lebte im sechsten Jahrhundert v. Chr. Als bezeichnend für seine Richtung galt der auf dem Hermenschafte wiederholte Wahlspruch „die meisten Menschen sind schlecht". Ausgehend von diesem Wahlspruche hat der Künstler ein physiognomisches Meisterstück geschaffen. Der Ausdruck des Kopfes bekundet deutlich eine pessimistische Weltanschauung, zugleich aber auch die grofse Herzensgüte, welche dem Bias nach der Überlieferung zu eigen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 22, 23; Iconografia greca I T. X 1—2 p. 136 ff. Pistolesi V 98. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 315 Fig. 331. Brunn und Arndt Porträts n. 371, 372. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 403 n. 130. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1145.

287 (530) Roh ausgeführte **Porträtstatue.**

Gefunden zu Centocelle an der Via Labicana. Der Kopf (ergänzt die Nase) ist antik. Doch scheint es zweifelhaft, ob er zu dem Körper gehört. Man erkennt deutlich, dafs der Bart, dessen Spitze abgebrochen ist, weit herabreichte. Es stände demnach zu erwarten, dafs er, wenn der Kopf aus einem Blocke mit dem Körper gearbeitet worden wäre, auf dem oberen Teile der Brust Ansatzspuren hinterlassen hätte. An dem Körper sind modern der ganze rechte Arm und der frei stehende Teil des linken.

Die Erklärung gründete sich bisher auf die zweifelhafte Voraussetzung, dafs der Kopf zu dem Körper gehöre. Betrachten wir zunächst den ersteren, so zeigt er gemeine Formen und einen widerwärtig krittlichen Ausdruck. In hohem Grade individuell ist besonders die steil emporsteigende und oben schmäler werdende Stirn. Das r. obere Augenlid erscheint stark angeschwollen, sei es infolge einer Krankheit, sei es infolge einer gewaltsamen Verletzung. Ein Gelehrter wurde hierdurch an die bekannte Anekdote

erinnert, nach welcher dem Lykurgos von einem politischen Gegner ein Auge ausgeschlagen worden sei. Er urteilte, dafs die Statue auch in ihrem Gesamtcharakter dem Bilde entspräche, welches die Überlieferung von dem spartanischen Gesetzgeber entwirft, und deutete sie deshalb auf Lykurgos. Aber es leuchtet ein, dafs die griechische Kunst den mythischen Begründer der spartanischen Staatsordnung nicht unter so individuellen sondern nur unter idealen Formen darstellen konnte, wie denn auch sein inschriftlich bezeichneter Kopf auf während der Kaiserzeit geschlagenen, lakedämonischen Münzen einen Typus zeigt, der offenbar aus einem jüngeren Zeusideal abgeleitet ist. Vielmehr scheint der der Statue aufgesetzte Kopf nach seinem physiognomischen Charakter wie nach seinem Stile das Porträt eines Gelehrten aus hellenistischer Zeit wiederzugeben. Auf dieselbe Periode deutet auch der sehr individuell gebildete Körper, an dem der Gegensatz zwischen dem mächtigen Oberteil und den kurzen, schwach entwickelten Beinen auffällt. Die Vermutung, dafs die Statue zu der naturalistischen Richtung des im Anfange des vierten Jahrhunderts v. Chr. thätigen Bildhauers Demetrios von Alopeke in Beziehung stehe, scheint mir weder hinsichtlich des Kopfes noch hinsichtlich des Körpers ausreichend begründet.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 13 (vgl. ebenda Tav. a III b p. 228); Iconografia greca I T. VIII 1, 2 p. 121. Pistolesi V 98. Clarac V pl. 842 n. 2112. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 349. Braun Ruinen und Museen p. 404 n. 132. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 10 n. 285. Arndt griech. und röm. Porträts, Text zu n. 165—170. Die lakedämonischen Münzen: Catalogue of the greek coins in the British Museum, Peloponnesus pl. XXIV n. 7, 8.

288 (525) Inschriftlich bezeichnete **Herme des Perikles.**

Gefunden unter Pius VI. bei Tivoli in derselben Villa wie n. 274—281. Ergänzt die Nasenspitze und Stücke am Helmvisier.

Der Umstand, dafs Perikles behelmt dargestellt ist, deutet, wie es scheint, auf seine Würde als Oberfeldherr (Strategos), eine Würde, welche er mehrere Jahre hintereinander bekleidete und auf der vorzüglich seine beinah unumschränkte Machtstellung in dem demokratischen Athen beruhte. An seiner sonst untadelhaften Gestalt befremdete die Höhe des Schädels, wegen der ihn ein athenischer Komödiendichter als Zwiebelkopf verspottete. Diese Abnormität ist auch an dem Hermenkopfe bemerkbar; denn man sieht durch die Visierlöcher des Helmes das Haupthaar und kann sich demnach vorstellen, bis zu welcher ansehnlichen Höhe der Schädel innerhalb der Helmkappe emporreichte. Da die Formengebung, namentlich in der Bildung der Augen, in den zu hoch stehenden Ohren und in dem konventionellen Gelocke des Haupt- wie des Barthaares, noch die Nachwirkung des archai-

schen Stiles erkennen läfst, so mufs das Original um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. oder bald nachher, also jedenfalls zu Lebzeiten des Perikles, geschaffen sein, und es liegt nahe dabei an das von Kresilas gearbeitete Porträt des grofsen Staatsmannes zu denken. Ein Stück der zu diesem Porträt gehörigen Basis wurde vor wenigen Jahren auf der athenischen Akropolis gefunden. Der erhaltene Rest der Inschrift deutet auf die Zeit zwischen 440 und 430 und beweist, dafs das betreffende Bildnis von Kresilas nicht nur gearbeitet sondern auch geweiht war. Wie in allen Schöpfungen der damaligen attischen Kunst, erscheint auch in dem vatikanischen Kopfe die Individualität der Formen und des Ausdruckes durch den Charakter grofsartiger Ruhe gemildert. Obwohl Perikles nach dem reichen intellektuellen und moralischen Inhalte, den dieses Porträt offenbart, als gereifter Mann und auf der Höhe seiner Entwickelung dargestellt ist, zeigt sein Gesicht doch keine Spur von den Einflüssen des Alters, sondern erscheint in eine ideale Sphäre ewiger Jugend entrückt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 29; Iconografia greca I T. XV p. 178. Pistolesi V 96. Arch. Zeitung XXVI (1868) T. 2, 2 p. 1—2. Brunn und Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Sculptur n. 156. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 405 n. 183. Friederichs-Wolters n. 481. Inscr. gr. Sic. et Ital. ed. Kaibel n. 1192. Furtwaengler Meisterwerke p. 270—274. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 107—108. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 132—134. — Über die athenische Basis: *Δελτίον ἀρχαιολογικόν* 1889 p. 35 n. 2.

289 (523) Angebliche Herme der Aspasia.

Gefunden unter Pius VI. unter den Ruinen von Castrum novum (bei Civitavecchia). Ergänzt die Nasenspitze und ein grofses Stück des Schädels wie des den letzteren bedeckenden Gewandes.

Nach der an dem unteren Ende des Schaftes angebrachten Inschrift wäre die schöne Milesierin Aspasia dargestellt, die Geliebte des Perikles, welche die Griechen in der späteren Zeit als den Inbegriff weiblichen Reizes feierten und der sie einen hervorragenden Einfluſs auf den grofsen Staatsmann wie überhaupt auf die gleichzeitige athenische Gesellschaft zuschrieben. Doch weicht jene Inschrift in auffälliger Weise von den sonst bekannten Hermeninschriften ab. Sie ist an einer unscheinbaren Stelle des Schafts nicht eingemeifselt sondern mit einem stumpfen Instrumente eingeritzt, derartig dafs man sie suchen mufs, um ihrer gewahr zu werden. Hiernach scheint sie nicht von dem Bildhauer sondern von einer anderen Person beigefügt, die sich bewogen fühlte dieses Porträt auf Aspasia zu beziehen. Ob die Inschrift von antiker oder moderner Hand herrührt, mögen die Epigraphiker entscheiden. Doch würde sie auch in dem ersteren

Falle für die Deutung auf Aspasia kaum eine sichere Gewähr darbieten. Wenn ein hervorragender Kenner der athenischen Kultur Aspasia mit Recht als eine ganz gewöhnliche Konkubine des Perikles auffafst, dann scheint es unglaublich, dafs sie bei Lebzeiten porträtiert wurde. Aufserdem lehrt der Vergleich des fraglichen Kopfes mit dem benachbarten des Perikles, dafs diese beiden Porträts unmöglich Produkte einer und derselben Zeit sein können. Das weibliche Porträt erscheint hinsichtlich der Formen wie hinsichtlich des Ausdruckes, der eine nachdenklich-düstere Stimmung bekundet, für die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts zu individuell. Will man nichtsdestoweniger an der geläufigen Deutung festhalten, so wäre die Frage zu erwägen, ob es sich etwa um ein frei erfundenes Porträt der Aspasia handeln kann, gestaltet in der späteren Zeit, in welcher die Geliebte des Perikles als eine Idealfigur vor der Phantasie der Griechen stand. Doch stöfst auch diese Annahme auf Schwierigkeiten. Ein solches Porträt würde Aspasia gewifs als eine durch Schönheit wie durch Geist bestrickende Erscheinung dargestellt haben. Hingegen zeichnet sich der Typus des Hermenkopfes keineswegs durch Schönheit aus und wirkt der düstere Gesichtsausdruck eher abstofsend als anziehend. Nach alledem scheint diese Herme nichts mit Aspasia zu thun zu haben, sondern das Porträt einer Dame aus späterer Zeit wiederzugeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 30 (vgl. I p. 265 not. 1); Iconografia greca I T. XV a p. 180—181. Pistolesi V 96. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 140 Fig. 153. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 157. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 458. Braun Ruinen und Museen p. 407 n. 134. Bull. dell' Inst. 1869 p. 69. Arch. Zeitung XXXV (1877) p. 57—58. Sitzungsberichte der philos.-philol. Classe der bayer. Akademie 1892 p. 671. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1134. Arndt Register zu Brunn und Bruckmann, Denkmäler, Vorwort p. XIII. Über Aspasia: von Wilamowitz-Möllendorff Aristoteles und Athen II p. 99 Anm. 35.

290 (509) Kopf des Metrodoros.

Erworben unter Pius VI. Ergänzt die Nase und die Büste.

Die Benennung auf Metrodoros, den vor seinem Meister verstorbenen Lieblingsschüler des Epikur, ist gesichert durch eine kapitolinische Doppelherme (n. 496), welche die Porträts des Lehrers und des Schülers, beide durch Inschriften beglaubigt, zusammenstellt. Die in den Augen angebrachten Vertiefungen beweisen, dafs die Pupillen aus einem anderen Materiale, etwa buntem Glasfiusse, gearbeitet waren. Im Vergleich mit dem Kopfe des Epikur (vgl. n. 295) zeigt der des Metrodor eine geringere geistige Bedeutung, aber dabei einen ähnlichen resignierten Ausdruck, eine Übereinstimmung, welche erkennen läfst, in wie hohem Grade

der Schüler von der Lebensanschauung seines Meisters durchdrungen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 34. Pistolesi V 91. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 400 n. 125.

291 (507) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Antisthenes.**

Gefunden bei Tivoli in derselben Villa wie n. 274—281. Ergänzt die Nase und Splitter an der l. Wange wie am Haare.

Antisthenes ist dargestellt als Greis mit welkem, von tiefen Runzeln durchzogenem Gesicht und mit eingefallenen Lippen, die auf das Fehlen der Vorderzähne schliefsen lassen. Der mächtig gebaute Kopf vergegenwärtigt mit wunderbarer Klarheit die für den Begründer der cynischen Philosophie bezeichnenden Eigenschaften, hohe Intelligenz und gewaltige Willenskraft, aber auch Roheit und verbissenen Hochmut. An dem wilden, offenbar von Kamm und Bürste unberührten Gelocke des Haupt- und Barthaares erkennt man den Philosophen, welcher die Bedürfnislosigkeit für die Haupttugend erklärte. Die Stilisierung deutet auf ein Bronzeoriginal.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 35. Pistolesi V 91. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. I 6 p. 10—11. Vgl. Visconti Iconografia greca I p. 250 not. 8. Braun Ruinen und Museen p. 401 n. 127. Sitzungsberichte der philos.-philol. Classe der bayerischen Akademie 1892 p. 675—676. Inscr. graecae Sic. et Ital. ed. Kaibel n. 1135.

292 (506) Gut gearbeiteter **Kopf des Demosthenes.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Büste.

Vgl. n. 31.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 37. Pistolesi V 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 401 n. 128.

Es ist interessant damit zu vergleichen:

293 (502) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Aischines.**

Gefunden bei Tivoli in derselben Villa wie n. 274—281. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Ein schärferer Gegensatz, als ihn die Porträts des Demosthenes und diejenigen seines Gegners Aischines darbieten, läfst sich kaum denken. Während die tiefen Furchen und der Ausdruck verbissenen Ernstes, den wir im Gesichte des Demosthenes wahrnehmen, deutlich bekunden, mit wie grofsen Schwierigkeiten dieser Mann zu kämpfen hatte und mit welchem gewaltigen Kraftaufwande er sich dem Kampfe unterzog, erscheint Aischines als eine Persönlichkeit, welche durch eine glückliche Begabung befähigt ist sich ohne gröfsere Anstrengung zur Geltung zu bringen und eine entschiedene Neigung hat die Dinge leicht zu nehmen.

Sein schönes, etwas volles Gesicht zeigt nur wenige leise Falten und einen sowohl ruhigen wie selbstbewufsten Ausdruck. Im Gegensatz zu der schwächlichen Konstitution des Demosthenes erweckt es den Eindruck behäbiger Gesundheit. Der Schädel erscheint im ganzen wohlgebildet, jedoch im Verhältnis zu seiner Länge von geringer Tiefe, eine Eigentümlichkeit, die auf Mangel an Energie schliefsen läfst.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 36; Iconografia greca I T. XXIX b p. 341. Pistolesi V 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 402 n. 129.

294 (500) **Angebliche Hermenbüste des Zenon.**

Ergänzt der gröfste Teil der Nase.

Eine im Louvre befindliche Wiederholung beweist, dafs eine in weiteren Kreisen bekannte Persönlichkeit dargestellt ist. Die Deutung auf Zenon, den Stifter der stoischen Schule, gründet sich lediglich auf die Voraussetzung, dafs die Richtung des Halses mit der Angabe eines antiken Schriftstellers übereinstimme, nach welcher Zenon gewohnt gewesen sei den Hals nach der einen Schulter zu neigen. Aber die Hermenbüste zeigt keineswegs eine dieser Angabe entsprechende Haltung. Vielmehr ist der Hals rückwärts gebogen und der Blick nach oben gerichtet. Hiernach scheint ein Mann dargestellt zu sein, welcher sich mit der Untersuchung der Himmelserscheinungen beschäftigte, also ein berühmter Astronom. Der nächstliegende Gedanke wäre an Aratos, den in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts thätigen Begründer des astronomischen Epos, dessen Gedichte auch von den Römern hoch geschätzt und viel gelesen wurden. Und in der That stimmt das Profil der vatikanischen Hermenbüste in allem wesentlichen mit demjenigen einer inschriftlich bezeichneten Porträtfigur des Aratos überein, der wir auf einem in Trier entdeckten Mosaike begegnen.

Übrigens kennen wir gegenwärtig ein sicher beglaubigtes Porträt des Begründers der Stoa. Es ist dies eine im Neapler Museum befindliche Büste, auf deren Titulus der Name Zenon eingemeifselt ist. Während man darin früher den Eleaten Zenon erkannte, ist neuerdings der Beweis geliefert worden, dafs diese Büste den Stoiker darstellt. Bekanntlich stammte der letztere aus einer in Kition auf Kypros ansässigen phönikischen Familie. In Übereinstimmung mit dieser Herkunft zeigt die Büste einen geistreichen semitischen Typus und einen eigentümlich aus nervöser Reizbarkeit und Mifsvergnügen gemischten Ausdruck, wie wir ihn noch heutzutage öfters bei jüdischen Litteraten wahrnehmen.

Visconti Mus. Piv-Cl. VI 32; Iconografia greca I T. XXIII p. 259—260. Pistolesi V 88. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2122 Fig. 2376. Vgl. Braun Ruinen

und Museen p. 400 n. 126. Revue archéologique IX 1 (1852) p. 434—440 (wo die Ansicht entwickelt wird, dafs die eine Seite des Gesichtes an Atrophie leide). — Das Mosaik: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 48, 3. — Über das Porträt des Stoikers Zenon: Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. IV 1, 1ª p. 21—22. — Wenn man neuerdings (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890, Arch. Anz. p. 56—58) das Porträt des Aratos in einem langbärtigen Greisenkopfe, der auf Münzen von Soloi-Pompeiopolis, der Vaterstadt des Dichters, wiedergegeben ist (am besten bei Imhoof-Blumer Porträtköpfe hellenischer und hellenisierter Völker auf Münzen T. VIII 13 und Sallet Numismatische Zeitschrift IX 1882 T. IV 13 p. 118, p. 127, wiederholt unter unserer n. 486. Vgl. unsere n. 486 und 877), und nach diesen Münzbildern in einem Porträtkopfe der Villa Albani (n. 877) erkannt hat, so wird diese Deutung durch die Mosaikfigur keineswegs in Frage gestellt; denn es scheint nicht unmöglich, dafs hier wie dort dieselbe Person aber auf verschiedenen Altersstufen dargestellt ist. Die Mosaikfigur und der vatikanische Kopf, falls die von mir angedeutete Vermutung richtig ist, würden den Begründer des astronomischen Epos als reifen Mann, die Münzen und der Albanische Kopf als Greis wiedergeben.

295 (498) Kopf des Epikuros.

Gefunden am 30. Dezember 1789 bei Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt ein grofser Teil des Schädels wie der Nase und des r. Ohres, die Büste.

Die Benennung ist gesichert durch eine inschriftlich bezeichnete Bronzebüste aus Herculaneum und durch eine bereits unter n. 290 erwähnte Doppelherme (n. 496). Da mit den Bildern des Epikur von seinen zahlreichen Anhängern ein förmlicher Kultus getrieben wurde, so haben sich von keinem antiken Philosophen so viele Porträts erhalten wie von diesem. Das schöne magere Gesicht bekundet in den schwer herabfallenden, oberen Augenlidern eine durch angestrengtes Studium hervorgerufene Abspannung, während die schmerzliche Bewegung des Mundes in dem physischen Leiden welches den grofsen Philosophen peinigte, ihre Erklärung findet. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit ist jedoch der das Gesicht beherrschende Ausdruck der Resignation. Er stimmt vortrefflich zu der Philosophie des Epikur, der nicht wie sein Vorgänger Aristippos die reale Lust des Augenblickes sondern die Freiheit von Leiden und von Gemütsaufregungen für das höchste Gut erklärte.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 54. Pistolesi V 88. Vgl. Riccy dell'antico pago Lemonio p. 133. Braun Ruinen und Museen p. 399 n. 124. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen p. 23.

296 (492) Büste des Sophokles.

Gefunden 1778 im Garten des Conservatorio delle Mendicanti (hinter der Basilica des Constantin) an einer Stelle, wo sich, wie es scheint, in der Kaiserzeit die Werkstätte eines Bildhauers oder Steinmetzen befand. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Büste stellt nach dem am unteren Rande eingemeifselten Namen, von dem sich die letzten sechs Buchstaben beinah voll-

ständig erhalten haben, Sophokles dar. Obwohl von mittelmäfsiger Ausführung ist sie doch wichtig, weil sie eine sichere Grundlage abgiebt, um die berühmte lateranische Statue (n. 683) auf denselben Dichter zu deuten.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 27; Iconografia greca I T. IV 1, 2 p. 97. Pistolesi V 82. Jahrbuch des arch. Instituts XI (1896) p. 171 Fig. 5. Vgl. Bull. dell' Inst. 1839 p. 174. Ann. dell' Inst. 1846 p. 129. Braun Ruinen und Museen p. 391 n. 119. Über die Ausgrabung: Visconti Museo Pio-Clem. I p. 56—58.

297 (491) **Statue des Seilen.**

Gefunden in der Tenuta Torragnola an der Via Praenestina, unter Pius VI. aus dem Besitze von Thomas Jenkins erworben.

Nur der untere Teil des Körpers, auf der Vorderseite von den Rippen, auf der Rückseite von den Schulterblättern abwärts, ist antik, abgesehen von dem l. Unterschenkel, der gleich dem Stamme und dem gröfsten Teile der Plinthe von moderner Hand herrührt. Der Kopf (ergänzt Stücke am Kranze und die Nasenspitze) ist antik aber nicht zugehörig. Er hängt in keiner Weise mit dem antiken Teile des Körpers zusammen und unterscheidet sich von dem letzteren sowohl hinsichtlich der Qualität des Marmors wie hinsichtlich der Ausführung. Der melancholische Ausdruck, welcher Trinkern von Profession eigentümlich zu sein pflegt, ist in ihm mit grofser Naturwahrheit und mit vielem Humor wiedergegeben. Vgl. n. 456.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 45. Millin gal. myth. pl. 69, 280. Hirt Götter und Heroen T. XVIII 150. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 116, 494. Pistolesi V 82. Clarac IV pl. 729 n. 1750. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 41, 502.

298 (489) **Friesplatte, Waffentanz.**

Gefunden bei Palestrina. Ergänzt an der zweiten und vierten Figur von rechts der r. Arm abgesehen von der Hand, an der dritten und fünften die r. Hand, aufserdem Stücke an den Schilden.

Das Relief stellt einen Waffentanz (Pyrrhiche) dar, eine Übung, auf welche die Hellenen grofsen Wert legten und die sie auch als ein Mittel betrachteten, um die Jünglinge für die taktischen Bewegungen in der Schlachtordnung vorzubereiten. Wir sehen in der Mitte zwei Paare von mit Helm und Schild ausgerüsteten, im übrigen nackten Jünglingen, welche unter tanzartiger Bewegung, auf den Fufsspitzen schreitend, einander gegenüber treten und mit der L. den Schild vorstrecken. Da an jedem Ende der Platte ein des Gegners entbehrender Jüngling erhalten ist, so dürfen wir vermuten, dafs sich der Fries auf beiden Seiten fortsetzte und noch andere ähnliche Paare enthielt. Der Reiz derartiger Tänze beruhte namentlich darauf, dafs die Teilnehmer unter rhythmischen Bewegungen bald die Schwerter kreuzten, bald damit

auf die Schilde der Gegner schlugen, wobei durch die verschiedene Resonanz der aneinander prallenden Waffenstücke zugleich eine gewissermafsen musikalische Wirkung hervorgebracht wurde. Da somit die Schwerter bei diesen Tänzen eine hervorragende Rolle spielten, so mufs es notwendig befremden, dafs sie auf dem Friese in keiner Weise wiedergegeben sind. Man hat vermutet, dafs in die r. Hände der Jünglinge bronzene Schwerter eingefügt gewesen wären. Jedoch lassen die antiken r. Hände der zweiten und vierten Figur von rechts keine Spur von Einsetzvorrichtungen erkennen und nur die ebenfalls antike r. Hand des am r. Ende der Platte befindlichen Jünglings zeigt zwischen den gekrümmten Fingern und dem Ballen ein Bohrloch, das nötigenfalls zur Aufnahme einer bronzenen Klinge hätte dienen können. Andererseits aber wird durch die Behandlung dieser Hand auch die Annahme widerlegt, dafs die Schwerter durch Malerei ausgedrückt gewesen seien; denn das Bohrloch schliefst einen schicklichen Übergang von der plastisch gebildeten Hand zu dem gemalten Attribute aus. Nach alledem scheint es, dafs die Jünglinge in der That ohne Schwerter dargestellt waren. Die Umrisse der Figuren sind, um sie schärfer hervortreten zu lassen, besonders an den unteren flacher gehaltenen Teilen, von in den Reliefgrund eingetieften Furchen umgeben, ein Verfahren, welches darauf schliefsen läfst, dafs der Fries in beträchtlicher Höhe angebracht war. Die Komposition scheint in Attika erfunden, da Fragmente eines ähnlichen Reliefs aus athenischem Boden zu Tage gekommen sind.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 9. Weiteres bei Hauser die neu-attischen Reliefs p. 22 n. 30; vgl. p. 150. Vgl. Kunstchronik IV (1892—93) p. 174. Die athenischen Fragmente: von Sybel Katalog der Sculpturen zu Athen n. 6569; *Δελτίον* 1889 p. 97.

Die Rotunde.

Das den Fufsboden bedeckende **Mosaik** stammt aus dem Hauptsaale der Thermen von Otricoli. Ergänzt ist daran, abgesehen von unbedeutenderen Stücken, das gegenwärtig den Mittelpunkt bildende Medusenhaupt. In dem Thermensaale war an dieser Stelle eine runde Öffnung angebracht, von der wir nicht wissen, ob sie zum Abflusse des Wassers diente oder um heifse Luft aus den unterirdischen Räumen in den Saal zu leiten. Die Anordnung des Saales, welcher achteckig und von einer Kuppel überwölbt war, kommt auch in der Gliederung des Mosaiks zum Ausdruck. Die in der Mitte befindliche runde Öffnung und drei sich concentrisch zu ihr entwickelnde Motive — eine mit gebrochenen Stäben ausgefüllte Borte, dann eine Frucht- und Blumenguirlande, in die Gefäfse und scenische Masken eingeknüpft sind, endlich ein Flechtornament — bringen die Form der Kuppel zur Geltung. Andererseits ist um den die mittlere Öffnung umgebenden Schuppenschmuck eine achteckige Mäanderleiste herumgelegt, von der acht ähnliche Leisten radienartig nach einer zweiten achteckigen Mäanderleiste auslaufen — eine Anordnung, welche der Disposition der Wände Rechnung trägt. Die gröfseren Räume, welche diese doppelte Gliederung offen läfst, sind mit figürlichen Darstellungen angefüllt, deren anspruchslose Ausführung sich dem dekorativen Ganzen unterordnet. Auf den acht Feldern, welche von der inneren achteckigen Mäanderleiste, den oberen Abschnitten der radienartigen Leisten und der den innersten der concentrischen Kreise bildenden Borte eingeschlossen sind, sieht man Kämpfe zwischen Griechen und Kentauren. Die acht umfangreicheren, auf der Aufsenseite durch die äufsere Mäanderleiste begrenzten Felder enthalten Scenen, welche das Treiben der Seedämonen schildern, Tritonen, die Nereiden auf dem Fischrücken tragen, Seeungeheuer bändigen oder sich mit ihnen in dem feuchten Elemente herumtummeln.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 46. Pistolesi V 102.

299, 300 (537, 538) **Zwei kolossale weibliche Hermenbüsten.**

Sie wurden, eingelassen in Schäfte aus dem Porta santa genannten Marmor, bei den Ausgrabungen des Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian am Eingange des dortigen, sogenannten griechischen Theaters gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 157). Ergänzt von Cavaceppi an beiden Hermenköpfen der gröfste Teil der Nase und das Bruststück nebst den auf dasselbe herabfallenden Locken, an n. 537 aufserdem Splitter am Kranze und an den Locken.

Der Fundort und die hohe, dem Onkos der tragischen Schauspieler entsprechende Frisur lassen darauf schliefsen, dafs die beiden Hermen in Beziehung zur dramatischen Kunst stehen. Da der eine der beiden Köpfe (Museumsnummer 537) durch den Weinlaubkranz und durch den Charakter des Gesichtsausdruckes an den Typus der Melpomene (n. 278) erinnert, so hat man darin die Muse der Tragödie erkannt und weiter vermutet, der andere Kopf, dessen Ausdruck trüber erscheint (vgl. n. 279), müsse die Muse der Komödie darstellen. Gegen die erstere Deutung läfst sich nichts einwenden. Hingegen widerspricht der letzteren die der komischen Muse fremde, hohe Frisur. Will man diese Deutung aufrecht erhalten, so mufs man sich zu der bedenklichen Annahme entschliefsen, dafs der Bildhauer, um die Symmetrie zwischen den beiden Köpfen herzustellen, die Komödie mit einem ihr nicht zukommenden Attribute ausgestattet hat. Die elegante aber leblose Ausführung deutet auf hadrianische Zeit.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 10 (vgl. I p. 253 not.*); opere varie IV p. 334 n. 109, p. 335 n. 110. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 78, 79. Pistolesi V 100. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 454. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 224 n. 12. Braun Ruinen und Museen p. 429 n. 144. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1446.

301 (539) **Kolossaler Zeuskopf** aus lunensischem Marmor.

Gefunden bei den Ausgrabungen, die unter Pius VI. in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zu Otricoli vorgenommen wurden. Antik ist nur die Vorderseite, und auch an dieser sind ein Stück an der l. Seite der Stirn, die Nasenspitze, die unteren Enden des Haupthaares und die Büste ergänzt.

Der Künstler, welcher diesen Typus gestaltete, war bestrebt den Göttervater nach den Anschauungen seiner Zeit in möglichst imponierender Weise darzustellen. Die mächtig emporsteigende Stirn erweckt den Eindruck der höchsten Weisheit, während ihr unterer sich vorwölbender Teil eine gewaltige Energie und die Falte, welche die Stirnhaut in der Mitte durchzieht, einen gedankenvollen Ernst bekundet. Der abwärts gerichtete Blick der tief in den Höhlen liegenden Augen ist ruhig und fest, hat aber zugleich etwas Geheimnisvolles, Unergründliches. Dieser letztere Eindruck beruht vorzüglich auf den doppelten Schatten, welche

auf die Augen fallen, den starken Schatten, die der sich hoch erhebende Nasenrücken und das Stirnbein, den leiseren, welche die herausgearbeiteten oberen Lider herabwerfen. Dazu kommt, dafs der offenbar von einer Kolossalstatue stammende Kopf nach dem Kunstgebrauche der Zeit, in der das Original erfunden wurde, ursprünglich mehr nach vorwärts geneigt war. Es leuchtet ein, dafs bei einer derartigen Haltung die auf die Augen fallenden Schatten eine gröfsere Tiefe und Ausdehnung gewannen als bei der gegenwärtigen senkrechten Aufstellung. Die nur wenig bewegten Umrisse des Nasenrückens deuten auf einen festen Charakter, während der etwas geöffnete Mund in wunderbarer Weise Milde und Majestät vereinigt. Haar und Bart sind an diesem Typus von gröfserer Bedeutung als an irgend einem anderen. In dem ersteren „wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts" (Burckhardt). Der üppige Kinn- und Backenbart, dessen mannigfach bewegte Locken mit einer gewissen Symmetrie angeordnet sind, giebt dem gewaltigen Aufbau des Antlitzes die geeignete Basis. Der Schnurrbart ist auf den inneren Seiten stark unterarbeitet und wirft somit auf die Mundwinkel einen Schatten, welcher den etwas sinnlichen Eindruck der vollen Lippen mildert.

Einen besonderen Reiz erhält dieser Typus dadurch, dafs er, obwohl er Zeus in einer gehaltenen Stimmung wiedergiebt, nichts desto weniger auf andere Affekte hinweist, welche je nach den Umständen den Ausdruck des Göttervaters bestimmen können. Wo es nur immer anging, ist die Bewegung angedeutet, deren die einzelnen Teile des Gesichtes fähig sind. Die Falte, von welcher die Stirn durchschnitten wird, vergegenwärtigt, wie sich die Stirnhaut empor- oder zusammenziehen kann. Das Spiel der Augenbrauen ist durch die verschiedene Behandlung derselben veranschaulicht; die r. Braue erscheint bogenförmig geschwungen, während die l. von der Nasenwurzel an zunächst eine geradlinige Richtung verfolgt und sich erst über dem äufseren Augenwinkel abwärts senkt. Ebenso legen die leise aufgeblähten Nüstern, der etwas geöffnete Mund und das wallende Haar den Gedanken an den Übergang aus der Ruhe zur Bewegung nahe. Unter solchen Umständen ist es für den Betrachter leicht sich den Kopf mit einem anderen Ausdruck als den vom Künstler fixierten und beispielshalber gütig lächelnd oder furchtbar zürnend vorzustellen.

Eine derartige Charakteristik widerspricht auf das entschiedenste der früher geläufigen Ansicht, dafs der Zeus von Otricoli nach der olympischen Statue des Pheidias kopiert sei. Es genügt ein Blick auf die in der Nähe aufgestellte weibliche Kolossalstatue n. 304 (542), die mit Sicherheit auf ein in dem Kreise dieses

Meisters gestaltetes Original zurückgeführt werden darf, um zu begreifen, dafs der durch den Kopf von Otricoli wiedergegebene Typus unmöglich ein Produkt derselben Kunstrichtung sein kann. Zudem sind Reproduktionen des olympischen Zeuskopfes auf mehreren unter Hadrian (Figur 17) und auf einer unter Septimius Severus zu Elis geschlagenen Münze erhalten. Man erkennt in diesen Köpfen deutlich die gelassene Majestät, welche allen attischen Schöpfungen aus der grofsen Zeit des fünften Jahrhunderts zu eigen ist. Das Profil zeigt die ruhige Linie, welche wir mit dem Namen des griechischen Profils zu bezeichnen gewohnt sind; das Haar liegt an dem Schädel an und fällt in schlichten Strähnen herab; der Bart entwickelt sich in einer ruhigen Fülle von symmetrisch angeordneten Locken.

Fig. 17.

Hiernach giebt der Zeus von Otricoli nicht das Ideal des Pheidias wieder sondern einen Typus, welcher in späterer Zeit, wenn auch auf Grundlage jenes Ideals, gestaltet ist. Man hat dabei an Lysippos gedacht, dessen Typen wesentliche Eigentümlichkeiten, wie den vorspringenden Stirnknochen, die Stirnfalte und das emporstrebende Haar, mit diesem Zeuskopfe gemein haben. Erwägen wir jedoch, dafs sich die Schöpfungen des Lysippos mehr durch eine lebendige Darstellung des physischen Organismus als durch geistigen Inhalt auszeichneten, so scheint es wenig glaublich, dafs gerade dieser Künstler den überlieferten Typus des höchsten Gottes einer so bedeutsamen und durchgreifenden Umgestaltung unterzogen haben sollte. Ungleich mehr entspricht eine derartige Leistung dem Geiste, welcher in der attischen Kunst des vorgerückten vierten Jahrhunderts herrschte. Es ist überliefert, dafs zwei attische Meister, welche in jener Zeit thätig waren, Bryaxis und Leochares, Zeusstatuen bildeten. Die formalen Eigentümlichkeiten, welche man für die Zurückführung des Zeus von Otricoli auf Lysippos geltend gemacht hat, sind, wiewohl vereinzelt, auch an Typen z. B. des Leochares (vgl. n. 406) nachweisbar.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 1. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. I 1. Overbeck Kunstmythologie II p. 74 n. 1, p. 569 Anm. 81; Atlas II 1, 2. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1317 Fig. 1461. Brunn griechische Götterideale p. 73 ff., p. 98 ff. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 130. Collignon hist. de la sculpt. grecque II p. 364 Fig. 186. Vgl. Burckhardt der Cicerone I³ p. 72—73, Furtwaengler Meisterwerke p. 369—370, p. 577—578 und unsere Nachträge.

302 (540) **Kolossalstatue des Antinoos als Dionysos.**

Gefunden um 1795 durch Gavin Hamilton in einer bei Palestrina (Praeneste) gelegenen antiken Villa, dann im Palazzo Braschi, hierauf

im lateranischen Museum. Ergänzt Splitter am Kranze, der Pinienzapfen, beinah sämtliche Finger der L., allerlei Stücke an den Fingern der R., der Thyrsos, das Gewand.

Der Liebling des Hadrian ist, wie sich schon aus dem Epheukranze und der auf der Plinthe angebrachten mystischen Cista ergiebt, als Dionysos dargestellt. Die unter Gavin Hamiltons Leitung von dem Bildhauer Pierantoni ausgeführten Ergänzungen sind ohne Zweifel im ganzen richtig. Eine starke Vertiefung auf der Vorderseite des Schädels veranlafste die Beifügung des Pinienzapfens, der im Altertum vielleicht nicht aus Marmor sondern aus vergoldeter Bronze bestand. Dafs sich die L. auf einen Thyrsos stützte, beweisen die Erhebung des l. Armes und ein auf der Plinthe angebrachtes rundes Loch, welches nur zur Aufnahme eines Schaftes gedient haben kann. Da die gegenwärtig vom Gewande bedeckten Körperteile nur skizziert und darauf Bronzereste vorhanden waren, mufs die Statue ursprünglich mit einem Mantel oder einer Nebris aus Bronzeblech bekleidet gewesen sein. Der aus Marmor gearbeitete Mantel rührt von dem modernen Ergänzer her. Der Kopf veranschaulicht vortrefflich die aus Sinnlichkeit und düsterer Mystik gemischte Natur des bithynischen Jünglings, den wir uns offenbar mit blassem Teint, dunklen Augen und blauschwarzem Haare zu denken haben.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. II p. VIII—XVII. Levezow Antinous T. VII, VIII p. 85—86. Clarac V pl. 947 n. 2428. Garrucci Monumenti del Museo Lateranense T. V p. 15. Dietrichson Antinoos pl. II 4 p. 175 n. 10. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms p. 729 n. 1. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1660.

303 (541) **Kolossalkopf der älteren Faustina** († 141 n. Chr.), Gattin des Antoninus Pius.

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian, im „Pantanello", einem Sumpfe, welcher bei Gelegenheit der daselbst von Gavin Hamilton unternommenen Ausgrabungen trocken gelegt wurde (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 160). Ergänzt der gröfste Teil des Schädels und der Ohren, die Nase, die Büste.

Ein schöner, echt römischer Frauentypus von zugleich energischem und sinnlichem Charakter. Bei diesem wie bei den anderen in demselben Saale befindlichen Kolossalköpfen hat man zu berücksichtigen, dafs die von den Künstlern beabsichtigte Wirkung bei dem niedrigen Standpunkte nur unvollständig zur Geltung kommt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 49. Pistolesi V 103. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 425 n. 152. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 154 n. 11, p. 157—158.

304 (542) **Kolossalstatue der Hera oder Demeter.**

Da sie sich früher im Hofe der Cancelleria befand, so liegt die Vermutung nahe, dafs sie zu den Kolossalstatuen gehörte, die in der Umgebung des in der Nähe gelegenen Theaters des Pompeius aufgestellt waren. Ergänzt der vordere Teil der Nase nebst dem benachbarten Stücke der Oberlippe, die Unterlippe, ein Stück am Kinne, die Ränder der Ohren, beide Arme, allerlei Splitter am Gewande, der r. Fufs mit dem darüber liegenden Rande des Chitons, vier Zehen am l. Fufse, der gröfste Teil der Plinthe.

Da offenbar eine matronale Göttin dargestellt ist, so schwankt die Erklärung zwischen Hera und Demeter. Zwei im Kopfbande vorhandene, ausgebrochene Löcher, die entschieden zur Befestigung eines metallenen Gegenstandes dienten, beweisen, dafs das Haupt von einer Stephane oder einem Diademe umgeben war. Doch reicht dies nicht aus, um die Statue bestimmt zu benennen, da nicht nur Hera sondern bisweilen auch Demeter (vgl. n. 925) mit einem derartigen Schmucke dargestellt wurde. Die erhobene L. war ohne Zweifel auf ein Scepter gestützt; die R. würde, wenn die Figur für Hera zu erklären ist, nicht einen Ährenstrauſs sondern eine Schale gehalten haben. Die grofsartigen Formen der Statue, ihr fester Stand, der ruhige Ausdruck des Gesichtes und die strenge Anordnung der Falten berechtigen zu der Annahme, dafs das Original in dem Kreise des Pheidias geschaffen wurde, eine Annahme, die darin Bestätigung findet, dafs der Kopf der vatikanischen Statue eine enge Verwandtschaft zeigt mit einem Fragmente, welches sich von dem Kopfe der Nemesis von Rhamnus, einem Werke des Agorakritos, Schülers des Pheidias, erhalten hat. Diese Statue dürfte unter den in Rom befindlichen Denkmälern am geeignetsten sein, einen Begriff von der grofsartigen Weise zu geben, in welcher die damalige attische Kunst eine matronale Göttin auffafste.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 27. Overbeck Kunstmythologie III p. 445, p. 462 n. 12, p. 464; Atlas XIV 22. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 172. Vgl. römische Mittheilungen IV (1889) p. 65 ff. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 92. Eranos Vindobonensis (1893) p. 18. Roscher Lexikon II p. 1354. Furtwaengler Meisterwerke p. 117 Anm. 5, p. 119 (Die hier p. 119 Anm. 5 ausgesprochene Behauptung, dafs der l. Arm fälschlich erhoben ergänzt sei, ist unrichtig. Diese Ergänzung ist durch die starke Erhebung der l. Schulter gesichert). Über die Fragmente der Nemesisstatue: Athen. Mittheilungen XV (1890) p. 64.

305 (543) **Kolossalkopf des Hadrian** († 138 n. Chr.).

Ergänzt Splitter an den Ohren und die Büste.

Unter den Porträts des gealterten Hadrian lassen sich zwei Typen unterscheiden, ein naturalistischer, welcher das nervöse Leiden dieses Kaisers in sehr treffender Weise vergegenwärtigt, und ein idealisierender, der diesen Zug verwischt und dem Ge-

sichte den Charakter gesunder Kraft verleiht. Dieser Kolossalkopf gehört zu den besten Exemplaren, welche sich von der letzteren Gattung erhalten haben. Da er sich früher, auf eine moderne Büste gesetzt, zugleich mit einem Kolossalkopfe des Antoninus Pius im Castel S. Angelo befand, so vermutet man, dafs beide Köpfe zu dem plastischen Schmucke des Grabmales des Hadrian gehörten, welches nachmals in die unter dem Namen des Castel S. Angelo bekannte Burg verwandelt wurde. Antoninus Pius vollendete 139 n. Chr. den Bau jenes Monumentes, führte die Asche seines Vorgängers, die vorläufig in einer bei Puteoli gelegenen, einst dem Cicero gehörigen Villa beigesetzt worden war, dorthin über und wurde später selbst darin bestattet. Wir dürfen demnach annehmen, dafs jenes Grabmal nicht nur Porträts des Hadrian sondern auch zum mindesten eine Statue des Antoninus Pius enthielt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 45; opere varie IV p. 282 n. 9. Pistolesi V 105. Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. XXXVI p. 111 n. 34, p. 119. Schneider das alte Rom T. XII 1. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 250. Vgl. Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma (1558) p. 140. Braun Ruinen und Museen p. 433 n. 149. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 12—13. Das beste Exemplar des naturalistischen Typus befindet sich in Kopenhagen in der Glyptothek des Herrn Karl Jacobsen. Zwei geringere Exemplare im Museo Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. CXL 545, CXLI 546.

306 (544) **Kolossalstatue des Herakles** aus vergoldeter Bronze.

Gefunden 1864 im Hofe des Palazzo Pio, jetzt Righetti (auf Piazza Biscione), als man daselbst den Grund für ein Nebengebäude grub. Da der Raum zwischen dem Palazzo Righetti, der Kirche S. Andrea della Valle und der Via dei Chiavari im Altertum vom Theater des Pompeius eingenommen war, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs die Statue zu den in der Umgebung dieses Theaters aufgestellten Kunstwerken gehörte. Man hat dabei im Besonderen die beiden hinter der Bühne gelegenen Hallen ins Auge zu fassen, die von Diocletianus und Maximianus restauriert und nach den Beinamen der beiden Kaiser porticus Jovia und porticus Herculea benannt wurden (die Litteratur bei Huelsen nomenclator topographicus p. 56, p. 57). Der Gedanke liegt nahe, dafs die bronzene Kolossalstatue wie die Statue n. 115, die Herakles mit dem Telephosknaben darstellt und auf dem benachbarten Campo di Fiori entdeckt wurde, in der porticus Herculea aufgestellt waren (Bull. arch. com. XXVI, 1898, p. 19). Die Kolossalstatue wurde im Palazzo Pio gefunden in einer Grube liegend, deren Wände mit Peperinquadern ausgefüttert waren, während Platten aus dem gleichen Materiale die Öffnung schlossen. Vermutlich hatte man sie in dieser Weise geborgen, um sie vor dem Fanatismus der Christen oder der Zerstörungswut der Barbaren zu schützen. Doch hatte die Statue, bereits ehe sie in die Grube gelegt wurde, mancherlei Verletzungen erfahren. Das etwas breit gedrückte Gesicht läfst darauf schliefsen, dafs sie von der Basis, auf der sie stand, herabgestürzt und dabei mit dem Hinterkopfe aufgeschlagen war. Bei dieser Gelegenheit werden auch das Bronzestück, aus dem der Hinterkopf gearbeitet war, die nach allen Analogien in der l. Hand vor-

aussusetzenden Hesperidenäpfel und der l. Fufs abhanden gekommen sein, Stücke, die sich nicht in der Grube vorfanden und mit Ausnahme des am Hinterkopfe fehlenden Fragmentes von dem modernen Ergänzer beigefügt sind. Aufserdem war der Geschlechtsteil herausgerissen. Von der Keule fanden sich nur wenige Fragmente, die der Ergänzer in seine Restauration eingefügt hat.

Herakles ist dargestellt als ein kräftiger Jüngling, welcher die R. auf die Keule stützt, während über seinen l. Vorderarm das Löwenfell herabhängt. Die Hesperidenäpfel, welche die etwas vorgestreckte L. hält, sind zwar modern, aber durch andere Bildwerke gesichert. Um sich die Statue in ihrem ursprünglichen Zustande zu vergegenwärtigen, mufs der Betrachter vor allen Dingen von dem breit gedrückten Kopfe Abstand nehmen. Der Kopf zeigte, ehe er in dieser Weise zugerichtet wurde, gewifs ein feineres Oval. Soweit sich seine ursprüngliche Form bestimmen läfst, scheint er eine Weiterentwickelung des durch n. 124, 425 und 623 vertretenen, vermutlich von Skopas gestalteten Typus zu sein.

Die Frage, ob unsere Statue zur Zeit des Pompeius und behufs der Dekoration seines Theaters oder später gearbeitet ist, etwa unter Tiberius, der jenes Theater nach einem Brande restaurieren liefs, können wir bei der geringen Zahl chronologisch datierter Bronzekolosse nicht beantworten. Die Ausführung zeigt eine auffällige Ungleichheit. Die festen Teile des Körpers, wie im besonderen die Brust und die Kniee, sind ungleich besser geraten, als der Bauch, dessen Behandlung einen trockenen und harten Eindruck macht.

Mon. dell' Inst. VIII 50; Ann. 1868 p. 195 ff. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2179 a. Vgl. Bull. 1864 p. 227 ff. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 213—214. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 255.

307 (545) Kolossalbüste des Antinoos.

Gefunden 1790 durch den Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162). Ergänzt die Nase und allerlei Splitter.

Wenn Antinoos in dieser Büste weniger idealisiert erscheint, als es sonst der Fall zu sein pflegt, so ist dies vielleicht daraus zu erklären, dafs er hier ohne Götterattribute dargestellt ist. Der Bildhauer hat die Büste, wie es häufig geschah, zur Erleichterung des Transportes ausgehöhlt. Das Übergangsglied zum Piedestal ist auf der Vorderseite mit Akanthosblättern verkleidet, ein Motiv, welches, wie es scheint, von der hellenistischen Kunst erfunden wurde.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 47 (vgl. op. varie IV p. 282 n. 10). Pistolesi V 105. Levezow Antinous T. II p. 27. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 120. Dietrichson Antinoos pl. II 6 p. 145 ff., p. 180 n. 14. Vgl. Braun Ruinen und Museen

p. 434 n. 150. Über Blätterkelche als Büstenabschluſs: Abhandlungen der phil.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XIV (1894) p. 453.

308 (546) Kolossalstatue der Hera.

Gefunden auf dem Viminal unter dem Kloster von S. Lorenzo in Panisperna (vgl. n. 204, 205) bei einer Ausgrabung, die der Kardinal Francesco Barberini durch Lionardo Agostini unternehmen ließ (Bartoli bei Fea misc. I p. 226 n. 16. Venuti descr. delle antichità di Roma ed. Piale I p. 180). Ergänzt die Nase, der ganze rechte und der l. Vorderarm — die beiden Arme waren aus besonderen Stücken gearbeitet und in den Körper eingesetzt —, allerlei Splitter am Mantel, der größte Teil der Plinthe. Die Oberfläche hat, vorzüglich am Kopfe, durch Abputzen gelitten.

Obwohl die Ausführung vielfach der Empfindung entbehrt und an einzelnen Stellen geradezu trocken erscheint, macht die Statue doch einen gewaltigen Eindruck, den wir uns noch durch die ihr ursprünglich gegebene Bemalung gesteigert zu denken haben. Diese Bemalung ist bezeugt durch den dreifachen Saum, den der Bildhauer mit leichten Meiſselhieben an dem untern Rande des Mantels angedeutet hat und der, da seine plastische Wirkung ganz geringfügig ist, offenbar durch Farbe oder Vergoldung hervorgehoben war. Der Künstler, welcher diese Herafigur gestaltete, legte für den Körper den uns durch die Statue Borghese-Jacobsen bekannten Typus (vgl. n. 35) zu Grunde, einen Typus, dessen Erfindung gewiſs hoch in das fünfte Jahrhundert hinaufreicht. Er behandelte den durchsichtigen Chiton, abgesehen von ganz unbedeutenden Modifikationen, in derselben Weise und folgte seinem Vorbilde auch in der Anlage des Mantels. Doch durchdrang er den letzteren mit einem weicheren und freieren Faltenspiel, welches an die Kunstweise des Pheidias erinnert. Aufserdem wich er in der Bildung des Kopfes von jenem Typus ab. Wie man behaupten kann, daſs der Kopf der vatikanischen Hera demjenigen einer Aphroditefigur entspreche, über welche unter n. 959 die Rede sein wird, ist mir unbegreiflich. Ich finde darin keine Spur einer Ähnlichkeit weder mit dem Kopfe jener Aphrodite noch mit demjenigen der der letzteren nahe verwandten Hera Borghese-Jacobsen. Vielmehr scheint mir der Kopf unserer Statue eine etwas verflachte Weiterentwickelung des durch die Hera Farnese (vgl. 250) vertretenen Typus wiederzugeben. Wie man aber auch hierüber urteilen mag, jedenfalls ist die vatikanische Herafigur aus verschiedenartigen, anderswoher entlehnten Elementen zusammengearbeitet. Wenn einige Gelehrte annehmen, daſs ein derartiges eklektisches Produkt bald nach der Schöpfung der Hera Borghese-Jacobsen gestaltet sei, so läſst sich diese Annahme allerdings nicht bestimmt widerlegen. Doch kann ich nicht umhin darauf hinzuweisen, daſs noch eine andere Auffassung zulässig scheint. Be-

trachten wir die verschiedenartigen Elemente, welche für die Gestaltung der vatikanischen Hera benutzt sind, so beweist eine im Museo Boncompagni befindliche Statue (n. 916), dafs ein spätgriechischer Bildhauer die Behandlung des Chitons und die Anlage des Mantels, welche wir zuerst an der Hera Borghese-Jacobsen und dann wieder an der vatikanischen wahrnehmen, aufgegriffen und für eine Darstellung der Pallas verwendet hat, einer Göttin, zu deren Wesen ein derartiger, auf den sinnlichen Reiz berechneter Chiton in keiner Weise pafste. Andererseits ist es bekannt, dafs die griechische Plastik während der jüngeren hellenistischen Zeit vielfach wiederum an die Kunstweise des Pheidias anknüpfte. Wir dürfen vermuten, dafs dieses Verfahren auch von den athenischen Bildhauern eingeschlagen wurde, welche zu Rom während der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. besonders im Auftrage des Metellus Macedonicus thätig waren. Für zwei dieser Bildhauer, für Timokles und Timarchides, ist es ausdrücklich bezeugt, dafs sie, als sie für Elatea eine Statue der Athena Kranaia arbeiteten, den Schild der Göttin nach demjenigen der Parthenos des Pheidias kopierten. Nun macht die Überlieferung unter den Werken jener Bildhauer, die in Rom für Metellus Macedonicus arbeiteten, zwei Herastatuen namhaft, die eine des Dionysios, welche in dem innerhalb der Porticus der Octavia gelegenen Junotempel als Kultusbild diente, die andere des Polykles, die in der Nachbarschaft desselben Tempels stand. Da sich beide Statuen in einem der prächtigsten und bevölkertsten Quartieren der Stadt befanden, so waren sie gewifs in Rom allgemein bekannt und dieser Umstand konnte recht wohl zur Folge haben, dafs Kopien nach ihnen bestellt wurden. Wir dürfen uns demnach die Frage vorlegen, ob nicht die Hera des Dionysios oder diejenige des Polykles das Original des vatikanischen Exemplares war.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 2. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 4, 56. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 647 Fig. 715. Overbeck Kunstmythologie III p. 54—58, p. 56 n. 1 Anm. b, p. 98 n. 11, p. 115 n. 4; Atlas IX 10, X 33. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 492. Roscher Lexikon I 2 p. 2114—2115. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 117. Arndt und Amelung Photographische Einzelaufnahmen, Serie II n. 280, Serie III n. 873, 874. Römische Mitheilungen XII (1897) p. 73. Klein Praxiteles p. 64 Anm.

309 (547) **Kolossale Hermenbüste, Personifikation eines Meeresteiles.**

Gefunden bei Pozzuoli, von Gavin Hamilton an Clemens XIV. verkauft. Ergänzt die oberen Teile der beiden Hörner, die Nase, der gröfste Teil der Oberlippe, die ganze Unterlippe, der vordere Teil des aus der r. Seite des Bartes hervorkommenden Delphins, das r. Schulterstück der Hermenbüste.

Das mächtige Haupt, aus dem zwei kurze dicke Hörner herauswachsen, ist etwas nach links gewendet und zugleich leise zurückgeworfen. Der Blick der weit geöffneten, glotzigen Augen schweift mit sehnsüchtigem Ausdruck in weite Ferne, während der Mund zu einem leisen Seufzer geöffnet scheint. Die Augenbrauen sind durch Algen ersetzt; ähnliche Blätter überziehen die Brust und die Ansätze des Bartes an den Wangen wie über dem Kinne. Die Locken des Haupt- und Barthaares fallen, von Feuchtigkeit durchdrungen, schwerfällig herab, während innerhalb des Bartes zwei kleine Delphine spielen, deren Richtung zugleich die Umrisse der unteren vom Barte bedeckten Teile des Gesichtes bezeichnet. Malerisch behandelte Wellen umspülen den unteren Teil der Büste. Da alle diese Eigentümlichkeiten auf das Meer hinweisen, so hat man die Herme für Okeanos oder den weissagenden Seedämon Glaukos erklärt. Doch widerspricht diesen Deutungen der das Haupt umgebende Kranz aus Weintrauben und Weinlaub. Ein derartiges Attribut würde bei einer mythologischen Gestalt, die im allgemeinen das Meer vertritt, keinen Sinn haben, scheint dagegen vollständig angemessen bei der Personifikation eines bestimmten Meeresteiles, an dessen Gestade Weinbau getrieben wurde. In den weichen und beinah verschwommenen Formen des Kopfes wie in dem leisen Zuge der Ermattung, der dem sehnsüchtigen Ausdrucke beigemischt ist, hat ein Gelehrter einen Hinweis darauf erkennen wollen, dass die Kraft der Wellen durch das benachbarte Gestade gebrochen wäre, und hiermit auch die kurzen Hörner, denen man es ansehe, dafs sie keinen erheblichen Schaden anrichten können, in Einklang zu bringen versucht. Wie man aber auch über die Berechtigung dieser Auffassung urteilen mag, sicher ist, dafs die Hermenbüste einen Golf oder einen Hafen personifiziert. Wir dürfen annehmen, dafs dieser Typus von der hellenistischen Kunst als Personifikation irgendwelches im östlichen Gebiete des Mittelmeeres gelegenen Golfes oder Hafens erfunden wurde. Die griechisch-römische Kunst mag ihn dann auf verwandte italische Meeresteile übertragen haben, und es scheint wohl möglich, dafs die Hermenbüste zu Puteoli, wo sie vermutlich in der Villa eines vornehmen Römers aufgestellt war, für eine Personifikation des von Rebenhügeln umgebenen Golfes von Baiae galt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 5. Bouillon musée des antiques I 65. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XX 2. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 913 Fig. 987. Brunn griechische Götterideale T. VI p. 68 ff. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 136. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 589 Fig. 306. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1544.

310 (548) **Kolossalstatue des Nerva** († 98 n. Chr.).

Der obere Teil (ergänzt von Cavaceppi die Nase, das l. Ohr, beide Arme mit dem über den l. herabfallenden Mantel), welcher unweit der aurelianischen Stadtmauer zwischen dem Lateran und S. Croce in Gerusalemme gefunden wurde, rührt von einer Statue her, die den Kaiser Nerva nach dem Vorbilde des sitzenden Zeus darstellte. Wir haben uns den r. Arm auf ein Scepter gestützt zu denken. Während an derartigen Kaiserstatuen in der Regel nur der Kopf porträthaft, der Körper dagegen ideal behandelt ist (vgl. z. B. n. 95, 671), hat der Bildhauer dieser Statue auch in der Charakteristik des Körpers, wiewohl in maſsvoller Weise, der schwächlichen Konstitution des greisen Caesaren Rechnung getragen. Ein Kreis von in dem Schädel angebrachten Löchern beweist, daſs der Kopf von einem aus Metall gearbeiteten Kranz umgeben war, einem Lorbeerkranz, wie ihn der moderne Ergänzer beigefügt hat, oder einem Kranze aus Eichenlaub (corona civica). Der Oberkörper des Nerva ist auf einen Gewandsturz (ergänzt die Füſse, der Felsensitz, das über den Felsen herabfallende Gewand) aufgesetzt, der zu einem anderen männlichen Sitzbilde gehörte. Wie alle antiken Sitzbilder, die für eine hohe Basis berechnet waren, ist auch dieses behandelt, als ob die Figur nicht auf einer horizontalen sondern auf einer nach vorn zu geneigten Fläche säſse. Eine derartige Darstellungsweise gewährt den Überblick über die ganze Entwickelung der Gestalt, während sich an den auf einer horizontalen Fläche angeordneten modernen Sitzbildern, wenn sie in der Vorderansicht betrachtet werden, die Oberschenkel dem Auge entziehen und infolgedessen der Körper in unorganischer Weise verkürzt erscheint. Es genügt hierfür an die in der Peterskirche befindliche, von Thorwaldsen gearbeitete Statue des Papstes Pius VII. zu erinnern.

Der obere Teil der Statue (vor der Restauration): Cavaceppi raccolta di antiche statue II 51. Die Statue in ihrem gegenwärtigen Zustande: Visconti Mus. Pio-Cl. III 6. Pistolesi V 107. Clarac V pl. 941 n. 2410. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. XXIII p. 5, p. 69 n. 4, p. 70—71. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 166. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II[4] p. 443, Tafel nach p. 438 f. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 432 n. 147.

311 (549) **Kolossalbüste des Serapis.**

Gefunden am neunten Meilensteine der Via Appia, unweit der Fratocchie. Ergänzt der Modius, abgesehen von dem untersten, unmittelbar auf dem Kopfe ruhenden Rande, die Nase, ein groſses Stück am Hinterkopfe, allerlei Splitter an den Locken und am Gewande.

Über die Herkunft und den Typus des Serapis s. n. 247. Wie es gewöhnlich bei den aus weiſsem Marmor gearbeiteten Bild-

nissen dieses Gottes der Fall ist, überwiegt auch hier der Ausdruck der Milde denjenigen der Trauer. Der Kopf war, da Serapis auch als Sonnengott verehrt wurde und bisweilen den Beinamen Helios oder Sol führte (vgl. n. 535), von einem metallenen Strahlenkranz umgeben, zu dessen Befestigung die in der Kopfbinde angebrachten Löcher dienten. Die Ausführung scheint besonders nach der kleinlichen Weise, in der die Locken mit dem Bohrer ausgearbeitet sind, wie nach dem schablonenhaften Ausdrucke der Pupillen der Zeit der Antonine anzugehören.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 15 (vgl. op. varie IV p. 281 n. 7). Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 70, 390. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XI 1. Overbeck Kunstmythologie II p. 307 n. 1; Atlas III 8. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1548 Fig. 1613. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 163. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1513.

312 (550) **Statue des Claudius** († 54 n. Chr.).

Gefunden 1865 zu Civita Lavinia (Lanuvium). Ergänzt beide Arme und Ohren, welche letzteren aus besonderen Stücken gearbeitet waren, Splitter am Gewande, der obere Teil des Adlers.

Der Kaiser ist als Jupiter dargestellt, einen Eichenkranz (corona civica) auf dem Haupte, den Adler neben sich. Die l. Hand hat der Ergänzer richtig mit einem Scepter ausgestattet. Hingegen fragt es sich, ob wir nicht in der Rechten statt der Schale einen Donnerkeil anzunehmen haben. Während der Körper die idealen Formen des Jupitertypus zeigt, ist der Kopf offenbar ein sehr getreues Porträt, dessen bornierter Ausdruck einen merkwürdigen Gegensatz zu den idealen Formen und Attributen des Körpers bildet. Die Statue ist auf der Vorderseite sorgfältig durchgeführt, auf der Rückseite dagegen vernachlässigt. Hiernach scheint es, dafs sie gearbeitet war, um in einer Nische aufgestellt zu werden, eine Annahme, mit welcher auch die hinten abgerundete Plinthe übereinstimmt.

Ann. dell' Inst. 1872 Tav. d'agg. E p. 56—61. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. XVII p. 332 n. 5, p. 353, p. 354. Reinach répertoire II 2 p. 574 n. 1. Vgl. Bull. dell' Inst. 1865 p. 227—228. Eine im wesentlichen übereinstimmende Statue des Claudius wurde in Olympia gefunden: Ausgrabungen zu Olympia III T. XIX 2, XX 3, p. 13. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 382.

313 (551) **Kolossalkopf des Claudius** mit dem Eichenkranze (corona civica).

Gefunden zu Otricoli. Ergänzt der vordere Teil des Kranzes nebst dem benachbarten Kopfstücke, der gröfste Teil des Hinterkopfes und andere unbedeutende Splitter.

Im Gegensatz zu anderen Porträts des Claudius (n. 54, 312) erscheint dieser Kopf stark idealisiert (vgl. n. 7, 673).

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 41. Pistolesi V 110. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 6, p. 333 Fig. 49.

314 (552) **Kolossalstatue der Juno Sospita** (Sispita).

Vormals im Hofe des Palazzo Paganica, unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Nase, die Vorderseite der unteren Gesichtshälfte, die Arme mit ihren Attributen, alle freistehenden Enden des Ziegenfelles, Stücke am Gewande, der ganze untere Teil der Statue von etwas über den Füfsen abwärts, die Plinthe mit der darauf befindlichen Schlange.

Das über den Kopf gezogene und durch Verbindung der Vorderpfoten sowie mittelst eines Riemens um die Brust gegürtete Ziegenfell läfst mit Sicherheit Juno Sospita (Sispita) erkennen, eine Göttin, welche ihren Hauptkultus in Lanuvium hatte und defshalb auch Juno Lanuvina genannt wurde. Ihr Typus ist durch römische Gentilmünzen wie durch Münzen des Antoninus Pius genau bekannt. Auf diesen Darstellungen fufsend hat der Ergänzer die Extremitäten mit ihren Attributen gewifs im ganzen richtig wiedergegeben und wohl auch mit Recht auf der Plinthe die Schlange beigefügt, die im Dienste der lanuvinischen Göttin eine hervorragende Rolle spielte. Die der Figur gegebene Stellung und die archaisierende Behandlung der Falten sind offenbar durch ein altes Idol bestimmt, wogegen der Kopf eine freiere Bildung zeigt. Da die kleinliche Ausführung der Einzelheiten auf die Zeit der Antonine deutet, so liegt die Vermutung nahe, dafs die Statue unter Antoninus Pius gearbeitet ist, der zu Lanuvium geboren war und, wie sich aus seinen Münzen ergiebt, der Hauptgottheit seiner Vaterstadt eine besondere Verehrung entgegenbrachte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 21. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 5 63a. Conze Heroen- und Göttergestalten T. V. Roscher Lexikon II 1 p 606. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 764 Fig. 818. Overbeck Kunstmythologie III p. 160—163 (wo p. 161 Anm. f weitere Litteratur angeführt ist); Atlas X 36. Über den Kopf: Arndt photographische Einzelaufnahmen, Serie I 2 p. 14 n. 248, 249.

315 (553) **Kolossalkopf der Plotina.**

Vormals in der Villa Mattei. Ergänzt die Nase, Stücke an den Ohren, der Zopf, die Büste.

Der Kopf läfst deutlich den ebenso ehrenwerten wie energischen Charakter erkennen, welcher der Gattin des Traian zu eigen war. Zweifelhaft bleibt, ob er noch zu Lebzeiten des Traian oder erst nach dessen Tode unter Hadrian gearbeitet ist, der seine Wohlthäterin und Adoptivmutter hoch verehrte und nach ihrem 129 n. Chr. erfolgten Tode ihre Apotheose dekretierte. Die Iris ist durch einen scharf mit dem Meifsel eingearbeiteten Kreis, die

Pupille durch einen in dem letzteren angebrachten hakenförmigen Einschnitt wiedergegeben. Der Kopf beweist demnach, dafs eine derartige plastische Charakterisierung des Augapfels bei Kolossalbildern schon unter Traian oder bald nach dessen Tode zur Anwendung kam, während er bei Marmorwerken von beschränkteren Dimensionen erst zur Zeit der Antonine allgemeinere Verbreitung fand.

Monumenta Matthaeiana II T. 15, 2. Visconti Mus. Pio-Cl. VI 44; iconographie romaine III p. 22, pl. 37 n. 1, 2. Pistolesi V 110. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 433 n. 148. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 93 n. 2.

316 (554) **Kolossalkopf der Julia Domna** († 217 n. Chr.).

Gefunden in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni. Ergänzt die Nasenspitze, die Büste und die gesamte Haarmasse. Die letztere war offenbar aus einem besonderen Stücke gearbeitet und abnehmbar, um sie bei einem Wechsel der Mode durch eine andere Haartour ersetzen zu können (vgl. n. 116).

Dieses Porträt, eines der kolossalsten unter allen Frauenporträts, welche sich aus griechisch-römischer Zeit erhalten haben, scheint die Syrierin Julia Pia (Domna), Gattin des Kaisers Septimius Severus, darzustellen. Es liefert wiederum einen schlagenden Beleg dafür, dafs die Porträtkunst noch zu Ende des zweiten oder im Anfange des dritten Jahrhunderts n. Chr. Hervorragendes leistete. Die schwierige Aufgabe, bei den kolossalen Dimensionen den Charakter weiblicher Anmut zur Geltung zu bringen, ist sehr glücklich gelöst.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 54; iconogr. romaine III p. 108 pl. 48 n. 1, 2. Pistolesi V 110. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. 71, 401. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1655 Fig. 1721. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 p. 37—39 Fig. 3. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 64. Braun Ruinen und Museen p. 436 n. 154.

317 (555) **Statue des Genius des Augustus.**

Vormals zu Neapel im Palazzo Caraffa-Colubrano. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, der r. Vorderarm mit der Schale, der l. Vorderarm mit dem unteren Ende des Füllhorns, der gröfste Teil der über den l. Arm herabfallenden Gewandmasse.

Nach altrömischer Auffassung hatte jedes männliche Wesen und jeder als selbständige Personifikation gedachte Begriff männlichen Geschlechtes seinen Genius d. h. seinen individuellen Lebensgeist. Es war natürlich, dafs der von Alters übliche Gebrauch den Genius eines Freundes oder Gönners zu verehren und ihm an seinem Geburtstag zu spenden, auf den Genius des Kaisers übertragen wurde. Bereits Augustus regelte diesen Kultus, indem er anordnete, dafs in allen Kompitalkapellen sein Genius neben den beiden Laren verehrt werde. Pompeianische Wandbilder zeigen

den Genius des Hausherrn bald allein, bald zwischen den beiden Laren oder zwischen Laren und Penaten. Er ist dargestellt mit über das Haupt gezogener Toga, in der Linken ein Füllhorn haltend, mit der Rechten aus einer Schale libierend. Da wir dieselbe Darstellungsweise auch für die Genii der Kaiser annehmen dürfen, so ist die Ergänzung des r. Armes mit der Schale an unserer Statue als gesichert zu betrachten.

Dafs der Kopf das Porträt des Augustus wiedergiebt, scheint mir unzweifelhaft. Wenn er eine stärker gewölbte Stirn und volleres Haar zeigt als die sonstigen Porträts dieses Kaisers, so erklären sich diese unbedeutenden Abweichungen hinlänglich daraus, dafs nicht der gewöhnliche Sterbliche sondern dessen Abstraktion, der Genius, dargestellt ist und es dem Bildhauer hierbei nahe lag zu idealisieren. Die Ausführung ist wenig eingehend, aber frisch und geistreich, wie häufig an Skulpturen kampanischen Fundortes.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 2. Hirt Bilderbuch T. 26, 13. Pistolesi V 104. Clarac V pl. 920 n. 2338. Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 1848 I p. 169 Abb. 4. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 348. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 16, p. 71.

318 (556) **Kolossalkopf des Pertinax** (?).

Vormals im Palazzo Nunez in Via Condotti. Ergänzt die Ohren der r. Augenknochen, die Nase, ein Stück am unteren Ende des Bartes, der Hals, die Büste.

Das Profil dieses Kopfes, welcher das Porträt eines zahnlosen aber rüstigen Greises wiedergiebt, erinnert an das durch Münzen bekannte des Publius Helvius Pertinax, der 192 n. Chr., 62 Jahre alt, von den Praetorianern zum Kaiser ausgerufen, jedoch schon im folgenden Jahre von ihnen getötet wurde. Wenn der Bart an dem vatikanischen Kopfe kürzer erscheint als auf den Münzen, so hat man zu bedenken, dafs der untere Teil desselben von moderner Hand herrührt. Jedenfalls deuten der Stil und die Technik auf das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Immerhin aber scheint die Ähnlichkeit zwischen diesem Kopfe und den Münzporträts des Pertinax nicht schlagend genug, als dafs wir die geläufige Deutung des ersteren auf diesen Kaiser rückhaltslos annehmen dürften. Die Ausführung, welche nur das Wesentliche aber dieses mit grofser Energie wiedergiebt, ist für eine Wirkung aus ansehnlicher Ferne berechnet. Hiernach scheint es, dafs dieser Kopf bestimmt war in eine jener kolossalen Panzerstatuen eingelassen zu werden, die auf Vorrat gearbeitet wurden und im Falle eines Regierungswechsels nur mit dem Porträtkopfe des neuen Kaisers versehen zu werden brauchten.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 52. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 436 n. 153. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. 3 p. 5.

Sala in forma di croce greca.

Zu beiden Seiten des Einganges zu der Sala rotonda:

319 **Zwei kolossale Telamone** aus rotem Granit.

Die beiden in ägyptischem Stile gearbeiteten Figuren sind Produkte aus hadrianischer Zeit. Sie wurden in der tiburtiner Villa dieses Kaisers gefunden, wo sie in der unter dem Namen Canopus bekannten Halle als Telamone gedient haben sollen, und zunächst in Tivoli am Eingange des bischöflichen Palastes aufgestellt. Man hat in ihnen ägyptisierende Darstellungen des Antinoos erkennen wollen. Doch ist die Ähnlichkeit nur eine ganz oberflächliche. Aufserdem wäre es eine Abgeschmaktheit gewesen, zwei Figuren desselben Heros als architektonische Gegenstücke nebeneinander zu stellen.

De Rossi raccolta di statue T. 148. Visconti Mus. Pio-Cl. II 18. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 29. Clarac V pl. 984 n. 2563. Dietrichson Antinoos p. 177 n. 11, 12, wo die weiteren Publikationen angeführt sind. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 22. Welckers Zeitschrift p. 335—337. Winnefeld die Villa des Hadrian p 167.

320 (559) Unbedeutende und stark restaurierte **Statue des jungen Augustus.**

Vormals im Palazzo Verospi.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 1. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 17.

321 (564) **Statue des jugendlichen Lucius Verus** (geb. 130, gest. 169 n. Chr.).

Gefunden auf dem Forum von Praeneste; gleichfalls stark restauriert.

Die Statue ist mittelmäfsig ausgeführt, aber doch interessant, weil sie unsere Kenntnis der von Lucius Verus durchgemachten Charakterentwickelung vervollständigt. Verus erscheint hier dargestellt als ein Jüngling von achtzehn bis zwanzig Jahren. Seine Haltung hat etwas Renommistisches. Das Gesicht zeigt einen zu-

versichtlich-frechen Ausdruck, aber noch nicht die Tücke, welche seine späteren Porträts bekunden.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 9. Clarac V pl. 956 n. 2459. Vgl. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 211 n. 16, p. 215, 218.

Hier steht gegenwärtig die vormals in der Galeria delle statue befindliche, unter n. 197 besprochene Statue des Augustus.

322 (566) **Porphyrsarkophag** aus der Kirche der heiligen Constantia (an der Via Nomentana).

Wie es scheint, war darin ursprünglich der Leichnam der Constantia, einer Tochter Constantins des Grofsen, welche die Sage für eine Heilige erklärte, beigesetzt. Papst Paul II. (1464—1471) liefs den Sarkophag aus der Kirche der h. Constantia entfernen und am 14. August 1467 auf der Piazza S. Marco aufstellen, Sixtus IV. ihn wiederum nach seinem ursprünglichen Standort zurückbringen. Seine Versetzung in das Museum fand 1788 unter Pius VI. statt (Müntz les arts à la cour des papes II p. 83—85, III 1 p. 158. Archivio della r. società romana di storia patria IX 1886 p. 534).

Über die Verwendung des Porphyrs zu plastischen Zwecken vgl. n. 238.

Die Motive, welche der Bildhauer zur Dekoration des Sarkophages verwendet hat, sind fast durchweg in der älteren Kunst nachweisbar. Ein schlagendes Zeugnis für seine Impotenz giebt der Umstand, dafs er auf den beiden Langseiten sogar ein und dieselbe Darstellung wiederholt hat und auch die Reliefs der Schmalseiten nur in unbedeutenden Nebendingen voneinander abweichen. Die Ausführung ist schablonenhaft und leblos. Auf den beiden Langseiten sieht man innerhalb eines Schemas von Pflanzenornamenten geflügelte Knaben mit der Weinlese beschäftigt, Figuren, in denen der damalige Heide einfach Amoren erkannte, während der Christ dabei möglicherweise an die Arbeiter im Weinberge des Herrn dachte. Für den Heiden war der unter den Ornamenten angebrachte Widder ein zu der ländlichen Szene passendes genrehaftes Motiv; der Christ wurde dadurch vielleicht an den Widder des guten Hirten erinnert. Die an den unteren Ecken dargestellten Pfauen waren nach der klassischen Auffassung die der Juno heiligen Vögel, für den Christen Symbole der Unsterblichkeit. Jede der beiden Schmalseiten zeigt drei kelternde Flügelknaben.

Skizze von Heemskerk (Jahrbuch des arch. Inst. VI p. 168 n. 86). Boissard Topographia Romae I Tafel zu Bogen K 2. Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXXI p. 134. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 11—12b. Pistolesi V 116. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 233. Braun Ruinen und Museen p. 440 n. 155

323 (571) **Statuette der tragischen Muse.**

Ergänzt das Kinn, die beiden Vorderarme mit den Flöten, allerlei Splitter am Gewande, der vordere Teil des l. Fufses, die Plinthe.

Da der Kopf die hohe, an den Onkos erinnernde Frisur zeigt (vgl. n. 278), dürfen wir diese Statuette auf die Muse der Tragödie deuten. Die Hände können demnach nicht, wie der moderne Restaurator angenommen hat, die Doppelflöte gehalten haben. Vielmehr sind als Attribute eine tragische Maske und eine Keule oder ein Schwert anzunehmen (vgl. n. 278). Der Künstler, welcher diesen Typus erfand, legte bei der Wiedergabe der Stellung und des Gewandes ein von der attischen Kunst während der Blüthezeit des fünften Jahrhunderts v. Chr. erfundenes Motiv zu Grunde, brachte jedoch dabei die hohe Gürtung zur Anwendung, die erst im vierten Jahrhundert aufkam. Wenn er die Figur mit der für die bakchischen Thiasoten bezeichnenden Nebris ausstattete, so wollte er hiermit offenbar auf die Beziehungen hinweisen, welche die Tragödie mit dem Dionysoskultus verbanden. Ein Gelehrter hat vermutet, dafs das Original dieser Statuette eine der neun Musen gewesen sei, die Fulvius Nobilior aus Ambrakia, der vormaligen Residenz des Pyrrhus, entführte und die nach seinem 178 v. Chr. abgehaltenen Triumphe in dem Tempel, den er dem Hercules weihte, aufgestellt wurden (vgl. n. 421). Wir kennen diese Statuen durch dürftige Reproduktionen auf Denaren, die Quintus Pomponius Musa im letzten Jahrhundert der Republik schlagen liefs. Doch zeigen das zu dieser Serie gehörige Münzbild der tragischen Muse und die vatikanische Statuette in der Stellung der Arme wie in anderen Dingen mancherlei Verschiedenheiten. Wir dürfen demnach die Annahme, dafs die beiden Darstellungen das gleiche Original wiedergeben, keineswegs als gesichert betrachten.

Clarac pl. 507 n. 1015. Vgl. Röm. Mittheil. IX (1894) p. 136. Amelung die Basis des Praxiteles p. 44. Über die Denare des Musa: Bie die Musen p. 24ff.

324 (574) **Aphrodite** nach der knidischen des Praxiteles.

Vormals wie es scheint im Palazzo Colonna. Ergänzt der vordere Teil der Nase, der Hals, der r. Vorderarm, der l. Arm — doch sind die Fingerspitzen vielleicht antik — von dem Armband abwärts, die Stütze der Hydria, abgesehen von dem oberen Teile der viereckigen Plinthe, der gröfste Teil der Unterschenkel, die Plinthe der Statue. Der Kopf ist zwar antik und mufs, da er in allem wesentlichen mit sicher beglaubigten Köpfen der Knidierin übereinstimmt, zu einer die Schöpfung des Praxiteles reproduzierenden Statue gehört haben. Doch rührt er von einer anderen Replik her als der Körper; denn erstens ist er durch einen modernen Hals mit demselben verbunden; zweitens besteht er aus pentelischem Marmor, während der Körper aus einem anderen grobkörnigeren griechischen

Marmor gearbeitet ist; endlich zeigt er eine ungleich sorgfältigere und eingehendere Ausführung als der Körper.

Um die grofsartige Schöpfung des Praxiteles angesichts dieser Kopie richtig zu würdigen, hat der Betrachter vorzüglich zweierlei zu berücksichtigen. Erstens ist dem der vatikanischen Statue aufgesetzten Kopfe eine falsche Richtung gegeben. Andere Wiederholungen, an denen der Kopf mit dem Körper zusammenhängt, beweisen, dafs der Kopf der Knidierin mehr nach der l. Schulter gewendet und etwas nach rückwärts geneigt war. Aufserdem mufs man sich das Blechgewand wegdenken, mit dem die moderne Prüderie den unteren Teil der Statue umgeben hat. Die Göttin ist im Begriffe in das Bad zu steigen und läfst, indem sie sich mit dem Unterkörper bereits nach rechts wendet, wo wir uns das Bad zu denken haben, mit der L. ihr Gewand auf eine neben ihr stehende Hydria herabgleiten. Da sie infolgedessen vollständig entblöfst dasteht, bedeckt sie mit der R. ihren Schofs. Doch beweist der von Ängstlichkeit freie Ausdruck des Gesichtes, dafs diese Bewegung eine ganz unwillkürliche und in keiner Weise durch den Gedanken an einen unbefugten Beobachter bestimmt ist. Diese Absichtslosigkeit trägt wesentlich dazu bei, dafs die knidische Aphrodite einen gesammelteren, keuscheren und erhabeneren Eindruck macht als die Typen, welche die spätere Kunst aus ihr abgeleitet hat und in denen die Göttin ihr Schamgefühl in bewufster Weise betont (vgl. n. 466). Der verschwimmende Blick drückt Liebessehnsucht aus, ist aber frei von jeglicher Koketterie. Der feine Kopf bedarf keines komplizierten Schmuckes. Vielmehr sind die leicht gewellten Haare einfach gescheitelt und nur von einem schmalen Bande umgeben. Ihre Behandlung bekundet noch eine gewisse Strenge des Stils, jedoch in geringerem Grade als am Sauroktonos (vgl. n. 198). Die Formen des Körpers sind von erhabener Schönheit und in jeder Hinsicht einer Göttin würdig. Sehr fein berechnet ist auch die Wahl des der Statue beigefügten Gefäfses, da die wuchtige Hydria mit dem kräftigen Körper im schönsten Gleichgewichte steht.

Archäologische Zeitung XXXIV (1876) T. 12, 1 p. 145 ff. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 47 Fig. 151 a, p. 75—76 Anm. 29—35. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891), Arch. Anzeiger p. 141. Furtwaengler Meisterwerke p. 551—552; derselbe Sammlung Somzée T. XVIII n. 38, 34. Abbildungen der Statue ohne Blechgewand: Journal of hellenic studies VIII (1887) pl. LXXX p. 334 ff. (Litteraturangaben p. 334 D). Gazette des beaux-arts XXX. année 2. période, tome 37 p. 89—104. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. I (1890) p. 151 Fig. 11. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 371. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 275 Fig. 137, p. 276 Fig. 138. Klein Praxiteles giebt p. 255 Fig. 40 eine Restauration unserer Statue, p. 251—253 ein Verzeichnis der Wiederholungen. Eine vortreffliche Wiederholung des Kopfes: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I T. 41.

325 (600) Statue eines Flufsgottes.

Sie wurde unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 20). Ergänzt sind von einem unter dem Einflusse Michelangelos stehenden Bildhauer der Kopf, die l. Hand mit dem Zweige, der r. Arm mit der Urne, zwei Zehen des r. Fufses, Splitter am Gewande und an der Plinthe.

Es ist interessant, die ergänzten Teile mit den antiken zu vergleichen. Obwohl die ersteren mit grofser Virtuosität ausgeführt sind, machen sie doch besonders defshalb, weil die plastischen Formen in gesuchter Weise von einem malerischen Elemente durchdrungen sind, einen unruhigeren und weniger naturwahren Eindruck als die antiken Teile. Die geläufige Erklärung für den Flufs Tigris gründet sich auf die tigerartige Maske, welche innerhalb der Urne als Speier angebracht ist. Sie bedarf keiner besonderen Widerlegung, da die ganze Urne augenscheinlich von moderner Hand herrührt.

Skizzen von Heemskerk (Jahrbuch VI p. 141 n. 28, p. 151 n. 62). Visconti Mus. Pio-Cl. I 36. Pistolesi V 117. Clarac IV pl. 749 n. 1821. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 332. Braun Ruinen und Museen p. 447 n. 160. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 31 Anm. 105.

326 (589) Porphyrsarkophag der heiligen Helena.

Er stand ursprünglich in dem an der Via Labicana gelegenen Grabmale der heiligen Helena, welches gegenwärtig den Namen Tor Pignattara führt. Der Papst Anastasius IV. (1153—1154), der sich diesen Sarkophag zur eigenen Ruhestätte ausersehen hatte, liefs ihn in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano neben der heiligen Thür aufstellen. Als man den Sarkophag von dieser Stelle entfernen wollte, zerbrach er in mehrere Stücke, wurde aber wieder zusammengesetzt und zunächst in der Tribuna der Kirche, dann im Klosterhof des Laterans aufgestellt. Pius VI. liefs ihn gründlich restaurieren und in das Museum versetzen. Bei der Restauration sollen fünfundzwanzig Steinmetzen neun Jahre lang ununterbrochen thätig gewesen sein. Die modernen von den antiken Bestandteilen zu unterscheiden ist sehr schwer, da beide die gleiche Politur erhalten haben.

Die Ausführung ist etwas besser als an dem gegenüber stehenden Porphyrsarkophage n. 322 (566). Doch hat der Bildhauer auch hier die Dekoration in mechanischer Weise aus verschiedenen von der älteren Kunst überlieferten Motiven zusammengestückt und auf den beiden Langseiten die gleiche auf die Siege Constantins des Grofsen hinweisende Darstellung wiederholt. Vorwärts sprengende römische Reiter sind wie in der Luft schwebend wiedergegeben; unter ihnen sieht man gefangene und gefallene Barbaren. Keine der oberen Figuren ist zu einer der unteren in Beziehung gesetzt. Vielmehr erscheinen die beiden Reihen ohne irgendwelchen Zusammenhang einfach übereinander gestellt. Auf

jeder der beiden Langseiten ist oben je eine Büste des Constantin und seiner Mutter Helena angebracht. Doch scheinen die Köpfe der beiden Constantin darstellenden Büsten modern, da sich der Porphyr, aus dem sie gearbeitet sind, sowohl in dem Korne wie in der Farbe von den sicher antiken Bestandteilen unterscheidet.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXVIII p. 128. Bottari sculture e pitture sagre estratte da i cimiteri di Roma III 196. Pistolesi V 116. Einer der Köpfe der Helena: Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. XLIX p. 202. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 234. Braun Ruinen und Museen p. 442 n. 156. Die Kampfgruppen und Kämpfertypen in der Antike p. 36.

327 (597) Mittelmäfsige **Statue des Augustus.**

Gefunden zugleich mit n. 249 in der Basilica von Otricoli. Ergänzt die l. Hand, der r. Unterarm mit der Schale, der gröfste Teil der Plinthe.

Der Kaiser erscheint verhältnismäfsig jung, etwa als angehender Dreifsiger. Die über den Hinterkopf gezogene Toga beweist, dafs er, vermutlich mit Beziehung auf seine Würde als Pontifex maximus, opfernd dargestellt war und dafs ihm daher der Ergänzer mit Recht eine Schale in die Hand gegeben hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 46. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II T. 66, 350. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II[4] p. 506, Tafel (nach p. 506) g. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 18. Gardthausen Augustus und seine Zeit I 2 p. 867, II 2 p. 508.

Von den drei in den Fufsboden dieses Saales eingelassenen Mosaiken verdienen zwei Beachtung:

328 **Mosaik mit Rundschild.**

Gefunden 1741 unter den Trümmern einer römischen Villa zwischen dem alten Tusculum und der heutigen Villa Ruffinella. Antik ist nur das mittlere Quadrat nebst der dasselbe unmittelbar umgebenden bunten Rahmenleiste. Die anderen drei Leisten und die an sie ansetzenden vier Kreissegmente wurden unter Pius VI. beigefügt. Das Mosaik zeichnet sich nicht so sehr durch die Feinheit der Ausführung wie durch die wunderbare Harmonie seiner Farben aus. Man wird gut thun, dasselbe aus gröfserer Entfernung etwa von der darüber befindlichen Loggia zu betrachten.

Die Gliederung des Schildes in ein mittleres Rund und konzentrische Gürtel erinnert an die Konstruktion der ältesten griechischen Schilde, die aus mehreren übereinander gelegten Schichten zusammengefügt waren. In der Mitte ist auf rotbraunem Grunde eine von einer segelartig geblähten Aigis umgebene Büste der Pallas dargestellt. Der blaue Gürtel, welcher das mittlere Rund umgiebt, vergegenwärtigt den nächtlichen Himmel, indem er zwölf Sterne und dreizehnmal den Mond in seinen verschiede-

nen Phasen wiedergiebt. Um ihn herum laufen fünf weitere ornamentale Gürtel. In jeder Ecke des den Schild einschliefsenden viereckigen Rahmens ist eine blaue Jünglingsfigur eingesetzt, die beide Arme emporhebt, wie um den Schild zu stützen, während ein von diesen vier Figuren auslaufendes Gewinde von Olivenzweigen den zwischen dem Schildrand und dem Rahmen vorhandenen Raum füllt. Die Angabe, dafs diese Darstellung den Mittelpunkt eines Mosaikfufsbodens gebildet habe, von dem sich Fragmente im Museo delle Terme befinden (n. 1153), ist ungenügend bezeugt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 47 (vgl. I p. 6). Pistolesi V 114. Canina descrizione dell' antico Tusculo T.44 p. 157. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 444 n. 158. Über die Ausgrabung: Giornale de' letterati per l'anno 1746, herausg. von N. e. M. Pagliarini (Roma 1746) p. 119—120. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLIII n. 74.

329 **Mosaik, ein Blumenkorb.**

Gefunden bei Roma vecchia an der Via Appia.

Die Technik ist feiner als an dem tusculaner Mosaik n. 328, die Abtönung der Farben auch hier von wunderbarer Harmonie.

Braun Ruinen und Museen p. 443 n. 157.

In dem oberen Stockwerke, in dem Raume, von dem aus man in die Sala a croce greca herabsieht:

330 (601) **Hochrelief, Dreifufs.**

Gefunden in der Vigna Casali an der Via Appia. Von dem Dreifufs sind nur die Plinthe, die Löwenklauen und die Ansätze zweier auf den letzteren ruhenden Stützen antik. Der Ergänzer hat dem Kessel (cortina) eine falsche Form gegeben: alle antiken Denkmäler zeigen dieses Gefäfs halbkugelförmig gebildet. Von den innerhalb der Dreifufsstützen angebrachten Figuren ist der am weitesten rechts befindliche Jüngling beinahe durchweg modern. Erhalten war von dieser Figur nur das flatternde Ende der Chlamys. An dem mit dem Tierfelle bekleideten Manne sind modern die r. Hand, der l. Arm, abgesehen von der auf das Gesicht gelegten Hand (die der Restaurator mifsverständlich mit dem davor befindlichen Jüngling verbunden hat), und die Keule, an den übrigen Figuren sämtliche vom Grunde abstehende Extremitäten. Der Kopf des Kriegers, welcher zwischen der mittleren und der linken Dreifufsstütze nach links zurückweicht, ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Auch die antiken Teile sind an mehreren Stellen von dem Restaurator überarbeitet.

Die Alten füllten den Raum, welcher zwischen den Stützen und den Kesseln der Dreifüfse vorlag, öfters mit Rundwerken aus. Mancherlei Beispiele dieser Dekorationsweise mögen die zu Athen an der Tripodenstrafse aufgestellten Dreifüfse dargeboten haben, unter deren einem ein berühmter Satyr des Praxiteles gestanden zu haben scheint. Das vatikanische Relief giebt einen solchen Dreifufs in Marmor wieder. Die Plinthe ist mit Figuren von Tri-

tonenweibchen und mit Masken von Wassergottheiten geschmückt. Die zwischen den Dreifufsstützen in Hochrelief dargestellte Scene wurde bis vor kurzem auf den Kampf des Herakles, den man in der mit dem Tierfelle bekleideten Figur erkannte, mit den Söhnen des Königs von Sparta, Hippokoon, gedeutet, einen Kampf, bei welchem Herakles hart bedrängt wurde und eine Verwundung davontrug. Doch gründet sich diese Deutung auf die willkürlichen, modernen Ergänzungen, und sie bedarf keiner ausführlicheren Widerlegung, seitdem eine andere Erklärung vorgeschlagen worden ist, die in jeder Hinsicht dem antiken Thatbestande des Denkmales gerecht wird. Offenbar stellten die Reliefs eine unmittelbar auf die Blendung des Polyphemos folgende Scene dar. Der gewaltige, mit dem Tierfelle bekleidete Mann ist Polyphemos. Er erhebt sich soeben von dem Boden, auf dem er, von Odysseus trunken gemacht, geschlummert hatte, preſst die Linke auf sein frisch ausgebranntes Stirnauge und streckt die Rechte tastend vor, sei es um in seiner Blindheit nicht anzustoſsen, sei es um seiner Feinde habhaft zu werden. Ein Gefährte des Odysseus hat sich zwischen den Beinen des Kyklopen auf den Boden geworfen, um der gefährlichen Berührung des wütenden Riesen zu entgehen, und blickt angstvoll zu dem letzteren empor. Von einem zweiten Gefährten, welcher vor Polyphem dargestellt war, hat sich nur das flatternde Ende der Chlamys erhalten. Der jenseits der mittleren Dreifufsstütze nach links zurückweichende Mann, dem der Restaurator einen antiken aber fremden Kopf aufgesetzt hat, ist Odysseus. Er hält in der L. sein in der Scheide geborgenes Schwert. Die ursprüngliche Bewegung seines r. Armes ergiebt sich aus einer abgearbeiteten Stelle, die auf der Brust, und einer anderen, die auf dem Schwertriemen — wo diesem die eingebohrten Löcher fehlen — bemerkbar ist. Hiernach reichte der r. Unterarm in schräger Richtung über die Brust empor, während die Hand vermutlich eine für erregte Beobachtung bezeichnende Geberde machte. Oberhalb des Odysseus sieht man einen dritten Gefährten, der in heftiger Bewegung die vor ihm stattfindende Handlung betrachtet.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 15. Pistolesi VI 3. Arch. Zeitung XIX (1861) T. 151, 1 p. 170—171. Vgl. Zoega bassi rilievi antichi p. 13 not. 6 und in Welckers Zeitschrift p. 421. Braun Ruinen und Museen p. 449 n. 161. Die im Obigen gegebene Erklärung rührt von Herrn Petersen her, der sie in der demnächst erscheinenden Festschrift für Benndorf publizieren wird. — Über den plastischen Schmuck der Dreifüfse: Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 108—115. Athen. Mittheilungen XIX (1894) p. 54 ff.

331 (605) **Relief, Personifikation eines besiegten Volkes.**

Ergänzt der obere Teil von dem unteren Ansatze des Halses aufwärts und der untere Teil von den Knieen abwärts.

Das neben der Personifikation beigefügte, von einer Eberfigur gekrönte Feldzeichen deutet auf ein keltisches oder von keltischen Einflüssen berührtes Volk (vgl. n. 5).

Pistolesi VI 3.

332 (603) **Bruchstück eines Medeiasarkophages.**

Ergänzt der ganze untere Teil des Reliefs; der Bruch geht durch den r. Oberarm des Kreon, schneidet dann den l. Unterarm, den Schofs und den r. Unterarm der Medeia und erreicht das l. Ende der Platte unmittelbar unter der l. Hand des die Fackel senkenden Jünglings. Die beiden Kinderfiguren rühren vollständig von moderner Hand her, sind aber nach Mafsgabe anderer Sarkophagreliefs, welche den gleichen Gegenstand behandeln, im ganzen richtig ergänzt. An der Figur des Fackelträgers sind modern die über der Stirn angebrachte Haarschleife und Splitter an den in seiner l. Hand befindlichen Mohnblumen.

Als Jason, der Medeia überdrüssig, Glauke oder Kreusa, die Tochter des Kreon, Königs von Korinth, zu heiraten gedachte, liefs Medeia, um sich an ihrem ungetreuen Gatten zu rächen, durch ihre Kinder der Braut des Jason ein kostbares Gewand und einen goldenen Haarschmuck einhändigen, denen sie durch ihren Zauber eine tötliche Wirkung beigebracht hatte. Nachdem sich die Tochter des Kreon damit geschmückt hatte, gingen die Zaubergaben in Flammen auf, und die Jungfrau verendete unter gräfslichen Qualen. Das erhaltene Fragment zeigt die Braut, umgeben von ihrer Amme und einer anderen jugendlichen Gefährtin, in dem Momente, in dem ihr die Kinder der Medeia die verhängnisvollen Geschenke bringen. Sie scheint dabei zugleich von Rührung wie von trüben Ahnungen ergriffen. Der vor ihr stehende Jüngling wird bald für einen der römischen Sitte entsprechenden Brautführer, bald für den Hochzeitsgott Hymenaios erklärt. Entscheidet man sich für die letztere Erklärung, dann würde die Fackel, welche der Jüngling nicht aufrecht, sondern nach der Weise des Thanatos (vgl. n. 189) gesenkt hält, darauf hinweisen, dafs die Hochzeit für die Braut todbringend ist, und würden die Mohnköpfe, die wir in seiner l. Hand wahrnehmen, nicht als Symbole des gewöhnlichen, sondern des ewigen Schlafes aufzufassen sein. An diese Scene schlofs sich die Darstellung des Todes der Braut an. Erhalten ist davon nur der obere Teil des Kreon, der verzweifelt nach seiner durch die Schmerzen in Raserei versetzten Tochter hinblickt.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. LXII 197 p. 211.

Der Saal der Biga,

333 (623) Wagen.

Der Wagenstuhl diente vormals in der Basilica di S. Marco als Bischofssitz. Ergänzt die beiden unteren Ecken der offenen Rückseite und die freistehenden Stücke der Seitenlehnen. Außerdem sind von moderner Hand beigefügt die Achse, die Räder, die Deichsel, die Plinthe, das ganze l. Pferd. Das r. Pferd ist zum Teil antik aber nicht zu dem Wagen gehörig.

Der Wagen war vermutlich ein Weihgeschenk und zwar deuten seine Ornamente auf Demeter. Die Dekoration der Außenseite besteht aus Ähren und Mohnköpfen, die aus einem Kelche von Akanthosblättern herauswachsen. Sie zeigt einen an Üppigkeit streifenden Reichtum, aber dabei eine wunderbare Klarheit und eine durchweg organische Entwickelung. Auf der Innenseite sieht man einen im hellenistischen Baumkultus verwendeten Gegenstand, einen künstlich zugerichteten Holzpfahl, der mit einer Perlenschnur und einer Bandschleife wie mit zwei Lorbeerzweigen geschmückt ist (vgl. n. 358, 359, 375).

Visconti Mus. Pio-Cl. V 44, 45. Reinach répertoire II 2 p. 744 n. 3. Pistolesi VI 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 454 n. 163. Über den künstlich zugerichteten Holzpfahl (*κίων κανοειδής*): Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 56, p. 92 Anm. 98.

334 (608) Statue des bärtigen Dionysos.

Gefunden 1761 bei Monte Porzio in der angeblichen Villa des Lucius Verus. Ergänzt die Nasenspitze, die Lippen, der r. Arm, Splitter am Gewande. Gleichzeitig und an derselben Stelle wurden vier Karyatiden entdeckt, die sich gegenwärtig, als Kanephoren ergänzt, in der Villa Albani (n. 767—770) befinden, vielleicht auch noch zwei andere gleichartige Karyatiden, über die jedoch die Fundberichte schweigen (vgl. Arch. Zeitung XXXVII 1879 p. 66 n. 390). Die Dionysosstatue und die vier gegenwärtig in der Villa Albani befindlichen Karyatiden wurden zunächst von dem Bildhauer Cavaceppi erworben.

Der Gott steht da in würdevoller Haltung, den l. Arm unter dem Mantel auf die Hüfte, die R. offenbar auf einen Thyrsos stützend. Er zeigt die für den bärtigen Dionysos bezeichnende Mischung von Hoheit und Üppigkeit. Das schöne Gesicht, dessen

Ausdruck einen leisen Zug von Melancholie verrät, ist eingerahmt von einem wohl gepflegten Vollbarte und von künstlich angeordnetem Haupthaar, das in langen weichlichen Locken über beide Schultern herabwallt. Den behäbigen Körper umgiebt ein bis zu den Füfsen herabreichender Chiton aus dünnem, wie es scheint linnenem Stoffe, der feine Falten wirft. Darüber ist ein weiter Mantel aus stärkerem und in breiteren Falten brechendem Zeuge geschlagen. Der Stoffreichtum der Gewandung und der Umstand, dafs der l. Arm unter dem Mantel aufgestützt ist, bewirken, dafs der Körper noch voller erscheint als er es wirklich ist, was nicht wenig dazu beiträgt, den Eindruck würdevoller Ruhe zu steigern. Da die Statue in der Anlage wie in dem Stile an die den Plutosknaben haltende Eirene des Kephisodotos, des Vaters oder des älteren Bruders des Praxiteles, erinnert, hat man als ihr Original ein Werk des Kephisodotos oder des jungen Praxiteles angenommen. An dem über die Brust reichenden Rande des Mantels ist die griechische Inschrift Sardanapallos eingemeifselt, gewifs von anderer Hand als derjenigen des Bildhauers. Wie es kam, dafs eine Statue des bärtigen Dionysos mit diesem Namen bezeichnet wurde, dafür fehlt es bis jetzt noch an einer sicheren Erklärung. Vielleicht war hierbei eine ganz individuelle Laune mafsgebend. Ein Bonvivant der Kaiserzeit interessierte sich für Sardanapal, dessen raffiniertes Wohlleben im Altertum sprichwörtlich war, und wünschte ein Bild desselben zu besitzen. Da dieser Wunsch unerfüllbar war, erklärte er selbst oder ein gefälliger Kunsthändler eine Statue des bärtigen Dionysos, dessen Wesen in vielen Hinsichten an das eines üppigen orientalischen Herrschers erinnerte, für Sardanapal, und, um dieser Benennung eine urkundliche Beglaubigung zu geben, wurde der Name an der Statue angebracht.

Cavaceppi raccolta di statue III 27. Visconti Mus. Pio-Cl. II 41. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 31, 347. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 381. Klein Praxiteles p. 421 Fig. 91, p. 101, p. 419—422. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1284. Vgl. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 1116—19. Jahrbuch des arch. Inst. VIII (1893) p. 173 ff. Festschrift für Overbeck p. 100 Anm. 1. Amelung die Basis des Praxiteles p. 60. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III p. 25 n. 714.

335 (610) Statue des Dionysos.

Ergänzt der Kopf, die Arme, die Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Dafs Dionysos dargestellt ist, beweisen die üppigen über die Schultern herabfallenden Locken. Die Statue liefert einen schlagenden Beleg für die seit der Diadochenzeit in der griechischen Kunst überhandnehmende Tendenz, die jünglingshaften Götter

unter möglichst zarten und geradezu an das Weibliche erinnernden Formen darzustellen, eine Tendenz, welche an dieser Statue besonders in der Behandlung des Rückens hervortritt. Die Weichheit, mit welcher das schwellende Fleisch behandelt ist, hat mit Recht die Bewunderung der modernen Künstler erregt. Dieser Torso wurde von Raphael Mengs eifrig studiert, und sein Abguſs steht noch heute in vielen Bildhauerateliers als Muster für die Behandlung eines jugendlich zarten Körpers.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 28. Pistolesi VI 6. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 31 351a b. Vgl. Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1136.

336 (611) **Sogenannter Alkibiades.**

Vormals in der Villa Mattei. Ergänzt die ganze vordere Seite des Gesichtes von dem oberen Ansatze der Nase abwärts, der ganze r. Arm, der l. vom Biceps abwärts, das ganze r. Bein, das l. von unter dem Knie an, der Stamm, die Plinthe.

Die Statue giebt ein Bronzeoriginal wieder, welches in der konventionellen Behandlung des Haares wie in der scharfen Hervorhebung der Muskeln noch Reminiscenzen an den archaischen Stil bewahrt hatte und neuerdings zu der Kunst des Kresilus (vgl. n. 288, 736, 1014) in Beziehung gesetzt worden ist. Wie es scheint, handelt es sich um einen Athleten. Über das ursprüngliche Motiv sind zwei Vermutungen zulässig. Entweder war ein Läufer dargestellt, welcher, die Unterarme vorstreckend, durch die Bahn dahin eilt, oder ein Ringer, der den Moment abpaſst, um seinen Gegner, den wir uns in einer ähnlichen Haltung ihm gegenüber stehend zu denken haben würden, in möglichst vorteilhafter Weise anzufassen (vgl. n. 590—592, 869). Die früher geläufige Erklärung für Alkibiades gründet sich darauf, daſs der Kopf dem angeblichen des Alkibiades n. 284 entspräche. Doch ist diese Ähnlichkeit, falls sie vorhanden wäre, bedeutungslos, da beinahe das ganze Gesicht der Statue von moderner Hand herrührt. Die Statue kann unmöglich Alkibiades darstellen, da derselbe erst nach dem Tode seines Oheims Perikles († 429) öffentlich hervorzutreten anfing, während der Stil der Statue auf eine beträchtlich frühere Zeit hinweist.

Monumenta Matthaeiana I 161. Visconti Mus. Pio-Cl. II 42 (vgl. I p. 287 not. *). Pistolesi VI 8. Clarac V pl. 867 n. 2099. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 129. Furtwaengler Meisterwerke p. 284 Fig. 38, p. 322. Vgl. Beschr. d. Stadt Rom II 2 p. 241. Braun Ruinen und Museen p. 460 n. 166. Ann. dell' Inst. 1866 p. 239—240. Sitzungsberichte der philos.-philol. Classe der bayer. Akademie 1892 p 660.

337 (612) **Opfernder Römer.**

Vormals in Venedig im Besitze der Giustiniani, unter Clemens XIV. für den Vatikan erworben. Daſs die Statue aus Griechenland in den

Besitz der Giustiniani gelangte, ist nicht bestimmt überliefert, scheint aber nach dem pentelischen Marmor, aus dem sie gearbeitet ist, wie nach ihrer vortrefflichen Ausführung recht wohl möglich. Ergänzt die Nase, Stücke an den längs des Gesichtes herabreichenden Teilen der Toga, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand.

Diese Statue ist die schönste Togafigur, die wir kennen, und ganz geeignet, einen Begriff von der imponierenden Würde zu geben, welche die Toga, nach der Regel getragen, durch ihren Stoffreichtum wie durch ihre grofsartigen Falten zumal einem hohen und wohl gewachsenen Manne verlieh. Die Ausführung des Gewandes ist meisterhaft und macht trotz der Fülle von Falten, die der Bildhauer wiedergegeben, einen eben so klaren wie ruhigen Eindruck. Da die Figur mit über den Hinterkopf gezogener Toga dargestellt ist und der römische Ritus eine derartige Anordnung für die Opfernden vorschrieb, so dürfen wir annehmen, dafs der Ergänzer die r. Hand richtig mit einer Schale ausgestattet hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 19 (vgl. opere varie IV p. 323 n. 92). Pistolesi VI 7. Clarac IV pl. 768B n. 1909. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1108 Fig. 1304. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 169. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 351 (wo mancherlei ältere Litteratur angeführt ist). Braun Ruinen und Museen p. 462 n. 167. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1677.

338 (615) **Diskobol, Stellung nehmend.**

Gefunden 1792 durch Gavin Hamilton unter den Trümmern einer antiken Villa an der Via Appia, 8 Miglien vom Thor, in der Tenuta del Colombaro, unter Pius VI. erworben. Aufser der Nase, Splittern an den Lippen und anderen unwesentlichen Einsatzstücken sind nur die Finger der r. Hand ergänzt und zwar, wie es nach den erhaltenen Ansätzen scheint, im ganzen richtig.

Der Jüngling ist in einer Haltung dargestellt, welche der durch den myronischen Diskobolen (vgl. n. 340) vergegenwärtigten unmittelbar vorhergeht. Während er den Diskos noch in der l. Hand hält, sucht er den für den Wurf geeigneten Stand zu gewinnen und sich von der Richtung, in welcher die Scheibe zu schleudern ist, wie von dem Ziele genaue Rechenschaft zu geben. Diese zugleich physische wie geistige Thätigkeit ist von dem Künstler mit wunderbarer Klarheit zum Ausdruck gebracht. Der bevorstehenden Bewegung entsprechend ruht der Körper elastisch auf dem l. Bein, welches nicht gerade steht, sondern im Knie bereits leicht gebogen ist, während der r. Fufs locker auf den Boden aufsetzt. Der Kopf ist etwas gesenkt, der Blick mit dem Ausdrucke der gespanntesten Aufmerksamkeit vorwärts gerichtet; der Daumen und der Zeigefinger der erhobenen r. Hand sind ein wenig vorgestreckt, die anderen Finger halbgeschlossen — eine Geberde, welche für aufmerksames Überlegen bezeichnend ist.

Die Statue mufs, da sich von ihr noch zwei andere antike Wiederholungen erhalten haben, auf ein berühmtes Original zurückgehen. Doch kann dieses nicht, wie früher angenommen wurde, der Diskobol des Argivers Naukydes, eines Schülers des Polyklet, gewesen sein. Die Statue zeigt keine Spur von peloponnesischer Kunstweise, wohl aber eine nahe Verwandtschaft mit attischen Typen aus dem Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr., und zwar erinnert sie in der Stellung wie in dem Stile besonders an einen Typus des Ares, welcher nicht ohne Wahrscheinlichkeit dem Alkamenes, einem Schüler des Pheidias, zugeschrieben wird. Es wird demnach als ihr Original eine Athletenstatue desselben Künstlers anzunehmen sein. Da Plinius (n. h. 34, 72) unter den Werken des Alkamenes einen Pentathlos erwähnt, welcher von den antiken Kunstkritikern als „klassisch" (encrinomenos) bezeichnet wurde, hat ein Gelehrter vermutet, dafs das Original dieser Pentathlos gewesen sei. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für die Annahme, dafs an jener Stelle des Plinius statt encrimonenos vielmehr enchriomenos zu lesen ist und dafs demnach die daselbst erwähnte Statue des Alkamenes einen sich salbenden Athleten darstellt.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 26 (vgl. opere varie IV p. 343 n. 121). Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 209, 1, 2 p. 169 ff. Overbeck Geschichte der griech. Plastik I[4] p. 380—382 Fig. 102. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 458 Fig. 503. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 181. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 124 Fig. 60. Vgl. Ann. dell' Inst. 1879 p. 207—208. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 26—27. Furtwaengler Meisterwerke p. 122, p. 298, p. 501. Alles übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 465. Der Vorschlag bei Plin. n. h. 34, 72 enchriomenos (inungens se) statt encrinomenos zu lesen ist in den Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich XIV (1891) p. 6—9 dargelegt. Vgl. Eranos Vindobonensis p. 20—21, Klein Praxiteles p. 50 und unsere Nachträge.

339 (616) Sogenannter Phokion.

Gefunden 1737 beim Baue des Palazzo Gentili am Quirinal. Ergänzt von Pacetti die l. Hand, an der r. der Daumen und Zeigefinger, die Unterschenkel, der Stamm, abgesehen von dem oberen, an dem Körper festsitzenden Ende, die Plinthe. Der Kopf (ergänzt die Nase, der vordere Teil des Helmvisieres mit den darunter hervorragenden Locken, der obere Teil der Helmkuppel) ist antik aber nicht zugehörig.

Der Vergleich mit einer böotischen Thonfigur und einer von Dioskurides geschnittenen Gemme (Fig. 18) beweist, dafs die Statue Hermes darstellte. Der geradeaus gerichtete, unbärtige Kopf war mit dem Petasos bedeckt; die L. hielt den Caduceus, welcher an der Aufsenseite des l. Oberarmes eine längliche Ansatzspur hinterlassen hat. Das Original scheint nach der ruhigen Haltung des Körpers und der schlichten Behandlung der Chlamys, die

mit wenigen, scharf hervorgehobenen Falten die Körperformen begleitet, spätestens um das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. entstanden. Und zwar legt seine Reproduktion in einer böotischen Thonfigur den Gedanken nahe, dafs es von der durch attische Einflüsse bestimmten, böotischen Kunst (vergl. n. 87) geschaffen wurde. Die Deutung der Statue auf Phokion gründet sich darauf, dafs der Ausdruck des Gesichtes und die Tracht dem schlichten Wesen jenes Feldherrn entsprächen. Doch bedarf sie keiner besonderen Widerlegung, da sie von der falschen Voraussetzung ausgeht, dafs der aufgesetzte Kopf zu der Statue gehöre. Übrigens zeigt auch der schöne, ernst blickende Kopf eine gröfsere Strenge des Stiles als wir sie bei einem Bildnisse des Phokion zu gewärtigen hätten. Er scheint vielmehr das Porträt eines griechischen Strategen aus den ersten Decennien des vierten Jahrhunderts v. Chr.

Fig. 18.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 43 (vgl. opere varie IV p. 152, p. 313 n. 75). Pistolesi VI 10. Clarac V pl. 842 n. 2117. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 774. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 166. Der Kopf: Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 281, 282. Die übrige Litteratur: Friederichs-Wolters Bausteine n. 479. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 219. Athen. Mittheilungen XV (1890) p. 359, p. 362.

340 (618) **Diskobol** nach Myron.

Gefunden 1791 von dem Grafen Fede in der tiburtiner Villa Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162), unter Pius VI. erworben. Ergänzt von Albacini der Kopf, der l. Arm, das r. Bein vom Knie abwärts, der gröfste Teil des Diskos, die grofse Zehe des l. Fufses, der gröfste Teil der Plinthe. Der Kopf ist, wie antike Zeugnisse über den Diskobolen des Myron, andere besser erhaltene Wiederholungen und die Halsmuskeln unserer Statue beweisen, falsch ergänzt; er folgte, wie der ganze Oberkörper, der Bewegung des r. Armes, war also etwas rückwärts gewendet.

Myron, ein älterer Zeitgenosse des Pheidias, war geboren in der attisch-böotischen Grenzstadt Eleutherae, aber den gröfsten Teil seines Lebens in Athen thätig. Er ging vorzüglich darauf aus, die menschliche Gestalt in Momenten zu fixieren, in denen alle Kräfte auf einen Punkt konzentriert und die Bewegungen aller Körperteile durch diese Konzentration bestimmt sind. Das Motiv der vatikanischen Statue giebt einen anschaulichen Begriff von dieser Richtung, die wesentlich dazu beitrug, die Gebundenheit des archaischen Stiles zu lösen. Die ganze Bewegung des Körpers ist dadurch bedingt, dafs der Jüngling den Diskos bis zu dem Punkte zurückgeschwungen hat, von dem aus sofort der Wurf erfolgen wird. Die Wucht der Scheibe hat den r. Arm auf das äufserste gestreckt und den ganzen

Oberkörper mit dem Kopfe wie den l. Arm nach sich gezogen. Da das r. Bein allein das Gewicht des Körpers trägt, so stemmt es sich mit der ganzen Sohle fest auf den Boden auf. Noch ein Augenblick — und der r. Arm beschreibt einen Bogen nach vorn, der Diskos saust dahin und die Anspannung, welche bisher den ganzen Körper beherrschte, schlägt in das Gegenteil um.

Die Statue des Myron war aus Bronze gearbeitet und bedurfte somit keiner Stütze. Man kann es sich leicht vorstellen, wie die Figur an Lebendigkeit gewinnt, wenn man sich die Stütze hinwegdenkt.

Der Stil des Myron erscheint in der vatikanischen Statue beträchtlich abgeschwächt. Er wird ungleich besser veranschaulicht durch eine vortreffliche, gegenwärtig im Palazzo Lancellotti befindliche Replik des Diskobolen (vgl. auch n. 454). In Übereinstimmung mit den Angaben antiker Schriftsteller und mit Wiederholungen, welche von anderen myronischen Werken (vgl. namentlich n. 682) erhalten sind, gewahren wir an ihr noch mancherlei Elemente archaischer Formengebung. An der Lancellottischen Statue hat sich der Kopf erhalten, der einen feinen, aber wenig individualisierten attischen Typus zeigt.

An der Stütze unserer Figur ist eine Striegel (vgl. n. 32) angebracht. Die darunter eingeritzte Künstlerinschrift darf mit Gewifsheit für eine moderne Fälschung erklärt werden. Sie findet in den ältesten Berichten, welche über die Statue vorliegen, keine Erwähnung. Ihr Platz wäre sehr schlecht gewählt, da der Künstlername unter dem Schatten, den das gegenwärtig abgestofsene Relief der Strigilis herabwarf, kaum bemerkbar gewesen sein würde. Aufserdem erkennt man deutlich, dafs die Inschrift in die bereits verwitterte Oberfläche des Marmors eingearbeitet ist. Endlich bekunden die Buchstaben eine ganz unsichere Hand, wie wir sie schwerlich dem antiken Bildhauer zutrauen dürfen.

Bouillon Musée des antiques II 18. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 63. Museo Chiaramonti III 26. Reinach répertoire II 2 p. 545 n. 5. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 451. Vgl. im besonderen Overbeck Gesch. d. griechischen Plastik I⁴ p. 274ff. Ann. dell' Inst. 1879 p. 208ff. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 472—474. Furtwaengler Meisterwerke p. 349ff.. p. 357ff. Über die Entdeckung der Statue: Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 80. Über die Künstlerinschrift: Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 498.

341 (619) Statue eines Wagenlenkers.

Vormals in der Villa Montalto (Negroni, Massimi), dann im Besitze des Malers und Kunsthändlers Thomas Jenkins. Ergänzt beide Arme, die Beine von etwas über den Knieen an abwärts. Der Kopf (ergänzt die Nasenspitze und Stücke der Ohren) ist antik, aber nicht zu der Statue gehörig; er giebt eine der spätesten Abwandlungen des polykletischen Doryphorostypus (n. 59) wieder.

Die Statue vergegenwärtigt in der anschaulichsten Weise die eigentümliche Tracht der Cirkuskutscher, einer während der römischen Kaiserzeit viel gefeierten Berufsklasse. Sie zeigt nicht den langen, bis zu den Füfsen reichenden Chiton, welchen die griechischen Wagenlenker bei den Festspielen zu tragen pflegten, sondern eine kurze Tunica. Die den Brustkasten umgebenden Riemen dienten nach der geläufigen Auffassung dazu, sowohl dem Oberkörper bei den Schwankungen des leichten Wagens einen festen Halt zu geben, als auch bei einem Sturze das Rückgrat und die Rippen zu schützen. Doch scheinen sie mir für derartige Zwecke ganz ungeeignet. Ich erkenne darin vielmehr die Zügel, die der Wagenlenker vorläufig um die Brust geschlungen trägt und die er später beim Anschirren in die Gebisse der Pferde einfügen wird. In dem Riemengefüge steckt ein sichelförmiges Messer, dessen Griff in einen Löwenkopf ausläuft. Da die römischen Wagenlenker bei den Wettfahrten die Zügel um die Taille legten, so war, wenn der Wagen umschlug, Gefahr vorhanden, dafs sie von den durchgehenden Pferden geschleift wurden. Um dieser Gefahr vorzubeugen, schnitten sie, wenn es nötig schien, mit jenem Messer die Zügel durch. Der Zweck der die Oberschenkel umgebenden, in Schleifen gebundenen Riemen ist unklar. Man will sie in Beziehung setzen zu Bandagen, welche dazu gedient hätten, den Unterleib vor Bruchschäden zu bewahren. Der Kopf der Statue gab offenbar das naturgetreue Porträt eines siegreichen Wagenlenkers wieder. Er war vermutlich mit der starken, helmartigen Kappe bedeckt, welche zu der Ausrüstung der Cirkuskutscher gehörte (vgl. n. 625, 1159). Die Attribute der Hände lassen sich nach römischen Kontorniaten ergänzen, auf denen siegreiche Wagenlenker dargestellt sind. In der R. wird die Figur eine Peitsche oder eine Peitsche und einen Kranz, in der L. eine Palme gehalten haben.

Guattani monumenti antichi inediti per l'a. 1788 Decembre T. III p. 93 (hier noch unrestaurirt). Visconti Mus. Pio-Cl. III 31. Pistolesi VI 11. Clarac V pl. 864 n. 2197. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2092 Fig. 2339. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 467 n. 170. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 78 Anm. 115. Über die Tracht der agitatores circenses: Ersilia Lovatelli im Bull. della commissione arch. communale VIII (1880) T. XI p. 163—168 und di un antico musaico rapp. gli aurighi delle quattro fazioni del circo in den Memorie della r. Accademia dei Lincei, Anno CCLXXVIII (1880—81).

342 (620) Angebliche **Statue des Sextus von Chäroneia.**

Vormals im Garten des Herzogs von Fiano. Ergänzt der r. Vorderarm, der l. Arm mit der Rolle, Stücke an dem Gewande und den Füfsen. Der Kopf (erg. die Nase und die Spitze des Bartes) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Er ist aus lunensischem Marmor gearbeitet, während der Körper aus parischem besteht.

Die Beziehung des Kopfes auf den Stoiker Sextus von Chäroneia, Lehrer des Marcus Aurelius, gründet sich auf eine in der

Kaiserzeit zu Mytilene geschlagene Münze, welche das inschriftlich bezeichnete Porträt eines Heros Sextos wiedergiebt. Aber einerseits ist die zwischen den beiden Portraits angenommene Ähnlichkeit nicht vorhanden, andererseits scheint es unglaublich, dafs der auf dem mytilenäischen Stempel dargestellte Sextus der Chäroneer ist. Der der vatikanischen Statue aufgesetzte Kopf scheint nach dem Charakter der Ausführung wie nach der Haar- und Barttracht in hadrianischer Zeit gearbeitet. Die Statue, von welcher der Leib herrührt, kann keinen Römer, sondern nur einen Griechen dargestellt haben, da der Mantel deutlich als Himation erkennbar ist. Der Stil deutet auf ein Original aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 18 (vgl. daselbst T. a. III 5 p. 277); opere varie IV p. 187—189, p. 312 n. 74. Pistolesi VI 10. Clarac V pl. 844 n. 2125. Vgl. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III p. 33 n. 766. Die mytilenäische Münze am besten bei Sallet Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 29 p. 131 n. 135.

343 (621) **Sarkophag, Wettfahrt des Pelops und Oinomaos.**

Während Guattani mon. ined. 1785 Gennajo p. 23 als Besitzer dieses Sarkophages Don Luigi Braschi Onesti namhaft macht, behauptet Welcker zu Philostratus imag. I 17 p. 309 ihn im Atelier des deutschen Malers Rehberg gesehen zu haben. Der Sarkophag stand, bevor er in den Saal der Biga versetzt wurde, in den Appartamenti Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 9).

Dem Oinomaos, Herrscher in der Gegend von Olympia, war geweissagt worden, dafs er durch den Mann seiner Tochter Hippodameia umkommen werde. Deshalb nötigte er die Freier seiner Tochter mit ihm eine Wettfahrt zu unternehmen und stach sie, während er sie durch die Schnelligkeit seiner Rosse überholte, mit dem Speere nieder. Nachdem bereits dreizehn Freier auf diese Weise getötet worden waren, kam Pelops. Er bestimmte den Wagenlenker des Oinomaos, Myrtilos, einen wächsernen Pflock in einen der Radzapfen des Wagens, dessen sich sein Herr bediente, zu stecken. Infolgedessen löste sich bei der Wettfahrt das Rad ab und Oinomaos brach bei dem Sturze vom Wagen das Genick. Dieser Vorgang ist auf dem Sarkophage dargestellt. Um die Handlung zu deutlicherem Verständnis zu bringen, hat der Bildhauer die Figur des Myrtilos beigefügt, den er naiver Weise auf dem Wagen des Oinomaos stehen läfst, während doch nach Ablösung des Rades auch der Wagenlenker wie sein Herr herabstürzen müfste. Von den links wiedergegebenen Frauengestalten scheint die vordere, welche erschreckt die Arme ausbreitet, Sterope, die Mutter der Hippodameia, oder die Amme der letzteren, die andere Hippodameia, die sich reuevoll abwendet von dem Anblicke des Unglücks, welches ihr Einverständnis mit Pelops

über ihren Vater gebracht. Oberhalb der Frauengruppe sieht man eine neben einer kegelförmigen Säule (meta) gelagerte Frauengestalt, vermutlich die Personifikation der Altis. Besonders merkwürdig ist an diesem Sarkophage das Streben des Bildhauers, die mythische Wettfahrt zu den ihm geläufigen Cirkusrennen in Beziehung zu setzen. Die Darstellung erscheint auf beiden Seiten durch metae abgeschlossen, wie sie sich im römischen Cirkus befanden (vgl. n. 344—346). Die rechts angebrachte Kurve soll offenbar die Brüstung wiedergeben, welche im Cirkus den Zuschauerraum von der Bahn schied. Dahinter sieht man die Zuschauer.

Guattani monumenti inediti dell' a. 1785 Gennajo T. III p. 9—13. Pistolesi VI 14. Millin gal. mythologique pl. 133, 521. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 202, 735a. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 469 n. 172. Ann. dell' Inst. 1841 p. 177, 1850 p. 334. Arch. Zeit. XI (1853) p. 59 n. 20, XIII (1855) p. 82—83. Pollack Hippodromica (Leipzig 1896) cap. II. Über die mutmafsliche Personifikation der Altis: Roscher Lexikon II 2 p. 2127 n. 4 (vgl. p. 2132).

Wer sich für die römischen Cirkusrennen interessiert, mag noch einen Blick werfen auf drei andere in demselben Saale befindliche Sarkophage, deren Reliefs solche Rennen von Eroten ausgeführt darstellen.

344 (609) unter dem bärtigen Dionysos n. 334 (608).
Visconti Mus. Pio—Cl. V 39. Pistolesi VI 13.

345 (613) unter dem opfernden Römer n. 337 (612).
Gefunden in den Katakomben von S. Sebastiano.
Visconti V 38. Pistolesi VI 12.

346 (617) unter dem sog. Phokion n. 339 (616).
Visconti V 40.

Alle drei Sarkophage zeigen im Hintergrunde die schmale Terrasse (spina), um welche herum die Rennen stattfanden, und an jedem Ende derselben die Gruppe kegelförmiger Säulen (metae), an der die Lenker möglichst nahe vorbeifahren mufsten, da es in ihrem Interesse lag, eine möglichst kurze Wendung zu machen. Auf der Terrasse sieht man kleine Heiligtümer, eine Statue der Victoria, einen Obelisken und Vorrichtungen, welche dazu dienten, den Zuschauern, da bei jedem Rennen (missus) die Bahn mehrere Male — gewöhnlich siebenmal — zurückgelegt wurde, die Zahl der vollbrachten Umläufe zu verdeutlichen. Diese Vorrichtungen bestehen aus Gerüsten, auf denen abnehmbare eiförmige Gegenstände (ovaria) und drehbare Delphine angebracht sind; nach jedem Umlaufe wurde ein Ei herabgenommen und einer der Delphine umgedreht. Auf n. 345 (613) ist an dem Delphinengerüste die Leiter angelehnt, auf welcher der mit dieser Funktion beauftragte Cirkusbeamte zu den Delphinen hinaufstieg.

Der Deckel von n. 344 (609) zeigt ein Wettrennen von sogenannten desultores, auch diese als Eroten charakterisiert. Jeder Teilnehmer reitet ein in vollem Carrière vorwärts sprengendes Pferd und hat ein zweites neben sich, welches wir uns in irgendwelcher Weise mit dem Reitpferde verkoppelt zu denken haben. Während des Rennens schwang sich der Reiter von einem Pferde auf das andere. Eine Stelle des Cicero (pro Murena 27) und verschiedene der Arvalakten (Henzen acta fratrum Arvalium p. 36) beweisen, dafs die desultores bisweilen gemeinsam mit quadrigae das Wettrennen hielten.

Auf den Behältern aller drei Sarkophage sieht man beinah neben jeder Biga einen Reiter ohne Beipferd einhersprengen. Dafs diese beiden Arten von Rennen gleichzeitig stattfanden, ist nicht überliefert. Man hat deshalb die Frage aufgeworfen, ob etwa jene Reiter als verkürzte Darstellungen von desultores aufzufassen seien.

Ferner kehren auf allen drei Sarkophagen amphorenförmige Gefäfse wieder, welche bisweilen als aus korbähnlichem Geflecht bestehend charakterisiert sind. Man sieht zwei auf dem Deckel von 345 (613) neben unbespannten Rennwagen liegen; der Behälter desselben Sarkophages wie derjenige von n. 344 (609) zeigt solche Gefäfse auf der Bahn unter den Pferden der vorwärts eilenden Zweigespanne. Auf dem Deckel von n. 344 (609) und auf n. 346 (617) werden sie von Eroten gehalten, die nicht an dem Wettrennen teilnehmen und demnach, wie es scheint, das Personal vergegenwärtigen, welches beauftragt ist, den Cirkus in Ordnung zu halten. Offenbar dienten diese Gefäfse dazu, Sand auf die Bahn zu schütten, eine Operation, die für den Ausfall der Rennen keine geringe Bedeutung hatte und demnach mit besonderer Sorgfalt vorgenommen werden mufste. Da die Bildhauer aufser stande waren, die Beschaffenheit der Bahn plastisch auszudrücken, so haben sie durch Wiedergabe jener Gefäfse auf das Verfahren hingewiesen, durch welches die Bahn in den für die Rennen geeigneten Zustand versetzt wurde. Mit dieser Annahme stimmt auch die Thatsache, dafs solche Gefäfse nicht nur bei Darstellungen aus dem Cirkus, sondern auch bei anderen Scenen beigefügt sind, die auf mit Sand beschüttetem Boden stattfinden, wie bei Scenen aus dem Gymnasium und aus der Palästra (vgl. n. 654, 869). Ebenso wird die Hacke, welche auf n. 345 (613) unter dem vordersten Gespanne liegt, ein zur Herrichtung der Bahn dienendes Instrument gewesen sein.

Vgl. Marquardt und Mommsen Handbuch der römischen Alterthümer VI p. 490 ff., Friedlaender Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[5] p. 288 ff. und unsere Nachträge.

Galerie der Kandelaber.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

347 (2) Vogelnester mit Kindern.

Vormals im Besitze des Kardinals Albani, restauriert vom Bildhauer Cavaceppi. Antik sind nur das links vom Betrachter befindliche Nest nebst Fragmenten der darin befindlichen Kinderfiguren, das obere Stück des dieses Nest tragenden Astes und ein fragmentierter Kinderkörper, den der Ergänzer in das moderne r. Nest eingefügt hat. Doch ist von den Kinderfiguren genug erhalten, um zu erkennen, dafs nicht etwa geflügelte Knaben (Eroten) sondern gewöhnliche Menschenkinder dargestellt sind.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs dieses Marmorwerk in einem Garten oder Park einer Hecke oder einem Gebüsche als Staffage diente. Es war daselbst sicher niedriger aufgestellt als gegenwärtig, so dafs der Betrachter die in den Nestern befindlichen Kinderfiguren übersehen konnte. Wenn die Nester statt Vögel Kinder enthalten, so hat man hierin gewifs keine Beziehung auf ein mythisches oder historisches Ereignis sondern nur ein Spiel der Phantasie zu erkennen.

Der ein ähnliches Nest tragende Stamm, der in der gegenüber angebrachten Nische aufgestellt ist (Museumsnummer 66), scheint durchweg von moderner Hand gearbeitet, um für das von Cavaceppi zurecht gemachte antike Exemplar ein Gegenstück zu gewinnen.

Raffei il nido, canzone didascalica sopra un antico nido di marmo, Roma 1778, wo die beiden antiken Stücke unrestauriert abgebildet sind. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 9. Pistolesi VI 17. Reinach répertoire II 2 p. 461 n. 8. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 474 n. 173. O. Jahn archäologische Beiträge p. 212. Birt de Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1891) p. XXXIII.

348 (19) Knabenstatuette.

Ergänzt der Kopf, der r. Arm, die l. Hand nebst dem von ihr gehaltenen Gewandzipfel, der r. Unterschenkel, beide Füfse, die Plinthe.

Wie wir angesichts der besser erhaltenen Wiederholung n. 604 darlegen werden, war dieser Knabe mit einem Spiele beschäftigt, bei dem es darauf ankam eine Pyramide oder ein be-

stimmtes Stück in einer Reihe von Nüssen zu treffen oder eine Nufs in ein in die Erde gegrabenes Loch zu schleudern.

Pistolesi III 25. Clarac V pl. 876 n. 2240. Museo Chiaramonti III 37. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 475 n. 174 und unsere n. 581.

349 (21) **Marmorne Amphora.**

Gefunden in der Villa ad gallinas an der Via Flaminia (vgl. n. 5). Ergänzt der Fufs, Stücke am Halse, der gröfste Teil der Henkel, allerlei kleinere Stücke am Behälter, die unter der künstlichen Patina, welche der Restaurator dem Marmor gegeben hat, nicht alle deutlich erkennbar sind.

Die Reliefs stellen den rasenden König von Thrakien Lykurgos dar, wie er gegen den bakchischen Thiasos wütet. Lykurgos ist im Begriff eine Mainade niederzuwerfen, die er mit der L. am Haare fafst und der er seinen l. Fufs auf den Schenkel setzt. Die Bewegung und das Attribut seiner r. Hand sind unklar, vielleicht infolge einer an dieser Stelle angebrachten Restauration. Die übrigen Mitglieder des Thiasos bemerken nicht die Gefahr, die sie bedroht, sondern setzen, hingerissen von bakchischer Begeisterung, ihre Tänze fort, während zwei Mainaden, von der Anstrengung ermattet, zusammenbrechen und einander in die Arme fallen. Die ausdrucksvollen Motive lassen auf ein oder mehrere ausgezeichnete Vorbilder schliefsen; die Ausführung ist nachlässig.

Mon. dell' Inst. IX 45; Ann. 1872 p. 248—270. Roscher Lexikon II 2 p. 2199 Fig. 3. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 105 n. 38.

350 (26) **Kolossale Fufszehe.**

Sie läfst auf eine Statue von etwa 15 Meter Höhe schliefsen. Da sie nach einer meines Wissens nur mündlich überlieferten Angabe unweit des Kolosseums gefunden ist, so hat man vermutet, dafs sie von einem der beiden kolossalen Götterbilder herrühre, die in dem benachbarten Doppeltempel der Venus und Roma standen.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 248. Braun Ruinen und Museen p. 475 n. 175.

351, 352 (31 rechts, 35 links gegenüber) **Kandelaberpaar von Otricoli.**

Vormals in der Villa Mattei.

Über die Aufstellung derartiger auf dreiseitigen Basen ruhenden Kandelaber vgl. n. 216, 217. Der Reliefschmuck der beiden Basen stellt, wie es häufig auf antiken Denkmälern der Fall ist, eine Scene aus dem apollinischen Mythos bakchischen Figuren gegenüber. Auf der einen Basis (links 35) sehen wir Apoll (er-

gänzt der Kopf), wie er nach dem Siege über Marsyas in erhabener Ruhe dasitzt, die L. auf seine Kithara stützend. Marsyas ist bereits an einer Pinie aufgehängt; vor ihm steht der Jüngling Olympos, das Schicksal seines Meisters beweinend; an einem Aste der Pinie ist die Doppelflöte angebunden, mit welcher Marsyas den Wettkampf gegen das Kitharspiel des Apoll zu unternehmen wagte. Die Strafe, welche dem Besiegten bevorsteht, wird durch den auf der dritten Seite dargestellten bärtigen Mann angedeutet, der das zur Schindung bestimmte Messer von einem Felsblock emporhebt, an dem er dasselbe, wie es scheint, geschliffen hat. Die Figuren der anderen Basis (rechts 31) vergegenwärtigen ein bakchisches Fest oder Opfer. Dargestellt sind Seilen (ergänzt ein Stück an der r. Seite des Schädels), einen Krug in der R., auf der erhobenen L. eine Schale mit Früchten, ein tanzender Satyr (nur der untere Teil bis zum Nabel aufwärts antik) und eine tanzende Bakchantin.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 3, 4 und daselbst T. A. II n. 2 p. 246. Pistolesi VI 18. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 406. Braun Ruinen und Museen p. 476 n. 176. Über die Marsyasdarstellung: Ann. dell' Inst. 1858 p. 340 (K). Overbeck Kunstmythologie IV p. 458 n. 3, p. 468 ff.

353 (74) **Brunnengruppe,** Pan einem Satyr einen Dorn aus dem Fufse ziehend.

Unter Clemens XIV. aus dem Besitze der Mattei erworben. Ergänzt an der Figur des Pan der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. von etwas über dem Ellenbogen an, der frei hängende Teil der Nebris; am Satyr der r. Arm, der r. Unterschenkel, ein Stück an der Nebris; der gröfste Teil der Plinthe.

Obwohl roh ausgeführt, giebt die Gruppe ein vortreffliches Beispiel für die ebenso sinnreiche wie geschmackvolle Weise, in welcher die antike Kunst Brunnen plastisch zu gestalten verstand. Pan erweist einem Satyr, der sich, offenbar bei bakchischem Toben, einen Dorn in die Sohle des r. Fufses getreten, den Liebesdienst den Dorn herauszuziehen. Von Schmerz überwältigt, vergifst der Satyr, dafs der hinter ihm befindliche Schlauch nicht zugebunden ist; er drückt auf ihn mit dem r. Arme und bewirkt dadurch, dafs das köstliche Nafs mit einem mächtigen Strahle herausspritzt. Der ungeberdige Schmerz der Satyrs und die aufmerksame Sorgfalt, mit welcher Pan die Operation vollzieht, sind mit köstlichem Humor wiedergegeben. Da die äufseren Umrisse der Komposition ein Oblong bilden, so dürfen wir annehmen, dafs die Gruppe in einer viereckigen Nische aufgestellt war, einem Raume, der dadurch in der harmonischsten Weise gefüllt wurde.

Monumenta Matthaeiana I 40. Visconti Mus. Pio-Cl. I 48 (vgl. p. 237 not. *). Pistolesi VI 20, 2. Clarac IV pl. 726 n. 1742. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 478 n. 179. Eine Umkehrung der Gruppe, das heifst ein Satyr, der einem Pane einen Dorn aus dem Fufse zieht, in Pompeji: Overbeck-Mau Pompeji p. 319.

354 (81) Ephesische Artemis.

Gefunden durch Gavin Hamilton in der tiburtiner Villa des Hadrian, in dem „Pantanello" (vgl. n. 303 und Winnefeld die Villa des Hadrian p. 158). Sicher antik ist nur der obere Teil bis zum Beginn des Schaftes, und auch an diesem oberen Teile ist mancherlei ergänzt: die Turmkrone nebst den darunter liegenden Haarpartien, das Kinn, beinah der ganze das Gesicht umgebende Diskos, die Vorderarme, Stücke an den auf dem Oberarme angebrachten Löwen und an den Brüsten. Der untere Teil ist entweder modern oder von moderner Hand derartig überarbeitet, dafs die antike Oberfläche eine vollständige Zerstörung erfahren hat. Doch sind die Ergänzungen nach besser erhaltenen Wiederholungen ausgeführt und demnach im wesentlichen richtig.

Als die Ionier Kleinasien zu besiedeln anfingen, fanden sie in dem nachmals der Stadt Ephesos angehörigen Gebiete den Dienst einer vorderasiatischen Naturgöttin vor, die sie Artemis benannten und deren Verehrung sie annahmen. Dieser Kultus verbreitete sich allmählich nach dem Westen und fand während der späteren Kaiserzeit auch in Italien grofsen Anklang. Die vatikanische Statue gehört zu den zahlreichen Idolen, unter welchen die grofse Herrin von Ephesos während dieser späteren Zeit verehrt wurde. Nur der Kopf zeigt rein hellenische Formen, während die Bildung des Körpers und die Attribute im wesentlichen durch das Schnitzbild bestimmt sind, welches in dem kleinasiatischen Tempel als Mittelpunkt des Kultus diente. Die Attribute symbolisieren die alles irdische Wachstum befördernde Kraft der Göttin. Die Figuren der drei Horen und die drei Bilder aus dem Tierkreise, welche auf dem unmittelbar unter dem Halse ansetzenden Gewandstück angebracht sind, haben wir uns in den Stoff eingewebt oder eingestickt zu denken.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 31. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 31. Gerhard antike Bildwerke T. 305, 1 (vgl. Prodromus p. 24 Anm. 47). Clarac IV pl. 561 n. 1198. Müller-Wieseler Denkm. der alten Kunst I 2, 12. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 131 Fig. 138. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 480 n. 180. Die Litteratur über die ephesische Artemis: Benndorf und Schöne Bildwerke des lat. Museums p. 261. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Myth. I p. 588—593. Vgl. Athen. Mitth. XXII (1897) p. 377.

355 (83) Orestessarkophag.

Er stand im sechzehnten Jahrhundert in der Sakristei von S. Maria in Aracoeli, um die Mitte des achtzehnten im Palazzo Barberini und wurde unter Clemens XIV. in den Vatikan übertragen

Die Reliefs der Vorderseite stellen drei verschiedene Scenen dar, von denen sich die figurenreichste mittlere auf die Ermordung

der Klytaimnestra und des Aigisthos bezieht. Orestes hat soeben seiner Mutter, die mit entblöfstem Oberkörper unter ihm auf dem Boden liegt, den Todesstreich versetzt und prallt erschreckt zur Seite, da ihn unmittelbar nach der That zwei Erinyen, zum Teil verdeckt durch den im Hintergrunde ausgespannten Vorhang, mit Schlange und Fackel bedrohen. Hinter dem Leichnam der Klytaimnestra hockt ein Diener, als solcher durch die Tracht kenntlich, welcher einen viereckigen Gegenstand, eine Tisch- oder Sesselplatte oder einen kleinen Altar, erhebt, wie um sich bei dem ihn umgebenden Gemetzel damit zu schirmen. Links von Orest sieht man Pylades um den soeben ermordeten Aigisthos beschäftigt. Er hat den Thron, auf dem sitzend Aigisthos die Todeswunde erhalten, umgestofsen und entblöfst den herabgleitenden Leichnam, indem er den Königsmantel von ihm abzieht. Die greise Amme des Orestes wendet sich entsetzt von dem schrecklichen Schauspiele ab.

Die drei schlafenden Erinyen, die am l. Ende der Platte dargestellt sind, wird man sich nach Mafsgabe eines anderen Sarkophagreliefs, welches an dieser Stelle den Schatten des Agamemnon wiedergiebt (n. 703), um den Grabhügel des Agamemnon gruppiert zu denken haben. Das neben der vordersten Schläferin hervorragende Doppelbeil scheint die Waffe, mit der Klytaimnestra ihren Gatten getötet hat und die hier gewissermafsen als corpus delicti beigefügt ist.

Die r. Eckscene schildert, offenbar unter dem Eindrucke der Eumeniden des Aischylos, wie Orestes in Delphi, wo er Sühnung gefunden hat, über die schlafenden Erinyen hinwegschreitet, um sich nach Athen zu begeben. Der Jüngling ist im Begriff sich von dem Dreifufse, dessen Kessel er noch mit der L. berührt, zu entfernen. In der L. hält er den Zweig der Schutzflehenden, in der vorgestreckten R. das blanke Schwert, während zwischen seinen Beinen eine schlafende, mit Schlange und Fackel bewehrte Erinys liegt.

Die Reliefs gehen augenscheinlich auf malerische Vorlagen zurück. Denken wir uns die mittlere Scene der Hauptseite mit den Mitteln ausgeführt, welche einer entwickelten Malerei zu Gebote stehen, so ergiebt sich ein in jeder Hinsicht vollendetes und ergreifendes Kunstwerk. Im besonderen kann man es sich vorstellen, was für einen grofsartig-unheimlichen Eindruck die hinter dem Vorhange hervorbrechenden Erinyen, im Halbdunkel wiedergegeben, hervorrufen mufsten. Nun wissen wir, dafs der Maler Theon von Samos, ein Zeitgenosse des grofsen Alexander und des Demetrios Poliorketes, den Muttermord und den Wahnsinn des Orestes darstellte. Die antiken Kunstkritiker rühmten

an seinen Bildern die packende, effektvolle Schilderung. Da diese Eigenschaft auch in den Sarkophagreliefs hervortritt, welche den gleichen Gegenstand behandeln, so scheint die Vermutung nicht zu kühn, dafs diese Reliefs durch die Schöpfung des Theon bestimmt sind.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. LVI 158 p. 174.

356 (87) **Asiatischer Barbar als Gefäfsstütze.**

Ergänzt die Spitze der Mütze, das Kinn, beide Arme, abgesehen von den an der Hüfte liegenden Fingern der r. Hand. Der Kopf scheint von dem Restaurator etwas überarbeitet. Zu E. Q. Visconti's Zeit trug die Figur ein modernes bronzenes Gefäfs. Der ihr gegenwärtig aufgesetzte Krater aus graulichem Marmor ist antik aber nicht zugehörig.

Man hat in diesem asiatisch oder, wie wir bestimmter sagen dürfen, persisch gekleideten Barbaren einen Troer erkennen wollen, welcher eines der für Achill bestimmten Geschenke trage, und vermutet, dafs er zu einer gröfseren die Lösung des Hektor darstellenden Gruppe gehört habe. Doch würde seine ganze Haltung und im besonderen der auf die Hüfte gestützte r. Arm in einem solchen Zusammenhange einen höchst gezwungenen Eindruck machen und der Barbar recht eigentlich vor Achill posieren. Hingegen erscheint die ihm gegebene Stellung vollständig angemessen, wenn wir mit dem Ergänzer annehmen, dafs die Figur als tragendes Glied diente, wobei es dahin gestellt bleibt, ob sie allein oder mit zwei anderen entsprechenden Figuren in dieser Weise funktionierte. Für die letztere Anordnung lassen sich mancherlei Analogien anführen. So stand in Athen hinter dem Tempel des olympischen Zeus ein bronzener Dreifufs, den drei aus phrygischem Marmor (paonazzetto) gearbeitete Perser stützten. Ferner befinden sich im Neapler Museum zwei Kolossalstatuen von persisch gekleideten, knieenden Barbaren, deren Körper aus derselben Steinart gearbeitet sind, während die Köpfe und Extremitäten aus schwarzem Marmor (nero antico) bestehen. Konsolenförmige Stützen, die auf ihren Schultern angebracht sind, beweisen, dafs auch diese Statuen ein Gefäfs trugen. Bei der Übereinstimmung des Materials darf man sogar die Frage aufwerfen, ob sie nicht nach den athenischen Perserfiguren kopiert sind. Vgl. n. 357.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 8. Pistolesi VI 24. Clarac V pl. 853 n. 2164. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 484 n. 183. Archäol. Zeitung XXXIX (1881) p. 19. Burckhardt der Cicerone I[5] p. 137. Arndt und Amelung photograph. Einzelaufnahmen, Serie II p. 43—44. Der athenische Dreifufs: Pausan. I 18, 8. Die neapler Kolossalstatuen: Clarac V pl. 853 n. 2163, pl. 854 c n. 2163. Arndt und Amelung a. a. O. Serie II n. 502, 503. Vgl. Gerhard und Panofka Neapels antike Bild-

werke p. 72 n. 218, 225. Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia IV p. 168 n. 31, 32.

357 (90) **Wasserbassin von drei Seilenen getragen.**

Gefunden am 11. Mai 1789 bei Roma vecchia an der Via Appia. Nur zwei der Seilene sind zum gröfsten Teile antik. Von dem dritten hatten sich nur die Ansatzspuren auf dem zugehörigen Fragmente der Plinthe erhalten. Dafs die Figuren ein rundes Gefäfs stützten, ergiebt sich aus einer vor der Restauration auf dem Schlauche des hinten rechts kauernden Seilens sichtbaren Einsenkung, welche die Form eines Kreissegmentes zeigte.

Wiederum eine sinnreiche humoristische Fontänendecoration (vgl. n. 353). Da faule und genufssüchtige Schlingel wie die Seilene gewifs nicht geneigt sind Lasten zu tragen, so wurden sie von der antiken Kunst als tragende Glieder nur dann verwendet, wenn eine komische Wirkung erzielt werden sollte. Die berühmtesten Beispiele einer derartigen Verwendung sind die kauernden Seilene, welche im athenischen Dionysostheater den Boden des Prosceniums stützen (vgl. n. 619). Der Bildhauer der vatikanischen Brunnengruppe hat seinen Seilenen statt der sonst üblichen Tragkissen ihre geliebten Schläuche auf den Nacken gelegt, aus deren Öffnungen sich drei Wasserstrahlen nach drei verschiedenen Seiten ergossen. Der Ausdruck der Gesichter ist ein überaus kläglicher, wohl nicht blos wegen der Last, welche die dickbäuchigen Gesellen zu tragen haben, sondern auch deshalb, weil der köstliche Inhalt ihrer Schläuche dahinfliefst, ohne von ihnen genossen werden zu können. Der komische Eindruck wird durch die von den Köpfen herabreichenden Löwenfelle gesteigert. Diese Bekleidung läfst die Seilene gewissermafsen als Parodien des Herakles erscheinen, der im Begriff ist das Himmelsgewölbe zu stützen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 4. Clarac IV pl. 726 D n. 1770 A. Vgl. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 381. Über die Ausgrabung: Riccy dell' antico pago Lemonio (Roma 1802) p. 130 n. 4 u. 5, p. 137 n. 89. Das athenische Proscenium: Mon. dell' Inst. IX 16, Ann. 1870 p. 97 ff.

358, 359 (93 rechts, 97 links) **Kandelaberpaar.**

Vormals in S. Costanza, unter Clemens XIV. in den Vatikan versetzt.

Die Schäfte haben die Form des in dem hellenistischen Baumkultus verwendeten, künstlich zugerichteten Holzpfahles (vgl. n. 333) und sind in geschmackvoller Weise oben mit Guirlanden, darunter mit Palmetten, unmittelbar über den Basen mit Akanthosblättern verziert. Die auf den Basen angebrachten, in Arabesken auslaufenden Eroten, welche mit Früchten und Blumen gefüllte Körbe oder Sträufse von Früchten und Blumen in den Händen halten, gehören zu den Lieblingsmotiven der griechisch-römischen

Dekoration und kehren häufig auf erhaltenen Kandelaber- (vgl. n. 372, 373) und anderen Basen wieder, wie denn Eroten mit Blumenkörben als Schmuck von bronzenen Kandelabern auch auf einer stadtrömischen Inschrift (Corpus inscr. lat. VI 2 n. 9254) erwähnt werden. Der Übergang des Körpers in die Arabesken erscheint an diesen Figuren wie an den die Basis stützenden Sphinxen in sehr geschickter Weise vermittelt. Der Umstand, dafs die Eroten teilweise durch Meifselhiebe zerstört sind, ist vermutlich daraus zu erklären, dafs man an Kandelabern, die zum Schmuck einer Kirche dienten, die heidnische Darstellung der nackten menschlichen Körper nicht dulden wollte.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXIX 4 p. 134—135. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 39 und daselbst T. B. I n. 1, 2 p. 244. Pistolesi VI 26. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 485 n. 184.

Wer keine Gelegenheit hat sich in Neapel und Pompei über die hellenistisch-römische Wandmalerei zu unterrichten, mag einen Blick werfen auf die acht in die Wände dieser Abteilung eingelassenen Freskofiguren (n. 360—367), welche 1822 in der bei Tor Marancio gelegenen antiken Villa (vgl. oben Seite 1) gefunden wurden. Sie dienten in einem Zimmer dieser Villa als Mittelpunkte weifser Wandfelder.

360—367. Dargestellt sind **vier schwebende Mädchen** und **vier schwebende Jünglinge,** von denen einer durch die spitzen Ohren und durch die Nebris als Satyr kenntlich ist. Rechts: 1) ein Mädchen, in der gesenkten R. eine Fackel, auf der L. eine Schale mit Kräutern haltend; 2) ähnlich, hält jedoch auf der erhobenen L. einen Korb; 3) in der erhobenen R. einen Strauſs von Kräutern, auf der L. eine Schale; 4) faſst mit der erhobenen R. den hinter ihr flatternden Mantel und hält auf der L. eine Schale mit Kräutern. Links: 1) Jüngling in der gesenkten L. Füllhorn, auf der R. Schale; 2) Satyr, ein Pedum in der gesenkten R.; auf seinem Nacken sitzt rittlings ein Knabe, den er mit der L. am l. Arme festhält (vgl. n. 403); 3) Jüngling, mit der gesenkten R. ein Pedum, auf der L. eine Schale haltend; 4) Jüngling mit der gesenkten R. ein Füllhorn, auf der erhobenen L. ein Gefäfs mit Blumen und Kräutern haltend.

Biondi i monumenti Amaranziani T. XXI—XXIX. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 490 n. 169.

360 (134 A) **Moderne Kopie** nach einem vormals der Königin Christine von Schweden gehörigen, antiken **Puteal,** welches sich gegenwärtig in Madrid befindet.

Hauser die neu-attischen Reliefs p. 93—94.

368 (134 B) **Statue des Semo Sancus.**

Sie soll mit der zugehörigen Basis 1879 in der Gegend zwischen Porta del Popolo und Piazza Barberini gefunden sein. Doch unterliegt diese Angabe gerechtfertigtem Zweifel (vgl. Bull. della comm. archeologica comunale IX p. 4 n. 436; Rheinisches Museum n. F. XLIX, 1894, p. 409 Anm. 2). Ergänst der r. Vorderarm mit dem Bogen und die l. Hand mit dem Vogel. Gleichzeitig und an derselben Stelle wurde ein marmorner Fruchtkorb entdeckt, an dem auf jeder Seite Reste einer ihn anfassenden Hand erhalten waren. Doch ist die Vermutung, dafs die Statue diesen Korb in den Händen gehalten habe, deshalb unzulässig, weil ein so schwerer Gegenstand gewifs mit dem Körper verbunden gewesen sein würde und demnach auf dem Bauche Ansatzspuren hinterlassen haben müfste. Also hat jener Korb mit unserer Figur nichts zu thun, sondern rührt von einer anderen Statue her.

Nach der auf der Basis angebrachten Inschrift, deren Buchstabenformen auf die Zeit der Antonine hinweisen, ist die Statue geweiht dem Semo Sancus, Deus Fidius von einer Decuria sacerdotum bidentalium. Der römische Ritus verordnete, dafs der Blitz, welcher, vom Himmel kommend, in der Erde erstorben war, unter bestimmten Ceremonien förmlich bestattet werde. Da diese Blitzgräber nach dem Opfer, welches bei ihrer Herrichtung die Haruspices darbrachten, bidentalia hiefsen, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs die sacerdotes bidentales ein mit der Überwachung und Instandhaltung jener Gräber beauftragtes Kollegium waren.

Semo Sancus, ein italischer Agrargott, der früh mit dem Gotte der Treue und im besonderen des Eides, Dius Fidius, zusammenschmolz, wurde, wie unsere Statue beweist, unter einem archaischen griechischen Apollotypus dargestellt, der seine vollendetste Ausgestaltung in einer berühmten, von Kanachos für das milesische Didymaion gearbeiteten Bronzestatue erhielt und von dem sich mehrere bronzene Wiederholungen erhalten haben. Das für diesen Typus bezeichnende Attribut der l. Hand war der Bogen, wogegen die r., je nach der Eigenschaft des Gottes, die man besonders hervorheben wollte, mit anderen Symbolen verschiedener Art ausgestattet wurde. Wenn die Italiker, als bei ihnen der Gebrauch der Kultusbilder Eingang fand, den Semo Sancus, Dius Fidius unter den Formen des hellenischen Apoll darstellten, so ist dies vielleicht nicht zufällig; denn Apoll stand als Lichtgott in Beziehung zu dem Gedeihen der Saaten und erinnerte in seiner Eigenschaft als sühnender Gott an den Begriff, den der italische Eidesgott vertrat. Der Bildhauer unserer Statue hat die archaischen Prinzipien nur in der Anlage und in den Hauptformen der Figur gewahrt, ist dagegen in der Charakteristik des Nackten wie der Haare in eine freiere Behandlungsweise

verfallen. Dafs die Statue bemalt war, ergiebt sich aus Resten einer gegenwärtig graubraun aussehenden Farbe, welche die Pupillen hervorhob.

Ann. dell' Inst. 1885 Tav. d'agg. A p. 105—126. Neue Jahrbücher f. das kl. Altertum 1898 I p. 168 Abb. 8. Über den im obigen erwähnten Apollotypus: Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 450 ff. Overbeck Kunstmythologie IV p. 22 ff. Die Inschrift der Basis: Corpus inscr. lat. VI n. 30997.

Hinter dieser Statue ist in die Wand eingelassen:

369 **Mosaik mit Küchenvorrat.**

Gefunden zu Roma vecchia an der Via Praenestina.

Der Fundbericht schweigt darüber, ob dieses Mosaik, etwa in einem Speisezimmer, in eine Wand eingelassen war oder das Mittelstück einer Fufsbodendekoration bildete. Doch sprechen zahlreiche Analogien für die letztere Annahme. Das Mosaik zeigt in glänzenden Farben ausgeführt einen gerupften Kapaun, Fische, Sepien, Krebse, ein Bündel wilden Spargels und eine Datteltraube.

Pistolesi VI 30. Biondi i monumenti Amaranziani T. 9. Vgl. Riccy dell'antico pago Lemonio p. 126. Braun Ruinen und Museen p. 490 n. 190. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 79.

370 (135) **Porträtstatuette eines Dichters oder Gelehrten.**

Gefunden in derselben bei Tor Marancio entdeckten antiken Villa wie die in die Wände eingelassenen Freskobilder n. 360—367. Ergänzt der Kopf, welcher an den Typus des Sophokles (n. 296, 683) erinnert, der r. Arm, die Füfse, die Stützen des Sessels, die Plinthe.

Die Figur ist hinsichtlich der charaktervollen Klarheit der Anlage den unter n. 204, 205 besprochenen Dichterstatuen ebenbürtig. Da der r. Vorderarm am Körper keine Ansatzspuren hinterlassen hat, so haben wir uns denselben ähnlich erhoben zu denken, wie er von dem Ergänzer wiedergegeben ist, und demnach anzunehmen, dafs der Mann nachdenkend oder ruhig dozierend dargestellt war. Die geläufige Benennung als Sophokles gründet sich auf die falsche Voraussetzung, dafs der Kopf antik sei.

Pistolesi VI 29. Biondi i monumenti Amaranziani T. 30 p. 54. Reinach répertoire II 2 p. 650 n. 1. Vgl. Welcker alte Denkmäler I p. 460. Braun Ruinen und Museen p. 489 n. 188.

371 (137) Roh ausgeführte **Statue der Libera.**

Sie stammt aus dem Bereiche derselben Villa wie die Freskobilder n. 360—367 und die Statuette n. 370. Man fand sie mit zwei in derselben Galerie aufgestellten, von anderer Hand gearbeiteten Bacchusstatuen (Museumsnummern 141, 153; Biondi i monumenti Amaranziani T. 45, 46 p. 138) unweit der Trümmer eines Tempels in einer Grube geborgen. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Anlage der Figur scheint durch einen Typus bestimmt, welcher zu der Kunst des Pheidias in Beziehung stand, und zwar deuten der Weinkranz wie die Nebris auf eine Frauengestalt aus dem Kreise des Dionysos. Doch würde die griechisch-römische Kunst nimmermehr darauf verfallen sein, ein weibliches Mitglied des Thiasos in einer so ruhigen und für ein Kultusidol angemessenen Haltung darzustellen. Hiernach werden wir diese Figur vielmehr für eine italische Gottheit und zwar für Libera zu erklären haben. Nachdem der italische Liber mit dem hellenischen Dionysos identifiziert worden war und die italische Kunst angefangen hatte, ihn unter den Formen des letzteren darzustellen, mufsten auch die Bilder seines weiblichen Pendants mit bakchischen Attributen ausgestattet werden. Was für einen Gegenstand die Figur in der vorgestreckten Linken hielt, bleibt ungewifs. Die Annahme eines Thyrsos wird dadurch ausgeschlossen, dafs die Plinthe keinen Raum darbietet, um den Schaft aufzustützen, und die Hand, wenn sie ein solches Attribut gehalten hätte, höher stehen müfste. Man darf demnach eher an ein Trinkgefäfs oder ein Bündel von Weintrauben denken. Die Vermutung liegt nahe, dafs diese Figur und die beiden zugleich mit ihr gefundenen Bacchusstatuen aus dem der Fundstätte benachbarten Tempel stammen und dieser Tempel dem Liber oder dem Liber und der Libera geweiht war.

Pistolesi VI 31. Biondi i monumenti Amaranziani T. 47 p. 138. Clarac pl. 700 n. 1654 (vgl. Revue critique 1895 p. 473). Vgl. Beschreibung Roms II 2 p. 259 n. 14. Römische Mittheilungen IX (1894) p. 136.

372, 373 (157 rechts, 219 links gegenüber) **Kandelaberpaar.**

Vormals in S. Agnese (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1885 p. 106 n. 32. Archivio della r. società romana di storia patria IX, 1886, p. 534), unter Clemens XIV. in den Vatikan übertragen.

Während die Basen mit geringen Abweichungen denjenigen der Kandelaber von S. Costanza (n. 358, 359) entsprechen, sind die Schäfte jeder aus vier mit Akanthosblättern überzogenen Körben zusammengesetzt, denen schalenförmige Gegenstände — je zwei zwischen zwei Körben — als Verbindungsglieder dienen. Der unmittelbar auf der Basis angebrachte Korb steht mit der Öffnung nach unten und die auf ihm liegenden Schalen sind mit den Öffnungen aneinander gesetzt, während die drei oberen Körbe aufrecht stehen und die dazu gehörigen Schalenpaare mit den Böden aneinander gefügt sind. Ein genau übereinstimmender Kandelaber ist in S. Agnese geblieben. Um den Transport zu erleichtern, ist jeder der Schäfte aus vier verschiedenen, der tektonischen Gliederung entsprechenden Stücken gearbeitet. Da die

Basen denjenigen der Exemplare von S. Costanza (n. 358, 359) entsprechen und die beiden Kandelabergruppen in zwei einander benachbarten Kirchen Aufstellung gefunden haben, so scheint es, dafs alle diese Kandelaber zu einer und derselben Serie gehören, die vermutlich im Altertum eine der an der Via Nomentana gelegenen Villen schmückte.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXIX 3 p. 134—135. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 40; Tav. B II 3—5 p. 245. Pistolesi VI 32. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 491 n. 191. Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom III p. 103 n. 3660. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 110 n. 48.

374 (162) Statuette der Nike.

Gefunden 1772 durch Gavin Hamilton bei Cornazzano, vormals im Palazzo Altemps. Ergänzt der l. Vorderarm, die Nasenspitze, der r. Arm mit dem Kranze, der gröfste Teil der Flügel. Der Kopf aufgesetzt, aber, wie es scheint, zugehörig.

Nike steht in anmutig lässiger Haltung an ein Tropaion gelehnt, den l. Fufs auf einen Schiffsstachel setzend, und blickt mit freudigem Ausdruck in die Ferne, während sie mit der L. eine Gorgonenmaske, die bisher ihr Gesicht bedeckte, auf den Scheitel zurückschiebt. Der Gedanke ist also folgender: Solange die Schlacht tobte, war das Gesicht der Göttin mit der furchtbaren Maske bedeckt. Nachdem der Sieg entschieden ist, hat Nike das Schreckbild nicht mehr nötig; sie entfernt es von ihrem Antlitze und blickt siegesfroh den fliehenden Feinden nach. Die anmutige Anordnung, welche über den dargestellten Moment hinaus die vorhergehende Situation deutlich erkennen läfst, und die Klarheit der Symbolik weisen auf ein vortreffliches Original zurück, welches vermutlich in hellenistischer Zeit als Denkmal für einen Seesieg geschaffen wurde.

Piranesi vasi candelabri cippi sarcofaghi tripodi lucerne ed ornamenti antichi (Roma 1778) II T. 64, 65 (wo der sonst nirgends notierte Fundort angegeben ist). Visconti Mus. Pio-Cl. II 11. Clarac IV pl. 636 n. 1442. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 p. 192, Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 308—305, Friederichs-Wolters Bausteine n. 1439 und unsere Nachträge. Eine Wiederholung der Figur im Louvre: Fröhner notice de la sculpture antique du Musée du Louvre I n. 477.

375 (166) Kandelaber mit Attributen der Artemis.

Ergänzt mancherlei Stücke am Schafte und an den Kanten der Basis, die ganze Plinthe der letzteren.

Die Reliefs der dreiseitigen Basis beziehen sich auf den Kultus der Artemis. Auf der einen Seite: ein ländlicher, mit einer Guirlande geschmückter Altar; auf ihm Opfergaben, unter welchen ein Pinienzapfen deutlich erkennbar ist; an dem Altar lehnt eine brennende Fackel; ein daneben stehender Hirsch nagt

spielend an der von der letzteren herabfallenden Binde. Auf der anderen Seite: ein kegelförmiger Pfahl (vgl. n. 333), an dem ein Hirschgeweihe befestigt ist. Auf der dritten: ein heiliger Lorbeerbaum, an dem ein Köcher, ein Bogen und ein Speer angebracht sind.

Gerhard antike Bildwerke T. 83. Die dritte Seite auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 297 Fig. 313. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 n. 193.

376 (175) **Marmorvase.**

Unter Pius VI. im Museum aufgestellt.

Deutlich als antik erkennbar ist nur der kannelierte Fuſs, wogegen der Behälter nach der Weise der Ausführung wie nach den Motiven seiner Dekoration einen modernen Eindruck macht. Die Henkel haben die Form von knorrigen Olivenästen; aus diesen Ästen wachsen Olivenzweige heraus, welche den Behälter überziehen und an deren Beeren Vögel picken — ein höchst barocker Schmuck, der innerhalb der sicher beglaubigten antiken Dekorationen schwerlich Analogie finden dürfte.

Pistolesi VI 37. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 n. 194.

377 (176) **Statuette, Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Ergänzt der r. Vorderarm und der ganze l. Arm mit den Becken, das Schwänzchen, das untere Ende des an dem Stamme befestigten Pedums, der l. Fuſs abgesehen von den Zehen, wie es scheint auch der r. Unterschenkel; doch ist der vordere Teil des r. Fuſses jedenfalls antik.

Die richtige Ergänzung ergiebt sich aus einem im Museo Chiaramonti befindlichen Relief (n. 129): der Satyr betrachtet, sich auf den Fuſsspitzen erhebend und den Oberkörper stark nach rückwärts drehend, vergnügten Ausdruckes sein Schwänzchen, das er mit der L. gefaſst hält — eine Handlung, welche an das Spiel erinnert, das bisweilen junge Katzen mit ihren Schwänzen treiben. Die beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 19) vergegenwärtigt, wie die Figur ursprünglich aussah. Die in der Nähe aufgestellte Statuette, Museumsnummer 178, giebt dasselbe Motiv wieder, ist jedoch von geringerer Ausführung und weniger gut erhalten. Die zahlreichen Wiederholungen (vgl. n. 1100) deuten auf ein berühmtes Bronzeoriginal etwa aus der frühen hellenistischen Zeit.

Clarac pl. 716 n. 1713. Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N 1—8 p. 331—353. Klein Praxiteles p. 217 Fig. 35. Reinach répertoire II 1 p. 139 n. 10. Vgl. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 309. Heydemann Pariser Antiken p. 71 n. 20. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 78. Babelon et Blanchet bronzes de la bibliothèque nationale n. 425.

378 (177) **Statue eines Fischers.**

Von dem Fürsten Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt von Algardi die Nase, das Kinn mit der Unterlippe, andere kleinere Stücke am Gesichte, die r. Hand, der l. Vorderarm mit dem Henkel des Eimers, der untere Teil des Stammes, die Füfse, die Plinthe. Aufserdem rührt der aus Stuck gearbeitete die Scham bedeckende Teil des Schurzes von moderner Hand her.

Das Original, auf welches diese Statue zurückgeht, mufs eine gewisse Berühmtheit gehabt haben, da von ihm mehrere antike Wiederholungen erhalten sind. Dargestellt ist ein alter, durch die Mühseligkeit seines Berufes ausgemergelter Fischer, welcher in der L. einen Eimer mit Fischen hält, während wir in der vorgestreckten R. vermutlich eine Angelrute anzunehmen haben. Seine physische wie intellektuelle Heruntergekommenheit ist in der rückhaltlosesten Weise wiedergegeben. Der Kopf zeigt einen jammervollen, an Blödsinn streifenden Ausdruck; das welke Fleisch weist auf eine dürftige Ernährung hin; die Haltung des Körpers erweckt den Eindruck, als ob sich der Alte nur mit Mühe und zitternd auf den Beinen erhalte. Hiernach scheint die Erfindung des Originals durch zwei Richtungen bedingt, welche seit der hellenistischen Zeit in der Kunst bedeutsam hervortraten, die eine, die darauf ausging, Typen bestimmter Berufsklassen, im besonderen aus ländlichem Kreise, auszuprägen, die andere, welche pathologische Erscheinungen in naturentsprechender Weise zu vergegenwärtigen trachtete. Der Gedanke liegt nahe, dafs die Statue zum Schmucke eines Wasserbasins diente. Sie war im Altertum gewifs nicht in so ansehnlicher Höhe wie gegenwärtig, sondern ganz ohne Basis oder auf einer niedrigen Basis aufgestellt, wie es derartigen Genrefiguren zukommt. Hierbei wurde der Betrachter auch der in dem Eimer befindlichen Fische gewahr, die für das Verständnis der Darstellung von Wichtigkeit sind. Die Stütze, deren Ansatz sich auf dem r. Oberschenkel er-

Fig. 19.

halten hat, diente offenbar dazu dem vorgestreckten r. Unterarm einen festen Halt zu geben.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 32. Pistolesi VI 42. Clarac V pl. 879 n. 2244. Brunn und Bruckmann, Denkmäler n. 164. Über die Repliken: Meyer-Schulze Anm. 16 zu Winckelmann Geschichte der Kunst Buch 11 Kap. 3 § 5.

379 (179) **Brunnenmündung, Danaiden und Oknos.**

Unter Pius VI. bei einem römischen Marmorarbeiter erworben.

Obwohl bei der Zerstörung der Oberfläche eine Menge von Einzelheiten undeutlich bleiben, ist es doch klar, dafs die Reliefs die Strafe der Danaiden und den greisen Oknos mit seiner Eselin darstellen. Die Danaiden sind beschäftigt aus verschieden geformten Gefäfsen einen grofsen thönernen Behälter (dolium) mit Wasser zu füllen. Doch hat dieser Behälter am Boden einen Sprung, aus dem das darin gesammelte Wasser immer wieder abfliefst. Daneben sieht man Oknos, wie er ein Binsenseil flicht, welches am anderen Ende von einer Eselin aufgefressen wird — eine Darstellung, welche, vermutlich nach Vorgang eines ionischen Volksmärchens, eitles und sinnloses Streben der Menschen symbolisierte und bereits von Polygnot auf seinem berühmten Gemälde der Unterwelt in der Lesche zu Delphi angebracht worden war.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 36, 36*. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 401. Braun Ruinen und Museen p. 493 n. 195. Abhandl. der bayer. Akademie I. Cl. VIII. Bd. II. Abth. p. 246. Über Oknos: Robert die Nekyia des Polygnot (Halle a. S. 1893) p. 62—63.

380 (unter Museumsnummer 181) **Dreiseitige Basis.**

Gefunden 1791 in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Die Reliefs stellen, wie öfters an derartigen Basen, Eroten mit den Attributen des Ares dar, einen mit dem Helm, einen zweiten mit dem Schilde, einen dritten mit dem Schwerte.

Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 125. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 494 n. 196. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 109 n. 47.

381 (183) **Der obere Teil einer Statue des Kronos (Saturnus).**

Vormals im Palazzo Massimi alle Colonne, später in den Appartamenti Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 5 n. 16). Die Statue ist aus Muschelkalk gearbeitet. Ergänzt die Nase.

Die Deutung gründet sich darauf, dafs dieses Fragment hinsichtlich des finsteren Ausdruckes, der Anordnung des über den Hinterkopf gezogenen Mantels und der Weise, in der die Hand den letzteren anfafst, mit sicher beglaubigten Darstellungen des Kronos übereinstimmt (vgl. besonders n. 529). Es ist dies eine der wenigen statuarischen Bildungen, welche sich von jenem Gott erhalten haben.

Braun Vorschule T. 35. Roscher Lexikon II 1 p. 1561 Fig. 12 (p. 1563 b). Reinach répertoire de la statuaire II 1 p. 24 n. 8. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 88. Braun Ruinen und Museen p. 494 n. 197. Overbeck Kunstmythologie II p. 252, p. 326 n. 5, p. 585 Anm. 153.

382 (184) **Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes,** nach Eutychides.

Die Gruppe wurde gefunden in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni. In dem Namen dieses Grundstückes hat man eine Entstellung des Cognomen Quadratus erkennen wollen und dabei an Gaius Ummidius Durmius Quadratus gedacht, welcher unter Claudius und Nero Präfekt von Syrien war. Sein Name kommt auf Münzen von Antiocheia vor, deren Reversbilder die Göttin dieser Stadt in einer der plastischen Gruppe entsprechenden Weise darstellen. Die Gruppe gelangte zunächst in den Besitz des Bildhauers Cavaceppi, welcher die fehlenden Teile nach Maßsgabe syrischer Münzen, offenbar im ganzen richtig, restaurierte. Modern sind an der Göttin der r. Vorderarm mit den Ähren, die l. auf den Felsen aufliegende Hand, zwei Zehen am r. Fufse, allerlei Gewandsplitter, an der Figur des Orontes die Arme. Der Kopf der Göttin (ergänzt die Turmkrone, das darunter herabreichende Gewandstück, die Nase, die Oberlippe) ist antik, rührt jedoch von einer anderen Statuette her. Er ist in einem feinkörnigeren Marmor und sorgfältiger ausgeführt als der Körper. Aufserdem zeigt er eine schmälere und jugendlichere Gesichtsbildung als kleine bronzene Wiederholungen der Antiocheia, an denen sich die Köpfe erhalten haben.

Durch glückliche Kombination der schriftlichen und der monumentalen Überlieferung ist es gelungen nachzuweisen, dafs diese in mehreren marmornen und bronzenen Wiederholungen erhaltene Gruppe die Tyche von Antiocheia, ein Bronzewerk des Eutychides, Schülers des Lysipp, wiedergiebt. Antiocheia lag in der Ebene, welche sich zwischen dem Flufse Orontes und dem felsigen Berge Silpios ausbreitete. Wenn demnach Eutychides die über die Stadt waltende Tyche auf einem Felsen sitzend darstellte, so liegt der Gedanke nahe, dafs er sich dieselbe als auf dem Silpios tronend dachte. Die Figur zeigt eine ebenso behagliche wie lässige Haltung. Das r. Bein ist über das l. geschlagen; der r. Ellenbogen ruht auf dem r. Oberschenkel, während die l. Hand hinterwärts aufgestützt ist, um dem nach dieser Seite gewendeten Körper den nötigen Halt zu geben; infolge der Zurückstellung des l. Armes entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Gewandmotive. Die Stadtgöttin ist durch die Mauerkrone, die Fruchtbarkeit der Gegend durch die in der R. angebrachten Ähren bezeichnet. Der Kopf hatte nach kleinen bronzenen Wiederholungen, an denen er erhalten ist, einen mehr matronalen Charakter als der von dem modernen Restaurator dem vatikanischen Exemplare aufgesetzte. Zu den Füßen der Göttin tritt der jugendliche Flufsgott Orontes aus dem Boden hervor. Nach der Auffassung des Ergänzers erhebt er die Arme, als freue

er sich über den Anblick des Tageslichtes. Doch scheint es nach den syrischen Münzen, dafs diese Figur vielmehr schwimmend gedacht war und zwar nach der Weise der Alten, welche beim Schwimmen durch abwechselndes Vorstrecken und Zurückziehen der Arme die Wellen teilten, einer Weise, die noch heute im Süden die volkstümliche ist. Bei einer derartigen Bewegung erscheint auch das starke Zurückwerfen des Kopfes ganz natürlich. Der Orontes überschwemmte bisweilen das antiochenische Gebiet. Wenn danach die Schutzgöttin der Stadt den einen Fufs fest auf die r. Schulter des Flufsgottes gesetzt hält, so soll dies vielleicht darauf hinweisen, dafs sie darauf bedacht ist, den Ungestüm seiner Fluten zu bändigen.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 46. Clarac IV pl. 764 n. 1906. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 49, 220. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 519 Fig. 560. Overbeck Geschichte d. griech. Plastik II⁴ p. 172 Fig. 184. Brunn und Bruckmann Denkm. n. 154. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 261, 262 Abb. 49. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 486 Fig. 253. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1396. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 81—82, p. 124 n. 67. Journal of hellenic studies IX (1888) p. 75 ff. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 27. Roscher Lexikon II p. 2092. Röm. Mittheilungen VIII (1893) p. 188—191. Jahrbuch der arch. Inst. XII (1897) p. 113—114, p. 145—149.

383 (187) Kandelaber mit Darstellung des Dreifufsraubes auf der Basis.

Die Fragmente dieses Kandelabers wurden um das Jahr 1770 in der später dem Parke der Villa Ludovisi einverleibten Vigna Verospi gefunden, deren Terrain im Altertum zu den Gärten des Sallust gehörte. Ergänzt an dem Schafte der oberste Korb und die darauf liegende Schale, beinah die ganze Basis, dergestalt dafs von den Reliefs der letzteren nur der Kopf, der die Keule schwingende Arm und die Brust des Herakles, aufserdem der Kopf, die Brust und der r. Oberarm des Priesters antik sind. Die Figur des Apoll rührt vollständig von moderner Hand her. Doch ist die Ergänzung nach Mafsgabe anderer entsprechender Reliefs erfolgt und demnach in der Hauptsache gewifs richtig.

Die Reliefs der Basis stellen in archaisierendem Stile Herakles dar, wie er mit dem von ihm geraubten delphischen Dreifufs davon eilt. Es wird verfolgt von Apoll und dessen Priester, welcher letzterer wehklagend oder scheltend beide Arme erhebt.

Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. III p. 158, p. 176 ff. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 37. Weiteres bei Stephani Compte-rendu pour 1868 p. 47 n. 81 und Overbeck Kunstmythologie IV p. 406 B 7. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 472. Braun Ruinen und Museen p. 496 n. 199. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 53 n. 74.

384 (222) Statue einer Wettläuferin.

Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme abgesehen von den den Schultern

benachbarten Teilen, das hintere Drittel des ovalen Plättchens, auf welches der r. Fuſs tritt, Stücke an der Plinthe.

Die Statue ist eine im ganzen getreue Kopie nach einem griechischen Originale, welches um die Mitte des fünften Jahrhunderts angesetzt werden darf. Sie zeigt noch mancherlei Eigentümlichkeiten der archaischen Formengebung, im besonderen die zu hoch stehenden Ohren, die stark herausgearbeiteten Augenlider, das mächtig entwickelte und scharf umrissene Kinn. Für ihre Erklärung ist die Beschreibung wichtig, welche Pausanias (V 16, 2) von den Mädchen entwirft, die in Olympia beim Feste der Hera um die Wette liefen. Diese Mädchen hatten das Haar aufgelöst und trugen Chitone, welche ein wenig über das Knie herabreichten und die r. Schulter bloſs liefsen, eine Tracht, von welcher die unserer Statue nur darin abweicht, daſs der Chiton etwas kürzer ist. Der breite Gürtel diente dazu der Taille einen festen Halt zu geben und zu verhüten, daſs sich infolge der anhaltenden Bewegung Seitenstechen einstelle. Das Mädchen, eine schlanke Gestalt mit stark gewölbtem Brustkorb und kräftigen Beinen, die vortrefflich zum Wettlaufe geeignet erscheint, erwartet das Zeichen zum Ablaufe. Der Kopf ist mit dem Ausdrucke der gespanntesten Aufmerksamkeit gesenkt, der Oberkörper leicht nach vorwärts geneigt, der r. Fuſs bereits gehoben. Ein am Gürtel weggemeiſselter Ansatz beweist, daſs der l. Vorderarm dem Körper näher stand als in der Ergänzung, und die Vermutung liegt nahe, daſs die Aufmerksamkeit, mit der das Mädchen dem Signal entgegensieht, auch in der l. Hand zum Ausdruck kam, die wir uns ähnlich bewegt denken können wie die r. Hand des Diskobolen n. 338. Der noch etwas gebundene Stil stimmt vortrefflich zu dem Charakter jungfräulicher Naivität, den der Künstler veranschaulichen wollte. Die Behandlung der Formen deutet auf ein Bronzeoriginal. Denken wir uns den bei dieser Technik unnötigen Stamm hinweg, so erscheint die Figur beträchtlich freier und beweglicher als gegenwärtig. Daſs das Original eine Siegerin im Wettlaufe darstellte, ist an und für sich wahrscheinlich und findet Bestätigung darin, daſs der Kopist an dem Stamme den Siegespreis, einen Palmenzweig, angebracht hat, wie denn auch Pausanias ausdrücklich bezeugt, daſs es den Mädchen, die bei dem olympischen Wettlaufe gesiegt hatten, gestattet war ihre Bilder als Weihgeschenke darzubringen. Doch braucht man die Statue nicht notwendig gerade zu diesem Wettlaufe in Beziehung zu setzen, da Wettläufe von Mädchen auch für andere Feste und beispielshalber für die spartanischen Dionysien bezeugt sind. Jedenfalls ist das Original in dorischem oder äolischem Kulturkreise entstanden; denn der dargestellte Gegenstand entspricht

einer ausschliefslich bei diesen beiden Stämmen herrschenden Sitte und der Kopftypus der Statue findet weder in der attischen noch in der ionischen Kunst Analogie.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 27. Baumeister Denk. d. kl. Altertums III p. 2111 Fig. 2362. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 218. Vgl. Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46 Anm. 4.

385 (234) **Kandelaber auf vierseitiger Basis.**

Gefunden bei den Ausgrabungen von Otricoli. Ergänzt der obere Teil des Schaftes nebst der Schale, das auf der Basis liegende Akanthoskissen, der gröfste Teil der Basis. Die auf der letzteren angebrachte Figur der Aphrodite ist vollständig modern; von derjenigen des Apoll hatte sich nur die l. Hand mit dem oberen Ende des Bogens erhalten.

Der spiralförmige Schaft erhebt sich aus einem Schema von Akanthosblättern und ist von ähnlichen Blättern umgeben, die in gleichmäfsigen Entfernungen aus den Gewinden hervorgehen. Unweit des oberen Endes ist ein Taubenpaar angebracht, ähnlich wie an den Schäften etruskischer Räucherbecken aus Bronze. Die Reliefs der Basis zeigen Zeus in eigentümlicher Darstellung mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, in der R. den Donnerkeil, die L. auf einen Speer gestützt, Pallas, die sich umwendet, in der L. einen Speer, mit der R. eine Opferschale vorstreckend, und eine beinah vollständig zerstörte Figur des Apoll, deren Vorhandensein jedoch durch das Attribut, den Bogen, hinlänglich gesichert ist. Auf der vierten Seite hat der Ergänzer in willkürlicher Weise eine Figur der Aphrodite angebracht. Da wir nicht wissen, was für eine Gottheit auf dieser Seite dargestellt war, so fällt es schwer über die zwischen den Figuren anzunehmende Beziehung ein Urteil zu fällen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 1, 2. Pistolesi VI 51. Die Figur des Zeus: Overbeck Kunstmythologie II p. 251 n. 2, p. 255; Atlas III 21. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 504 n. 206.

386 (253c) **Statuette als Demeter restauriert.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die l. Hand mit den Ähren und die beiden Ellenbogen. Der Kopf ist aufgesetzt aber zugehörig, wie eine im Museo Torlonia befindliche Wiederholung beweist.

Obwohl der Restaurator die Statuette, namentlich an dem Kopfe, zu stark abgeputzt hat, ist ihre vortreffliche Ausführung doch noch deutlich erkennbar. Vor allem dürfte die Feinheit, mit der es der Künstler verstanden hat die Falten des Chitons durch den Mantel durchscheinen zu lassen, kaum anderswo ihres Gleichen finden. Die elegante aber etwas studierte Anordnung der Gewänder und die Bildung des Kopfes, welche durch ein

malerisches Element bestimmt erscheint, deuten auf ein Original aus der Alexanderepoche oder der frühen hellenistischen Zeit. Es haben sich mehrere Köpfe erhalten, welche die gleiche Haartracht und einen ähnlichen Gesichtstypus aufweisen wie derjenigen der vatikanischen Statuette. An die Spitze dieser Reihe dürfen wir nach seinem strengen Stile einen berühmten Kopf der Münchener Glyptothek stellen. Er zeigt mancherlei Berührungspunkte mit Typen des Praxiteles. Doch scheint die Verwandtschaft nicht eng genug, als dafs wir ihn darauf hin für ein Werk aus dem Atelier dieses Meisters erklären dürften. Vielmehr berechtigt sie nur zu der Annahme, dafs der durch den Münchener Kopf vertretene Typus eine Schöpfung der dem Praxiteles gleichzeitigen Kunst ist. Andere Exemplare erwecken den Eindruck, als seien sie spätere Umbildungen jenes Typus, und zu der letzteren Gattung gehört die vatikanische Statuette wie eine gröfsere statuarische Wiederholung derselben, die sich im Museo Torlonia befindet. Eine sichere Benennung ist für diese Figur noch nicht gefunden. In der ersten Auflage des Führers wagte ich die Vermutung, dafs es sich um ein Porträt des Phryne handele und dafs der Münchener Kopf dieses Porträt in der ihm von Praxiteles gegebenen Form darstelle, wogegen in den Exemplaren späteren Stiles hellenistische Umarbeitungen der praxitelischen Schöpfung zu erkennen wären. Wir haben jedoch zu gewärtigen, dafs Praxiteles in dem Porträt seiner Geliebten seine Eigenart in der nachdrücklichsten Weise zur Geltung brachte. Hingegen zeigt der Münchener Kopf nur eine oberflächliche Verwandtschaft mit der Kunstweise dieses Meisters. Neuerdings hat ein Gelehrter die bereits früher ausgesprochene Ansicht wieder aufgenommen, dafs der Münchener Kopf und die an ihn anknüpfenden Exemplare auf Kora zu deuten seien. Doch bedarf diese Ansicht der Bestätigung durch ein bezeichnendes Attribut. Die beiden erhaltenen statuarischen Wiederholungen entbehren eines solchen. Der Ährenstrauſs, den die vatikanische Statuette in der L. hält, rührt von dem modernen Restaurator her. An der Torloniaschen Statue ist die l. Hand gröfstenteils antik. Doch hat sich von dem Attribute nur das obere, von der Hand umgebene Stück erhalten. Es sieht aus wie das obere Ende eines Stabes und nötigt keineswegs zu der Annahme, dafs die Hand einen Strauſs gehalten habe.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 40 (vgl. op. varie IV p. 44—46, p. 318 n. 82). Pistolesi VI 57. Weiteres bei Friederichs-Wolters n. 1519. Vgl. Verhandl. d. 41. Philologenvers. in München (Leips. 1892) p. 249—250. Festschrift für Overbeck (Leipzig 1893) p. 96—101. Amelung die Basis des Praxiteles p. 26 ff., p. 45—46. Klein Praxiteles p. 352—353. Die Replik Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. LXIX n. 282. Vgl. Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 69 n. 219. Overbeck Kunstmyth. III p. 465 n. 16. Gegenüber den Bemer-

kungen, welche in der Berliner philologischen Wochenschrift VIII (1888) n. 46 p. 1449 über das Attribut der l. Hand veröffentlicht sind, habe ich folgendes mitzutheilen: die l. Hand ist antik, abgesehen vom vordersten Gliede des Daumens und dem Zeigefinger; von dem Attribute ist nur der obere, innerhalb der Hand befindliche Teil erhalten, der eine stabartige Form hat. Der moderne Restaurator hatte an diesen Teil, obwohl die glatte Oberfläche desselben dazu in keiner Weise berechtigt, zunächst einen aus Stuck gearbeiteten Straufs von Ähren und Mohnköpfen angefügt und ersetzte diesen Straufs, nachdem er bei einer im Museum vorgenommenen Umstellung abgebrochen war, durch eine Rolle, ohne jedoch dabei den antiken Teil des Attributes umzuarbeiten. Der Münchener Kopf: Lützow Münchener Antiken T. 19. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 89. Über die Serie zusammengehöriger Köpfe: Bull. dell' Inst. 1883 p. 69—70.

387 (257) Gruppe, Ganymedes neben dem Adler.

Gefunden zu Falerone (Falerio) in der Provinz Ancona. Ergänzt am Ganymed die Nase, beide Arme und beide Füfse, am Adler der Schnabel, beinah der ganze r. Flügel, das obere Ende des l. Flügels, die r. Klaue, aufserdem die Plinthe abgesehen von einem kleinen unter der l. Klaue des Adlers erhaltenen Stücke.

Ganymed ist hier wiederum (vgl. n. 111) in einer Situation dargestellt, welche seiner Entführung durch den Adler vorhergeht. Die Mission ahnend, die ihm vom Schicksal beschieden ist, blickt er sehnsüchtig nach seinem zukünftigen Wohnorte, dem Olymp, empor, während der neben ihm sitzende Adler, zu dem er bereits in vertrauliche Beziehungen getreten ist, den Wink des Zeus ihm den Jüngling zuzuführen erwartet. Der l. Arm des Ganymed war vermutlich gebogen und beschattete mit der Hand die Stirn — eine bekannte Geberde der in die Ferne Blickenden, welcher wir auch am Ganymed des Leochares (vgl. n. 406) begegnen. Der Auffassung des Ergänzers, nach welcher sich Ganymed und der Adler bereits im Olymp befänden und der erstere dem Zeus, den man sich neben ihm thronend zu denken habe, den Becher reiche, widerspricht der Umstand, dafs sich der Mundschenk dabei in ganz abnormer Weise der l. statt der r. Hand bedienen würde.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 36. Pistolesi VI 57. Clarac III pl. 409 n. 706. Overbeck Kunstmythologie II p. 544 n. 37; Atlas VIII 20. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 509 n. 211. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94.

388 (261) Statue des Paris.

Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit dem ihn umgebenden Stücke der Chlamys, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein schöner Jüngling, welcher, den r. Vorderarm auf einen Baumstamm stützend, träumerisch vor sich hinblickt. Die phrygische Mütze, welche das lockige Haupt bedeckt, und der Apfel, den er in der auf den Rücken gelegten L. hält, bezeichnen ihn als Paris. Offenbar haben wir anzunehmen, dafs sich der Jüngling gegenüber den drei Göttinnen befindet, über deren Schönheit er richten soll, und über die Versprechungen

nachdenkt, welche ihm Aphrodite gemacht hat. Die Statue mufs auf ein berühmtes Original zurückgehen, da sich mehrere Exemplare ihres Typus erhalten haben. Die Vermutung, dafs dieses Original der Paris des Euphranor gewesen sei, scheint mir unzureichend begründet (vgl. n. 192).

Braun Ruinen und Museen p. 510 n. 212. Wiederholungen z. B. Clarac III pl. 396 E n. 664 K, pl. 396 E n. 664 L (vgl. Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 447 n. 39), V pl. 828 n. 2076, pl. 833 n. 2077 A (Michaelis p. 508 n. 16), pl. 833 C n. 2081 B. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 591—592; über Statuenkopieen I p. 42 ff. (Abhandl. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XX. Bd. III. Abt. p. 566 ff.)

389 (264) **Statue eines Niobiden.**

Ergänzt beinah die ganze Nase, der untere Teil des vom Hinterkopfe herabhängenden Haares und andere unbedeutende Splitter.

Die Statue stellt den jüngsten Sohn der Niobe dar, der hier wie in dem florentiner Statuencyklus als Einzelfigur behandelt ist, während ihn ein zu Soissons gefundenes Marmorwerk mit einem ihn schützenden Pädagogen zu einer Gruppe vereinigt. Der Knabe flieht nach links, indem er den umgewendeten Kopf nach der Gegend emporrichtet, aus welcher die tötlichen Geschosse herabfliegen; den r. Arm haben wir uns mit dem Ausdrucke des Schreckens erhoben zu denken. Man beachte die wirkungsvolle Weise, in der sich das nackte l. Bein von dem umgebenden Mantel abhebt.

Clarac IV pl. 589 n. 1278. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 511 n. 213. Stark Niobe p. 236 ff. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II⁴ p. 80. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 176. Klein Praxiteles p. 327—330.

390 (269) **Sarkophag, der Raub der Leukippiden.**

Der Raub der Töchter des Leukippos, Hilaeira und Phoibe, durch Kastor und Polydeukes ist häufig auf Sarkophagen dargestellt, offenbar um dadurch in euphemistischer Weise den Tod zu symbolisieren. Da jener Raub nach einer jüngeren Version des Mythos den Kampf zwischen den Dioskuren und den Vettern und Verlobten der Leukippiden, den Aphariden Idas und Lynkeus, zur Folge hatte, so wird die links dargestellte Kriegergruppe aus dieser Version zu erklären sein: der bärtige vorwärts stürmende Krieger scheint Idas, der die Absicht hat, den Dioskuren sofort zu Leibe zu gehen, der andere unbärtige Lynkeus, der ihn davon abzuhalten und zu bestimmen suche, die Sache gütlich beizulegen oder durch einen regelrechten Zweikampf zu entscheiden. Die Reliefs der beiden Seitenflächen werden auf die Dioskuren gedeutet, welche im Begriff sind die Töchter des Leukippos als Gattinnen heimzuführen.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 44, Tav. b II 5, 6. Millin Gal. myth. pl. 119 n. 523. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 187, 737. Pistolesi VI 58. Baumeister Denkm. d. kl Altertums I p. 425 Fig. 499. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 406. Braun Ruinen und Museen p. 512 n. 214. Ann. dell' Inst. 1860 p. 361. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie II p. 103, p. 1995—1996.

391 (269c) **Statuette eines kämpfenden Persers.**

Ergänzt die Spitze der Mütze, die Nase, beide Arme, das r. Bein vom Knie abwärts, die vordere Hälfte des l. Fufses, die Plinthe. Fünf Figuren des Statuencyklus, zu welchem dieser Perser gehörte, standen im September 1514 im Palazzo Medici (nachmals Pal. Madama) und gehörten der daselbst wohnhaften Alfonsina Orsini, der Witwe des Piero dei Medici und Schwägerin des Papstes Leo X. Bald darauf kamen noch zwei weitere zugehörige Figuren zu Tage; denn der französische Reisende Bellieure, der sich im Winter 1514 auf 1515 in Rom aufhielt, notierte sechs Figuren als in jenem Palast befindlich und fügte bei, dafs eine siebente, d. i. unser Perser, in den Vatikan gebracht worden sei und daselbst im Wachtlokale der Schweizer aufbewahrt werde. Vgl. Revue archéol. XIII (1889) p. 16—20. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 36; VIII (1893) p. 119 ff.

Wir erfahren durch Pausanias (I 25, 2), dafs der König Attalos I. von Pergamon (241—197 v. Chr.) den Athenern einen Statuencyklus schenkte, welcher in vier Gruppen den Kampf der Götter mit den Giganten, den der Athener mit den Amazonen, die Schlacht von Marathon und den von Attalos über die Gallier davongetragenen Sieg darstellte. Die Athener liefsen diesen Cyklus an der Südmauer der Akropolis oberhalb des Dionysostheaters aufstellen. Die Höhe der zugehörigen Figuren wird auf ungefähr zwei Ellen angegeben. Sie scheinen aus Bronze gearbeitet gewesen zu sein, da die Nachricht vorliegt, dafs ein Sturm den Dionysos aus der Gigantomachie nach dem Theater hinabgeschleudert habe, ein Vorgang, welcher nur bei einer im Hohlgufs ausgeführten Figur denkbar ist. In enger Beziehung zu jenem Cyklus steht eine Reihe von Statuetten, die sich in verschiedenen Museen befinden, darunter auch der vatikanische Krieger. Da alle diese Exemplare aus Marmor gearbeitet sind, können sie nicht mit den auf der Akropolis aufgestellten Figuren identifiziert werden. Wohl aber scheinen sie Kopien nach diesen, und zwar Kopien, die von pergamenischen Bildhauern ausgeführt sind. Dem Versuche, in ihnen Reproduktionen aus römischer Zeit zu erkennen, widerspricht die zwar wenig sorgfältige aber charaktervolle Ausführung wie der Umstand, dafs sie aus dem in Kleinasien oder in der Nähe gebrochenen Marmor gearbeitet sind, dessen sich gerade die pergamenischen Bildhauer bedienten (vgl. n. 548). Die vatikanische Statuette giebt eine Figur aus der Gruppe wieder, welche die Schlacht von Marathon darstellte. Der Typus des Gesichtes und die asiatische Mütze deuten auf einen persischen Krieger. Derselbe ist vor einem Athener auf das Knie gesunken

und sucht mit erhobenem r. Arm einen Schlag zu parieren, den sein Gegner von oben her gegen ihn führt.

Mon. dell' Inst. IX T. 21, 6; Ann. 1870 p. 307—309. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II[4] Übersichtstafel (nach p. 232) Fig. 189 III 4 p. 241. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 481 a. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums II p. 1244 Fig. 1416. Revue archéologique XIII (1889) p. 14 Fig. 9. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29 Fig. 13. Der von Friederichs-Wolters Bausteine n. 1403—1411 gesammelten Litteratur über den Statuencyklus sind gegenwärtig noch Baumeister Denkmäler II p. 1241 ff., Revue archéol. XII (1888) p. 281 ff., XIII (1889) p. 11 ff. und Bull. de correspondance hellénique XII (1889) p. 125—130 beizufügen.

392 (237) Kandelaber mit Blätterknäufen.

Ergänzt der obere Teil des Schaftes nebst der Schale, mancherle Stücke an dem unteren Teile, die Löwenfüfse.

Die Dekoration, welche durch den Einfluſs barocker alexandrinischer Toreutik bestimmt scheint, ist überreich und läſst hinsichtlich der Harmonie ihrer Bestandteile zu wünschen übrig. Vögel, die im Begriff sind Insekten und Würmer zu verschlingen, bilden den Reliefschmuck des über dem groſsen Akanthosknauf ansetzenden Gliedes und machen gegenüber der wuchtigen Fülle der Blättermotive einen überaus kleinlichen Eindruck. Das Gleiche gilt für die weiter oben angebrachten tragischen Masken, wie für die Vögel und die Schlange, die, auf Lotosblumen sitzend, an das oberste Akanthosschema gewissermaſsen angeklebt sind.

Pistolesi VI 51. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 505 n. 207. Ein Fragment einer aus Alexandrien stammenden Marmorvase zeigt Pflanzengeschlinge, in deren Windungen eine Heuschrecke und ein Vogel sitzen: Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 71.

393 (240) Äthiopischer Sklave.

Unter Pius VI. erworben. Ergänzt die r. Hand mit dem Schwamme und andere unbedeutende Stücke.

Die Striegel (vgl. n. 32) und das Salbgefäſs, welche dieser Knabe durch einen Ring verbunden in der L. hält, lassen deutlich einen Sklaven erkennen, der seinem Herrn die für das Bad oder für gymnastische Übungen erforderlichen Gegenstände nachträgt. Der Knabe gehört keineswegs zu den vollkommeneren Exemplaren seiner Race, zeigt vielmehr die häſslichen Eigenschaften des Negertypus mit groſser Schärfe ausgeprägt. Zweifelhaft scheint, ob die r. Hand einen Schwamm hielt. Die Figur würde an Leben gewinnen, wenn diese Hand eine charakteristische Geberde machte, welche dem aufmerksam glotzenden Ausdrucke der Augen entsprach.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 35 (vgl. Tav. b I n. 2 p. 236). Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 506 n. 208. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses III (Wien 1885) p. 6. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 383 ff.

394 (243 A) **Relieffragment, trinkender Satyrknabe.**

Gefunden an dem nach dem Circus maximus gerichteten Abhange des Palatin (vgl. n. 826), vormals in der Villa Albani. Ergänzt der r. Arm, die l. Hand, die Schale, das Satyrschwänzchen — doch ist dessen Ansatz antik —, das Gefäfs, der r. Fufs, die Grundfläche abgesehen von einem kleinen Stücke hinter dem l. Vorderarme.

Das Fragment rührt von einem grofsen Prachtrelief her, welches einen von einer Nymphe getränkten Satyrknaben darstellte. Eine antike Wiederholung dieser Komposition befindet sich im lateranischen Museum (n. 648), steht jedoch hinsichtlich der Güte der Ausführung beträchtlich hinter dem vatikanischen Fragmente zurück, auf dem besonders der Ausdruck des Genusses im Gesichte des Kleinen in unübertrefflicher Weise wiedergegeben erscheint.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 31. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1084. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXVIII. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst VIII 2 § 28. Welckers Zeitschrift p. 397. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 44—46, p. 55.

395 (246) **Statuette des Pan.**

Gefunden am 11. Mai 1789 zu Roma vechia an der Via Appia. Ergänzt die Nase, der l. Arm, der r. Unterschenkel, der l. Fufs, der Pfeiler abgesehen vom oberen Ende, die Plinthe.

Neben der mit Hörnern, langem Barte und Bocksbeinen versehenen Gestalt des Pan (vgl. n. 409, 410) schuf die hellenische Kunst noch eine andere jugendliche, an welcher die tierische Natur nur durch kleine Hörner oder durch Hörner und Ziegenohren angedeutet ist. Die vatikanische Statuette stellt den Gott unter diesem Typus dar. Dafs sie auf ein berühmtes Original zurückgeht, beweist der Umstand, dafs sich mehrere Exemplare sowohl der Figur wie des Kopfes (vgl. n. 252, 626, 656, 960) erhalten haben. Der Schöpfer dieses Typus legte den polykletischen Doryphoros (vgl. n. 59) zu Grunde, milderte jedoch dessen strengen Stilcharakter, durchdrang das Gesicht mit einem schmachtenden Ausdrucke und stattete die rechte Hand mit einer Syrinx, die linke statt des Speeres, wie es scheint, mit einem Pedum aus. Die Annahme, dafs er ein unmittelbarer Schüler des Polyklet gewesen sei, kann ich nicht als gesichert betrachten. Jedenfalls scheint die Gesichtsbildung dieses Typus durch den Einflufs der attischen Kunst bestimmt. Da die vatikanische Statuette zur Verzierung eines Brunnens bestimmt war, ist an ihr die Syrinx durch ein Gefäfs ersetzt, aus dessen Öffnung das Wasser hervorsprudelte.

Reinach répertoire II 1 p. 66 n. 3. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 129 n. 2. Braun Ruinen und Museen p. 507 n. 209. Vgl. Furtwaengler Ann. dell' Inst. 1877 p. 202; Mittheilungen des arch. Institutes in Athen III (1878) p. 293—294; der Satyr aus Pergamon p. 29. Brunn Beschreibung der Glyptothek

n. 102. Babelon le cabinet des antiques à la bibliothèque nationale pl. XXII p. 67—68. Babelon et Blanchet bronzes de la bibliothèque nationale n. 428. Furtwaengler Meisterwerke p. 480 Anm. 1.

396 (190) Gipsabgufs eines Kandelabers.

Das Original wurde 1777 bei Neapel gefunden und gehört zu den Denkmälern, welche, nachdem sie unter Napoleon I. nach Paris gebracht worden waren, im Louvre verblieben sind. Das niedrige Piedestal, welches von oben in Fischflossen auslaufenden Löwenklauen gestützt wird, ist antik, aber nicht zugehörig. Nach allen Analogien haben wir vielmehr anzunehmen, dafs der Schaft auf einem hohen drei- oder viereckigen Untersatze ruhte. Modern sind die Schale und das mit umgedrehten Akanthosblättern überzogene Kissen, welches den Übergang von dem Piedestal zu dem Schafte vermittelt.

Dieser Kandelaber ist der gröfste, der sich erhalten hat. Er bekundet den Einflufs der stark mit orientalisierenden Elementen durchsetzten Dekoration, welche sich zur Zeit des grofsen Alexander zu entwickeln anfing und unter seinen Nachfolgern zu vollständiger Ausbildung gedieh. Die gürtelartige Weise, in welcher der Reliefschmuck des Schaftes angeordnet ist, erinnert an die Verzierung ägyptischer Säulen. Zwei der von dem Bildhauer verwendeten Motive sind an dem von Diodor (XVIII 26, 27) beschriebenen Leichenwagen Alexanders des Grofsen nachweisbar. Die Schuppen, welche den obersten Theil des Schaftes umgeben, entsprechen den mit Edelsteinen besetzten Schuppen, die das Dach des über dem Kasten jenes Wagens errichteten Baldachins überzogen. Wie ferner der Schaft des Kandelabers aus einem Schema von Akanthosblättern herauswächst, umgab goldener Akanthos die Mittelstücke der auf dem Wagen angebrachten Säulen. Der mittlere Abschnitt des Kandelaberschaftes ist mit den Relieffiguren von vier tanzenden Bakchantinnen verziert.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 38. Alles Weitere bei Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre p. 291 n. 297 und bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 2130.

397 (198) Brunnenmündung mit Darstellung des Charon.

Vormals in den Giustinianischen Gärten vor Porta del Popolo.

Dargestellt ist die Ausschiffung der Schatten aus dem Nachen des Charon. Der Unterweltschiffer bedeutet einen noch in dem Nachen befindlichen weiblichen Schatten, der in der R. den für die Überfahrt zu zahlenden Obolos zu halten scheint, das Schiff zu verlassen. Zwei Schatten, der vordere wie es scheint eines Mannes, der hintere eines Mädchens, schreiten bereits die Landungstreppe hinab und werden am Ufer von zwei Frauengestalten empfangen, von denen die eine nach dem Spinnrocken, den sie in der L. hält, mit Sicherheit für die Parze Klotho erklärt werden

darf. Hingegen stöfst die Benennung der anderen auf Schwierigkeiten, da das Attribut ihrer l. Hand unkenntlich geworden ist. Wegen des zweihenkligen Bechers, den sie mit der R. vorstreckt, hat man in ihr Lethe vermutet, die den ankommenden Schatten den Trunk der Vergessenheit darreicht.

Galleria Giustiniani II 126. Cavaceppi raccolta di antiche statue III 56. Visconti Mus. Pio-Cl. IV 35. Millin Gal. myth. pl. 86, 346*. Hirt Götter und Heroen T. 40, 344. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 146, 558. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 420. Braun Ruinen und Museen p. 498 n. 201. Krüger Charon und Thanatos (Berlin 1866) p. 12.

398 (200) **Archaistische Statue des Apollon.**

Ergänzt von Pacetti der Kopf, beide Vorderarme, der Köcher, die Füfse mit dem darüber fallenden Gewandrande, die Plinthe. Von dem Tiere sind nur die beiden auf dem r. Beine des Gottes aufliegenden Pfoten antik.

Der Ergänzer hat aus der Figur, obwohl der Körper das männliche Geschlecht in der unzweideutigsten Weise bekundet, fälschlich eine von ihrem Hunde begleitete Artemis gemacht. Doch genügt der antike Thatbestand, um in der Statue vielmehr Apoll als Kitharöden zu erkennen. Die Kithara hing an dem über die Brust reichenden Riemen und berührte den Körper auf der l. Seite an der Stelle, an welcher der Ergänzer den Köcher beigefügt hat und noch ein halbmondförmiges Fragment des ursprünglich daselbst eingreifenden Gegenstandes vorhanden ist. Mit der L. rührte der Gott die Saiten; in der vorgestreckten R. wird er eine Schale gehalten haben. Das Tier, welches schmeichelnd die Vorderpfoten auf den r. Schenkel des Gottes legt, war kein Hund sondern der dem Apoll heilige Greif.

Guattani mon. ined. per l'anno 1786 Ottobre T. III p. 76. Visconti Mus. Pio-Cl. III 39. Clarac III pl. 405 n. 693. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. XVI 161. Vgl. Zoega bassi rilievi antichi I p. 236 not. 27 und in Welckers Zeitschrift p. 358. Braun Ruinen und Museen p. 498 n. 202. Overbeck Kunstmythologie IV p. 178 n. 2.

399 (203) **Statuette des Thanatos.**

Ergänzt die Nasenspitze, der l. Arm, der r. Arm mit der Fackel. Doch ist die Flamme der Fackel antik; sie sitzt an dem plastisch ausgedrückten Feuer fest, welches von dem Altar emporlodert.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie n. 189, ist aber unbeflügelt. Wenn Thanatos hier seine Fackel über einen Altar hält, so scheint der Sinn dieses Motives der, dafs der Todesgott selbst das Feuer für das Opfer anzündet, welches zu Ehren des Verstorbenen dargebracht wird (vgl. n. 402).

Gerhard antike Bildwerke T. 93, 2; Prodromus p. 336. Reinach répertoire II 2 p. 488 n. 1. Vgl. Bull. dell' Inst. 1877 p. 152. Furtwaengler Meisterwerke p. 542.

400 (204) **Niobidensarkophag.**

Gefunden in der Vigna Casali vor Porta S. Sebastiano, vom Kardinal Casali dem Papste Pius VI. geschenkt. Ergänzt der l. Arm Apolls mit dem Bogen, beide Vorderarme der Artemis (nebst Pfeil und Bogen), das Gesicht der in der Mitte befindlichen Niobetochter und andere unbedeutende Stücke.

Der grofsartige den Untergang der Niobiden darstellende Statuencyklus, den ein Künstler der zweiten attischen Schule geschaffen hatte, wirkte mit der Zeit auch auf die Malerei, die, wenn sie den gleichen Gegenstand behandelte, nunmehr vielfach an die plastischen Motive anknüpfte, dieselben jedoch nach den ihr eigentümlichen Bedingungen modifizierte und weiter entwickelte. Motive aus solchen Gemälden wurden dann wieder von den römischen Sarkophagarbeitern in das Relief übertragen. Die Reliefs des vatikanischen Sarkophages zeigen einen entschieden malerischen Charakter. Der Mifsgriff, welchen der Bildhauer beging, indem er die Gottheiten, durch deren Pfeilschüsse die Niobiden fallen, in unmittelbarer Nähe der Getroffenen darstellte, erklärt sich unter der Voraussetzung einer malerischen Vorlage in der natürlichsten Weise. Für den Maler war es ein Leichtes die Götter durch die Anordnung in dem Raume und durch die Farbe als in der Ferne befindlich zu charakterisieren, unmöglich dagegen für den Sarkophagarbeiter, wenn er seine Platte, ohne gröfsere Zwischenräume zu lassen, mit einer Reihe von Figuren auf dem gleichen Plane füllen wollte. Auch kehrt eine Gruppe unseres Sarkophages, diejenige nämlich, welche die Amme und das verwundete Mädchen darstellt, auf einer in Pompei gefundenen Marmorplatte wieder, deren Malerei denselben Mythos zum Gegenstand hat. Überhaupt bekunden die Reliefs dieses Sarkophages in der vielseitigsten Weise die Benutzung von anderswoher bekannten Motiven, wobei es dahin gestellt bleiben mufs, inwieweit diese Motive bereits in der malerischen Vorlage enthalten waren, welche der Steinmetz benutzte, oder von dem letzteren selbständig beigefügt sind. Die Figuren des Apoll und der Artemis wiederholen bekannte Typen. Das unmittelbar vor Apoll befindliche, in den Rücken getroffene Mädchen zeigt ein ähnliches Motiv wie die häufig wiederkehrende Figur einer rasenden Bakchantin. Die auf der r. Seitenfläche angebrachte Gruppe eines Niobiden, welcher seinen niedersinkenden Bruder stützt, findet sich anderswo benutzt zur Darstellung von Pylades, wie er den nach wahnsinnigem Rasen zusammenbrechenden Orest auffängt (vgl. n. 708).

Unweit des l. Endes der Hauptseite, unmittelbar vor Artemis, sieht man Niobe, eine sterbende Tochter umfassend. Die

charakteristischen Typen einer greisen Amme, welche um ein verwundetes Mädchen beschäftigt ist, und eines Pädagogen, der einen Knaben zu schützen sucht, bringen durch ihren Gegensatz zu den idealschönen Gestalten der Niobiden Abwechselung in die Darstellung. Da einer der Jünglinge auf der Hauptseite zwei Speere hält und neben der auf der r. Seitenfläche angebrachten Gruppe ein Pferd einhersprengt, so hat man anzunehmen, dafs die Söhne der Niobe, als sie vom Verderben ereilt wurden, der Jagd oblagen, wie sie auf einem pompeianischen Wandgemälde und auf einem im lateranischen Museum befindlichen Sarkophage (n. 705) dargestellt sind. Der Deckel zeigt rechts die Leichen der Söhne, links die der Töchter. Ein den Hintergrund überziehender Vorhang beweist, dafs man sich die letzteren im Innern des Hauses befindlich zu denken hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 17, 17a. Hirt Götter und Heroen T. XIV 118, 119. Pistolesi VI 40, 41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 375. Braun Ruinen und Museen p. 500 n. 204. Stark Niobe p. 179. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1823. Die pompeianische Marmorplatte: Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno 79 II p. 165 n. 504. Das Wandgemälde: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1883 T. III p. 163—168.

401 (203) **Statue eines Knaben aus dem julischen Geschlechte.**

Gefunden in der Apsis der Basilica von Otricoli. Ergänzt ein Teil des Hinterkopfes, der r. Vorderarm, der l. mit dem ihn bedeckenden Gewandteile, Stücke an der Plinthe.

Dargestellt ist ein mit Tunica und Toga bekleideter Knabe von etwa 15 Jahren, dessen Kopf an den Familientypus der Julier erinnert. Er trägt an einem über die Brust herabhängenden Riemen die für die freigeborenen römischen Knaben bezeichnende Bulla, eine mit Amuleten gefüllte, metallene Kapsel, die zugleich mit der Toga praetexta abgelegt wurde, wenn der Knabe die körperliche Reife erreicht hatte und die Toga virilis anlegte. Die Toga dieser Statue ist demnach die praetexta, deren purpurner Besatzstreif ursprünglich wohl durch Farbe hervorgehoben war. Da die Physiognomie auf einen Julier schliefsen läfst und in demselben Gebäude mit dieser Figur zwei Statuen des Augustus (n. 197, 327) und eine angebliche Statue der Livia (n. 249) gefunden wurden, so hat man den Knaben für den Neffen des Augustus, Marcellus, erklärt. Doch ist diese Deutung nicht mehr haltbar, seitdem ein Gelehrter diesen Marcellus mit grofser Wahrscheinlichkeit in einer zu Pompei gefundenen Porträtstatue erkannt hat, deren Gesichtsbildung sich wesentlich von derjenigen der vatikanischen Figur unterscheidet.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 24 (vgl. Tav. a II 4 p. 229); Iconographie romaine II pl. 19 n. 6, 7, pl. 19a n. 2, p. 41. Pistolesi VI 39. Clarac V pl. 902 n. 2311.

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 122—124 Fig. 17. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 499 n. 203. Kekulé über einen bisher Marcellus genannten Knabenkopf (Berliner Winckelmannsprogramm 1894) p. 5—6. — Über die Bulla: Handbuch der römischen Altertümer VII p. 84, p. 124. — Über die pompeianische Statue: Mau statua di Marcello, nipote di Augusto (Napoli 1890).

402 (149 A) Mittelmäfsige **Statue des Thanatos.**

Gefunden 1774 bei Tivoli im Bereiche derselben Villa wie n. 274—281. Ergänzt der Kopf, die r. Hand mit der Fackel, die l. Hand, Stücke am Altare und an der Plinthe.

Die erhaltenen Ansätze des Halses beweisen, dafs der Kopf nach der l. Schulter geneigt war. Doch fragt es sich, ob der Todesgott von dem Ergänzer mit Recht als schlafend charakterisiert worden ist oder ob wir nicht vielmehr anzunehmen haben, dafs die Figur mit wehmütigem Ausdrucke vor sich hin blickte (vgl. n. 189, 393, 586). Die Haltung des Kopfes und die Weise, in welcher der l. Vorderarm auf den Baumstamm gestützt ist, bekunden deutlich Ermattung. Die gesenkte Fackel in der R. ist wohl richtig beigefügt (vgl. n. 189, 399, 586). Auch diese Statue scheint zum Schmucke eines Grabmals gearbeitet und der auf der Plinthe angebrachte Altar auf den Totenkultus hinzuweisen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 28. Clarac IV pl. 762 n. 1860. Vgl. Gerhard Prodromus p. 257 Anm. 50. Bull. dell' Inst. 1877 p. 154, p. 156—157.

403 (148) **Satyr mit einem Knaben auf den Schultern.**

Gefunden im 28. Jahre Pius' IX. (1869—70) am Lateran bei den Sancta sanctorum. Ergänzt am Satyr die aus Glasfluís eingesetzten Augen, die Nasenspitze, die Arme, das Gesäfs, die Beine nebst den benachbarten Stücken des Unterleibs, am Knaben der Kopf, der r. Arm mit der Schulter, die Rückseite des l. Oberarmes, der l. Vorderarm, der l. Unterschenkel mit dem Knie, das r. Knie mit der Hälfte des Oberschenkels, der r. Fufs. Auch der Stamm und die Plinthe sind modern. Von dem Panther ist nur der Kopf deutlich als antik erkennbar. Da dieses Fragment in keiner Weise mit dem antiken Bestande der Gruppe zusammenhängt und aus anderem Marmor gearbeitet ist, so kann es nichts mit der Gruppe zu thun haben.

Ein junger Satyr tummelt sich lustig einher, während ein Knabe rittlings auf seinen Schultern sitzt. Bei der mangelhaften Erhaltung der Knabenfigur bleibt es zweifelhaft, ob wir darin den jungen Dionysos oder einen Satyrknaben zu erkennen haben. Der Umstand, dafs am Rücken kein Schwänzchen sichtbar ist, reicht zur Entscheidung dieser Frage nicht aus, da die Satyrn öfters ohne diese animalische Zuthat dargestellt wurden. Bei der sicheren Weise, in der der Knabe sitzt, scheint es, dafs der Satyr ihn mit beiden Händen fest hielt, mit der R. am r. Beine, mit der L. am l. Ärmchen. In der erhobenen R. hielt der Knabe

vielleicht ein Attribut, beispielsweise einen Thyrsos, mit dem er, wie mit einer Reitpeitsche, den ihn tragenden Satyr antrieb.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 T. IV p. 115—119. Reinach répertoire II 1 p. 130 n. 4.

404 (104) **Gruppe, Ganymed sich mit dem Adler herumbalgend.**

Da die antike Kunst, der Überlieferung entsprechend, den Liebling des Zeus stets als Knaben oder Jüngling darstellte, so scheint diese Gruppe, in der Ganymed als vier- oder fünfjähriges Kind gebildet ist, modernen Ursprungs. Hiermit stimmt auch der Stil, der auffällig an denjenigen des besonders in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts thätigen Bildhauers François du Quesnoy (genannt »il fattore dei putti«) erinnert.

Clarac III pl. 407 n. 696. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 4, 52. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 351. Overbeck Kunstmythologie II p. 539, p. 599 Anm. 217.

405 (113) **Sarkophag, Protesilaos und Laodameia.**

Gefunden an der Via Appia nuova in dem aus Ziegeln aufgeführten Grabmonument, welches dicht hinter dem zweiten Meilensteine liegt.

Die Reliefs behandeln den Mythos im wesentlichen nach einer Tragödie des Euripides, deren Held Protesilaos war. Doch hat der Sarkophagarbeiter, wie es häufig geschah, die chronologische Reihenfolge der Scenen in der Mitte der Hauptseite durch eine Gruppe unterbrochen, in welcher das mythische Ehepaar dem in dem Sarkophage beizusetzenden römischen Paare assimiliert ist. Die Köpfe der beiden Figuren sind nur skizziert, da der Sarkophag auf Vorrat gearbeitet war und es dem Besteller überlassen blieb die erforderlichen Porträts herausmeifseln zu lassen. Das Relief der l. Seitenfläche zeigt den Abschied des Protesilaos von seiner Gattin Laodameia. Hierauf folgt am l. Ende der Hauptseite der Tod des Protesilaos. Der Held ist gefallen, sowie er das Schiff verlassen und den troischen Boden betreten hat. Über der Leiche sieht man den verhüllten Schatten und davor Hermes, der sich anschickt denselben in die Unterwelt zu führen. Als Laodameia den Tod ihres Gatten vernommen hatte, suchte sie Trost darin, dafs sie ein Bild des Protesilaos liebkoste und unter den im Kultus des chthonischen Dionysos üblichen Gebräuchen verehrte, beschwor aber zugleich die Götter ihren Gemahl, sei es auch nur für kurze Zeit, wiederum zum Leben zu erwecken und ihr ein Wiedersehen mit demselben zu gewähren. Die links von der Mitteldarstellung angebrachte Gruppe deutet die Erfüllung dieses Wunsches an: der wieder zum Leben

erstandene Protesilaos wird von Hermes seiner Gattin zugeführt. Die rechts von der Mittelgruppe wiedergegebene Scene scheint das kurze Zusammensein der beiden Gatten darzustellen. In der klagend auf dem Lager liegenden Frauengestalt will man Laodameia, in dem neben ihr sitzenden Jüngling Protesilaos erkennen. Die scenische Maske, welche hinter Laodámeia in einer Aedicula aufgestellt ist, die daneben hervorragenden Thyrsen wie die vor dem Lager liegenden Flöten und Becken sollen auf den bakchischen Kultus deuten, den Laodameia ihrem toten Gatten widmete, die im Hintergrunde sichtbare verhüllte Jünglingsgestalt das Bild sein, in dessen Liebkosung und Verehrung die junge Witwe Trost zu finden suchte. Am r. Ende der Hauptseite sieht man Hermes, wie er Protesilaos nach kurzem Aufenthalt in der Oberwelt wiederum dem Totenschiffer Charon übergiebt. Hieran schliefst sich auf der r. Seitenfläche die Darstellung dreier für die Unterwelt bezeichnenden Gestalten an, des Sisyphos, der sich mit dem Felsblock abmüht, des auf das Rad geflochtenen Ixion und des Tantalos, der vergeblich das labende Wasser zum Munde zu führen versucht.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 223 n. 210). S. Bartoli gli antichi sepolcri T. 55, 56. Bartoli-Bellori Admiranda T. 75—77. Visconti Mus. Pio-Cl. V 18, 19. Pistolesi VI 22. Inghirami Galleria omerica I 48. Wiener Vorlegeblätter Serie B XI 3. Weiteres bei Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke p. 329 n. 2. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 428; alte Denkmäler III p. 557—558. Braun Ruinen und Museen p. 487 n. 187. Ann. dell' Inst. 1860 p. 366, 1862 p. 165. Hermes XX (1885) p. 127 ff.

406 (118) **Ganymed, vom Adler entführt,** nach Leochares.

Vormals im Besitze des Bildhauers Pacetti. Ergänzt der Kopf und die Flügel des Adlers, am Ganymed die Nase, das Kinn nebst der Unterlippe, der Hals, der r. Vorderarm mit dem Pedum, beinah der ganze l. Arm, beide Beine vom Knie abwärts mit Ausnahme des an dem Stamme anliegenden l. Fufses. Von dem Hunde waren nur die Pfoten und das Gesäfs erhalten. Abgesehen von der dem l. Arme des Ganymed gegebenen Richtung scheint der Ergänzer im wesentlichen das Richtige getroffen zu haben.

Leochares, ein athenischer Bildhauer, der zur Zeit Philipps II. von Makedonien und dessen Sohnes, Alexanders des Grofsen, thätig war, stellte, wie es scheint angeregt durch malerische Kompositionen, welche die gleiche Scene behandelten, in einer Bronzegruppe die Entführung des Ganymed durch den Adler dar. Plinius (n. h. 34, 79) bemerkt darüber, man sehe es dem Adler an, wie er sich bewufst sei, was für einen Raub und für wen er ihn davon trage, und wie er sich bemühe mit seinen auf das Gewand des Jünglings gelegten Krallen den zarten Körper zu schonen. Die vatikanische Gruppe stimmt mit diesen Angaben

überein. Der Adler hat den Jüngling vorsichtig gepackt; die Klauen liegen nicht auf dem nackten Körper sondern auf dem darüber geschobenen Gewande und die Krallen sind seitwärts gebogen, derartig dafs ihre Spitzen das Fleisch nicht verletzen können. Leochares hat das schwierige Problem, das Emporschweben des Adlers zu vergegenwärtigen, in meisterhafter Weise gelöst. Als Stütze dient der Gruppe ein Baum, welcher zugleich die dem dargestellten Momente vorhergehende Situation andeutet; denn er läfst darauf schliefsen, dafs Ganymed, ehe er vom Adler erfafst wurde, unter dem Baume safs und die Syrinx spielte, die nunmehr dem Jünglinge entfallen ist und auf dem Rasen liegt. Betrachtet man die Gruppe in der Vorderansicht, für welche sie ausschliefslich berechnet ist, so bleibt es dem Auge verborgen, dafs der Adler mit dem Unterkörper an dem Stamme haftet. Aufserdem wird das Emporsteigen dadurch veranschaulicht, dafs die Köpfe sämtlicher Figuren, auch der des in der Hauptsache gewifs richtig ergänzten Hundes, nach oben gerichtet sind. Ganymed erleichtert dem Adler den Flug, indem er mit dem l. Fufse von dem Stamme abstöfst — ein Motiv, welches zugleich von technischem Nutzen ist, da es ein weiteres Verbindungsglied zwischen der Gruppe und der Stütze bildet. Aus dem Antlitze des Jünglings, welches deutlich einen Typus der zweiten attischen Schule zeigt, spricht eine stolze Freude. Der l. Arm war nach der Auffassung des Ergänzers jubelnd erhoben. Doch fragt es sich, ob wir nicht vielmehr anzunehmen haben, dafs der Unterarm nach dem Kopfe zu gebogen war und die Hand die Stirne beschattete, eine Bewegung, wie sie die griechische Kunst mit Vorliebe Figuren beilegte, die in sonnenhelle Ferne blicken.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 49. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst I 36, 148. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II⁴ p. 94—97 Fig. 166, p. 110 Anm. 6; Kunstmythologie II p. 521 n. 8, Atlas VIII 4. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 815 Fig. 891. Roscher Lexikon I 2 p. 1597. Jahrbuch d. arch. Inst. VII (1892) p. 175. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 158. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 315 Fig. 160. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 339—343. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1246. Vgl. noch Furtwaengler Sammlung Sabouroff II zu Taf. CXLVII.

407 (52) **Satyr auf seinem Schlauche ruhend** aus Basalt.

Ergänzt der Kopf, der Hals, der r. Arm, die r. Schulter, sämtliche unter dem Körper hervorragenden Teile der Nebris, ausgenommen das sich unmittelbar an der l. Seite des Bauches hinziehende Stück.

Offenbar ging das Streben des Bildhauers dahin, durch Ausführung der Figur in dem grünbräunlichen Basalt den Eindruck einer Bronzestatue wiederzugeben. Die Arbeit ist nicht übel, zumal wenn dem spröden Materiale Rechnung getragen wird.

Clarac IV pl. 715 n. 1706. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 478 n. 178.

Der Kapitolsplatz.

Den Mittelpunkt des Platzes bildet eine **bronzene Reiterstatue des Mark Aurel**[1]), die sich früher auf dem Lateransplatze befand[2]) und unter Paul III. 1538 nach Michelangelos Rat auf ihren gegenwärtigen Standort versetzt wurde.[3]) Der Kaiser reitet ein schweres Pferd von, wie es scheint, nordischer Rasse und streckt, Friede gebietend, den r. Arm vor. Die Basis, auf welcher die Statue steht, soll von Michelangelo entworfen sein. Der um die Mitte des zwölften Jahrhunderts abgefafste und unter dem Namen der Mirabilia bekannte Romführer giebt an, dafs auf der ursprünglichen Plinthe unter dem erhobenen r. Vorderhufe des Pferdes eine kleine Figur eines Königs mit auf dem Rücken gebundenen Händen angebracht gewesen sei. Es liegt kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln. Mark Aurel wäre hiernach dargestellt, über einen besiegten Barbaren, etwa einen Parther, hinwegreitend — ein Motiv, welches in der Kunst der Kaiserzeit mancherlei Analogien findet. Ja die Statue selbst scheint noch eine Spur von einem derartigen Beiwerke bewahrt zu haben. An dem erhobenen Vorderhufe ist nämlich ein Stück eingesetzt. Der Gedanke liegt nahe, dafs eine auf der ursprünglichen Plinthe angebrachte Nebenfigur an dieser Stelle mit der Hauptfigur verbunden war. Die Statue hat im Mittelalter mehrfache Restaurationen erfahren. Diesen Restaurationen wird es zuzuschreiben sein, dafs die Figur des Reiters in unnatürlicher Weise nach rechts überhängt.[4])

Die Balustrade, welche den Kapitolsplatz nach der Piazza Aracoeli zu abschliefst, wurde unter Pius IV. aufgeführt. Sie war

---

1) De Cavalleriis antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1585) I, II T. 68. Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1681) II 6. Piranesi statue antiche T. 22. Righetti descrizione del Campidoglio II 384. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 165 n. 1, p. 182. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 369. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 221—222.

2) Die Litteratur hierüber im Bull. della comm. arch. comunale 1892 p. 42 not. 1.

3) Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 27—28. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 185—186.

4) Eranos vindobonensis (Wien 1893) p. 56—59.

1565 vollendet[1]) und erhielt allmählig ihren gegenwärtigen Skulpturenschmuck.

Die beiden **Kolossalstatuen der Dioskuren**[2]) (deutlich als ergänzt erkennbar: die Schnauzen und die Beine der Pferde), die unter Pius IV., wie es scheint im Ghetto bei dem Baue der Synagoge, gefunden worden waren[3]), lagen in jenem Jahre noch unrestauriert hinter der Balustrade. Sie wurden später von dem Bildhauer Valsoldo ergänzt und 1583 auf den Abschnitten der Balustrade aufgestellt, zwischen denen die von der Piazza Aracoeli emporführende Cordonata in den Kapitolsplatz mündet.[4]) Die Figuren sind als Dioskuren durch den das Haupt bedeckenden Pileus und durch das neben jeder befindliche Pferd kenntlich. Die Pferde sind im Verhältnis zu den Jünglingen zu klein nach dem Prinzipe der alten Kunst, die Hauptfigur selbst auf Kosten der Naturwahrheit hervorzuheben. Jeder der Dioskuren hielt mit der einen Hand sein Pferd an einem Zügel, den wir uns vermutlich aus Bronzeblech ausgeführt zu denken haben, mit der anderen Hand einen bronzenen oder hölzernen Speer. Die Ausführung ist ganz dekorativ und sehr unbedeutend. Im Altertum waren die beiden Statuen vermutlich als ideale Wächter zu beiden Seiten eines monumentalen Einganges aufgestellt.

Im Jahre 1584 wurde die **erste Meilensäule** einer römischen Heerstraße auf der Balustrade aufgestellt. Da sie nicht an der ursprünglichen Stelle gefunden wurde, so wissen wir nicht, ob sie, wie man gewöhnlich annimmt, von der Via Appia oder von einer anderen Straße stammt. Von den beiden darauf angebrachten Inschriften bezieht sich die eine auf eine unter Vespasian 70 n. Chr., die andere auf eine unter Nerva vorgenommene Restauration jener Straße. Diese Säule erhielt ihren gegenwärtigen Platz an dem dem Palazzo Caffarelli zunächst liegenden Ende der Balustrade i. J. 1692.[5]) Als Gegenstück wurde damals an dem entgegengesetzten Ende der Balustrade eine moderne Säule angebracht. Man ersetzte die letztere 1848 durch die antike **siebente Meilen-**

1) Römische Mittheilungen VI (1891) p. 33.

2) Clarac V pl. 812 n. 2044, 2045. Weiteres in den Römischen Mittheilungen VI p. 44 Anm. 134.

3) Röm. Mitth. VI p. 33. Nach einer Inschrift, welche auf der Rückseite der Basis des rechts (von Piazza Aracoeli aus) stehenden Dioskuren angebracht ist, wären die beiden Statuen unter den Trümmern des Theaters des Pompeius gefunden. Doch scheint die im obigen mitgetheilte Provenienzangabe des Flaminio Vacca (Berichte der philol.-histor. Classe der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 70 n. 52) glaublicher, da Vacca über die Entdeckung der beiden Statuen als Augenzeuge berichtet.

4) Röm. Mitth. VI p. 33, p. 44.

5) Corp. inscr. lat. X 1 n. 6812, 6813 (vgl. X 2 p. 991). Römische Mittheilungen VI p. 44, p. 55.

säule der Via Appia, die in demselben Jahre an Ort und Stelle in der Tenuta Torricola bei Casal rotondo gefunden und von ihrem Besitzer, dem Marchese Giustiniani, der Stadt Rom geschenkt worden war. Auch diese Säule ist mit zwei Inschriften versehen, welche sich auf unter Vespasian und Nerva vorgenommene Restaurationen beziehen.[1])

Im Jahre 1591, unter Sixtus V., folgten die beiden unter den Namen der **Trofei di Mario** bekannten, marmornen Tropäen. Sie standen bis dahin innerhalb der Nischen des Fontänenbaues, dessen Ruine sich auf der Piazza Vittorio Emanuele erhalten hat.[2]) Da dieser Bau auf i. J. 226 n. Chr. geschlagenen Münzen des Severus Alexander[3]) abgebildet ist, so hat man darin richtig das Nymphaeum Alexandri erkannt, welches die Regionarier als in jener Gegend gelegen anführen, eine Annahme, die neuerdings dadurch bestätigt worden ist, dafs sich unweit der auf der Piazza Vittorio Emanuele befindlichen Ruine Bleiröhren mit dem Namen des Severus Alexander gefunden haben.[4]) Doch können die in den Nischen jenes Fontänenbaues aufgestellten Tropäen unmöglich zur Zeit des Severus Alexander gearbeitet sein. Die wohl erwogene Anordnung der verschiedenen Waffen- und Rüstungsstücke macht einen ebenso klaren wie prächtigen Eindruck. Die Ausführung ist sorgfältig und eingehend, ohne sich jedoch in das Kleinliche zu verlieren. Ein Blick auf den Bogen des Septimius Severus lehrt, dafs die Plastik des dritten Jahrhunderts nicht mehr fähig war, ein so gelungenes dekoratives Ensemble herzustellen. Die Tropäen sind vielmehr zur Zeit des Domitian ausgeführt. Ein zuverlässiger Gewährsmann[5]) berichtet, dafs er an einem der beiden Exemplare auf der unteren Seite der Plinthe eine Inschrift gelesen habe, welche angiebt, dafs der Marmorblock, der dabei zur Verarbeitung kam, unter Kaiser Domitian von einem Freigelassenen eingeliefert wurde, von dessen Namen sich die erste Silbe -Cres- erhalten hatte. Aufserdem zeigt die Dekoration der beiden Tropäen eine nahe Verwandtschaft mit derjenigen des Titusbogens

1) Corp. inscr. lat. X 1 n. 6817, 6818. Röm. Mitth. VI p. 55 Anm. 184.

2) Du Perac i vestigi dell' antichità di Roma (Roma 1575) pl. 27 (hier die Ruine des Nymphaeums mit dem noch in den Nischen befindlichen Tropäen) Righetti decrizione del Campidoglio II 387. Weiteres in den Römischen Mittheilungen VI p. 44. Vgl. Revue numismatique VIII (1842) p. 332—339. Lanciani i comentarii di Frontino p. 171—172.

3) Cohen médailles impériales IV² p. 449 n. 479 (= Revue numismatique VIII pl. XVI 1), p. 431 n. 297—303 (n. 303 = Rev. num. VIII pl. XVI 2).

4) Mittheilung von R. Lanciani.

5) Celso Cittadini bei Martinelli Roma ex ethnica sacra (Roma 1653) p. 430. Vgl. Ann. dell' Inst. 1870 p. 111.

Endlich wissen wir, dafs Domitian behufs der Verherrlichung seiner Kriegsthaten eine grofse Zahl von Monumenten aufführen liefs.[1]) Nach alledem scheint es, dafs die beiden in Rede stehenden Tropäen für eines dieser Monumente gearbeitet und später zur Dekoration des von Severus Alexander erbauten Nymphaeums verwendet wurden.

Vor dem auf der Balustrade rechts (von der Piazza Aracoeli aus) angebrachten Tropäon steht eine weibliche Figur mit auf den Rücken gebundenen Händen, offenbar die Personifikation eines besiegten Volkes, und rechts wie links von ihr ein geflügelter Jüngling. Jeder dieser Jünglinge scheint die Enden eines grofsen Tuches zu halten, welches hinter dem Nacken der weiblichen Figur wie ein Baldachin nach beiden Seiten herabreicht. Ich bin aufser stande, für diese Handlung eine Erklärung vorzuschlagen oder auch nur eine Analogie nachzuweisen. Wollte etwa der Künstler dadurch ausdrücken, dafs die Jünglinge eine Hülle entfernen, durch welche die Besiegte bisher vor den Augen der Menge verborgen war? Zu den Füfsen der Frau sieht man zwei Kinder, welche offenbar ebenfalls dem überwundenen Volke angehören; das links befindliche Kind erhebt den l. Arm zu der Frau, während das andere knieend dargestellt war. An dem links aufgestellten Tropäon haben sich Reste eines geflügelten Knaben erhalten, welcher sich, wie es scheint, mit der Anordnung der Rüstungsstücke beschäftigte.

Da Domitian in der von mir erwähnten Plintheninschrift den Titel Germanicus führt, da ferner der Kopf der Personifikation, welche vor dem rechts angebrachten Tropäon dargestellt ist, an Typen erinnert, die man mit gröfster Wahrscheinlichkeit für Germanenfrauen erklärt hat (vgl. n. 70), da endlich der Pelzmantel, welcher den Mittelpunkt des links angebrachten Tropäons bildet, auf ein in dem mittleren Europa ansässiges Volk hinweist, so liegt es nahe, die beiden Tropäen zu dem Feldzuge, den Domitian gegen die Chatten unternahm, oder zu dem Siege, den er über den mit den Germanen verbündeten, aufrührerischen Statthalter von Obergermanien, Lucius Antonius Saturninus, davon trug, in Beziehung zu setzen.[2])

Der plastische Schmuck der Balustrade erhielt im wesentlichen seinen Abschlufs unter Innocenz X. Dieser Papst liefs darauf zwei Statuen anbringen, die, wie es scheint, auf dem Quirinal in den Thermen des Constantin gefunden worden waren und zuletzt auf der von dem Kapitolsplatze nach S. Maria Aracoeli

1) Sueton. Domitianus 13.
2) Römische Mittheilungen VIII (1893) p. 215—216.

emporführenden Treppe gestanden hatten. Die beiden Statuen sind von derselben Hand und vermutlich als Gegenstück gearbeitet. Die eine — neben dem siebenten Meilenstein der Via Appia — zeigt auf der Plinthe die Inschrift CONSTANTINVS AVG; auf der Plinthe der anderen liest man CONSTANTINVS CAES. Hiernach stellt die erstere Statue Constantin den Grofsen, die letzere dessen gleichnamigen Sohn dar, welcher zu Lebzeiten seines Vaters den Cäsarentitel führte. Das stabartige, unten in einen Knauf endigende Attribut, welches Constantin der Grofse in der Linken hält und von dem sich nur der untere, an dem Stamme festsitzende Teil erhalten hat, war offenbar ein Scepter. Man erkennt noch an den l. Schultertroddeln des Panzers die Stelle, an welcher der abgebrochene obere Teil den Körper berührte. Dieses Scepter war vielleicht von einem Adler gekrönt, einem Schmucke, dem wir seit der Zeit Constantins häufig an den Sceptern der Kaiser wie ihrer Stellvertreter begegnen.[1])

Vor der Fassade des Senatorenpalastes sieht man zwei als Pendants gearbeitete **Kolossalstatuen von Flufsgöttern**, deren jede ein ebenso reich wie geschmackvoll verziertes Füllhorn hält.[2]) Die dekorative aber effektvolle Ausführung deutet auf die erste Kaiserzeit. Die beiden Statuen standen während des Mittelalters auf dem Quirinal in der Nähe der Rossebändiger. Im Jahre 1527 werden sie als vor dem Konservatorenpalaste, 1550 zum erstenmale als an ihrem gegenwärtigen Standorte befindlich angeführt.[3]) Der links angebrachte Flufsgott stützt sich mit dem linken Unterarme auf eine Sphinx, stellt also ohne Zweifel den Nil dar (deutlich als ergänzt erkennbar: der l. Augenknochen, die Nase, die Lippen, die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem Ruder, der vordere Teil des r. Fufses). In dem Gegenstücke haben wir offenbar den Tiber zu erkennen (ergänzt: die Nase, beinah sämmtliche Finger der r. Hand, die Zehen des l. Fufses, die Figuren der beiden Zwillinge, an dem Tiere die Schnauze). Die ältesten Berichterstatter erkennen in dem Tiere, auf welches sich diese Statue stützt, einen Tiger und bezeichnen den Flufsgott als Tigris. Man hat neuerdings diese Bezeichnung wieder aufgenommen und vermutet, dafs das Tier zwischen 1565 und 68 zu einer Wölfin umgearbeitet und die Statue hierdurch in eine Figur des Tibers

1) Clarac V pl. 980 n. 2526, 2527. Weiteres Röm. Mitth. VI p. 31 Anm. 87, XIII p. 254 Anm. 31 und bei Bernoulli römische Ikonographie II 3 p. 217 n. 2, p. 235—236. Die Statue Constantins des Grofsen auch bei Monges iconographie romaine pl. 62 n. 1—3, vol. IV p. 113 und Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 72, 414 p. 100; ihr Kopf bei Schneider das alte Rom T. XIII 1. Vgl. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1149, 1150. Röm. Mitth. VI p. 31, p. 49, p. 52, XIII p. 252—254.

2) Clarac IV pl 748 n. 1810, pl. 749 n. 1819. Weitere Litteratur in den Römischen Mittheilungen VI (1891) p. 25 Anm. 71.

3) Römische Mittheilungen VI (1891) p. 25—26, p. 29—30; XIII (1898) p 254—257.

verwandelt worden sei.[1]) Doch müfste die Zusammenstellung des Nil und des Tigris auf römischem Boden notwendig befremden, wogegen für diejenige des Nil und des Tibers mancherlei Analogien vorliegen (vgl. n. 48). Aufserdem ist das Tier durch die Formen des Körpers wie durch das volle Haar deutlich als Wolf oder Wölfin kenntlich. Der moderne Restaurator war bemüht, den Kopf demjenigen der kapitolinischen bronzenen Wölfin (n. 638) möglichst anzunähern. Er hat die Vorderseite des Schädels in diesem Sinne überarbeitet und dem von ihm angesetzten Schnauzenstücke eine ähnliche Form gegeben, wie sie jener Bronzefigur zu eigen ist.

In der zwischen den beiden Flufsgöttern angebrachten Nische befindet sich eine sitzende Statue der Pallas aus rotem Porphyr (vgl. n. 238).[2]) Sie erhielt diesen Platz i. J. 1593. Obwohl die Statue durch die die Brust bedeckende Aigis deutlich als Pallas charakterisiert ist, hielt man sie doch für eine Dea Roma. Damit sie die Nische besser ausfülle, wurde ihr ein von moderner Hand gearbeiteter Haufen von Waffenstücken untergeschoben, eine Zuthat, infolge deren die volkstümliche Bezeichnung der Statue als „Roma trionfante" entstand.[3])

1) Römische Mittheilungen VI (1891) p. 26, 33—34.

2) Clarac IV pl. 768 n. 1904. Weiteres in den Röm. Mitth. VI p. 48 Anm. 157, wo auch die einander widersprechenden Fundangaben zusammengestellt sind.

3) Röm. Mitth. VI p. 48.

Das kapitolinische Museum.

Der neueste Katalog: Nuova descrizione del Museo capitolino compilata per cura della commissione archeologica comunale, 2. ed., Roma 1888.

Hof.

408 (1) Kolossalstatue eines Flufsgottes.

Ergänzt die Nase, die Unterlippe, Stücke am Haare wie am Schnurrbarte, der r. Arm vom Biceps abwärts mit der Muschel, die untere Hälfte des l. Vorderarmes nebst dem darüberliegenden und dem von der l. Hand gehaltenen Gewandstücke, der r. Fufs, die Plinthe.

Die Statue stand früher gegenüber der Kirche S. Pietro in Carcere an der Salita di Marforio, weshalb sie in der Volkssprache den Namen Marforio erhielt, wurde unter Sixtus V. auf das Kapitol übertragen und schliefslich zum Schmucke des Brunnens verwendet, den Clemens XII. im Jahre 1734 nach Zeichnungen von Giacomo della Porta im Hofe des kapitolinischen Museums aufführen liefs. Sie spielt in der Geschichte der Stadt Rom eine gewisse Rolle, da es Sitte war, dem Marforio die Antworten auf die Satiren beizulegen, welche man an der Statue des Pasquino (vgl. n. 246) angeheftet hatte. Dargestellt ist ein gelagerter Flufsgott, dessen gewaltige Figur, obwohl der Unterleib und die Beine im Vergleich mit dem Oberköper zu kurz geraten sind, doch einen imponierenden Eindruck macht. Die zwar nur dekorative aber tüchtige Ausführung deutet auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit.

Abbildungen der unrestaurierten Statue: Boissard Topographia Romae I Tav. L 3. Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 79. Abbildungen der restaurierten Statue: De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 94. De Rossi raccolta di statue T. 26. Bottari Mus. cap. III 1. Montagnani il Museo capitolino illustrato I 7. Righetti descrizione del Campidoglio I 41. Über die Geschichte des Marforio: Cancellieri notizia delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino (Roma 1789) p. 3—16. Vgl. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 50.

Rechts und links vom Marforio:

409, 410 (3, 18) **Zwei Statuen des Pan.**

Gefunden auf der Piazza dei Satiri, wo die Topographen die Orchestra des Theaters des Pompeius annehmen, vormals im Hofe des älteren Palazzo della Valle (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 216. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VI, 1891, p. 222, p. 223, p. 225, p. 237 n. 175). Die Weise, in der sie dort aufgestellt waren, wird durch eine Skizze von Heemskerk vergegenwärtigt (Jahrbuch VI p. 158 n. 5). Sie wurden um 1734 von Clemens XII. erworben und in das kapitolinische Museum übertragen. Ergänzt an der links aufgestellten Figur die Nase, beide Arme abgesehen von der r. Hand und Stücke an der Plinthe, an der anderen die Nase, beide Arme, der ganze r. Unterschenkel, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, das untere Stück des Pfeilers, die Plinthe.

Pan ist dargestellt mit langem Barte und Bocksbeinen, ein Pantherfell über der Schulter, mit der R. einen Korb voll Weintrauben auf den Kopf stützend. Die beiden Statuen haben, wie der auf der Rückseite von jeder angebrachte Pfeiler beweist, als Telamone gedient. Da eine ähnliche Figur im Peiraieus gefunden worden ist, so dürfen wir annehmen, daſs die römischen Exemplare auf attische Vorbilder zurückgehen. Die Ausführung ist dekorativ und etwas trocken, aber dabei doch effektvoll.

Zeichnung im Codex Pighianus (Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 173 n. 6, wo weitere ältere Litteratur angeführt ist). De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 87. Bottari Mus. cap. vol. I animadversiones T. I p. 5, vol. III T. 35. Montagnani I 55, 56. Righetti I 107. Clarac IV pl. 725, 1738. Das attische Exemplar: Le Bas-Reinach voyage archéologique en Grèce et en Asie mineure Mon. fig. 30—31 n. 1, wo p. 61 die ganze Litteratur zusammengestellt ist.

Halle.

Die Betrachtung beginnt in diesem wie in allen sonstigen Räumen des Museums rechts vom Eingange und setzt sich von da längs der Wände fort.

411 (19) **Kolossalstatue des Ares.**

Die Statue wurde im sechzehnten Jahrhundert nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, auf dem Aventin, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Forum des Nerva gefunden (Lanciani l' aula e gli uffici del senato romano, Roma 1883, p. 23; auch in den Mem. della r. Accademia dei Lincei Anno CCLXXX, 1882—83). Sie stand vormals im Palazzo Massimi (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 168). Antik sind nur der Rumpf, abgesehen von unbedeutenden Splittern, und der ihm aufgesetzte Kopf, an dem jedoch die Nasenspitze, der Helmbusch nebst Stücken der denselben tragenden Tiere und die Spitzen des Visiers von moderner Hand herrühren. Die Behauptung, dafs der aufgesetzte Kopf nicht zu dem Körper gehöre (Furtwaengler Sammlung Somzée p. 61 Anm. *), halte ich für verfehlt Der Kopf stimmt hinsichtlich des Marmors, der Ausführung und der Corrosion durchaus mit dem Körper überein.

Die Deutung ist gesichert durch ein zu Karthago gefundenes Friesfragment, auf dem die Figur des neben der Liebesgöttin stehenden Kriegsgottes in einer der kapitolinischen Statue entsprechenden Weise behandelt ist, wie durch brettische, lukanische und römisch-kampanische Münzen, auf denen der Kopf des Ares den gleichen Typus aufweist wie derjenige der Statue. Ares zeigt in diesem Typus, wie bisweilen Herakles (vgl. n. 248), eine deutliche Familienähnlichkeit mit seinem Vater Zeus; doch erscheint die Bildung des Kopfes weniger grofsartig und geistvoll. In stilistischer Hinsicht erinnert der Kopf im besonderen an den Zeus von Otricoli (n. 301). Wenn wir demnach die Erfindung dieses Zeusideals mit Recht einem attischen Künstler aus dem vorgerückten vierten Jahrhundert zuerkannt haben, dann liegt die Vermutung nahe, dafs das Original der verwandten Aresfiguren, das, nach den zahlreichen Repliken in Marmor und Bronze zu schliefsen, in römischer Zeit sehr beliebt gewesen sein mufs, eine auf der Burg von Halikarnassos aufgestellte Kolossalstatue des Kriegsgottes war,

welche in der Regel für ein Werk des Leochares (vgl. n. 406) galt, von einigen jedoch dessen mutmafslichem Lehrer Timotheos zugeschrieben wurde. Die kapitolinische Statue ist gut ausgeführt. Doch wird ihre Wirkung durch die schlechte Restauration beeinträchtigt. Die Extremitäten sind sowohl zu kurz wie zu massig ausgefallen und die Figur macht infolgedessen einen schwerfälligen, beinah plumpen Eindruck.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 96. Bottari Mus. cap. III 48. Montagnani II 77. Righetti I 51. Clarac III pl. 292 n. 2499, V pl. 839 n. 2111. Der Kopf: Furtwaengler Sammlung Somzée p. 61. Vgl. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 5, p. 9. Athenische Mittheilungen XIX (1894) p. 160. Das Fragment aus Karthago: Doublet Musée d'Alger pl. XI 5.

412 (38) **Statue des Herakles, fälschlich ergänzt als die Hydra tötend.**

Gefunden um 1620 bei dem vom Kardinal Verallo vorgenommenen Umbau der Kirche S. Agnese vor Porta Pia. Ergänzt von Algardi die Nase, der l. Arm, der r. Arm vom Biceps abwärts, das l. Bein, der r. Unterschenkel, die Hydra, die Plinthe.

413 (39) **Fragment einer Statue des die Hydra tötenden Herakles.**

P. A. Maffei, ein gelehrter Dilettant, dessen Thätigkeit in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts fiel und der mancherlei unzuverlässige Angaben in die Welt setzte, war der erste, welcher die seitdem vielfach wiederholte und bis vor kurzem allgemein geglaubte Geschichte berichtete, dafs einige Zeit, nachdem der Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654) den bei S. Agnese gefundenen Heraklestorso n. 412 (38) in der vorliegenden Weise ergänzt habe, das ursprünglich dazu gehörige, von der Hydra umwundene, linke Bein n. 413 (39) zu Tage gekommen sei; man habe jedoch Bedenken getragen, die vortreffliche Restauration zu beseitigen, und deshalb das Fragment neben der ergänzten Statue aufgestellt. Diese Geschichte ist neuerdings als eine Fabel nachgewiesen worden. Es scheint vielmehr, dafs Algardi den Versuch gemacht hat, das von der Hydra umschlungene Bein an den Torso anzusetzen, dafs er jedoch diesen Versuch später verwarf und den Torso mit den Ergänzungen versah, die ihm gegenwärtig zu eigen sind. Sicher ist, dafs der Torso und das von der Hydra umwundene Bein nicht zusammengehören. Die Bewegung der ersteren findet in den auf die Bezwingung der Hydra bezüglichen Denkmälern keine Analogie, wohl aber in einer auf mehreren Sarkophagen wiederkehrenden Gruppe, welche Herakles darstellt, wie er die kerynitische Hindin niederwirft. Der Held stemmt hier das l. Knie auf den Nacken des Tieres und fafst mit beiden Händen dessen Geweih an. Die antiken Teile unserer Statue stimmen vortrefflich zu einer derartigen Handlung. Man erkennt deutlich, dafs etwas

unterhalb der r. Hüfte ein Gegenstand abgemeiselt ist, der recht wohl die an dieser Stelle ansetzende rechte Geweihstange der Hindin gewesen sein kann.

Da der Torso und das von der Hydra umwundene Bein hinsichtlich des Materials, der Dimensionen, des Stiles und der Ausführung eine auffällige Übereinstimmung bekunden, so scheint es, dafs das letztere in der That an derselben Stelle gefunden ist wie der erstere und dafs die Figur, von der sich nur das Bein erhalten hat, dem gleichen Statuencyklus angehörte wie der Torso, einem Statuencyklus, welcher die Thaten des Herakles darstellte.

Der Torso zeigt eine merkwürdige Mischung älterer und jüngerer Elemente. Während die Bildung des Gesichtes auf das unter n. 124 besprochene, mutmafsliche Heraklesideal des Skopas zurückweist, die trockene Behandlung der Brust an altertümliche Kunstweise erinnert und diejenige des Nabels geradezu archaisiert, bekunden die Proportionen der Figur deutlich lysippischen Einfluſs. Nach diesem eklektischen Verfahren kann das Original des in Rede stehenden Statuencyklus frühestens in der späthellenistischen Zeit geschaffen sein. Der Charakter der Ausführung deutet auf das zweite Jahrhundert n. Chr.

Die Hydra besteht aus einem grofsen Schlangenleibe, welcher zugleich das l. Bein des Herakles und den Stamm umwindet, und aus einem ältlichen Frauenkopfe, aus welchem sich kleine Schlangen gleichwie Haare entwickeln — ein Typus, der, wie es scheint, von der hellenistischen Kunst erfunden wurde. Das Gesicht ist schmerzlich verzogen und der Mund zum Schreien geöffnet.

Römische Mittheilungen IX (1894) T. X p. 334—348. Die Litteratur ist hier p. 334—335 Anm. 3 und in den Verhandlungen der Philologenversammlung zu Görlitz p. 315—318 angeführt. Eine Skizze der Statue n. 412 (38) ohne die Restaurationen: Röm. Mitth. IX p. 343 Fig. 4. Die Angabe von Maffei findet sich bei De Rossi-Maffei raccolta di statue antiche (Roma 1704) p. 127—128. Das Fragment n. 413 (39): Röm. Mitth. IX p. 335 Fig. 1; die Litteratur in der Anmerkung. Über die Bildung der Hydra: Jahrb. d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XCV (1894) p. 91—93. Röm. Mitth. X (1895) p. 210—213.

414 (37) **Der untere Teil einer überlebensgrofsen weiblichen Gewandstatue** aus Porphyr.

Vormals am Fufse der von der Via delle tre pile nach dem Kapitolsplatze emporführenden Salita.

Dieses Stück gehört zu den besseren und wohl auch älteren Skulpturen aus Porphyr, die sich erhalten haben. Vgl. n. 238.

Reinach répertoire II 2 p. 681 n. 8. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 145 n. 33. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 56.

415 (35) **Gruppe, Polyphemos mit einem Gefährten des Odysseus.**

Die Angabe, dafs sie auf dem Caelius gefunden sei, ist ungenügend bezeugt. Die Gruppe stand, soweit unser Wissen reicht, zunächst im Palazzo Venezia, hierauf im sog. Amphitheater des Vatikans, später im Konservatorenpalaste (Röm. Mittheil. VI, 1891, p. 39 n. 36, p. 55. Jahrbuch des arch. Inst. VII, 1892, p. 87 n. 19d). Ergänzt an der Hauptfigur der r. Vorderarm mit der Syrinx und die l. Hand. Der abgebrochene Kopf ist antik und zugehörig, jedoch namentlich am oberen Teile von moderner Hand übergangen. Dem Körper des Gefährten hat der Ergänzer einen antiken aber nicht zugehörigen Kopf aufgesetzt, der von einer Figur des mit Weinlaub bekränzten Dionysosknaben (vgl. n. 4) herrührt.

Polyphemos sitzt auf einem Felsblocke, hält mit der L. einen vor ihm am Boden liegenden Gefährten des Odysseus am Arme und stemmt den r. Fufs auf dessen r. Wade, während die schlaffe Haltung des Gefährten deutlich erkennen läfst, dafs derselbe keines Widerstandes mehr fähig, sondern durch die Angst vollständig gelähmt ist. Da Polyphemos nicht abwärts nach seinem Opfer sondern geradeaus blickt, so müssen wir uns zu der Gruppe eine Figur hinzudenken, nämlich die des Odysseus, der vorsichtig herantritt und dem Ungeheuer einen Becher mit Wein anbietet (vgl. n. 127). Die r. Hand des Kyklopen hielt kein Attribut, sondern war vorgestreckt, um den Becher in Empfang zu nehmen. Die Ausführung der Gruppe ist dürftig. Am Barte des Polyphem haben sich Spuren einer dunkelbraunen, an den nackten Teilen einer braunroten, am Felle einer graulich-violetten Bemalung erhalten.

Montagnani I 59. Righetti I 98. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke T. XXXI 19 p. 765 u. 17, wo weitere Litteratur angeführt ist. Reinach répertoire II 2 p. 509 n. 6. Vgl. Ann. dell' Inst. 1863 p. 430—431. Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II p. 160. Babelon et Blanchet bronzes de la bibliothèque nationale n. 812.

416 (23) **Statue der älteren Faustina** († 141 n. Chr.).

Gefunden in einer Badeanlage, die 1862 in der Villa Negroni-Massimi entdeckt wurde (Ann. dell' Inst. 1863 p. 258). Ergänzt die Nase, mancherlei an den Fingern, ein Stück der Schale, der oberste wie der unterste Teil des Füllhorns.

Die Gattin des Antoninus Pius hält in der L. ein Füllhorn, in der leicht vorgestreckten R. eine Schale. Da Concordia auf Münzen der älteren Faustina mit denselben Attributen ausgestattet ist, so hat man angenommen, dafs die Kaiserin als Concordia dargestellt sei. Indes kommen Füllhorn und Schale auch als Attribute der Pax, der Felicitas, der Fortuna und anderer Gottheiten wie Personifikationen vor. An den Haaren haben sich

Spuren von Vergoldung, am Rande des Mantels rote Farbenreste erhalten.

Mon. dell' Inst. VI e VII T. 84, 3; Ann. 1863 p. 450—452. Bernoulli römische Iconographie II 2 p. 153 n. 1. Reinach répertoire II 1 p. 247 n. 3.

417 (21) **Der untere Teil einer gut gearbeiteten Barbarenstatue** aus phrygischem Marmor (paonazzetto).

Sie war an dem Triumphbogen des Konstantin angebracht und wurde bei der unter Clemens XII. um 1721 vorgenommenen Restauration dieses Bogens in das Museum versetzt.

Reinach répertoire II 1 p. 197 n. 1. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 141 n. 11. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 58.

418 **Weibliche Statue archaischen Stiles.**

Vormals im Besitze der Giustiniani. Ergänzt der Kopf, die l. Hand, der r. Fuſs, beinah die ganze Plinthe.

Die Statue verdient Beachtung, weil sie einen der ältesten Versuche darstellt, unter der Hülle des Mantels die Form und die Bewegung des Armes zur Geltung zu bringen. Wie man sieht, ist dieser Versuch noch sehr unvollkommen ausgefallen und es bedurfte einer langen Entwickelung, bis die griechische Plastik fähig wurde, ein derartiges Motiv in einer der Natur entsprechenden Weise wiederzugeben (vgl. besonders n. 8). Ob die Statue eine archaische Arbeit oder eine getreue Kopie nach einer solchen ist, wage ich nicht zu entscheiden.

Römische Mittheilungen IX (1894) p. 158.

419 (19) **Basis** (aus Peperin) **des Dictators Marcus Minucius.**

Gefunden 1862 bei S. Lorenzo fuori le mura.

Sie trug nach der auf der Hauptseite angebrachten Inschrift einen Gegenstand, den der Dictator Marcus Minucius, des Gaius Sohn, dem Hercules geweiht hatte. Dieser Minucius wurde 217 v. Chr. dem Dictator Quintus Fabius Maximus Cunctator als Magister equitum beigegeben, bald darauf jedoch, als er bei Gerunium einen Vorteil über Hannibal davongetragen hatte und in Rom der Unwille über die zaudernde Kriegsführung des Fabius zum Ausbruch kam, neben Fabius zum Dictator ernannt. Die Darbringung des Weihgeschenkes ist vielleicht durch den bei Gerunium erzielten Erfolg veranlaſst. Die auf der l. Seite der Basis angebrachten Zeichen geben den Ort an, an dem dieses Weihgeschenk innerhalb des Herculesheiligtums aufgestellt war, und die Nummer, welche es in dem darüber aufgenommenen Register führte.

Corpus inscr. lat. I p. 556 n. 1503; VI 1 n. 284. Vgl. Mommsen römische Geschichte I[7] p. 599; Staatsrecht II 1[3] p. 148.

420 **Weibliche Statue archaischen Stiles.**

Vormals im Besitze der Giustiniani. Ergänzt der Kopf, die l. Hand, der ganze untere Teil der Statue ungefähr von der Mitte der Unterschenkel abwärts (die Plinthe einbegriffen).

Die Statue scheint von derselben Hand und als Gegenstück zu n. 418 gearbeitet. Was über die letztere bemerkt wurde, gilt auch für diese.

Römische Mittheilungen IX (1894) p. 158.

421 (17) **Basis** (aus Peperin) **des Marcus Fulvius Nobilior.**

Gefunden 1868 an der Via di S. Ambrogio, also in der Gegend, in welcher die Aedes Herculis Musarum und die Porticus des Philippus lagen.

Der Consul Marcus Fulvius Nobilior nahm bei seinem Kriege gegen die Ätoler 189 v. Chr. Ambrakia, die vormalige Residenz des Königs Pyrrhos, ein und liefs von dort eine grofse Menge von Kunstschätzen, unter denen besonders Statuen der neun Musen Aufmerksamkeit erregten, nach Rom bringen. Bei seinem Triumphe (187 v. Chr.) sollen nicht weniger als 285 Statuen aus Bronze und 230 aus Marmor aufgeführt worden sein. Die in Ambrakia erbeuteten Kunstwerke wurden zum Teile zur Ausschmückung des Tempels verwendet, den Fulvius Nobilior zwischen dem Kapitol und dem Circus Flaminius dem Hercules erbaute und der, da darin auch jene Musenstatuen Aufstellung gefunden hatten, den Namen Aedes Herculis Musarum erhielt. Die Basis trug, wie die auf ihr angebrachte Inschrift angiebt, einen Gegenstand aus der von Fulvius in Ambrakia gemachten Beute. Die Annahme, dafs dieser Gegenstand gerade eine der berühmten Musenstatuen gewesen sei, läfst sich weder beweisen noch widerlegen.

Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1307.

Die am l. Ende der Halle gelegenen Zimmer.

Erstes Zimmer.

422 (14) **Mosaik, Herakles bei Omphale.**

Gefunden 1749 bei Porto d'Anzio (Antium), unter Benedikt XIV. in das Museum übertragen (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIV n. 93).

Das Mosaik stellt Herakles, wie er im Dienste der Omphale spinnt, und einen Löwen, der von zwei Eroten gefesselt wird, als inhaltlich verwandte Gegenstücke nebeneinander. Die Gegend

ist durch eine Palme und eine Pyramide als eine orientalische bezeichnet. Herakles steht da mit einem Ausdrucke, der aus Verdrossenheit und Ermattung gemischt erscheint, und dreht mit der L. die Spindel, deren Rocken in seinem Gürtel steckt. Die Keule und der Schild, die neben ihm angelehnt sind, scheinen auf das thatenreiche Leben hinzuweisen, welches der Held führte, bevor er in die Gewalt der Omphale geriet. Neben der Gruppe der beiden den Löwen fesselnden Eroten sitzt ein dritter Eros im Begriff die Syrinx zu blasen. Unter dem Löwen liegt der Becher des Herakles. Die Gruppe ist vortrefflich komponiert und die resignierte Weise, in welcher das gewaltige Tier die ihm von den kleinen Liebesgöttern zu teil werdende Behandlung erträgt, mit feinem Humor vergegenwärtigt. Als Original haben wir vermutlich ein berühmtes Gemälde der hellenistischen Zeit anzunehmen. Durch dasselbe Gemälde wurde, wie es scheint, Arkesilaos, ein zur Zeit Cäsars thätiger Bildhauer, inspiriert, als er eine Marmorgruppe bildete, welche eine von Eroten umspielte Löwin darstellte.

Foggini Mus. cap. IV 19. Millin gal. myth. pl. 118, t54. Die übrige Litteratur in den Berichten der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1885 p. 227. Vgl. Helbig Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 22—28. Wissowa de Veneris simulacris romanis p. 46. Urlichs Arkesilaos p. 15—16.

Zweites Zimmer.

Hier sind provisorisch zwei Sarkophage aufgestellt, die am 10. Mai 1889 auf den Prati di Castello bei Grundlegung des Palazzo di giustizia gefunden wurden. Die Inschrift des einen wie des anderen ist mit verhältnismäfsig kleinen Buchstaben auf der nach der Eingangswand gerichteten Schmalseite angebracht. Der links aufgestellte Sarkophag enthielt nach der Inschrift, die ursprünglich im Dativ abgefafst war und erst nachträglich durch einen vertikalen Strich, den man durch jedes der beiden O zog, in den Genitiv übertragen wurde, die Leiche eines Gaius Crepereius Euhodus. Es liegt darin das Skelett dieses Mannes ohne weitere Beigabe. In dem anderen Sarkophage war ein weibliches Mitglied derselben Familie, Crepereia Tryphaena, beigesetzt. Der den Schädel umgebende Immortellenkranz hat sich vortrefflich erhalten, da er durch eine Sinterschicht, die sich im Laufe der Zeit darauf ablagerte, gewissermafsen versteinert wurde. Auf einem der Fingerringe ist der Name Filetus eingraviert, vermuthlich derjenige des Verlobten des Mädchens. Die übrigen Schmucksachen, mit denen die Leiche ausgestattet war, und die andereweitigen, ihr beigegebenen Gegenstände bedürfen keiner besonderen Erklärung. Obwohl das Skelett beweist, dafs Tryphaena, als sie starb,

bereits vollständig erwachsen war, hat man ihr doch eine aus Ebenholz gearbeitete Gelenkpuppe in das Grab gelegt, offenbar ein Spielzeug, mit dem sie sich während ihrer Kindheit vergnügt hatte. Der l. Daumen dieser Puppe ist von einem winzigen, goldenen Ringe umgeben, der in einen kleinen Schlüssel ausläuft. Die Buchstabenformen der auf den Sarkophagen angebrachten Inschriften deuten auf das zweite Jahrhundert n. Chr. Das gleiche gilt für die Haartracht der Puppe, welche an diejenige der älteren Faustina († 141 n. Chr.) erinnert.

Bull. arch. comunale 1889 T. VIII p. 173—180.

Drittes Zimmer.

Eingemauert in die Fensterwand:

423 **Fragment eines griechischen Reliefs.**

Vormals in der Sammlung Sarti.

Ein Krieger fällt, den Schild vorhaltend, mit dem Schwerte zum Stofse aus. Von seinem, wie es scheint, zurückweichenden Gegner hat sich nur eine Speerspitze und das flatternde Ende einer Chlamys erhalten. In der Behandlung dieses Gewandstückes wie darin, dafs das Gesicht des Kriegers im Gegensatz zu dem in der freien Kunst üblichen Gebrauche vom Visier bedeckt erscheint, erkennt man noch die Nachwirkung des archaischen Stiles.

Benndorf und Niemann das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 134 n. 124, p. 236.

Die am entgegengesetzten Ende der Halle gelegenen Zimmer.

Erstes Zimmer.

424 (30) **Meleagrossarkophag.**

Die Jagd galt während der römischen Kaiserzeit für eine Beschäftigung, welche dem Manne besondere Gelegenheit darbot, seine Tüchtigkeit zu bewähren. Infolgedessen wurden die Sarkophage häufig mit Reliefs geschmückt, welche gewöhnliche Sterbliche oder Heroen, wie Meleagros und Hippolytos, jagend darstellten. Die meisten dieser Sarkophage waren offenbar für die Beisetzung von Personen bestimmt, die während ihres Lebens mehr oder minder eifrig dem Waidwerk obgelegen hatten. Da der Heros in diesen Fällen gewissermafsen den Toten symbolisierte, so lag es den Bildhauern nahe, die Darstellung mit Zügen auszustatten, welche dem Mythos fremd waren, aber den persönlichen Verhältnissen des Verstorbenen entsprachen. Unser Sarkophag zeigt zwei Beispiele eines derartigen Verfahrens. Die auf der Haupt-

seite zur Linken dargestellte Gruppe verdankt ihren Ursprung lediglich der Rücksicht auf den Toten: Oineus weist seinen Sohn auf eine amazonenartige weibliche Gestalt hin, die offenbar für Virtus zu erklären ist, die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, welcher man nach der während der Kaiserzeit herrschenden Auffassung durch tüchtiges Jagen huldigte. Die r. Seite der Darstellung vergegenwärtigt, wie Meleagros, der Empfehlung seines Vaters nachkommend, den kalydonischen Eber besteht. Er nimmt das Tier mit dem Speere an. Vor Meleagros sieht man Atalante, wie sie den Bogen gegen den Eber spannt, hinter dem Helden die Dioskuren und Ankaios, welch letzterer das für ihn typische Doppelbeil führt. Hinter Ankaios schreitet Artemis vorwärts im Begriff einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. Wenn sie auf diesem und auf anderen Sarkophagen an der kalydonischen Jagd teil nimmt, so steht dies mit dem Mythos in entschiedenem Widerspruch; denn nach der Überlieferung war Artemis dem Oineus wie seinem Hause feindlich gesinnt und züchtigte den Herrscher von Kalydon dadurch, dafs sie den Eber in sein Gebiet sandte. Offenbar ist ihre Beifügung durch das naheliegende Streben veranlafst, den in dem Sarkophage beigesetzten Jäger als Liebling der Jagdgöttin zu bezeichnen.

Auf dem Deckel sind jagende Knaben dargestellt. Am l. Ende sieht man einen von ihnen im Begriff, mit einem Pfeile, dessen Spitze die Form eines Halbmondes hat, nach einem Straufse zu zielen. Wie Herodian (I 15) berichtet, liebte es der Kaiser Commodus seine Geschicklichkeit im Bogenschiefsen dadurch zu zeigen, dafs er in vollem Laufe begriffenen Straufsen mit derartigen Pfeilen die Köpfe abschofs. Hiernach scheint es, dafs jene Gruppe diesem kaiserlichen Sport ihren Ursprung verdankt und der Sarkophag zur Zeit des Commodus gearbeitet ist.

Auf der l. Seitenfläche: zwei Sklaven, welche Jagdnetze und die zur Ausspannung derselben dienenden Stützen tragen. Auf der r. Seitenfläche: eine Unterredung des Meleagros mit Atalante.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. AB 1—3 p. 81—97; 1869 p. 81. Über Virtus: Purgold Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 26 ff.

Auf dem Vorsprunge darüber

425 (25) **Hermenbüste des jugendlichen Herakles.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an der Unterlippe.

Die Herme giebt denselben vermutlich auf Skopas zurückgehenden Typus wieder wie n. 124, ist aber besser aufgeführt als jenes Exemplar. Vgl. n. 623.

Bottari I 87. Montagnani III 2 T. 87. Römische Mittheilungen IV (1889) T. VIII, Vignette zu p. 189. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 253. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II⁴ p. 125 Fig. 142 b.

426 (19) Kopf eines Athleten.

Ergänzt der untere Teil des Halses und die Büste.

Die geläufige Annahme, dafs Juba II., der auch als Schriftsteller thätige König von Numidien und Mauretanien (25 v. Chr. bis 23 n. Chr.), dargestellt sei, gründet sich darauf, dafs zu Athen im Gymnasium des Ptolemaios ein Kopf gefunden worden ist, welcher mit dem kapitolinischen eine gewisse Ähnlichkeit darbietet und den man, da Pausanias (I 17, 2) berichtet, dafs in jenem Gymnasium eine Statue Jubas II. stand, auf diesen König gedeutet hat. Doch unterscheiden sich die Münzporträts des Juba wesentlich von dem athenischen wie dem kapitolinischen Exemplare und entbehren auch des für diese beiden Köpfe bezeichnenden Riemengefüges. Die beiden Köpfe werden vielmehr von Statuen herrühren, welche Athleten darstellten im Begriff, sich dieses Riemengefüge um das Haupt zu legen. Die Nase und die Oberlippe scheinen an dem kapitolinischen Exemplare von moderner Hand überarbeitet worden zu sein und hierdurch ihre sonderbare Bildung erhalten zu haben. Sehen wir von diesen Teilen ab, so werden wir in der Gesichtsbildung eine gewisse Verwandtschaft mit Typen aus myronischem Kunstkreise bemerken (vgl. n. 340). Das Riemengefüge diente vielleicht zu dem gleichen Zwecke wie die Lederkappe, die bisweilen als Kopfbedeckung griechischer Athleten vorkommt (vgl. n. 613).

Furtwaengler Meisterwerke p. 392. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III p. 20 n. 644—646. Der zu Athen gefundene Kopf: Mon. dell' Inst. VI 57, 3—4, Ann. 1861 p. 412—418. Von Sybel Katalog der Sculpturen zu Athen n. 703. Ein authentisches Porträt des Juba II. scheint ein zu Scherschel (Caesarea) gefundener Kopf zu sein: Ann. dell' Inst. 1857 Tav. d'agg. E 2 p. 194. Waille de Caesareae monumentis (Alger 1891) Titelblatt und p. 92.

427 (17) Kopf des jugendlichen Herakles.

Ergänzt die Nasenspitze, die r. Seite des Schädels mit dem darauf liegenden Teile des Kranzes, die Büste.

Der Typus scheint aus dem durch n. 124, 425 und 623 vertretenen abgeleitet, hebt jedoch den Ausdruck der Kraft schärfer hervor, eine Eigentümlichkeit, welche vielleicht dem Einflusse des Lysippos zuzuschreiben ist.

Bottari I 84. Montagnani III 2 T. 84. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 55. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 197 n. 15.

In der Mitte des Zimmers:

428 **Vierseitige Basis, Heraklesthaten.**

Sie stand bis 1743 auf dem Marktplatze von Albano.

Die Reliefs, welche in nicht ungeschickter Weise einen der freien Entwickelung nahestehenden archaischen Stil nachahmen, stellen die zwölf Arbeiten des Herakles dar. Auf der einen Seite sieht man den Helden, wie er das Fell des soeben erlegten und abgehäuteten nemeischen Löwen in der R. hält, daneben seinen Kampf mit der Hydra. Die folgende, nur in ihrem unteren Teil erhaltene Figur stellte, wie sich aus der typischen Reihenfolge der Heraklesthaten und aus dem Vergleiche mit besser erhaltenen Wiederholungen ergiebt, den Helden dar im Begriffe den von ihm ereilten erymanthischen Eber davonzutragen. Die Reliefs der folgenden Seite zeigen die Einholung der kerynitischen Hirschkuh, den Kampf gegen die stymphalischen Vögel und Herakles, wie er nach der Reinigung der Augeiasställe ausruht, die der dritten Seite Herakles mit dem kretischen Stier, im Kampfe gegen den thrakischen König Diomedes und gegen Geryoneus, die der vierten Seite Herakles, wie er der Amazonenkönigin Hippolyte den Gürtel abnimmt, wie er den Kerberos fortführt und wie er die Äpfel vom Baume der Hesperiden bricht.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV Tav. b II 8, Tav. b III 7 p. 325 ff. Righetti II 274—275. Weiteres bei Stephani der ausruhende Herakles p. 202 (454) n. 11. Vgl. Ann. dell' Inst. 1864 p. 314.

Darauf steht:

429 **Statuette, Leto mit ihren Kindern auf den Armen.**

Gefunden an der Via Appia (?).

Die mäfsig ausgeführte und stark verstümmelte Statuette zeigt eine Frau, welche heftig bewegt nach rechts schreitet; an ihrer l. Brust hat sich der Unterkörper eines Kindes erhalten, das sie offenbar mit der l. Hand festhielt. Das ursprüngliche Motiv wie die Bedeutung der Figur erhellt aus einer besser erhaltenen statuarischen Wiederholung, die sich im Museo Torlonia befindet, und aus Reversbildern kleinasiatischer Münzen. Es war Leto dargestellt, wie sie, ihre neugeborenen Kinder Apoll und Artemis auf den Armen, vor dem Drachen Python zurückweicht, während der kleine Apoll gegen den letzteren den Bogen spannt. Man hat vermutet, dafs diese Denkmäler ein Bronzewerk des Euphranor (vgl. n. 52) wiedergeben, welches sich nach Plinius (n. h. 34, 77) zu Rom im Tempel der Concordia befand und die Wöchnerin Leto mit ihren neugeborenen Kindern auf den Armen darstellte. Doch ist diese Vermutung neuerdings mit Recht verworfen worden.

Die Thätigkeit des Euphranor fiel ungefähr in die Jahre 375 bis 330 v. Chr. Hingegen deutet der Stil der beiden statuarischen Gruppen, in denen der Archaismus noch nicht vollständig überwunden erscheint, spätestens auf die Mitte des fünften Jahrhunderts. Vielleicht dürfen wir als Original ein auf denselben Vorgang bezügliches Bronzewerk annehmen, welches nach einer Angabe des Klearchos von Soloi zu Delphi an der Stelle stand, an der die Legende diesen Vorgang lokalisiert hatte.

Schreiber Apollon Pythoktonos T. I 2 p. 69—71, p. 76—78, p. 88—90. Overbeck Kunstmythologie IV p. 372 n. 7; Atlas XXIII 18. Reinach répertoire II 2 p 417 n. 7. Vgl. Kunstchronik IV (1892—93) p. 178. Festgrufs aus Innsbruck an die Philologen in Wien (Innsbruck 1893) p. 151 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 580. Roscher Lexikon II p. 1973—1974. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II⁴ p. 116—118. Die Torloniasche Replik aufser bei Schreiber a. a. O I 1 jetzt auch in den Monumenti dei Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 68.

Zweites Zimmer.

430 (5) Sarkophag, Gallierschlacht.

Gefunden 1830 in einem Grabmale in der Vigna Ammendola an der Via Appia, wo der Begräbnisplatz der Volusier lag (vgl. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112 und unsere n. 160).

Die Reliefs geben die Schlacht in dem Momente wieder, in dem die Niederlage der Gallier eben entschieden ist. Ihr Führer, kenntlich durch die sein Haupt umgebende Binde, bricht in der Mitte des Handgemenges zusammen, indem er sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, sein Schwert in die Brust stöfst. Da die höchst dramatische Komposition einen entschieden malerischen Charakter zeigt und einzelne Figuren unter Verkürzungen dargestellt sind, welche sich mit dem Meifsel nur in unvollkommener Weise zum Ausdruck bringen lassen, so scheint es, dafs die Reliefs auch dieses Sarkophages wenigstens zum Teil durch ein malerisches Vorbild bestimmt sind. Es liegt nahe, dieses Vorbild in der pergamenischen Malerei anzunehmen; denn die Charakteristik der Barbaren verrät eine auffällige Verwandtschaft mit derjenigen der pergamenischen Gallierstatuen (vgl. n. 391, 548, 929), und Pausanias (I 4, 6) berichtet ausdrücklich, dafs sich zu Pergamon auch ein Gemälde befand, welches die Niederlage der Gallier darstellte. Jedenfalls deutet auf die hellenistische Zeit der in der Form einer phrygischen Mütze gebildete Helm des Kriegers, der auf der r. Seite der Darstellung mit dem Schwerte gegen einen vor ihm knieenden Gallier ausholt. Bei einem Römer würde ein derartiger Helm entschieden befremden, wogegen es bekannt ist, dafs sich das Gefolge Alexanders des Grofsen und der Diadochen häufig orientalischer Kleidungs- und Rüstungsstücke bediente.

Für das Publikum der Kaiserzeit vergegenwärtigten die Reliefs natürlich eine Schlacht zwischen Galliern und Römern. Sie wiesen auf die Thätigkeit des in dem Sarkophage beigesetzten Römers hin, der danach eine militärische Laufbahn zurückgelegt und sich vielfach mit Barbaren herumgeschlagen hatte. Die Darstellung der Schlacht setzt sich auf den beiden Seitenflächen fort. Der Deckel zeigt gefangene Gallier mit ihren Frauen und Kindern.

Mon. dell' Inst. I 30, 31; Ann. 1831 p. 287—311. Revue archéologique vol. XII (1888) pl. XXII—XXIII; vol. XIII (1889) p. 331 (wo not. 4 die ganze Litteratur angeführt ist) —352. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 54. Bie Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 137—138. Habich die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks (Berlin 1896) p. 63.

431 (11) Grabstein des Titus Statilius Aper.

Er wurde 1542 unter Paul III. in einem Garten des Vatikans aufgestellt, unter Benedict XIV. in das kapitolinische Museum übertragen (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34). Ergänzt auf der Hauptseite an der Figur des Aper die Nase und die l. Hand mit der Rolle, an der des Knaben der Hals und der r. Unterschenkel abgesehen vom Fufs. Der Kopf des Knaben ist antik, aber nicht zugehörig. Aufserdem rühren ein grofses Stück an dem links vorspringenden Rande der Aedicula mit dem oberen Teile des Bindfadenknäules und der r. Seite der Schreibtafel wie ein kleineres Stück am r. Rande von moderner Hand her.

Wie die auf dem unteren Abschnitte des Sockels angebrachte Inschrift besagt, ist dieser Stein dem Aper und dessen Gattin Orcivia Anthis von den Eltern des Aper gestiftet. Wir erfahren aus derselben Inschrift, dafs dieser Aper zu der Klasse von Architekten gehörte, welche sich damit beschäftigten, die Gebäude zu vermessen (mensor aedificiorum, architetto misuratore), Messungen, welche zu mancherlei Zwecken vorgenommen wurden und besonders häufig, um zu kontrolieren, ob die Bauunternehmer die ihnen durch den Kontrakt vorgeschriebenen Bedingungen gewissenhaft beobachtet hatten. Das Relief der Hauptseite stellt den jungen Aper dar, bekleidet mit Tunica und Toga. Der hinter ihm liegende tote Eber (aper) spielt auf seinen Namen an, eine Beziehung, welche die vier auf dem oberen Abschnitte des Sockels angebrachten Hexameter in nicht gerade geschmackvoller Weise auseinander setzen. Der neben dem Architekten stehende Koffer enthält offenbar die zur Ausübung seines Berufes nötigen Instrumente; der darüber angelehnte Gegenstand scheint eine Pergamentrolle, die zur Aufnahme eines Planes bestimmt sein mag. Der rechts von Aper stehende geflügelte Knabe personifiziert vermutlich den Tod (Thanatos). Wie der unter n. 189 besprochene, statuarische Typus wird er in der gesenkten R. eine Fackel, in der L. einen Bogen gehalten haben. Die auf der

Krönung des Cippus innerhalb einer Muschel angebrachte weibliche Büste zeigt die zur Zeit der flavischen Kaiser übliche Haartracht und ein sehr jugendliches Gesicht, das besser auf die Gattin als auf die Mutter des Aper passen würde.

Die Reliefs der beiden Seitenflächen stellen die für den Beruf des Aper bezeichnenden Instrumente dar. Auf der l. Seitenfläche sieht man einen römischen Fufs mit seinen Teilungen, eine Mefsstange, eine Schreibtafel und einen Knäul von Bindfaden, welcher vermutlich zum Messen diente, auf der r. einen viereckigen Gegenstand, den man für eine Rechentafel erklärt hat, und einen anderen, der möglicherweise ein mit Griffeln (stilus) gefülltes Etui sein könnte.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 209 n. 145). Foggini Mus. cap. IV 9 und pag. 28. Righetti I 123. Die ältere Litteratur im Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1975. Vgl. Bullettino della commissione arch. comunale XV (1887) p. 117.

Drittes Zimmer.

432 Sarkophag, Scenen aus dem Leben des Achilleus.

Der Sarkophag wurde in dem Monte del Grano, einem vor der Porta S. Giovanni nicht weit von der Porta Furba gelegenen Grabhügel gefunden und ist 1590 als im Konservatorenpalast, seit 1720 als im kapitolinischen Museum aufgestellt nachweisbar (Röm. Mitth. VI 1891 p. 46, p. 57). Er enthielt das unter dem Namen der Portlandvase bekannte, gegenwärtig im Britischen Museum befindliche Glasgefäfs. Ergänzt auf der Hauptseite der Kopf des rechts von Achill seitwärts schreitenden Mädchens, die r. Hand des Odysseus und andere unbedeutende Stücke.

Der Deckel zeigt das in dem Sarkophage beigesetzte Ehepaar auf einem Pfühle gelagert. Die Haartracht der Frau und der Bartschnitt des Mannes deuten auf die ersten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts n. Chr. Die mit Blätterwerk angefüllten, gürtelartigen Streifen und die Jagdscenen, welche auf der Matratze angebracht sind, hat man sich gestickt, etwa aus Goldfäden, zu denken. Die Lehnen enden unten in Tierköpfe (vgl. n. 569).

Auf der Vorderseite des Behälters: Achill auf Skyros. Nach einer den Dichtern des homerischen Epos noch unbekannten Überlieferung hatte Thetis ihren Sohn Achill, um seine Teilnahme am troischen Kriege zu verhindern, unter den Töchtern des Königs von Skyros, Lykomedes, versteckt, von denen eine, Deidameia, ein Liebesverhältnis mit dem Jüngling anknüpfte. Odysseus und Diomedes kamen nach Skyros, um den Peliden für den Krieg zu gewinnen. Nachdem sie in dem Palaste allerlei für Mädchen geeignete Geschenke, zugleich aber auch Waffen- und Rüstungsstücke niedergelegt hatten, liefsen sie die Kriegstrompete blasen. Da

warf Achill das ihn bedeckende Frauengewand ab, griff nach den Waffen und schlofs sich den gegen Troia ziehenden Helden an. Die Reliefs zeigen Achill, wie er, noch vom Frauengewande umwallt und mit einem Frauenschuhe am l. Fufse, einen Schild und ein Schwert ergriffen hat und im Begriff ist fortzueilen, während Deidameia, beide Hände auf seine Schultern legend, den Jüngling zurückzuhalten sucht. Eine andere Tochter des Lykomedes tritt erstaunt zur Seite. Neben ihr steht Diomedes, der, sich den Helm zurecht rückend, nach Achill blickt. Die am Boden liegenden Gegenstände, ein Panzer, zwei umgestürzte Wollkörbe, eine Spule, ein Schwert und eine Beinschiene, scheinen die zwiefältigen von Odysseus und Diomedes mitgebrachten Gaben anzudeuten. Die Mitte der Seitengruppen nimmt beide Male ein thronender König ein, rechts Agamemnon, links Lykomedes. Vor beiden Königen steht ein junger Krieger, der ein Pferd am Zügel hält. Unmittelbar vor Agamemnon sieht man Odysseus, kenntlich durch den Pileus, wie er sich nach der in der Mitte stattfindenden Handlung umwendet. Seine r. Hand ist falsch ergänzt; sie wird vielmehr, mit der Fläche gegen Agamemnon gekehrt, Staunen oder Aufmerksamkeit ausgedrückt haben. Der ältliche, langbärtige Krieger, dessen behelmter Kopf zwischen Odysseus und Agamemnon sichtbar ist, scheint Nestor oder Phoinix. Am l. Ende der Platte schliefst ein Krieger, der ein sich bäumendes Rofs am Zügel hält, am r. Ende ein Krieger, der, sich vorbeugend, nach Achill hinblickt, die Darstellung ab. Die Reliefs lassen deutlich erkennen, dafs es dem Bildhauer nicht so sehr darauf ankam die Handlung klar zu entwickeln und ihre Träger scharf zu charakterisieren als eine symmetrisch gegliederte Komposition zu erzielen, wobei es ihm nicht gelungen ist die beiden einander gegenüber sitzenden Könige und die beiden vor ihnen befindlichen, Rosse haltenden Krieger in nähere Beziehung zu der mittleren Scene zu setzen.

Die l. Seitenfläche: Der Abschied des Achill von Lykomedes und Deidameia.

Die r. Seitenfläche: Achill im Begriff sich zu wappnen. Unter den ihn umgebenden Kriegern sieht man Odysseus, auffällig klein gebildet, unter lebhafter Bewegung einherschreiten. Wie es scheint, stellt dieses Relief die dem Kampfe gegen Hektor vorangehende Waffnung des Achill dar. Es würde demnach hinüberleiten zu der nur skizzierten Darstellung der Rückseite: Priamos fleht Achill an, ihm den Leichnam des Hektor zurückzugeben. Hinter Priamos steht Achills Streitwagen, von dem ein Diener ein Rofs abzuschirren im Begriff ist, weiter l. der Wagen des Priamos, aus dem zwei Troer und ein Achäer die für die Lösung bestimmten Kostbarkeiten herausnehmen.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. XIV, XV 25—25c, p. 35. Über den Mythos von Achill auf Skyros: Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich XIII (1890) p. 160ff.

433 (3) **Relief, ein Archigallus.**

Gefunden 1736 zwischen Civita Lavinia (Lanuvium) und Genzano unweit der angeblichen Villa der Antonine, von den Sforza-Cesarini dem Museum geschenkt.

Nachdem 204 v. Chr. der Kultus der Kybele von Pessinus nach Rom verpflanzt worden war (vgl. n. 444), hielten die verschnittenen Priester dieser Göttin, die Galli, alljährlich einen Umzug durch die Stadt, bei dem sie für die grofse Mutter sammelten und unter Begleitung von Flöten und Handpauken allerlei heilige Lieder sangen. Das bunte Bild, das diese orientalisch gekleideten und mit Amuleten wie mit Symbolen reichlich behangenen Gestalten darboten, wird auf das anschaulichste durch unser Relief vergegenwärtigt, welches einen Oberpriester, einen Archigallus, darstellt. Zeigte nicht die Brust entschieden männliche Bildung, so würde man in der Figur nach dem Typus des Gesichtes, der Anordnung der Haare, den Ohrgeschmeiden und dem langärmeligen Chiton vielmehr eine Frau erkennen. Der den Kopf bedeckende Kranz ist mit drei Medaillons verziert, von denen das mittlere eine Büste des idäischen Zeus, die anderen beiden Büsten des von der Kybele geliebten Attis oder des Attis und Kombabos darzustellen scheinen. Auf der Brust sieht man eine kleine Aedicula wiederum mit einem Bilde des Attis. Die r. Hand hält das Symbol der Fruchtbarkeit, einen Granatapfel, und drei Zweige, wie es scheint, desselben Baumes, die l. eine Schale gefüllt mit verschiedenen Früchten, unter denen der der Kybele heilige Pinienzapfen deutlich erkennbar ist. Über die l. Schulter ist die Geisel gelegt, mit der sich die Galli selbst züchtigten oder gezüchtigt wurden. Der Stiel endet oben und unten in einen bärtigen Kopf; um die Schläge empfindlicher zu machen, sind über die Schnüre Knochenstücke gezogen. Im Felde Geräte, welche in dem Kultus der Göttermutter eine hervorragende Rolle spielten: ein paar Becken, eine Handpauke (Tympanon), eine krumme und eine gerade Flöte, eine Cista.

Winckelmann mon. ant. ined. II T. 8 p. 7ff. Foggini Mus. cap. IV 16. Millin gal. myth. pl. 80, 15. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 141, 280. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 63, 817. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 801 Fig. 867.

434 (10) **Aedicula,** geweiht dem Aglibolos und Malachbelos.

Vormals auf dem Quirinal im Garten des Kardinals Ridolfo Pio von Carpi, später in der Villa Giustiniani (gegenwärtig Massimi)

beim Lateran. Ergänzt an beiden Figuren der r. Vorderarm, an derjenigen des Mondgottes aufserdem beinahe das ganze Gesicht und zwei Stücke des Speeres, an der Figur des Sonnengottes die Nase, der Mund, ein grofser Teil der r. Wange.

Die beiden auf dem Sockel angebrachten Inschriften, von denen die eine in griechischer, die andere in palmyrenischer Sprache abgefafst ist, berichten, dafs der Palmyrener Lucius Aurelius Heliodorus diese Aedicula und eine silberne Bildsäule im Jahre 547 der Aera der Seleukiden (= 235/6 n. Chr.) den Göttern seiner Vaterstadt, Aglibolos und Malachbelos, weihte. Das Relief stellt die beiden Götter dar, wie sie einander die R. reichen. Der Sonnengott Malachbelos tritt in orientalischer Tracht, der Mondgott Aglibolos in römischer Kriegsrüstung und mit über den Schultern hervorragender Mondsichel auf. Von dem Attribute, welches der erstere in der l. Hand hielt, ist der obere Teil abgebrochen. Vielleicht dürfen wir darin die Harpe erkennen, durch welche die sengende Kraft der Sonne symbolisiert wurde. Die zwischen den beiden Göttern angebrachte Cypresse wird in der Regel als das Symbol der Hauptgottheit von Syrien, der Astarte, aufgefafst.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 190 n. 70). Foggini Mus. cap. IV 18. Mon. dell' Inst. IV T. 38, 6; Ann. 1847 p. 47 ff., wo die ältere Litteratur zusammengestellt ist. Weiteres bei Roscher Lexikon II p. 2299. Vgl. Corpus inscr. graec. III n. 6015 = Inscript. graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 971.

In die Wände der Treppe sind eingemauert:

435 **Fragmente eines antiken Planes der Stadt Rom** (forma urbis Romae).

Sie wurden unter Pius IV. (1559—1566) hinter der Kirche Ss. Cosma e Damiano gefunden und gelangten zunächst in den Besitz des Kardinals Alessandro Farnese. Nachdem sie über hundert Jahre unbeachtet in den Kellern des Palazzo Farnese gelegen hatten, wurden sie 1673 von Bellori zum erstenmale publiziert, 1742 von Benedict XIV. erworben und in das von diesem Papste gegründete kapitolinische Museum gebracht. Da unterdes eine beträchtliche Zahl von Fragmenten verloren gegangen war, liefs man diese nach Belloris Zeichnungen kopieren und die Kopien zusammen mit den echten Stücken einmauern. Die modernen Stücke sind, um sie von den antiken zu unterscheiden, durch einen beigefügten Stern bezeichnet. Weitere antike Fragmente des Planes wurden in den letzten Jahrzehnten zu wiederholten Malen (1867, 1882, 1885) auf dem Forum wie in der Nähe desselben gefunden. 188 kleine Splitter, die noch nicht aufgestellt sind, kamen 1888 hinter dem Palazzo Farnese beim Abreifsen einer Mauer zutage, in die sie im siebzehnten Jahrhundert verbaut worden waren.

Der Plan geht auf eine im Anfange der Kaiserzeit unternommene grofse Vermessung der Stadt zurück. Das Exemplar, dessen Fragmente uns beschäftigen, ist unter der Regierung des Septimius Severus und Caracalla, zwischen 203 und 211 n. Chr., ausgeführt. Es war angebracht an einer Aufsenwand des Templum sacrae Urbis, einer Art von Katasterarchiv, welches von Vespasian erbaut und von Septimius Severus wieder hergestellt wurde. Reste dieses Baues sind noch jetzt in dem hinteren, rechteckigen Teile der Kirche Ss. Cosma e Damiano erhalten. Der Plan hatte eine Breite von ungefähr 20, eine Höhe von gegen 15 Metern. Da das Reduktionsverhältnis etwa 1 : 250 anzusetzen ist, umfafste er ein Areal von ungefähr 1875 Hektaren. Die Orientierung war nicht, wie bei modernen Karten und Plänen, so, dafs der Norden, sondern der Süden den obersten Platz einnahm. Die Darstellungsweise entspricht unserer jetzigen Grundrifszeichnung. Doch finden sich daneben, wie ähnlich auf mittelalterlichen Plänen, auch einige aufrifsmäfsige Zeichen, am häufigsten W zur Angabe von zweiläufigen Treppen und ∩, welches Bogenwölbungen von Thoren, Wasserleitungen und ähnlichen Bauten bezeichnet. Der Originalplan, welcher nicht nur den Lauf der Strafsen angab sondern auch, wenigstens von den öffentlichen Gebäuden, detaillierte Innendarstellungen enthielt, mufs eine verhältnismäfsig hoch stehende Leistung altrömischer Vermessungskunst gewesen sein. Hingegen läfst die Genauigkeit des im Anfange des dritten Jahrhunderts ausgeführten Exemplares zu wünschen übrig, da die Steinmetzen ihre Vorlage nicht selten mifsverstanden oder flüchtig kopiert haben. Eine vollständige Zusammensetzung des Planes ist bei dem trümmerhaften Zustande, in dem er uns vorliegt, unmöglich. Die Anordnung im Museum folgt der vielfach willkürlichen, die Bellori den Fragmenten gegeben hat. Wir heben einige wichtige, meist durch Inschriften bezeichnete Stücke hervor.

Erster Treppenlauf links, Tafel I. Die Horrea Lolliana, wahrscheinlich am Tiber unterhalb des Aventin gelegen, einer jener grofsen, regelmäfsig angelegten Bazare, deren es im kaiserlichen Rom mehrere gab.

Rechts gegenüber, Tf. XXVI. Fragmente gefunden 1867 unterhalb der Rückwand des Templum sacrae Urbis. Auf zwei in der obersten Reihe eingemauerten Stücken sieht man die in der Nähe der Traiansthermen und der Kirche S. Lucia in Selci gelegene Porticus Liviae.

Links, Tf. II. Die Porticus Octaviae mit den Tempeln des Jupiter, der Juno und des Hercules Musarum. Der Eingangsbau der Porticus ist bei S. Angelo in Pescheria erhalten.

Tf. VI. Fragmente mit dem Traiansforum. Man sieht darauf den nördlichen Teil der Basilica Ulpia mit der nach dem Quirinal gelegenen, unter dem Namen der Bagni di Paolo bekannten Apsis. Die in der letzteren angebrachte Inschrift LIBERTATIS beweist, dafs entweder diese Apsis oder die ganze Basilica der Göttin der Freiheit geweiht war. Die Basilica ist nach Belloris Vorgang falsch zusammengesetzt und als »Basilica Emilia« bezeichnet.

Treppenabsatz:

Tf. VII. Eine regelmäfsige Strafsenanlage, vielleicht im Marsfelde. Drei neben einander gelegene Paläste zeigen den Grundrifs des älteren im besonderen aus Pompei bekannten Hauses, Vestibulum, Atrium, Tablinum u. s. w., während wir sonst auf dem Plane ausschliefslich der späteren grofsstädtischen Mietskaserne (insula) begegnen.

Tf. VIII. Graecostasis und Rednerbühne auf dem Forum. Ein grofses inschriftloses Fragment vergegenwärtigt das Tiberufer; Treppen führen zum Wasser hinab.

Zweiter Treppenlauf, links. Tf. IX. Fragment vom Forum mit dem Tempel der Concordia (oben rechts).

Tf. X. Die Saepta Iulia. Sie bestanden aus einem trapezförmigen Hofe, der von einer kolossalen Pfeilerhalle umgeben war. Von der letzteren haben sich Reste unter dem Palazzo Doria und unter der Kirche S. Maria in Via lata am Corso erhalten. Der Hof diente ursprünglich zu Volksabstimmungen. Als jedoch in der Kaiserzeit die Komitien ihre Bedeutung verloren, richtete man auch dieses Gebäude zu einem grofsen Bazar ein.

Rechts Tf. XIX. Der Circus maximus. Die Buchstaben der Inschrift sind unter einander gesetzt, da sich der Circus genau in der Vertikalaxe des Planes befand. Am oberen Ende sieht man links das Septizonium, ein grofsartiges Wasserwerk, das Septimius Severus an der Südostecke des Palatin aufführen liefs und dessen Ruinen erst unter Sixtus V. abgetragen wurden.

Links Tf. XI. Das Mutatorium Caesaris — wie es scheint der kaiserliche Posthof; die area radicaria — eine platzartige Erweiterung der Via Appia, etwa unterhalb der Kirche S. Balbina; der Ludus magnus — die unweit des Colosseums gelegene kaiserliche Fechtschule mit einem grofsen elliptischen Hofe in der Mitte.

Links Tf. XII. Ein Stück des Forums mit der Basilica Iulia und Aedes Castoris; ein Stück des Theatrum Marcelli mit der Bühnenwand.

Rechts Tf. XVI. Das ungefähr in der Mitte eingemauerte Stück, von dem jedoch nur die l. Hälfte antik ist, zeigt ein Fragment vom Theater des Pompeius. Man sieht darauf den Bogen, durch welchen man von der Rückwand der Bühne in die anstofsende hundertsäulige Halle (hekatostylon) gelangte, und einen Teil dieser Halle.

Rechts Tf. XV. Eine beinah vollständig moderne Platte mit dem Theater des Pompeius. Der Vergleich mit dem daneben eingemauerten antiken Fragmente (auf Tf. XVI) beweist die Ungenauigkeit, mit welcher der Zeichner des siebzehnten Jahrhunderts das Stück, als es noch vollständiger war, wiedergegeben hat.

Links Tf. XIV. Grofses inschriftloses Stück mit einem Teile der Titusthermen.

Forma urbis Romae regionum XIIII ed. H. Jordan (Berolini 1874), wo p. 4 ff. die ältere Litteratur zusammengestellt und kritisch besprochen ist. Vgl. Arch. Zeitung XXXIII (1875) p. 52. Bull. della commissione archeologica comunale 1886 p. 270. Römische Mittheilungen VI (1889) p. 79, p. 228. Elter de forma urbis Romae, diss. I, II (Bonnae 1890, 1891). Rheinisches Museum n. F. XLIX (1894) p. 421.

Auf dem Treppenabsatze rechts:

436 **Statue der Libera.**

Angeblich gefunden bei Civita Lavinia (Lanuvium), vormals im sog. Amphitheater des Vatikans (Röm. Mitth. VI 1891 p. 38 n. 16, p. 55). Ergänzt beinah das ganze Diadem, die Nase, beide Vorderarme, das r. Knie und Splitter an der Gewandung.

Die geläufige Erklärung für Juno Sospita (Sispita) gründet sich darauf, dafs die Statue in Lanuvium gefunden sein soll, wo jene Göttin einer besonderen Verehrung genofs, wie auf die in die Plinthe eingemeifselte Inschrift IVNO LANVMVINA. Doch ist diese Inschrift deutlich als eine moderne Fälschung erkennbar. Andererseits leuchtet es ein, dafs, auch wenn Lanuvium als Fundort der Statue sicher beglaubigt wäre, dies keineswegs zu jener Deutung berechtigen würde; denn man verehrte in Lanuvium neben Juno gewifs noch andere Göttinnen. Die Statue unterscheidet sich wesentlich von den sicher beglaubigten Darstellungen der Juno Sospita (vgl. n. 314). Besondere Beachtung verdient der Umstand, dafs die um die Brust gelegte Tierhaut unmöglich das für jene Juno bezeichnende Ziegenfell sein kann. Ein Archäolog will darin das Fell eines Schweines erkennen. Doch scheint mir das erhaltene Pfotenstück eher auf ein dem Katzengeschlechte angehöriges Tier, einen Panther oder einen Luchs, hinzuweisen und sich somit ein Attribut zu ergeben, welches für Gestalten

aus dem bakchischen Kreise bezeichnend ist. Wir dürfen uns demnach die Frage vorlegen, ob nicht die Statue Libera, das weibliche Gegenstück des italischen Weingottes Liber, darstellt (vgl. n. 371). Der untersetzte Körper, der feste Stand und die Anordnung des in breiten parallelen Falten herabreichenden Gewandes lassen darauf schliefsen, dafs der Künstler dabei einen attischen Typus aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts zu Grunde legte.

Bottari III 5. Montagnani I 11. Clarac III pl. 418 n. 732. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 406—408 p. 30. Vgl. Gerhard Prodromus p. 185 Anm. 18. Overbeck Kunstmythologie III p. 163. Über die Inschrift: Corp. inscr. lat. VI 5 n. 3448*.

Galerie.

437 (5) **Statue, Eros die Sehne in den Bogen einspannend.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli. Ergänzt die Nasenspitze, die Flügel abgesehen von den Ansätzen, die Arme aufser den Schulterstücken, der Bogen, der r. Fufs, der l. Unterschenkel, der Stamm mit dem Köcher, die äufseren Teile der Plinthe.

Das ursprüngliche Motiv ergiebt sich aus zwei Gemmenbildern (Fig. 20, 21), wie aus besser erhaltenen statuarischen Wiederholungen. Eros hält mit der L. das Bogenhorn fest in der Mitte angefafst und drückt mit dem Ballen der R. das obere Ende desselben herab, während die Finger bemüht sind die Sehne in

Fig. 20.

Fig. 21.

die an diesem Ende angebrachte Kerbe einzufügen. Das untere Bogenende hat man sich nach Mafsgabe einer zu Venedig befindlichen Replik an das r. Bein unterhalb des Kniees angestemmt zu denken. Der Blick ist spähend in die Ferne gerichtet, offenbar nach dem Gegenstande, den sich Eros zum Ziel auserkoren hat.

Da an drei statuarischen Wiederholungen dieses Typus neben der Figur ein Stamm angebracht ist, über welchen ein Löwenfell herabhängt und an dem eine Keule lehnt, so hat man vermutet, Eros sei nicht mit seinem eigenen Bogen sondern mit demjenigen des Herakles beschäftigt, den er ihm nebst Keule und Löwenfell geraubt habe. Wenn jedoch die antike Kunst Eros in eine derartige Beziehung zu Herakles bringt, hebt sie stets den Gegen-

satz zwischen dem zarten Liebesgott und dem gewaltigen Helden nachdrücklich hervor. Der Bogen würde daher, falls er derjenige des Herakles wäre, im Vergleich mit dem Knabenkörper unverhältnismäfsig grofse Dimensionen aufweisen und der ihn handhabende Eros die höchste Kraftanstrengung bekunden. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr steht der Bogen, dessen Höhe etwa drei Fünfteln der Körperlänge entspricht, zu der Statur des Eros in einem durchaus normalen Verhältnis und erscheint der Kraftaufwand keineswegs bedeutender als der, mit welchem wir auf anderen Denkmälern Heroen wie Sterbliche die Sehne in den Bogen einspannen sehen. Ja Eros ist nicht einmal ausschliefslich durch die Beschäftigung mit dem Bogen in Anspruch genommen, sondern richtet dabei bereits seinen Blick auf das Ziel, für welches er sich schufsfertig macht. Aufserdem hat man zu bedenken, dafs derartige Figuren, deren Extremitäten weit vom Körper abstehen, ein Bronzeoriginal voraussetzen lassen. Bei einem solchen war aber der Stamm, der bei der Übertragung in Marmor, um dem l. Beine einen festen Halt zu geben, beigefügt werden mufste, vollständig überflüssig, und wir dürfen um so sicherer annehmen, dafs er an dem Originale fehlte, als er den Eindruck der Bewegung auf das empfindlichste beeinträchtigt. Demnach sind der Stamm und die an ihm angebrachten Attribute Zuthaten der Marmorarbeiter und als solche für die Erklärung der Figur von bedingtem Werte. Auch nötigen diese Attribute nicht einmal zu dem Schlusse, dafs die Kopisten, von denen sie beigefügt wurden, angenommen hätten, der von ihnen wiedergegebene Eros sei mit dem Bogen des Herakles beschäftigt. Da vielmehr solche an Stützen angebrachte Gegenstände öfters zu der Handlung, in der die Figur dargestellt ist, nur in ganz loser Beziehung stehen, so scheint es recht wohl denkbar, dafs das Löwenfell und die Keule beigefügt sind, nicht um die Handlung schärfer zu präzisieren, sondern um unabhängig von ihr auf die Macht des Eros hinzuweisen, der selbst der Gewaltigste unter den Heroen nicht zu widerstehen vermag.

Die Statue erinnert in der Stellung, in den Proportionen wie in der naturwahren Charakteristik der Haut auffällig an die Kunstweise der Lysippos (vgl. n. 32). Die zahlreichen Wiederholungen, welche sich von ihr erhalten haben, lassen auf ein berühmtes Original schliefsen. Hiernach scheint die Vermutung gestattet, dafs dieses Original die in Thespiae befindliche, bronzene Erosstatue des Lysippos war.

Clarac pl. 642, 1464. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 51, 631. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 497 Fig. 539. Vgl. Friederichs Amor mit dem Bogen des Herakles, Berlin 1867. Schwabe observationum archaeologicarum

particula I (Dorpati 1868) p. 1—7. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1582. Roscher Lexikon I 1 p. 1362. Furtwaengler Meisterwerke p. 645—646; Sammlung Somzée n. 39. Klein Praxiteles p. 229 ff (p. 230 n. 1).

438 (6) **Kopf des Marsyas.**

Ergänzt die Büste.

Der Kopf stimmt hinsichtlich der Formen mit demjenigen des hängenden Marsyas (n. 593, 890) überein, zeigt aber den Ausdruck schmerzlicher Bestürzung. Dieser Ausdruck scheint vollständig angemessen unter der Vorraussetzung, dafs der Kopf von einer Statue herrührt, welche Marsyas darstellte, wie er bei dem Wettkampfe mit Apoll seiner Niederlage gewahr wird, eine Scene, die in besonders deutlicher Weise auf einem im Louvre befindlichen Sarkophage wiedergegeben ist. Eine aus den Caracallathermen stammende, besser ausgeführte Wiederholung dieses Typus befindet sich im Berliner Museum.

Righetti II 263. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 164 n. 14. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 167. Der Sarkophag: Overbeck Kunstmythologie IV p. 455 n. 1; Atlas XXV 7. Das Berliner Exemplar: Verzeichniss der ant. Skulpturen des Berl. Museums n. 206.

439 (8) **Statue einer trunkenen Alten.**

Die an der Via Nomentana gefundene Statue stand anfänglich im Palazzo Verospi, später im Pal. Ottoboni (Fiano) und wurde vom Kardinal Ottoboni dem Papste Clemens XII. abgetreten (Röm. Mittheil. VI 1891 p. 59). Ergänzt der Kopf, die untere Hälfte des r. Vorderarmes nebst der Hand, der Hals der Amphora, die Füfse nebst dem benachbarten, vom Gewande bedeckten Stücke des l. Unterschenkels. Der Restaurator benutzte dabei eine besser erhaltene Statue desselben Typus, welche der Kurfürst Karl Theodor von Bayern gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Italien und zwar vermutlich in Rom erwarb und die sich gegenwärtig in München befindet.

Die Alte sitzt auf der Erde und umfafst eine von einer Epheuguirlande umgebene Amphora, die man sich mit Wein gefüllt zu denken hat. Das inbrünstige Entzücken, welches sie hierbei empfindet, kommt in der Bewegung ihres Körpers vortrefflich zum Ausdruck. Ebenso ist die Charakteristik des welken Fleisches von einer staunenswerten Naturwahrheit. Offenbar geht die Statue auf ein Original aus hellenistischer Zeit zurück. Das Epigramm dieser Zeit hat öfters trunksüchtige alte Frauen zum Gegenstand seiner Pointen gemacht. Wir kennen als das älteste Beispiel dieser Gattung ein Epigramm des Tarentiners Leonidas, eines Zeitgenossen des Pyrrhos, welches sich auf das Grabmal einer trunksüchtigen Alten Namens Maronis bezieht. Andererseits schreibt Plinius (n. h. 36, 33) dem athenischen Bildhauer Myron (vgl. n. 340) eine Marmorstatue zu, die sich in Smyrna befunden und eine trunkene Alte dargestellt habe, eine Angabe,

welche schon deshalb Bedenken erregt, weil der berühmte Myron, soweit unsere Kenntnis reicht, ausschliefslich in Bronze arbeitete. Unter den Vermutungen, durch die man diese Schwierigkeit zu beseitigen versucht hat, sind im besonderen zwei beachtenswert. Ein Gelehrter nimmt an, dafs Plinius bei flüchtigem Excerpieren jenes Epigrammes statt des Frauennamens Maronis im Nominativ den Genetiv Myronis gelesen und darauf hin dem Myron die Statue einer trunkenen Alten zuerkannt habe. Doch bleibt hierbei die Angabe, dafs die Statue in Smyrna aufgestellt gewesen sei, unerklärt. Nach einer anderen Vermutung hätte Plinius einen späteren gleichnamigen Künstler mit dem berühmten Myron verwechselt. Wir kennen einen Myron, welcher zu Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. für Olympia eine Athletenstatue arbeitete, und einen anderen, der gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts zu Pergamon thätig war. Dieser letztere habe in dem benachbarten Smyrna die Statue einer trunkenen Alten, etwa als Gartenschmuck, gearbeitet und sei von Plinius mit dem attischen Meister verwechselt worden. Für welche der beiden Vermutungen man sich aber auch entscheiden mag, jedenfalls liegt der Gedanke nahe, dafs die kapitolinische Statue wie eine Wiederholung des gleichen Typus, die sich in München befindet, Kopien nach der von Plinius erwähnten Marmorstatue sind.

Der Bauch zweier griechischer Thongefäfse, deren eines von der Insel Skyros, das andere aus Tanagra stammt, hat die Form einer Frauenfigur, welche im wesentlichen den beiden in Rede stehenden Statuen entspricht und auf das gleiche Original zurückzugehen scheint wie diese. Der Stil beider Gefäfse und die Buchstabenformen einer Inschrift, welche auf der Plinthe des auf Skyros gefundenen Exemplares angebracht ist, deuten auf das zweite Jahrhundert v. Chr. Hiernach dürfen wir es als wahrscheinlich betrachten, dafs der statuarische Typus der trunkenen Alten im zweiten Jahrhundert vorhanden und so bekannt war, dafs sich die Keramik sein Motiv zu Nutze machte.

De Rossi raccolta di statue T. 103. Bottari III 87. Montagnani I 58. Righetti I 54. Clarac IV pl. 701 n. 1659. Vgl. Visconti Museo Pio-Cl. VII p. 124. Brunn Geschichte der griechischen Künstler I p. 144 n. 19. Arch. Zeit. XX (1862) p. 333—335, XXVI (1868) p. 78. Rheinisches Museum XXII (1867) p. 21 ff. *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1891 T. 10 p. 144 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 476. — Die Münchener Statue: Abhandlungen der bayer. Akademie der Wissenschaften X 2 (1865) T. III p. 398.

440 (10) **Achteckiges Aschengefäfs,** von dem Freigelassenen Decimus Lucilius Soter seinem Patrone Lucius Lucilius Felix gestiftet.

Gefunden nach Ligorio an der Via Appia, zunächst im Pal. Cesi, hierauf beim Kardinal Albani.

Die zierlich gearbeiteten Reliefs vergegenwärtigen das Treiben, welchem sich Eroten nach einem festlichen Mahle hingeben. Acht bärtige Masken, von denen Weinreben- und Lorbeerzweige ausgehen, bilden oben eine Art von Fries. Drei der Eroten spielen musikalische Instrumente. Ein vierter schreitet vorwärts, in der L. eine Laterne haltend; sein Kopf und sein Hals sind noch von den dicken Kränzen umgeben, welche er während des Mahles trug. Ein fünfter langt an einer kolossalen Fackel hinauf, um seine kleine daran anzubrennen. Zwei andere, von denen der eine in der R. eine gesenkte Fackel hält, tanzen aufeinander zu, die Hände in typischer Weise erhebend. Beinah alle diese Figuren geben Motive bekannter Statuen wieder. Gleich ähnlichen häufig auf Sarkophagen wiederkehrenden Darstellungen symbolisiert auch die an dieser Aschenurne angebrachte das selige Fortleben der Verstorbenen im Jenseits.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 204 n. 111). Foggini Mus. cap. IV 57. Righetti I 160. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 147 n. 27. Arch. Zeitung XXIII (1865) p. 61 ff. Die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 3 n. 21577. Über die verwandten Sarkophage: Ann. dell' Inst. 1860 p. 207 ff.

441 (12) Satyrknabe die Flöte blasend.

Gefunden 1749 auf dem Aventin in der Vigna der Padri dei Ss. Cosma e Damiano (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIV n. 94). Ergänzt der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand mit der Flöte, Splitter an der Nebris, die Hörner und das l. Ohr des Rindes, die Ränder der Plinthe.

Die Statue geht auf dasselbe Original zurück wie n. 19, wo über den Typus das Nötige bemerkt ist. Doch hat der Kopist durch Beifügung eines vor dem Stamme liegenden Rindes das idyllische Element auch in dem Beiwerke hervorgehoben.

Montagnani I 54. Righetti I 132. Clarac IV pl. 710 B n. 1670 C. Vgl. American Journal of arch. IX (1894) p. 536. Klein Praxiteles p. 212 n. 4.

442 (20) Gequälte Psyche.

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli, seit 1753 im Museum. Ergänzt der l. Augenknochen, die Nasenspitze, die Unterlippe, die r. Hand, der l. Vorderarm, die Plinthe.

Psyche duckt sich in heftiger Bewegung und blickt, den Kopf nach rückwärts beugend, mit dem Ausdruck schmerzlichen Flehens zu dem sie peinigenden Eros empor. Der letztere war nicht dargestellt, sondern mufs vom Betrachter hinzugedacht werden; denn es läfst sich keine zweite Figur mit derjenigen der Psyche zu einer befriedigenden Gruppe vereinigen. Da die Statue in der Gesichtsbildung wie in den Gewandmotiven mancherlei Berührungspunkte mit den Niobiden darbietet, so dürfen wir ver-

muten, dafs ihr Original in demselben Kunstkreise entstanden ist wie dasjenige des berühmten Statuencyklus.

Montagnani I 38. Righetti I 69. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 37. Clarac IV pl. 654 n. 1500 A. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1427 Fig. 1577. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 169 Abb. 30. Vgl. O. Jahn archäol. Beiträge p. 178—179. Stark Niobe p. 299—305. Stephan compte-rendu pour 1877 p. 211—212.

443 (21) Apollokopf.

Ergänzt Stücke an den Augenknochen, die Nase, der Hals und die Büste.

Wollen wir diesen Apollontypus richtig beurteilen, so müssen wir von Exemplaren ausgehen, die besser ausgeführt sind als das kapitolinische. Besondere Beachtung verdient ein zu Venedig im archäologischen Museum befindlicher Kopf. Er zeigt einen ernsten, sinnenden Ausdruck und zugleich eine gewisse Strenge des Stiles, welche auf ein hoch in das vierte Jahrhundert hinaufreichendes Original schliefsen läfst.

Righetti II 258. Vgl. Bull. dell' Inst. 1866 p. 100. Overbeck Kunstmythologie IV p. 150 n. 7. Amelung Führer n. 2.

Unter Museumsnummer 25:

444 Basis, der Mater Magna geweiht.

Gefunden unter Clemens XI. am Ufer des Tiber unterhalb des Aventins (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXVII n. 24), zunächst im Vatikan aufgestellt (Jahrb. d. arch. Inst. V 1890 p. 54), unter Clemens XIII. in das kapitolinische Museum versetzt.

Die Basis trug nach der Inschrift einen Gegenstand, den eine gewisse Claudia Syntyche der Mater Magna und der navi salviae geweiht hatte. Die Wiederholung von salviae ist offenbar ein Versehen des Steinmetzen. Die Erklärer schwanken, ob navi salviae in zwei Worte zu zerteilen oder als ein Wort zu lesen sei. In dem ersteren Falle wäre Salvia der Name des Schiffes, auf welchem 204 v. Chr. der Meteorstein, der im Tempel der Göttermutter zu Pessinus den Mittelpunkt des Kultus gebildet hatte, nach Rom übergeführt wurde. In dem letzteren Falle würde Navisalvia ein Name der Vestalin Claudia Quinta sein, welche jenes Schiff, als es an der Tibermündung auf den Sand gelaufen war, flott machte und an ihrem Gürtel stromaufwärts führte. Die Vertreter dieser Ansicht nehmen an, dafs die Vestalin unter jenem Namen neben der Göttermutter als Schutzpatronin der Tiberschiffahrt verehrt wurde, eine Annahme, für die es jedoch an jeglicher Analogie gebricht. Jedenfalls zeigt das Relief der Vorderseite Claudia Quinta, wie sie das Schiff vorwärts zieht. Die Jungfrau ist als Vestalin bezeichnet durch das Suffibulum,

einen von dem Hinterkopfe herabreichenden und unter dem Kinne zusammengeknüpften Schleier. Um die Handlung deutlicher zu machen, hat der Bildhauer auf dem Verdecke statt des Meteorsteines ein Bild der Göttermutter dargestellt. Auf den Seitenflächen der Basis sieht man die für den Kultus der Mater magna bezeichnenden Geräte: ein Pedum, ein Paar Becken, eine krumme und eine gerade Flöte, eine phrygische Mütze.

Foggini Mus. cap. IV p. 67. Righetti II 312. Millin gal. myth. pl. 4, 10. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 57, 231. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 63, 816. Baumeister Denkm. d. kl. Altert. II p. 800 Fig. 864. Daremberg et Saglio dictionnaire I 2 p. 1864 Fig. 2243. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 149 n. 29. Ann. dell' Inst. 1867 p. 300. Histor. u. philolog. Aufsätze Ernst Curtius gewidmet p. 216—217. Jordan der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen p. 54. Roscher Lexikon II p. 481. — Über die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 1 n. 492; Preller-Jordan römische Mythologie II p. 58 Anm. 1; Philologus LII (n. F. VI) p. 581—582 (hier wird geleugnet, dafs salviae eine Dittographie sein könne, und angenommen, dafs es das erste Mal der Name des Schiffes — gleich griechischem Σωτηρία — sei, das zweite Mal von der des Lateinischen wenig kundigen, griechischen Freigelassenen in dem Sinne von pro salute gebraucht werde. Doch scheint mir diese Voraussetzung sehr gezwungen). — Über das Suffibulum vgl. die einleitenden Bemerkungen zu n. 1073 ff. in unserem zweiten Bande.

445 (27) **Büste der Julia Domna** († 217 n. Chr.), Gattin des Septimius Severus.

Ergänzt das vordere Stück der Nase.

Der verhältnismäfsig jugendliche Charakter des Kopfes läfst darauf schliefsen, dafs diese Büste zu den frühesten Porträts der Julia Domna gehört. Sie scheint gearbeitet bald, nachdem ihr Gemahl zum Kaiser ausgerufen worden war (193 n. Chr.).

Bernoulli römische Ikonographie II 3 T. 18a, 18b p. 42—44 (wo die obige Deutung, wie mir scheint mit Unrecht, bezweifelt wird).

446 (29) **Statue der Pallas.**

Angeblich bei Velletri gefunden. Ergänzt die Spitze des Helmvisiers wie der Nase, der r. Arm nebst dem Ärmel und dem Speere, die l. Hand, ein grofses Stück in der Umgebung des r. Knies, die Ränder der Plinthe.

Sie geht auf das gleiche Original zurück wie die vatikanische Statue n. 52, zeigt jedoch eine kleinlichere Ausführung und entbehrt der um die Brust gelegten Aigis.

Nibby Museo Chiaramonti II 5. Righetti II 365. Braun Vorschule T. 62. Reinach répertoire II 1 p. 275 n. 8. Vgl. Arch. Zeitung XXXIV (1876) p. 121. Furtwaengler Meisterwerke p. 593 ff.

Vor dem Fenster:

447 **Brunnenmündung, Götterzug.**

Das Denkmal befand sich früher in einer den Medici gehörigen Villa vor Porta del Popolo. Der Grofsherzog Cosimo III. schenkte

es dem Kardinal Albani, aus dessen Besitze es 1728 in die kapitolinische Sammlung überging (Justi Winckelmann II 1 p. 303). Ergänzt die Köpfe der Aphrodite und der Hestia, aufserdem mancherlei unbedeutende Stücke.

Zuverlässige Gewährsmänner, welche dieses Denkmal sahen, bevor es in das Museum gebracht wurde, berichten, dafs der Marmor ausgehöhlt war und an den inneren Rändern der Höhlung Seilspuren zeigte. Wir haben demnach darin die Einfassung eines Ziehbrunnens zu erkennen. Die Öffnung wurde später geschlossen, um den Marmor als Basis für den gegenwärtig darauf aufgestellten Krater zu verwenden. Die Reliefs stellen zwei Götterzüge dar, die, in entgegengesetzter Richtung vorschreitend, einander begegnen. Der eine Zug wird eröffnet von Zeus, der in der L. das Scepter, in der R. den Donnerkeil hält. Dem Göttervater folgen Hera, Pallas, Herakles, Apoll die Lyra spielend, Artemis den Bogen in der L., Ares, Aphrodite in jeder Hand eine Blume haltend. Wie sich aus alten Zeichnungen der Reliefs ergiebt, war der gegenwärtig ergänzte Kopf der Liebesgöttin nicht vorwärts sondern rückwärts gewandt und hiermit die diese Reihe abschliefsende Figur in Beziehung zu dem anderen Götterzuge gesetzt. An der Spitze des letzteren Zuges schreitet Hephaistos, mit beiden Händen einen Schmiedehammer anfassend, hinter ihm Poseidon mit Dreizack und Delphin, Hermes mit Caduceus und Widder, zuletzt Hestia. Man hat die Darstellung auf die Rückführung des Hephaistos wie auf die Einführung des Herakles in den Olymp und auf die Geburt der Pallas zu deuten versucht. Doch gehen alle diese Erklärungen von der bedenklichen Voraussetzung aus, dafs der Bildhauer mancherlei Motive der ihm vorliegenden Originalkomposition mifsverstanden habe. Hiernach scheint es zweifelhaft, ob die Reliefs in der That eine bestimmte mythologische Scene wiedergeben sollen.

Ein Gelehrter will die kapitolinische Brunnenmündung zu der Kunst des Kallimachos in Beziehung setzen. Er versucht nachzuweisen, dafs Kallimachos an dem Um- oder Neubau des Erechtheions, der nach dem Frieden des Nikias (421 v. Chr.) in Angriff genommen wurde, einen hervorragenden Antheil genommen und dafs er zu den Künstlern gehört habe, welche, nachdem Pheidias eine freiere Auffassung der Natur in die Plastik eingeführt hatte, noch an einzelnen Elementen des archaischen Stiles festhielten, also, wie wir uns auszudrücken pflegen, archaisierten. An diese Kombination wird dann die weitere Vermuthung angeknüpft, dafs Kallimachos bei der Thätigkeit, die er im Erechtheion entfaltete, den darin befindlichen Brunnen mit einer neuen Mündung umgeben habe und dafs das kapitolinische Exemplar nach der letzteren kopiert

sei; hieraus erkläre es sich, dafs in dem darauf dargestellten Götterzuge die im Erechtheion verehrten Gottheiten, Athena, Hephaistos, Poseidon-Erechtheus und Hermes, besonders hervortreten. Allerdings zeigen die Reliefs der kapitolinischen Brunnenmündung einen archaisierenden Stil. Doch ist derselbe keineswegs so beschaffen, dafs wir ihn einem Künstler zutrauen dürfen, welcher während des letzten Viertels des fünften Jahrhunderts in Athen arbeitete. Ein Bildhauer, welcher damals archaisierte, würde gewifs dem zu seiner Zeit herrschenden, freien Stile irgendwelche Rechnung getragen haben. Das kapitolinische Relief zeigt aber hiervon keine Spur. Die Zeichnung der Figuren beruht ausschliefslich auf der Grundlage des archaischen Stiles. Ja sie übertreibt die Formengebung desselben in der schwalbenschwanz-förmigen Anordnung der herabfallenden Mantelzipfel und in den Schnörkeln, in welche der Schwanz an dem Löwenfelle des Herakles und der Helmbusch der Athena auslaufen, auf sehr unerfreuliche Weise.

Über die alten Zeichnungen: Hauser die neu-attischen Reliefs p. 60 n. 86. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 18, 197. Gerhard gesammelte akademische Abhandlungen I T. XVI 1 p. 198, wo p. 351, wie bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 424, weitere Litteratur angeführt ist. Vgl. O. Jahn archäologische Aufsätze p. 108—110. Overbeck Kunstmythologie II p. 22 n. 4, p. 33, III p. 27 n. 8, p. 280 n. 1, IV p. 70 F; Atlas I 4, IX 27, XII 12, XX 19. Roscher Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2239—2240. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 60 n. 86. Furtwaengler Meisterwerke p. 205.

Auf dieser Brunnenmündung steht:

448 **Marmorner Krater.**

Gefunden zwischen dem Grabmale der Caecilia Metella und der Nunziatella (Bottari bei Fea miscellanea I p. CCXLIV n. 85). Ergänzt der Fufs und unbedeutende Stücke am Behälter.

Der Behälter dieses sehr fein ausgeführten Gefäfses ist mit schönen Pflanzenornamenten geschmückt; die Henkel wachsen aus Seilenmasken heraus.

Foggini Mus. cap. IV 21. Righetti I 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 150 n. 80.

449 (36) **Kopf des Hadrian aus orientalischem Alabaster.**

Nur das Gesicht ist antik. Die aus zwei verschiedenen Alabastergattungen gearbeitete Büste scheint nicht zu dem Kopfe zu gehören.

Da der durchsichtige und glänzende Alabaster dem Auge keine festen Formen darbietet, macht dieser Kopf einen höchst stilwidrigen Eindruck und liefert einen schlagenden Beleg, was für Unheil die Verwendung kostbaren Materials, ohne Rücksicht auf seine plastischen Eigenschaften, in der späteren antiken Kunst anrichtete.

Beschreibung Roms III 1 p. 173 n. 88. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 111 n. 25.

450 (42) **Statue einer Römerin.**

Entdeckt 1817 in der Vigna Moroni an der Via Appia. Sie scheint zu einem Grabe gehört zu haben, da überliefert ist, dafs darunter eine Urne gefunden worden sei. Ergänzt die Nase.

Die Matrone sitzt auf einem lehnelosen Stuhle, mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, das Kinn auf die r. Hand stützend. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Haltung lassen deutlich erkennen, dafs sie in trauriges Nachdenken versenkt ist. Die übertriebene Tiefe, bis zu welcher die Falten eingeschnitten sind, scheint dadurch veranlafst, dafs die Statue nicht für volles Licht sondern für das Halbdunkel einer Grabcella berechnet war, bei welchem der Faltenwurf, sollte er zu deutlichem Verständnis kommen, in nachdrücklichster Weise hervorgehoben werden mufste. Sie gehört nach der Haartracht und dem kräftigen Charakter der Ausführung dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit an.

Righetti I 81. Montagnani II 114. Clarac V pl. 897 n. 2285 A.

Unter Museumsnummer 46:

451 **Sarkophag, Pflege des Dionysosknaben.**

Er befand sich bis 1746 zu Nepi im Souterrain der Kirche S. Biagio.

Die Reliefs sind aus drei sehr anmutigen, auf treffliche Originale zurückgehenden Kompositionen zusammengearbeitet. Rechts sehen wir Nymphen beschäftigt den kleinen Dionysos zu baden; die eine schlägt dabei die Becken; eine andere kniet am Boden und hält mit beiden Händen eine Schale voll von Früchten, welche der Kleine, wie es scheint, nach dem Bade verzehren soll. Links ist mit vielem Humor die Toilette des Dionysosknaben dargestellt. Der letztere steht mit komischer Gravität auf einem Steinblocke und hat bereits die Brust mit der Nebris, den l. Fufs mit einem Stiefelchen bekleidet. Ein Satyr zieht ihm das r. Stiefelchen an, während Seilen seinem jungen Herrn hilft, den gewaltigen Weinstock, den dieser mit dem l. Händchen umfafst hält, auf den Boden zu stützen. Die Handlung der hinter dem Satyr befindlichen Backchantin läfst sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da der r. Vorderarm dieser Figur ergänzt ist. Doch spricht die gröfste Wahrscheinlichkeit dafür, dafs sie sich anschickt, den ihr entgegenragenden Ast des von Dionysos gehaltenen Weinstocks mit einer Binde zu schmücken. Zwischen diesen beiden Darstellungen hat der Bildhauer in unvermittelter Weise eine

Scene aus dem Schlauchtanze (Askoliasmos) angebracht. Es galt bei diesem Tanze auf einem mit Wein gefüllten Schlauche Sprünge auszuführen, ohne davon abzugleiten. Wer abrutschte, wurde gezüchtigt. Das Relief zeigt Seilen, wie er einem Satyr, der von dem neben ihm liegenden Schlauche abgeglitten ist, mit einem Riemen den Rücken bearbeitet, eine Gruppe, die von der alexandrinischen Toreutik erfunden zu sein scheint.

Foggini Mus. cap. IV 60. Righetti I 161. Vgl. Gerhard Prodromus p. 217 Anm. 32. Braun Ruinen und Museen p. 155 n. 32. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1824. Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit (Halle 1885) p. 48—49. Über den Askoliasmos: Arch. Zeitung V (1847) p. 129 ff. Über die alexandrinische Gruppe: Abhandl. der philol.-hist. Classe der sächs. Gesellschaft der Wiss. XIV (1894) p. 462.

452 (48) Niobide.

Antik sind nur der Leib, der r. Oberarm, die obere Hälfte des l. Oberarmes, der l. Oberschenkel und ein Stück des r. Oberschenkels.

Die Ergänzung ist im wesentlichen durch das besser erhaltene Florentiner Exemplar gesichert: der Jüngling ist auf das l. Knie gesunken und blickt, indem er die L. auf einen Felsblock stemmt, mit schmerzvollem Ausdruck nach der Gegend empor, aus welcher ihn der tötliche Pfeil erreicht hat. Dieser Pfeil war, aus Holz oder Bronze gearbeitet, in das von dem Restaurator zugeschmierte Loch eingelassen, welches man an der r. Hüfte des Jünglings wahrnimmt.

Bottari Mus. cap. III 42. Montagnani II 65. Righetti I 76. Clarac IV pl. 588 n. 1273. Vgl. Stark Niobe p. 250 ff. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 178, 179.

453 (47) Kolossaler Frauenkopf.

Ergänzt der gröfste Teil des Halses und die Büste.

Dieser grofsartige Kopf verrät eine so nahe Verwandtschaft mit den zu Lykosura in dem Tempel der Despoina gefundenen Skulpturen des messenischen Bildhauers Damophon (zweites Jahrhundert v. Chr.), dafs man geneigt sein wird, in ihm eine Originalarbeit desselben Meisters zu erkennen. Eine bestimmte Benennung vorzuschlagen scheint bedenklich, da man sich bei dem gegenwärtigen tiefen Standorte kaum einen deutlichen Begriff davon machen kann, wie der Kopf aus der ansehnlichen Höhe wirkte, für die ihn der Bildhauer berechnet hatte. Die Augen waren aus Edelsteinen oder Glasflufs gearbeitet, ein Ausdrucksmittel, welches in der Marmorskulptur nur bei mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Werken zur Anwendung kam. Eine auffällige Ähnlichkeit mit dem kapitolinischen Exemplare zeigt, abgesehen davon, dafs die Richtung des Halses verschieden ist, ein bei Alba (in Piemont) gefundener Kolossalkopf. Auch

hier war der hintere Teil aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet und an den vorderen angesetzt.

Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 265. Vgl. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 218. Furtwaengler Meisterwerke p. 644 Anm. 3. Über Damophon und die Ausgrabungen von Lykosura vgl. n. 38. Der Turiner Kopf: Atti della società di archeologia e belle arti della prov. di Torino I (1875) T. XVII p. 315—317.

454 (50) Rumpf eines Diskobolen.

Der Rumpf rührt von einer Wiederholung des myronischen Diskobolen her. Er zeigt namentlich am Rücken und an der r. Seite eine vortreffliche Ausführung, welche den Stil des Myron gewifs treuer wiedergiebt als die des vatikanischen Exemplares (n. 340). Das Fragment gehörte früher dem während der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts thätigen französischen Bildhauer Etienne Monnot, der dasselbe in abgeschmackter Weise zu einem stürzenden Krieger ergänzte.

Bottari III 69. Montagnani III 103. Righetti I 67. Clarac V pl. 858 A n. 2212. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Geschichte d. Kunst IX 2 § 37 Anm. 156. Furtwaengler Meisterwerke p. 349 Anm. 1, p. 374 Anm. 1.

455 (53) Büste der Lucilla.

Ergänzt die Nasenspitze und das Piedestal.

Die geläufige Deutung dieser vortrefflich gearbeiteten Büste auf Julia Domna, Gemahlin des Septimius Severus, ist unbegründet. Vielmehr entspricht das Profil wie die Anordnung des Haares genau den Münzporträts der Lucilla († 183 n. Chr.), Schwester des Commodus und Gattin des Lucius Verus.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. LIX p. 194 n. 3.

456 (61) Statue des Seilen.

Vormals im Vatikan, in den Appartamenti Borgia. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme mit ihren Attributen und andere unbedeutende Stücke.

Die Statue ist die beste Wiederholung dieses Seilentypus, welche sich erhalten hat. Der Ausdruck der Säufermelancholie im Gesichte wie die Fettbildung des Körpers sind gleich vortrefflich wiedergegeben. Wenn der Ergänzer die R. mit einem Kruge, die L. mit einer Schale ausgestattet hat, so läfst sich hiergegen kaum etwas einwenden. Der alte Herr fängt eben an zu zechen und hat noch nicht das genügende Quantum zu sich genommen, dessen ein Trinker von Profession bedarf, damit die melancholische Stimmung, die ihn beherrscht, solange er nüchtern ist, dem Gefühle der Befriedigung weiche.

Gerhard antike Bildwerke T. 105, 4 (vgl. Prodromus p. 349). Pistolesi il Vaticano descritto III 25. Nibby Museo Chiaramonti II 11. Righetti II 366. Clarac IV pl. 729 n. 1756. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 157 n. 33.

Zimmer der Tauben.

457 (13) **Prometheussarkophag.**

Vormals in Villa Pamfili.

Dieser Sarkophag, der nach dem Stile seiner Reliefs erst im vorgerückten dritten Jahrhundert n. Chr. gearbeitet sein kann, zeigt in der Mitte die Erschaffung des Menschen. Prometheus, neben sich den mit Thon gefüllten Korb, stützt auf seine Kniee ein soeben fertig geknetetes Menschenbild. Pallas belebt das letztere, indem sie ihm den Schmetterling, das Symbol der Seele (Psyche), auf den Kopf setzt. Zwischen dem Titanen und der Göttin steht eine zweite fertige Menschenfigur. Darüber sieht man Klotho, den Lebensfaden spinnend, und Lachesis, wie sie auf einem Himmelsglobus das Horoskop des Neugeschaffenen stellt. Hinter Prometheus ist unten die Personifikation der Erde, Gaia, gelagert, in den Händen ein Füllhorn, welches von zwei Knaben gestützt wird (vgl. n. 5), oben Okeanos, kenntlich durch das Ruder, das er in der R. hält, und durch den Seedrachen, der sich neben ihm emporbäumt. Vor Okeanos lenkt Helios sein Viergespann zu dem Himmel empor, während unter den Pferden ein Windgott in eine Muscheltrompete bläst. Also findet die Erschaffung des Menschen bei Sonnenaufgang statt. Der Tod wird durch die rechts von der Mittelgruppe angebrachte Darstellung vergegenwärtigt. Am Boden liegt eine jugendliche Leiche, über welcher die vom Körper getrennte Seele in Gestalt eines Schmetterlings schwebt und auf deren Brust der trauernde Thanatos (vgl. n. 189) eine umgedrehte Fackel stützt. Neben der Leiche sitzt eine Moire (Parze) im Begriff die Schicksalsrolle auseinander zu wickeln. Hinter ihr führt Hermes die Psyche des Verstorbenen, die hier als ein geflügeltes Mädchen gebildet ist, zur Unterwelt. Wie die Erschaffung des Menschen bei Sonnenaufgang stattfindet, ist sein Tod zur Nacht in Beziehung gesetzt; denn oberhalb der Leiche sehen wir die Mondgöttin Selene auf ihrem Zweigespann und hinter dem Todesgotte eine verhüllte Frauengestalt, die mit Wahrscheinlichkeit auf die Personifikation der Nacht, Nyx, gedeutet wird. Zwischen

den Beinen des Hermes erscheint wiederum Gaia gelagert. Neben den Füfsen der auf der anderen Seite dargestellten Gaia ist die bekannte Gruppe des sich mit der Psyche umarmenden Eros (vgl. n. 465) beigefügt. Sie wäre besser am Platze zwischen der auf die Erschaffung und der auf den Tod des Menschen bezüglichen Scene, da sie hier in logischer Reihenfolge auf die das Leben beseligende Kraft der Liebe hinweisen würde. An diese Gruppe schliefst sich links eine Darstellung des Hephaistos und dreier Kyklopen an, welche vor einer Felsenhöhle schmieden, eine Darstellung, welche offenbar auf den Feuerraub des Prometheus deutet. Daneben sieht man unter einem Baume einen nackten Mann und eine nackte Frau, die man bald für Deukalion und Pyrrha, bald für Adam und Eva erklärt hat. Vielleicht wollte der Bildhauer einfach ein Menschenpaar in dem Naturzustande darstellen, welcher herrschte, bevor Prometheus den Sterblichen das himmlische Feuer gebracht hatte. Dem Bilde der Schmiede entspricht auf der entgegengesetzten Seite eine Scene, welche die Strafe des Prometheus und seine Befreiung vergegenwärtigt. Der an den Felsen angeschmiedete Titane wird von dem Adler zerfleischt. Aber bereits tritt Herakles heran mit gespanntem Bogen, um den Vogel zu erlegen. Auf einer hinter dem Helden befindlichen Anhöhe sitzt der greise Berggott des Kaukasus. Wie in den Gruppen, welche zu dem von Prometheus geschaffenen Menschen in Beziehung stehen, Geburt und Tod, Tag und Nacht, einander gegenüber gestellt sind, so entsprechen einander in den Darstellungen, die sich auf beiden Seiten an diese Gruppen anschliefsen, die Schuld des Prometheus, d. i. der durch die Schmiede angedeutete Feuerraub, und die Befreiung des Titanen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 72, 405; II 65, 838a, 838b. Ann. dell' Inst. 1847 Tav. d'agg. QR p. 306 ff., wo die gesamte ältere Litteratur zusammengestellt ist. Wiener archäol. Vorlegeblätter Serie D T. XI 4. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p 1413 Fig. 1568. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 169 ff. Ann. dell' Inst. 1860 p. 369 ff. — Über die Gruppe der beiden nackten Figuren: Breymann Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums (Wolfenbüttel 1893) p. 6—9.

Darüber an der Wand:

458 **Taubenmosaik.**

1737 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian hinter dem Rundsaale des kleinen Palastes gefunden (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXXXV n. 56. Giornale de' Letterati, Roma 1745, p. 188. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152), 1765 von Clemens XIII. dem Museum geschenkt.

Der berühmteste Mosaikkünstler des Altertums, Sosos, arbeitete zu Pergamon ein Mosaik, welches den ungefegten Boden

eines Speisesaales darstellte — ein Werk, das man sich durch ein im lateranischen Museum befindliches Mosaik (n. 715) vergegenwärtigen kann. Doch war in die Darstellung des mit Speiseresten bedeckten Fufsbodens, wie es scheint als Mittelbild, ein Tierstück eingefügt. «Bewunderswert ist daran» — so schliefst Plinius (n. h. 36, 184) seine Beschreibung jenes Fufsbodens — «eine Taube, welche trinkt und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht; andere sitzen, sich putzend, auf dem Rande des Kantharos.» Unser Exemplar ist offenbar durch dieses Bild des Sosos bestimmt, giebt jedoch das Original nur in dekorativer Weise wieder; denn wir vermissen darauf die Wirkung des Schattens, die Plinius als eine besondere koloristische Feinheit hervorhebt. Es war in der Villa des Hadrian nicht wie gegenwärtig an der Wand angebracht, sondern bildete, umgeben von einem fein gearbeiteten Rahmen, das Mittelstück eines in gröberem Mosaik ausgeführten Fufsbodens.

Furietti de musivis T. I p. 29 ff. Foggini Mus. cap. IV 69. Millin gal. myth. pl. 45, 190. Righetti I 40. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 60. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 100, 400. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 55, 274. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 193 n. 101. Braun Ruinen und Museen p. 146 n. 26. Brunn Gesch. der gr. Künstler II p. 312. Overbeck Schriftquellen n. 2158—2160. Journal of hellenic studies XI (1890) p. 193—194. Ein Fragment des Rahmens im Dresdner Augusteum: Hettner die Bildwerke der kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 228.

Auf der unteren Konsole:

459 (28) **Doppelherme, aus den Köpfen zweier Wassergötter zusammengesetzt.**

Ergänzt die l. Ecke der Herme auf der Seite des unbärtigen Kopfes, an diesem Kopfe eine rechts befindliche Haarlocke, an dem bärtigen Kopfe die äufserste r. Bartlocke und das Ende einer Haarlocke auf der r. Schläfe.

Eine ähnliche marmorne Doppelherme, welche nach der auf dem Schafte angebrachten Inschrift der Diana geweiht war, und thönerne Wiederholungen der beiden Köpfe haben sich im Heiligtume der Diana Nemorensis gefunden. Da wir hiernach vermuten dürfen, dafs die beiden Typen zu jenem Heiligtum in irgendwelcher Beziehung standen, so liegt es nahe in ihnen die Götter oder Personifikationen der beiden benachbarten Seen, des Nemi- und des Albanersees, zu erkennen. Der Fundort der kapitolinischen Doppelherme ist leider unbekannt, und es bleibt somit fraglich, ob dieselbe Benennung auch auf sie anwendbar ist. Für den Lacus Benacus (Gardasee) und den Lacus Fucinus sind Kulte durch Inschriften bezeugt. Hiernach scheint es recht wohl möglich, dafs auch die beiden latinischen Landseen göttlicher Verehrung genossen und infolge dessen bildlich dargestellt wurden.

Bottari Mus. cap. I animadversiones T. 3 p. 6. Montagnani III 1 T. 3 p. 17. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 417—419 p. 31. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 189 n. 88. Bull. dell'Inst. 1885 p. 227—228. Römische Mittheilungen I (1886) p. 60—61. Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz p. 159. Über die Kulte des Lacus Benacus und Fucinus: Roscher Lexikon I p. 779, p. 1558.

460 (37) **Endymionsarkophag.**

Der Epigraphiker Fabretti († 1700) sah ihn in der vor der Porta ostiense gelegenen Vigna Monciatti (Fabretti inscriptiones antiquae p. 757 n. 625. Corpus inscr. lat. VI 3 n. 19037).

Der Stil der auf dem Deckel dargestellten Delphine und Seeungeheuer wie der die Schmalseiten des Behälters verzierenden Greife deutet auf die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Doch wurde die auf dem Deckel angebrachte Inschrift, nach welcher der Sarkophag einer gewissen Gerontia von ihren Eltern gestiftet ist, erst beigefügt, als die Dekoration des Deckels bereits fertig vorlag; denn das Ende der dritten Zeile greift auf die l. Vorderpfote des benachbarten Seegreifen über. Um für diese Inschrift Platz zu gewinnen, wurde das ursprünglich vorhandene Mittelstück der Dekoration weggemeifselt, vermutlich eine Okeanosmaske, die auf mit Seewesen verzierten Sarkophagdeckeln häufig das Centrum bildet. Während der Deckel und die Schmalseiten des Behälters durchaus den Charakter antiker Ausführung zur Schau tragen, macht das auf der Vorderseite angebrachte, den Endymionmythos darstellende Relief einen entschieden modernen Eindruck. Man erkennt deutlich, dafs bei seiner Ausführung ein den antiken Bildhauern unbekanntes Werkzeug, das Zahneisen, zur Anwendung gekommen ist. Offenbar hat ein Bildhauer der Spätrenaissance das antike Relief dieser Seite überarbeitet. Hieraus erklärt sich die an einem römischen Sarkophage ganz ungewöhnliche Flachheit des Reliefplanes, die besonders an den Köpfen des Hypnos, des Lokalgottes und der beiden Eroten auffällt. Der ursprüngliche Plan verlor an Höhe, da der moderne Bildhauer die mehr oder minder zerstörte Oberfläche entfernte und somit seine Formen aus einem niedriger liegenden Grunde herausarbeitete. Wie jedoch die Vergleichung dieses Reliefs mit anderen Endymionsarkophagen beweist, deren Authentizität keinem Zweifel unterliegt, hielt er bei der Wiedergabe der Hauptmotive im wesentlichen an dem antiken Thatbestande fest. Eine erheblichere Änderung scheint er nur am r. Ende des Reliefs, vor den an den Wagen der Selene gespannten Pferden, vorgenommen zu haben. Diese Pferde werden auf anderen Endymionsarkophagen von einer geflügelten Mädchenfigur, vielleicht der römischen Luftgöttin Aura, gehalten. Der Gedanke liegt nahe, dafs der Über-

arbeiter eine derartige Figur weggemeifselt und durch den mit einem Renaissanceornamente verzierten Thorbogen ersetzt hat. Aufserdem fügte er aus eigener Erfindung noch mancherlei Einzelheiten bei, welche der für die römischen Sarkophagreliefs bezeichnenden Darstellungsweise zuwiderlaufen, z. B. den Felsboden, auf dem die Handlung vor sich geht, an dem Halsbande des hinter Endymion gelagerten Hundes einen Strick, der sich in unverständlicher Weise hinter der Herme verliert, am l. Ende des Reliefs unter dem Eichbaume eine aus einer Höhlung hervorkriechende Schlange und darüber einen Schmetterling, der nicht plastisch ausgedrückt, sondern nur in den Grund eingeritzt ist.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs III T. XII, XIII n. 40—40 b, p. 61 n. 40 (wo die ganze ältere Litteratur angeführt ist).

461 (61) **Kopf eines Römers.**

Ergänzt Stücke an den Ohren. Die aus verschiedenen bunten Marmor- und Alabasterarten hergestellte Büste ist antik aber nicht zugehörig.

Dieser Kopf, der nach dem Charakter der Ausführung wie nach dem mit der Scheere ganz kurz geschnittenen Haupt- und Barthaar in dem dritten Viertel des dritten Jahrhunderts n. Chr. gearbeitet zu sein scheint, beweist wiederum, dafs die damalige Porträtkunst noch Vortreffliches leistete. Er vergegenwärtigt die physische wie die geistige Individualität der dargestellten Persönlichkeit mit einer staunenswerten Naturwahrheit; besonders gelungen ist die Wiedergabe des falschen Blickes.

Innerhalb der Fensteröffnung, links:

462 (83) **Die sogenannte Tabula Iliaca.**

Gefunden kurz vor 1683 bei der Osteria delle Fratocchie im Gebiete des alten Bovillae, unter Clemens XIII. in das Museum übertragen.

Die Platte besteht aus dem feinkörnigen, Palombino genannten Marmor, der sich vortrefflich für eine detaillierte Ausführung eignet. Wenn die Reliefs nichts desto weniger nur ganz flüchtig skizziert sind und uns über die meisten Einzelheiten im Unklaren lassen, so haben wir vielleicht anzunehmen, dafs diesem Mangel ursprünglich durch eine auf ihnen angebrachte Bemalung abgeholfen war. Das Mittelbild stellt, wie die unter dem Stadtthore eingravierte Inschrift angiebt, die Zerstörung von Troja nach Stesichoros dar. Eine andere weiter unten angebrachte Inschrift zählt die auf Troja bezüglichen epischen Gedichte auf, deren Inhalt durch die Reliefs und die Inschriften der Platte vergegenwärtigt wird, während ein Distichon, das auf der unter

dem Mittelbilde hinlaufenden Leiste eingraviert ist, als Verfertiger der Tafel oder als Redakteur ihres Originales einen gewissen Theodoros namhaft macht, den wir nach einem durch eine andere ähnliche Platte dargebotenen Kriterium in die augusteische Zeit setzen dürfen. Der sich über das Mittelbild hin erstreckende, auf der l. Seite unvollständig erhaltene Streifen zeigt Scenen aus dem ersten Buche der Ilias; Scenen aus den letzten zwölf Büchern desselben Epos sieht man auf den Streifen, die auf der r. Seite der Platte über einander angebracht sind. Die Inschrift des Pfeilers, welcher das Mittelbild rechts abschliefst, giebt eine gedrängte Inhaltsangabe der Ilias vom siebenten Buche bis zum Ende, in der jedoch das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Buch übergangen sind. Die beiden unter dem Mittelbilde angebrachten Streifen enthalten je eine Reihe von Scenen aus der Aithiopis und der kleinen Ilias. Die Weise, in der die Dekoration auf der fehlenden l. Seite der Platte angeordnet war, läfst sich nach der Gliederung des erhaltenen Stückes genau bestimmen. Der oberste auf das erste Buch der Ilias bezügliche Streifen reichte bis zum l. Ende der Platte. Unterhalb dieses Streifens folgten links von einem verloren gegangenen Inschriftenpfeiler Darstellungen aus dem zweiten bis zum zwölften Buche. Die Inschrift des verlorenen Pfeilers gab den Inhalt des zweiten bis zum sechsten Buche an.

Da eine Besprechung der einzelnen Darstellungen, die zum Teil auf vortreffliche Originale zurückgehen, zu weit führen würde, so beschränke ich mich darauf, nur einige Bemerkungen über den Zweck dieser und anderer ähnlicher Tafeln beizufügen. Aus dem auf unserem Exemplar angebrachten Distichon ergiebt sich, dafs diese Tafel dazu bestimmt war, den Inhalt der homerischen Gedichte zu vergegenwärtigen. Wenn man hieraus den Schlufs gezogen hat, dafs sie zum Schulunterricht gedient hätte, so fällt es schwer sich eine Vorstellung zu machen, wie derartige Tafeln hierbei in zweckmäfsiger Weise hätten benutzt werden können. Die Annahme, dafs sie in der Schulstube an der Wand angebracht gewesen wären, um den Auseinandersetzungen des Lehrers als Grundlage zu dienen, wird durch die Kleinheit der Reliefs und der Inschriften ausgeschlossen. Derselbe Umstand spricht auch gegen die Vermutung, dafs sie sich während des Unterrichts, gewissermafsen als Leitfaden, in den Händen der Schüler befunden hätten. Aufserdem wäre es in einer Zeit, in der man das Pergament und den Papyrus kannte, gewifs ein sehr überflüssiger Luxus gewesen hierfür steinerne Tafeln zu verwenden. Die wahrscheinlichste Annahme ist vielmehr die, dafs jene Tafeln zwar unter dem Eindrucke von kolorierten Blättern, welche bei dem Unter-

richte dienten, aber zu einem anderen und zwar vorwiegend dekorativen Zwecke gearbeitet sind, etwa um die Wände, die Bücherrepositorien oder die Scrinia einer Bibliothek oder eines Studierzimmers zu verzieren.

O. Jahn griechische Bilderchroniken T. I, I* p. 2—4 (hier die ganze ältere Litteratur), p. 10—12, p. 16—19, p. 21—38, p. 61, p. 62—68, p. 82, p. 83. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I T. XIII Fig. 775 zu p. 716. Vgl. Loewy Inschriften gr. Bildhauer n. 454. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archäol. Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 67—68. Jahrbuch des arch. Inst. IX (1894) p. 136 ff.

Der gleichen Gattung wie n. 462 gehören die beiden Fragmente an, welche rechts von der Fensteröffnung angebracht sind:

463 (83 A), 464 (83 B) **Zwei Fragmente von Tabulae iliacae mit dem Schilde des Achill.**

Das zu unterst angebrachte Fragment (83 A) wurde 1882 in der Via Venti Settembre bei der Kirche S. Maria della Vittoria gefunden. Die Proveniens des anderen (83 B) ist unbekannt. Es wurde 1874 von Augusto Castellani dem Museum geschenkt.

Die Dekoration der beiden Tafeln bezieht sich auf die Beschreibung, welche das achtzehnte Buch der Ilias von dem Schilde des Achill entwirft. Der Bildhauer des Exemplares, von welchem das zu unterst angebrachte Fragment herrührt, hat sich nicht des in der Regel für derartige Tafeln verwendeten Palombino (vgl. n. 462), sondern des gelben Marmors (giallo antico) bedient. Infolge dessen sind seine Darstellungen, da die Härte dieses Steines der Wiedergabe kleinerer Figuren grofse Schwierigkeiten bereitet, vielfach unklar ausgefallen. Die runde Form der Tafel entspricht derjenigen des Schildes, dessen Bilderschmuck vergegenwärtigt werden soll, während die ungefähr in der Mitte angebrachte Inschrift wiederum Theodoros (vgl. n. 462) als Urheber des Originals namhaft macht. Auf dem die Reliefdarstellungen umgebenden Rande sind in mikroskopischen Buchstaben die Verse 483—619 des achtzehnten Buches der Ilias eingraviert. Der auf der Rückseite eingravierte, zum Teil zerstörte Gegenstand läfst sich rekonstruieren als ein von zwei Akroterien gekrönter Altar, der, wie ein Schachbrett, mit kleinen Quadraten überzogen ist. Jedes dieser Quadrate enthält einen Buchstaben. Beginnt man von dem in der Mitte befindlichen A, so ergiebt sich, mag man von oben nach unten, von rechts nach links oder umgekehrt lesen, stets der gleiche Hexameter: *Ἀσπὶς Ἀχιλλῆος Θεοδώρηος καθ' Ὅμηρον* d. i. der Schild des Achill von Theodoros nach Homer. Ein ähnliches Buchstabenspiel ist in gröfserer Schrift unterhalb des Altars angebracht: *ἱέρεια ἱερεῖ* (die Priesterin dem Priester).

Die ursprüngliche Form des auf der Rückseite des anderen Exemplares (83 B) eingravierten Gegenstandes läfst sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Auch dieser Gegenstand ist mit in kleine Quadrate eingesetzten Buchstaben bedeckt, die, in welcher Richtung man sie auch lesen mag, stets die Lesung ergeben: (*Ἀσπὶς*) *Ἀχίλλειος Θεοδώρηος ἡ τ(έχνη)* d. i. das Schild des Achill, Werk des Theodoros. Da die beiden Tafeln nicht nur auf der Vorder-, sondern auch auf der Rückseite verziert sind, so haben wir anzunehmen, dafs sie nicht in eine Wand oder ein Möbel eingelassen, sondern in einer Weise angebracht waren, welche die Betrachtung beider Seiten möglich machte.

Römische Mittheilungen VI (1891) T IV—VI p. 183—207.

Kabinet der Venus.

465 (2) Gruppe, angeblich Eros und Psyche.

Gefunden auf dem Aventin, 1749 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt an dem Knaben die Nase, die l. Seite des Hinterkopfes, einige Splitter am Halse, die r. Hand — jedenfalls richtig, wie die auf dem Gesichte des Mädchens erhaltenen Ansatzspuren von drei Fingern dieser Hand beweisen —, die Fläche der l. Hand — doch sind die Finger antik —, der l. Fufs, an dem Mädchen die Nase, die r. Hand abgesehen von der Spitze des kleinen Fingers; aufserdem der gröfste Teil der Plinthe.

Ein Knabe und ein Mädchen scherzen mit einander. Der Knabe hat mit der l. Hand den Kopf der Kleinen dem seinigen genähert und sucht ihr mit dem Zeigefinger der R. den geschlossenen Mund zu öffnen, etwa um ihre Zähnchen zu zählen oder behufs eines anderen ähnlichen Spieles. Infolge der gegenseitigen Berührung wird in beiden die Sinnlichkeit rege, schwächer in dem Knaben, dessen Gesicht vorwiegend den Ausdruck schelmischer Neugier zeigt, stärker in dem Mädchen, welches mit halbgeschlossenen, verschwimmenden Augen ihren Gefährten anblickt, ihre r. Wange an seine l. Schulter drückt und mit der R. seinen Kopf an sich zu ziehen sucht. Doch sind beide noch zu unschuldig, um zu wissen, wie der in ihnen erwachende Trieb Befriedigung finden könnte. Diese Unschuld ist auf das meisterhafteste zum Ausdruck gebracht und zwar so, dafs jedes hierfür verwandte Motiv zugleich der ästhetischen Wirkung der Gruppe zu gute kommt. Die schräge Richtung, in welcher der Knabe das l. Bein vor den Unterkörper des Mädchens gestellt hält, bildet gewissermafsen eine Schranke gegen die geschlechtliche Annäherung und bringt zugleich dadurch, dafs die unteren Teile der beiden Figuren einander kreuzen, eine an Abwechselung reiche Fülle schöner Linien hervor. Der Umstand, dafs der Unterleib und die Beine des Mädchens vom Gewande bedeckt sind, ist ebenso bezeichnend für den Gedanken, den der Künstler ausdrücken wollte, wie vorteilhaft für die Harmonie der Kom-

position, da hierdurch der zarte Körper des Mädchens zu dem kräftigen des Knaben in das gehörige Gleichgewicht gebracht wird. Dafs wir es nicht mit einer mythologischen, sondern mit einer Genregruppe zu thun haben, beweist schon die Gesichtsbildung des Knaben, die im besonderen durch die beträchtlich unter der Stirn vorspringende Nase und die stark entwickelten Backenknochen einen eigentümlich individuellen Charakter erhält. Die Gruppe ist das Produkt einer künstlerischen Richtung, die zur Zeit Alexanders des Grofsen hervorzutreten anfing und in der hellenistischen Periode zu vollendeter Entwickelung gedieh, einer Richtung, die darauf ausging, physiologische Probleme in sinnlich reizender Weise zu behandeln. Zu der oberen Zeitgrenze, die wir hiermit für die Erfindung des Originals annehmen, stimmt es, dafs sich das Stellungsmotiv des Knaben und die Weise, in welcher das Gewand des Mädchens angeordnet ist, erst im letzten Drittel des vierten Jahrhunderts v. Chr. nachweisen lassen (vgl. z. B. n. 4, 260). Eine untere Zeitgrenze wird durch Terrakotten vornehmlich kleinasiatischer Provenienz gegeben, welche die Existenz der Marmorgruppe voraussetzen und deren Stil auf das zweite Jahrhundert v. Chr. deutet. Einige dieser Terrakotten wie mehrere marmorne Wiederholungen zeigen die beiden Figuren mit Flügeln versehen und charakterisieren sie hierdurch als Eros und Psyche, eine Übertragung, welche mancherlei nachteilig wirkende Abänderungen der Originalkomposition zur Folge hatte. Der schön geschlossene Umrifs der Gruppe wird durch die Beifügung der Flügel empfindlich gestört. Da es ferner keinen Sinn hatte, Eros den Mund der Psyche öffnen zu lassen, so wurde dieses genrehafte Motiv aufgegeben und die beiden Figuren einander umarmend dargestellt. Ebenso mufste der Gegensatz verwischt werden, welcher in der Originalgruppe zwischen der sinnlichen Erregung und der Unschuld des Paares herrschte. Man gab den Gesichtern einen sentimentalen Ausdruck und dem l. Beine des Knaben eine gerade oder beinahe gerade Stellung — alles Änderungen, durch welche nicht nur der Inhalt der Gruppe ein vollständig anderer wurde, sondern auch ihre formelle Schönheit erhebliche Einbufse erfuhr.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 54, 681. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums III p. 1426 Fig. 1576. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 375. Die übrigen Publikationen bei Stephani compte-rendu pour 1877 p. 160 n. 1. Vgl. Archäol. Zeitung XLII (1884) p. 14 ff. Pottier et Reinach la nécropole de Myrina I p. 410 ff. Roscher Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 1370—1371. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, cl. di scienze morali V (1889) p. 841 ff. Die Terrakottengruppen: Pottier et Reinach a. a. O. p. 411 not. 3, 4. Furtwaengler Sammlung Sabouroff, Text zu Taf. 135 p. 2. Jahrbuch d. arch. Inst. VII (1892), arch. Anzeiger p. 105 n. 11.

466 (1) Statue der Aphrodite.

Sie ist vermutlich identisch mit der Venusstatue aus parischem Marmor, welche unter Clemens X. gegenüber der Kirche S. Vitale (zwischen Quirinal und Viminal) gefunden und zunächst in der „Casa dei Sigri Stati" aufbewahrt wurde: S. Bartoli mem. 27 (bei Fea miscellanea I p. CCLXXVIII = Venuti Roma antica p. 302) und Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXVIII n. 104. Vgl. Bull. dell' Inst. 1865 p. 198. Auf welche Quelle die in allen Handbüchern wiederholte Notiz zurückgeht, dafs die Statue wie ein Schatz eingemauert gefunden worden sei, ist mir unbekannt. Wie die auf der Basis angebrachte Inschrift besagt, wurde die Statue 1752 unter Benedikt XIV. im kapitolinischen Museum aufgestellt. Ergänzt: die Nasenspitze, der Zeigefinger der l., sämtliche Finger und ein Stück am Gelenke der r. Hand.

Diese Statue giebt einen Typus wieder, welcher aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles (vgl. n. 324) abgeleitet ist und in der griechisch-römischen Zeit besonders beliebt war. Die Göttin ist in einer Situation dargestellt, welche unmittelbar auf den von Praxiteles fixierten Moment folgt. Während die knidische Aphrodite im Begriff steht, das letzte Gewandstück abzulegen, hat die kapitolinische dies bereits gethan. In engem Zusammenhange mit dieser Änderung steht eine Steigerung im Ausdrucke des Schamgefühls. Während die Knidierin mit der Rechten eine unwillkürliche Bewegung macht, um ihren Schofs zu bedecken, hält die kapitolinische Statue die Linke vor den Schofs, den r. Arm vor die Brust. Ihr Körper ist nicht frei und gerade aufgerichtet, sondern etwas nach vorwärts gebückt und zusammengeschmiegt — eine Haltung, bei welcher die Anlage der Figur in sich abgeschlossener erscheint, die aber geradezu den Eindruck der Ängstlichkeit erweckt. Aufserdem zeigt die kapitolinische Statue einen schlankeren Wuchs als die knidische. Es zeugt von dem feinen Verständnisse des Künstlers, dafs er auch das neben der Statue befindliche Gefäfs in entsprechender Weise umgebildet und die wuchtige Hydria durch ein schlankes lekythosartiges Exemplar ersetzt hat. Ferner hat er dem Geschmacke der späteren Zeit, in der er thätig war, dadurch Rechnung getragen, dafs er die Haare der Göttin in künstlicherer und anspruchsvollerer Weise anordnete und das Gewand mit Fransen versah. Das Nackte ist an dieser Statue mit einem unvergleichlich schönen Naturalismus behandelt, welcher in den Skulpturen, die mit Sicherheit der Kaiserzeit zugeschrieben werden dürfen, keine Analogie findet. Es scheint demnach, dafs die Statue in eine frühere Zeit, etwa in das dritte oder zweite Jahrhundert v. Chr., hinaufreicht. Die individuelle Bildung des sehr sorgfältig ausgeführten Rückens läfst deutlich die Benutzung eines lebenden Modells durch den Künstler erkennen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 26, 278. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 373. Weitere Litteratur bei Bernoulli Aphrodite p. 223 und Friederichs-Wolters Bausteine n. 1459. Vgl. Monumenti antichi pubbl. per cura della r. Accademia dei Lincei I (1892) p. 967. Klein Praxiteles p. 276—278

467 (3) **Leda mit dem Schwane.**

Ergänzt unbedeutende Stücke am r. Arme, am Mantel und an den Füfsen, der Kopf und der Hals des Schwanes.

Eine jugendliche Frauengestalt sucht einen Schwan vor einer von oben her drohenden Gefahr zu schützen. Sie ist soeben von ihrem Sitze aufgesprungen, drückt mit der R. den Schwan an ihren r. Oberschenkel und spannt den Mantel, den sie mit der L. hoch emporgezogen hat, wie eine Schutzdecke über den Vogel aus. Der wenig erregte Gesichtsausdruck, die einfach-strenge Anordnung des Haares und die Behandlung des durchsichtigen Chitons (vgl. 35, 269) deuten auf ein der Kunstblüte des fünften Jahrhunderts nahestehendes Original. Die ältere griechische Dichtung, soweit sie uns erhalten ist, berichtet nur von Nemesis, dafs Zeus mit ihr in Gestalt eines Schwanes Umgang gepflogen habe. Erst bei Euripides erscheint dieser Vorgang auf Leda übertragen, und seitdem wurde die ältere Version von der jüngeren allmählich in den Hintergrund gedrängt. Es fragt sich somit, ob wir die in Rede stehende Gruppe auf Nemesis oder auf Leda zu deuten haben. Nach einem Denkmale, welches bei der Ausgrabung des Asklepiostempels in Epidauros zu Tage kam, ist die letztere Annahme die wahrscheinlichere. Dieser Tempel wurde zu Anfang des vierten Jahrhunderts erbaut und sein Skulpturenschmuck von Timotheos, einem Zeitgenossen des Skopas, geleitet. Eine bei der Ausgrabung gefundene Nereide, die als Akroterion auf einem der Giebel des Tempels angebracht war, zeigt hinsichtlich des Motives wie hinsichtlich des Stiles eine so auffällige Verwandtschaft mit der kapitolinischen Gruppe, dafs wir das Original der letzteren an die Kunst des Timotheos anzuknüpfen berechtigt sind. Handelt es sich aber um einen zu Anfang des vierten Jahrhunderts geschaffenen Typus, dann spricht bei der Popularität, deren die Dichtung des Euripides in der damaligen griechischen Welt genofs, die gröfsere Wahrscheinlichkeit für die Annahme, dafs dieser Typus durch die euripideische Version bestimmt wurde.

Bottari III 41. Montagnani II 64. Clarac III pl. 411 n. 715. Overbeck Kunstmythologie II p. 493 n. 9; Atlas VIII 2. Athen. Mitth. XIX (1894) T. VI p. 160—162. Roscher Lexikon II 2 p. 1926—1927 Fig. 1. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 204. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Vasen p. 9—12. Amelung die Basis des Praxiteles p. 70—71. Arndt und Amelung photogr. Einzelaufnahmen Serie III p. 24 n. 710, 711.

Zimmer der Kaiserbüsten.

In der Mitte des Zimmers:

468 (84) **Porträtsstatue einer Römerin.**

Ergänzt die Nasenspitze, sämtliche Finger der l., drei der r. Hand, Stücke am Rande der Plinthe. Der Kopf ist aufgesetzt aber sicher zugehörig.

Wir sehen eine vornehme Dame, die bequem dasitzt, indem sie den l. Unterarm auf die Sessellehne stützt, den r. auf dem Schofse ruhen läfst — eine Haltung, bei welcher die Entwickelung des Körpers und die Formen der Glieder in ruhig-schöner Weise zur Geltung kommen. Das Motiv wurde von der attischen Kunst um die Mitte des fünften Jahrhunderts erfunden, jedoch von der späteren Kunst, die es seit der Alexanderepoche mit Vorliebe zur Porträtdarstellung verwendete, vielfach weiter entwickelt und umgebildet. Unter den statuarischen Wiederholungen, die sich erhalten haben, scheint sein ursprünglicher Charakter am besten in einer dem Museo Torlonia angehörigen Statue gewahrt, deren Ausführung wir mit Sicherheit einem griechischen Meifsel zuschreiben dürfen. Das kapitolinische Exemplar giebt nach der Anordnung des Haares und nach der Behandlung der Pupillen eine Dame aus der Zeit der Antonine wieder. Die bisherige Deutung auf Agrippina, Gattin des Germanicus, bedarf keiner besonderen Widerlegung. Man vergleiche den in demselben Zimmer befindlichen Kopf, Museumsnummer 10, der mit Sicherheit für ein Porträt der Agrippina erklärt werden darf, und wird sich überzeugen, dafs derselbe einen von dem Kopfe unserer Statue ganz verschiedenen Typus zeigt.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 68, 371, wo die ältere Litteratur zusammengestellt ist. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II[4] p. 511, Fig. 234 o. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 232 Fig. 192. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 245—247. Die Torloniasche Statue: Mon. dell' Inst. XI 11, Ann. 1879 p. 182 ff. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XX 77. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 85, Abb. 13. Vgl. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 295—297, p. 326—329.

In die Wand eingemauert:

469 (89) **Relief, die Befreiung der Andromeda.**

Gefunden auf Piazza Ss. Apostoli, als man daselbst den Grund für den Palazzo Muti grub (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXXXIII n. 45), dann zunächst in der Villa Pamfili. Ergänzt der obere Rand und die r. obere Ecke der Platte mit dem über den Kopf des Perseus hervorragenden Teile des Felsens, an der Figur der Andromeda die Nasenspitze, die l. Hand und allerlei Splitter am Gewande, an der des Perseus die untere Hälfte des r. und der ganze l. Unterschenkel — doch ist der l. Flügel des l. Fufses antik —, am Meerungeheuer die Spitze der Schnauze.

Perseus hat das Meerungeheuer getötet, dem Andromeda als Opfer dargebracht war, und unterstützt nunmehr in galanter Weise die gerettete Jungfrau, während sie von dem Felsen herabsteigt, an dem angeschmiedet sie den Tod erwartet hatte. Ein Hauptreiz der Komposition beruht auf dem Gegensatze der ritterlichen Gestalt des Jünglings und der zarten, anmutig bewegten Mädchenfigur. Der malerische Charakter des Reliefs, der namentlich in dem sehr ausführlich behandelten Felsenhintergrunde hervortritt, und der Umstand, dafs eine ähnliche Komposition auf kampanischen Wandbildern wiederkehrt, lassen darauf schliefsen, dafs dieses Relief durch ein Gemälde und zwar vielleicht durch den Perseus des Nikias, eines zur Zeit des grofsen Alexander blühenden Meisters, bestimmt ist. Bei dem Gefühle für harmonische Raumfüllung, welches die antike Kunst bis zu der spätesten Zeit bewahrt hat, mufs die grofse leere Stelle zwischen Perseus und dem durch die Figur der Andromeda belebten Felsen befremden. Vermutlich war diesem Übelstand im Altertum durch die Malerei abgeholfen, welche, ähnlich wie auf den Wandbildern, unten ein Stück grünen Rasens und darüber das blaue Meer darstellte. Es ist überliefert, dafs gleichzeitig und an derselben Stelle zwei andere Reliefs gefunden wurden, die der Marchese Muti aus Ärger darüber, dafs das Perseusrelief von der Regierung mit Beschlag belegt worden war, zertrümmern und wieder eingraben liefs. Offenbar waren alle diese Reliefs als Mittelstücke der Wandfelder in die Mauern eines Saales oder einer Halle eingelassen. Wenn sie demnach zu einer Dekoration dienten, die sonst in der Regel durch Gemälde hergestellt wurde, so ist es von Haus aus wahrscheinlich, dafs ihnen die Polychromie einen mehr oder minder malerischen Charakter verlieh.

Foggini Mus. cap. IV 52. Barbault les plus beaux mon. de Rome pl. 63. Braun zwölf Basreliefs T. X. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XII. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 440. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 571 Fig. 295. Weitere ältere Litteratur bei Fedde de Perseo et Andromeda (Berolini 1860) p. 63 n. 1. Vgl. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 150,

p. 151. Über die Wandgemälde: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 140—141.

470 (92) Relief, Endymion schlummernd.

Gefunden unter Clemens XI. auf dem Aventin (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXVI n. 21). Ergänzt an der Figur des Endymion vier Locken, der vordere Teil des r., die grofse Zehe des l. Fufses, die Lanzenspitze, aufserdem sämtliche Ränder der Platte. Von einer Überarbeitung des Felsenhintergrundes habe ich keine Spur wahrgenommen. Vgl. Archäolog. Anzeiger XXII (1864) p. 266*.

Endymion hat sich, von der Jagd ermüdet, auf einen Felsen niedergelassen und ist daselbst eingenickt. Sein Hund, der neben ihm an dem Felsen emporspringt und den Kopf bellend nach oben richtet, giebt zu erkennen, dafs Selene herannaht. Die lässige Haltung des schönen Schläfers ist von grofser Anmut. Auch dieses Relief scheint durch ein malerisches Vorbild bestimmt und unterliegt demnach ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 469 (89).

Foggini IV 53. Righetti I 16. Braun zwölf Basreliefs T. IX. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XIII. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 440. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 70. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 156. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10.

Die Sammlung der Kaiserbüsten.

Da eine von Litteraturangaben begleitete Besprechung aller dieser Porträts zu weit führen würde und der Leser sich über die meisten derselben durch Bernoulli römische Ikonographie I, II 1—3 (Stuttgart, Berlin, Leipzig 1882—1894) unterrichten kann, so beschränke ich mich darauf, diejenigen Exemplare namhaft zu machen, deren Benennung sicher oder wahrscheinlich ist, und kurze Bemerkungen nur dann beizufügen, wenn die von mir gegebene Deutung einer besonderen Begründung bedarf oder wenn es sich um ein Porträt handelt, das erst neuerdings in dem Museum aufgestellt wurde und demnach von Bernoulli nicht besprochen werden konnte. Weichen meine Benennungen von denjenigen dieses Gelehrten ab, so füge ich die letzteren in Parenthese und von B. begleitet bei. Unbestimmte Porträts werden nur dann berücksichtigt, wenn sie irgendwelche künstlerische Besonderheit darbieten. Selbst eine flüchtige Betrachtung der Sammlung ist höchst lehrreich, da der verschiedene physiognomische Charakter der bestimmbaren Exemplare zugleich die Hauptphasen der Kaisergeschichte vergegenwärtigt. Die Mitglieder des iulischen Kaiserhauses zeigen durchweg entweder eine absolut schöne oder doch eine zum mindesten normale Kopf- und Gesichtsbildung. Die Physiognomien der folgenden Kaiser und ihrer Verwandten bis zu

Septimius Severus erwecken den Eindruck, dafs wir es mit Persönlichkeiten zu thun haben, in denen noch das italische Blut vorwaltet und die zu der griechisch-römischen Kultur in enger Beziehung stehen. In dem Kopfe des Septimius Severus gewahren wir zum ersten Male ein fremdartiges, nichtitalisches Element, das sich seitdem immer häufiger und nachdrücklicher geltend macht und in dem rohen Barbarenkopfe des Maximinus Thrax (Museumsnummer 62) gipfelt. Nur wenige Porträts aus dieser späteren Reihe, wie das des Traianus Decius (Mn. 70), erinnern an den Typus, den wir als den spezifisch römischen zu bezeichnen gewohnt sind. Aufserdem gewährt die Sammlung einen vortrefflichen Überblick über den allmählichen Verfall der Kunst, der jedoch innerhalb der Porträtbildung langsamer fortschreitet als auf dem Gebiete der Idealschöpfung (vgl. n. 58, 231, 816, 465, 583, 584). Erst seit der Zeit der illyrischen Kaiser tritt er schärfer hervor, nimmt seitdem ununterbrochen zu und endet schliefslich mit der byzantinischen Fratze (vgl. Mn. 83).

Noch ohne Nummer: Augustus, gefunden in der Via Merulana. Der den Kopf umgebende Kranz sieht aus wie aus Myrtenzweigen geflochten und ist mit drei Edelsteinen besetzt. Sollte der Myrtenkranz gesichert sein, dann würden wir in ihm wohl einen Hinweis auf die Abstammung des iulischen Geschlechtes von Venus zu erkennen haben.

Bull. arch. comunale 1889 T. VII p. 140—141. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 249, 250.

4. Wahrscheinlich ein Porträt des Tiberius aus seinen letzten Lebensjahren († 37 n. Chr.).
5. Gewöhnlich für Tiberius erklärt. Wahrscheinlich vielmehr Germanicus († 19 n. Chr.).
7. Wahrscheinlich der ältere Drusus († 9 v. Chr.).
8. Vielleicht Antonia († 38 n. Chr.), Gemahlin des älteren Drusus.
10. Agrippina († 33 n. Chr.), Gattin des Germanicus.
11. Caligula († 41). Die Weise der Ausführung hat etwas Fremdartiges. Ob die Büste deshalb für modern oder für das Produkt einer antiken, durch lokale Verhältnisse bedingten Kunstrichtung zu erklären ist, wage ich nicht zu entscheiden.
16. Nero († 68). Doch rührt der gröfste Teil des Kopfes von einem Restaurator des siebzehnten Jahrhunderts her.
18. Galba († 69), eine manierierte Arbeit aus dem siebzehnten Jahrhundert.
19. Otho († 69).
20. Vitellius († 69). Die Büste ist angezweifelt worden, scheint jedoch antik.

21. Vespasianus († 79).
23. Vielleicht Julia, Tochter des Titus.
25. Domitia († unter Traian), Gattin des Domitian, eine ebenso anmutige wie vornehme Erscheinung. Diese Büste gehört zu den schönsten der Sammlung.
26. Nerva († 98), Büste aus dem siebzehnten Jahrhundert.
27. Traianus († 117).
28. Plotina († 129), Gattin des Traianus.
29, 30. Die mit n. 29 bezeichnete Büste wird in der Regel für Traians Schwester Marciana, n. 30 für deren Tochter Matidia erklärt. Beide scheinen Matidia auf verschiedenen Altersstufen darzustellen.

(Nach Bernoulli II 2 T. XXXI p. 98, 3 wäre n. 29 Marciana, n. 30 ein unbekanntes Porträt).

31, 32. Hadrianus († 138).
33. Sabina, Gattin Hadrians, ein Bravourstück der damaligen Marmortechnik; die schlecht restaurierte Nase bringt einen fremdartigen Zug in den Kopf. Die Kaiserin ist mit Ährenkranz und Stephane, also als Ceres dargestellt.
34. Aelius Caesar († 138), Adoptivsohn des Hadrian.

(Nach Bernoulli II 2 p. 185, p. 230 n. 3 Commodus).

35. Antoninus Pius († 161).
36. Faustina die ältere († 141), Gattin des Antoninus Pius.
37. Jugendlicher Marcus Aurelius († 180).
38. Derselbe gealtert.
39. Jugendliches Porträt der jüngeren Faustina († 175), Gattin des Marcus Aurelius.
41. Lucius Verus († 169), Adoptivsohn des Antoninus Pius und zeitweise Kollege des Marc Aurel.
43. Jugendlicher Commodus († 192).
45. Angeblich Pertinax († 193).

(Diese Deutung wird von B. II 3 T. II p. 4 verworfen).

47. Sicher nicht Manlia Scantilla, Gattin des Didius Julianus, eher Julia Mamaea, Mutter des Severus Alexander († 235).
48. Wahrscheinlich Pescennius Niger († 194).

(B. II 3 T. VII p. 16).

49. Sehr sorgfältig gearbeitete Büste eines unbekannten Mannes aus hadrianischer Zeit. Sie ist nach der auf dem Piedestal angebrachten Inschrift das Werk eines Zenas, welcher, da dieser seltene Name auf einer zu Aphrodisias (in Karien) gefundenen Inschrift vorkommt, der dortigen Bildhauerschule angehört zu haben scheint. Die Ausführung giebt in sehr geschickter Weise die Eigentümlichkeiten des Bronzestiles wieder, ungleich geschickter, als es an dem Kentauren-

paar der Aphrodisier Aristeas und Papias (n. 525, 526) der Fall ist.

Loewy Inschriften griechischer Bildhauer p. 268 n. 383 b.

50. Vielleicht eine schlechte Büste des Septimius Severus († 211).

51. Septimius Severus.

52. Wahrscheinlich ein verhältnismäfsig jugendliches Porträt der Julia Domna († 217), Gattin des Septimius Severus. Die Haartour ist abnehmbar, damit sie bei einem Wechsel der Mode durch eine andere ersetzt werden konnte. Vgl. n. 116, 316.

53. Caracalla († 217). Vgl. n. 231.

54. Scheint eine schlechte Büste desselben Kaisers.

59. Vielleicht Julia Maesa († 223), Grofsmutter des Elagabal.

Diese Deutung wird von B. II 3 p. 96 bezweifelt.

62. Maximinus Thrax († 238), für die damalige Zeit eine ausgezeichnete Arbeit, welche die barbarische Rohheit und brutale Energie dieses Kaisers in wunderbarer Weise vergegenwärtigt.

63. Maximus († 238), Sohn des Maximinus. Die Benennung ist durch die Übereinstimmung der Büste mit den Münzporträts dieses Caesaren wie durch die auffällige Ähnlichkeit, welche der Kopf mit demjenigen seines Vaters zeigt, hinlänglich gesichert,

64. Vielleicht der ältere Gordianus Africanus († 238).

65. Vielleicht der jüngere Gordianus Africanus († 238).

Die Deutung von n. 64 und 65 wird von B. II 3 p. 128 bezweifelt.

66. Pupienus († 238).

69. Wahrscheinlich Philippus Caesar († 249), Sohn des Kaisers Philippus Arabs.

Die Abweichungen von n. 288 lassen sich recht wohl aus dem verschiedenen Materiale erklären, in dem die beiden Büsten gearbeitet sind.

70. Traianus Decius († 251).

72. Wahrscheinlich Hostilianus († 251), zweiter Sohn des Traianus Decius.

Von B. II 3 p. 157 bezweifelt.

79. Die Büste wird in der Regel auf Carinus († 285) gedeutet. Doch ist die auf dem Piedestal angebrachte Inschrift entschieden modern; auch zeigt der Kopf keine Ähnlichkeit mit den Münzporträts dieses Kaisers und weist der Stil auf eine frühere Zeit zurück.

80. Die Deutung auf Diocletianus († 313) ist unhaltbar. Die Büste scheint vielmehr eine trockene Arbeit aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. Man hat darin neuerdings den Vater des Kaisers Traian, Marcus Ulpius Traianus, erkennen wollen, dessen Münzporträt in der That ähnliche Züge aufweist.

B. II 2 T. XXVIII a b p. 90—91.

81. Obwohl dieser vormals im Vatikan befindliche Kolossalkopf im wesentlichen mit den besten Münzporträts des Constantius

Chlorus († 304) übereinstimmt, scheint doch die Deutung auf den Vater Constantins des Grofsen ausgeschlossen. Die grofsartige Auffassung, die lebensvolle Charakteristik und der Umstand, dafs der plastische Ausdruck der Pupillen fehlt, finden in der damaligen Skulptur keine Analogie. Die Zeit, in welcher die Ausführung dieses Kopfes anzunehmen ist, wage ich nicht zu bestimmen. Besonders eigentümlich erscheint die malerische Behandlung der Haare, die ich an keinem einigermafsen datierbaren Denkmale nachzuweisen vermag.

Cavaceppi raccolta di statue III 57. Römische Mitth. VIII (1894) p. 347 n. 11. Bernoulli II 3 p. 200—201.

82. Dieses Porträt, von dem im kapitolinischen Museum noch zwei andere Exemplare, n. 499 (72) und 499a (73), vorhanden sind, wird in der Regel auf den Kaiser Julianus Apostata († 363) bezogen. Doch widerspricht dieser Deutung die Thatsache, dafs Julian nur 32 Jahre alt wurde, wogegen das in Rede stehende Porträt entschieden auf ein vorgerückteres Lebensalter hinweist. Aufserdem unterliegt die geläufige Benennung denselben stilistischen Schwierigkeiten, welche gegen die Erklärung von Mn. 81 für Constantius Chlorus geltend gemacht werden. Das angebliche Porträt des Julian würde im vierten Jahrhundert n. Chr. als eine ganz vereinzelte Erscheinung dastehen. Vielmehr erweckt der Stil sämtlicher Exemplare den Eindruck, dafs wir es mit Kopien zu thun haben, die in der vorgerückten Kaiserzeit nach einem etwa der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. angehörigen, griechischen Bronzeoriginal ausgeführt wurden.

Bottari I 81. Montagnani III 2 T. 81. Vgl. Beschreibung Roms II 1 1 p. 204 n. 75. Corpus inscr. lat. VI 5 n. 3499*. Bernoulli II 3 p. 247—249. Die Deutung auf Julianus wird, soweit mein Wissen reicht, zum ersten Male erwähnt von Fea nuova descrizione de' monumenti contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio p. 210.

83. Soweit die schlecht gearbeiteten Münzstempel des vierten Jahrhunderts einen Vergleich gestatten, entspricht das Profil dieses Kopfes am meisten demjenigen des Kaisers Valentinianus I. († 375). Doch fragt es sich, ob wir es mit einem Kaiserporträt zu thun haben, da der Kopf jeglichen Attributes entbehrt, während die Kaiser seit dem vierten Jahrhundert auf den Münzen beinah ausnahmslos mit einem Abzeichen ihrer Würde, gewöhnlich dem Diadem, seltener mit Lorbeerkranz oder Helm, ausgestattet erscheinen.

Brunn und Arndt griech. röm. Porträts n. 319, 320. Vgl. Bernoulli II 3 p. 239—240.

Sogenanntes Philosophenzimmer.

Auf der oberen Konsole:

471 (1) Jünglingskopf mit langen Locken.

Ergänzt die Nasenspitze, das Kinn, Stücke am Halse und wohl auch die Hermenbüste.

Dieser früher ohne Grund auf Vergil gedeutete Kopf giebt einen der Typen wieder, welche wie n. 74 aus einem mutmafslichen Ideale des Triptolemos abgeleitet sind.

Bottari I 2. Montagnani III 1 T. II. Righetti I 15, 3. Das Profil: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 424 p. 32. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie I p. 250 und unsere n. 74.

472 (4) Kopf des Sokrates.

Vormals im Garten Cesi (Röm. Mitth. VI, 1891, p. 87). Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, die l. Wange nebst dem an sie ansetzenden Teile des Bartes, der Hals, die Herme.

Bottari I 14. Righetti I 23, 2.

472[a] (5) Hermenbüste des Sokrates.

Ergänzt die Nase und die Oberlippe.

Bottari I 15. Montagnani III 1 T. 15.

473 (6) Kopf des Sokrates.

Ergänzt die Nase, die r. Braue, die r. Hälfte des Schnurrbartes, die Ränder der Ohren, die Hermenbüste.

Da alle Bildnisse des Sokrates einen naturalistischen Stil zeigen, wie er erst um die Zeit Alexanders des Grofsen zur Ausbildung kam, so kann das Original keines derselben ein zu Lebzeiten des grofsen Philosophen ausgeführtes, ikonisches Porträt gewesen sein. Vielmehr geben alle diese Exemplare Typen wieder, die von späteren Künstlern, vorwiegend auf Grundlage bekannter Stellen des Plato und Xenophon, gestaltet worden sind. Hieraus erklärt sich auch der Umstand, dafs die Auffassung in den verschiedenen Exemplaren beträchtlich verschieden erscheint. In n. 472[a] (5) ist Sokrates beinah vollständig seilenartig dargestellt,

edler in n. 472 (4). Die idealste Auffassung gewahren wir in n. 473 (6), wo die hohe Intelligenz und die grofse Herzensgüte vortrefflich wiedergegeben sind.

Vgl. n. 834 und Jahrbuch des arch. Institus V (1890) p. 160 Anm. 46.

474 (8) **Angebliche Büste des Karneades** (geb. um 214, gest. 129 v. Chr.).

Ergänzt die Nase und Splitter am Halse wie an der Büste.

Sie zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit einer inschriftlich beglaubigten Büste des Karneades, die sich früher im Besitze der Farnese befand, weicht jedoch von derselben in der Bildung des oberen Teiles der Stirn wie in dem Falle des Haares und Bartes ab. Es scheint somit zweifelhaft, ob wir sie in der That auf den Stifter der sogenannten mittleren Akademie deuten dürfen.

Bottari I 17. Montagnani III 1 T. XVII. Righetti I 23, 8. Vgl. Visconti iconografia greca I T. XIX 1, 2 p. 222 ff. Schuster über die erhaltenen Porträts gr. Philosophen T. II 4 p. 24. Furtwaengler über Statuenkopieen I p. 47 Anm. 2.

475 (9) **Kopf des Aelius Aristides (?).**

Ergänzt die Nasenspitze und die Hermenbüste.

Die Deutung auf Aelius Aristides einen zur Zeit der ersten beiden Antonine thätigen Sophisten, der sich durch blendende Beredtsamkeit wie durch mafslose Eitelkeit auszeichnete, gründet sich darauf, dafs der Kopf eine gewisse Ähnlichkeit zeigt mit demjenigen einer inschriftlich bezeichneten Statue dieses Mannes, welche sich in der vatikanischen Bibliothek befindet (n. 999). Doch ist die Ähnlichkeit nur eine ganz oberflächliche und jene Deutung demnach keineswegs als gesichert zu betrachten.

Bottari I 18. Montagnani III 1 T. XVIII. Righetti II 211. Vgl. Visconti a. a. O. I T. XXXI 4, 5 p. 349 ff.

476 (10) **Kopf eines hellenistischen Dichters.**

Ergänzt die Nase und die Hermenbüste.

Der Naturalismus, mit dem das verfallene Fleisch und der kränkliche Ausdruck wiedergegeben sind, deutet auf ein Original aus hellenistischer Zeit, der Epheukranz, den eine im Thermenmuseum befindliche Wiederholung (n. 1072) trägt, auf einen Dichter. Dieser Dichter mufs während der Kaiserzeit sehr beliebt gewesen sein, da sich von seinem Porträt zahlreiche Exemplare erhalten haben. Die hierauf gegründeten Vermutungen, dafs der damals viel gelesene Kallimachos oder Philetas dargestellt sei, sind ansprechend aber keineswegs zwingend. Nach dem erhobenen Kopfe und dem geöffneten Munde scheint es, dafs als Vorbild der Kopf einer Statue diente, welche den Mann zur Kithara singend dar-

stellte. Ein Gelehrter hat letzthin behauptet, dafs wir an einem Porträt eines der Diadochenzeit angehörigen, höfischen Dichters eine sorgfältigere Pflege des Äufseren und ein rasiertes Gesicht zu gewärtigen hätten, und daraufhin den in Rede stehenden Typus für ein von einem hellenistischen Künstler frei erfundenes Porträt des giftigen Spötters Hipponax erklärt, der gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts dichtete und den die Überlieferung als aufserordentlich häfslich bezeichnet. Doch sind die Bedingungen, unter welchen sich die Griechen während der Diadochenzeit den Bart wachsen liefsen, noch nicht genügend bekannt und dürfen wir hier daran erinnern, dafs zum mindesten für einen höfischen Dichter aus dieser Periode, für Aratos, der in der Umgebung des Königs Antigonos Gonatas lebte, der Vollbart sicher bezeugt ist (vgl. n. 877). Aufserdem passen die Angaben des Metrodoros von Skepsis (bei Athen. XII p. 552c), nach denen Hipponax klein und mager aber mit grofser Muskelkraft begabt war, keineswegs auf den fraglichen Typus, da dieser deutlich eine schwächliche und kränkliche Konstitution bekundet.

Bottari I 20. Montagnani III 1 T. XX. Righetti I 63, 1. Vgl. Ann. dell' Inst. 1873 p. 98 ff. Bull. 1883 p. 89—95. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 20, p. 38 ff. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 396. Jahrbuch des arch. Inst. X (1895), Arch. Anzeiger p. 217. Furtwaengler Sammlung Somzée n. 49. Aufserdem unsere n. 754 und 1072.

477 (17) Herakleskopf.

Vormals, wie es scheint, im Vatikan (Röm. Mitth. VI, 1891, p. 39 n. 26). Ergänzt beinah der ganze Hinterkopf, der Nacken, die untere Hälfte der Nase, die herabfallenden Bänder abgesehen von den oberen Ansätzen, beinah die ganze Hermenbüste. Die auf der letzteren angebrachte Inschrift, durch welche der Kopf als ein Porträt des Hieron bezeichnet wird, ist modern.

Der Kopf giebt in vergröberter Weise denselben vermutlich von Skopas gestalteten Typus wieder wie n. 124, 425 und 623. Doch ist Herakles hier mit der für die siegreichen Athleten bezeichnenden Binde ausgestattet und erscheinen seine Ohren verhauen wie die eines Faustkämpfers.

Bottari I 33. Montagnani III 1 T. XXXIII. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 429, 430 p. 32. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 218 n. 28. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 197 n. 12.

478 (21) Büste des Diogenes.

Vormals, wie es scheint, im Vatikan (Röm. Mitth. VI p. 39 n. 31). Ergänzt die Nase, die r. Schulter, Stücke an dem die l. Schulter bedeckenden Gewande. Die Stirn scheint von moderner Hand überarbeitet.

Die Deutung gründet sich auf eine in der Villa Albani befindliche Statuette (n. 796).

Bottari I 27. Montagnani III 1 T. XXVII. Righetti I 55, 1. Brunn und Arndt griech. und röm. Porträts n. 325, 326. Vgl. Visconti iconografia greca I p. 235—236.

479 (22) **Reliefragment mit dem Kopfe des Sophokles.**

Ergänzt die Nase, ein Stück an den Augenknochen und am Ohre, beinah der ganze bunte Reliefgrund, der Rahmen.

Vgl. n. 296, 683.

Bottari I 89. Montagnani III 2 T. LXXXIX. Righetti I 55, 2. Vgl. Welcker alte Denkmäler I p. 460.

480 (24) **Herme mit der Inschrift „Asklepiades".**

Gefunden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts an der Via Appia in einem innerhalb der aurelianischen Mauer gelegenen Grabe.

Da es mehrere hervorragende Männer dieses Namens gab, so fällt es schwer, zu entscheiden, welcher Asklepiades dargestellt ist. Am ehesten wird man an einen berühmten Arzt zu denken haben, welcher während des letzten Jahrhunderts der Republik in Rom thätig war und dessen Tendenz vorwiegend dahin ging, die Gesundheit durch strenge Diät zu erhalten. Wenn die Ausführung der Herme auf das dritte Jahrhundert n. Chr. hinweist, so widerspricht dies jener Deutung in keiner Weise; denn Asklepiades hinterliefs eine Schule, die noch während der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts in solchem Ansehen stand, dafs Galen vielfach gegen dieselbe polemisierte.

Bottari I 3. Montagnani III 1 T. III. Visconti iconogr. gr. I T. XXXII b 4, 5 p. 365—366.

481 (25) **Büste des Theon von Smyrna.**

Gefunden durch Fouquier zu Smyrna und in Marseille vom Kardinal Albani erworben, der sie dem Papste Clemens XII. abtrat (Röm. Mitth. VI, 1891, p. 59 Anm. 205). Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Wie die darauf angebrachte Inschrift besagt, ist diese Büste des platonischen Philosophen Theon geweiht von seinem Sohne, dem Priester Theon. Theon der Vater war ein Philosoph, der zur neueren Akademie in Beziehung stand und sich mit der Erklärung der platonischen Schriften wie mit Mathematik beschäftigte; seine Thätigkeit fällt im wesentlichen in den Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr.

Bottari I 29. Visconti iconogr. gr. I T. XIX a 3, 4 p. 227—228. Montagnani III 1 T. XXIX. Schuster über die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. II 6 p. 26 n. 20. Vgl. Corpus inscr. graec. II n. 3198.

482 (26) **Jünglingskopf mit langen Locken.**

Ergänzt die Nase und die Herme.

Der Kopf wurde früher ohne Grund auf Apuleius gedeutet. Er gehört wie n. 74 und 471 zu den Typen, welche die spätere

Kunst aus einem mutmafslichen Triptolemosideale ableitete. Vgl. n. 74.

Bottari I 1. Montagnani III 1 T. I. Righetti I 47, 2.

483 (33) **Hermenbüste des Sophokles.**

Ergänzt beinah der ganze Hinterkopf, die Nase, beinah der ganze Hals, Stücke an der Herme. Die auf der letzteren angebrachte Inschrift, welche den dargestellten Mann als Pindaros bezeichnet, ist modern.

Vgl. n. 296, 683.

Bottari I 38. Montagnani III 1 T. XXXVIII.

484 (34) **Kopf des Sophokles.**

Ergänzt die Nase, beinah der ganze Hals, die Herme.

Vgl. n. 296, 683.

485 (35) **Kopf des Alkibiades (?).**

Ergänzt ein Stück am r. Ohr und die Herme.

Vgl. n. 93.

Bottari I 39. Montagnani III 1 T. XXXIX. Righetti I 95. Ann. dell' Inst. 1866 Tav. d'agg. O 1 p. 228 III.

486 (38) **Kopf des Chrysippos (?).**

Ergänzt die Nase, die Ränder der Ohren, ein Stück des Hinterkopfes, der gröfste Teil des Halses, die Herme.

Dieser kränklich aussehende, hohläugige Greis mufs eine in den weitesten Kreisen bekannte Persönlichkeit gewesen sein, da sich von seinem Porträt zahlreiche Exemplare erhalten haben (z. B. der daneben aufgestellte, gewöhnlich auf Hippokrates gedeutete Hermenkopf, Museumsnummer 37). Im zweiten Jahrhundert n. Chr. geprägte Münzen von Soloi-Pompeiopolis zeigen auf dem Avers dasselbe Porträt (Fig. 22), auf dem Revers eine andere Porträtbüste mit langem, spitzem Barte (Fig. 23), welche mit einem in der Villa Albani befindlichen Exemplare (n. 877) übereinstimmt. Während es keinem Zweifel unterliegt, dafs auf diesen Münzen die beiden Berühmtheiten von Soloi, der Begründer des astronomischen Epos, Aratos, und der Stoiker Chrysippos, dargestellt sind, schwanken die Ansichten, welches der beiden Porträts auf den ersteren, welches auf den letzteren zu deuten sei. Doch spricht die gröfsere Wahrscheinlichkeit für die Annahme, dafs der auf dem Averse wiedergegebene Kopf derjenige des Chrysippos, der andere derjenige des Aratos ist. Die Blütezeit des letzteren fiel in das erste Drittel des dritten Jahrhunderts v. Chr., wogegen die schriftstellerische Thätigkeit des Chrysippos (geb. um 282, gest. um 209 v. Chr.) erst in dem zweiten Drittel

dieses Jahrhunderts begonnen haben kann. Da der dem Reversbilde der Münzen entsprechende Kopf, der sich in der Villa Albani befindet, noch an lysippische Plastik erinnert, das andere Porträt dagegen den der hellenistischen Kunst eigentümlichen, vorgeschrittenen Naturalismus aufweist (vgl. besonders n. 476), so scheint der erstere den der früheren Zeit angehörigen Aratos, das letztere den späteren Chrysippos darzustellen. Aufserdem läfst sich die Deutung des langbärtigen Kopfes auf Aratos mit einer

Fig. 22.

Fig. 23.

inschriftlich bezeichneten Porträtfigur dieses Dichters in Einklang bringen, der wir auf einem zu Trier gefundenen Mosaike begegnen (vgl. n. 294). Jedenfalls stimmen das kapitolinische Porträt und seine Wiederholungen vortrefflich zu allem, was wir von Chrysippos wissen. Dieser Philosoph, durch welchen die stoische Lehre ihre systematische Ausbildung und dialektische Begründung empfing, wird geschildert als ein kleines schwächliches Männchen, das sich schäbig zu kleiden pflegte. Hochgelehrt und bis zur Spitzfindigkeit scharfsinnig, publizierte er aufserordentlich viel, mehr als irgend ein anderer Philosoph des Altertums. Doch war seine Darstellung weitschweifig und nachlässig. Das verfallene Gesicht des kapitolinischen Kopfes, der ängstlich nervöse Ausdruck, die blöden Augen, das kümmerliche ungepflegte Haar — alles dies deutet auf einen physisch heruntergekommenen Stubengelehrten, dem man es recht wohl zutrauen kann, dafs er wie hinsichtlich der Pflege seines Körpers so auch hinsichtlich der Form seiner litterarischen Produktion von ästhetischen Rücksichten Abstand nahm. Endlich stimmt zu der Deutung auf Chrysippos auch das häufige Vorkommen dieses Porträts; denn Juvenal (sat. II 4) giebt ausdrücklich an, dafs man allenthalben Gipsköpfen dieses Philosophen begegne.

Bottari I 42. Montagnani III 1 T. 42. Righetti I 87, 3. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1626. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), arch. Anzeiger p 56—58. Furtwaengler, Koerte, Milchhoefer Archäolog. Studien Brunn dargebracht (Berlin 1893) p. 41 ff. Die Münze von Soloi-Pompeiopolis: Imhoof-Blumer

Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 31, 32 p. 69. Sallet Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T IV 12, 13 p. 118, p. 127.

Auf der unteren Konsole:

487 (44) **Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nase und die Büste.

Bottari I 54. Montagnani III 2 T. 54. Righetti I 15. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 161 n. 4.

488 (45) **Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nasenspitze, der Hinterkopf, beinah der ganze Hals, die Hermenbüste. Das Gesicht ist von moderner Hand etwas überarbeitet.

Visconti iconogr. gr. I p. 60. Jahrbuch XI p. 161 n. 5.

489 (46) **Hermenbüste des Homer.**

Gefunden auf dem Esquilin im Garten der Canonici Regolari di S. Antonio Abate (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXI n. 9). Ergänzt die Nase.

Jahrbuch XI p. 161 n. 3.

Die Porträts des Homer sind natürlich freie Schöpfungen und sie zeigen, da sie von verschiedenen Künstlern herrühren, unter einander verschiedene Typen. Die Exemplare n. 487—489 stellen Homer als blinden Greis dar. In allen dreien erscheint der Verfall des physischen Organismus wie der Ausdruck der Blindheit so naturalistisch charakterisiert, dafs wir die Erfindung der Originale unmöglich vor der Epoche Alexanders des Grofsen annehmen dürfen. N. 487 (44) giebt, leider nur in mittelmäfsiger Ausführung, einen hochbedeutenden Typus wieder: der Greis scheint von dichterischer Begeisterung bewegt; wie es die Blinden zu thun pflegen, richtet er den Kopf nach oben. N. 488 (45) zeigt einen im wesentlichen entsprechenden Typus, stellt aber den Dichter mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel dar. N. 489 (46) ist diesen beiden Exemplaren hinsichtlich der Ausführung überlegen, in der Auffassung dagegen unbedeutender. Die geistige Bewegung erscheint geringer, ein Eindruck, zu dem besonders der Umstand beiträgt, dafs der Mund geschlossen ist. Ein anderer Typus des Homer scheint durch die gegenüber aufgestellten Exemplare 503—505 (77—79) vertreten. Man hat dieselben auf Homer gedeutet, weil ihr Profil im wesentlichen mit dem eines auf Münzen der paphlagonischen Stadt Amastris vorkommenden, inschriftlich bezeichneten Porträt des Dichters übereinstimmt (n. 503 Fig. 24). Sie stellen einen kräftigen, majestätischen Greis in würdevoll ruhiger Stimmung dar; die Blindheit ist in keiner Weise angedeutet. Da diese Exemplare einen

strengeren Stil zeigen als die vorher besprochenen, so scheinen sie auf ein älteres Original zurückzugehen.

Vgl. Jahrbuch XI (1896) p. 160 ff. Mélanges Henri Weil (Paris 1898) p. 407—412. Über den durch n. 503—505 (77—79) vertretenen Typus: Jahrbuch V (1890) p. 314; XI (1896) p. 164—166. Notizie degli scavi 1892 p. 163—165. Mélanges Weil p. 407—408.

490 (48) **Büste des Gnaeus Domitius Corbulo.**

Früher im Vatikan, wo sie für eine Büste des jüngeren Brutus galt. Ergänzt die Nase, die r. Ohrmuschel, Stücke an der Büste.

Eine Marmorbüste und ein Statuenkopf, welche dieselbe Person wie dieses Exemplar darstellen, wurden 1792 zu Gabii in einem kleinen Tempel gefunden, der nach der über dem Eingange angebrachten Inschrift 140 n. Chr. dem Andenken des Hauses der Kaiserin Domitia, Tochter des Gnaeus Domitius Corbulo, geweiht war. Die Büste befand sich noch in der Nische, in der sie im Altertum aufgestellt war. Da die Inschrift Domitia ausdrücklich als Tochter des Corbulo bezeichnet, der letztere der einzige berühmte Mann unter ihren Vorfahren war und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dafs bei der plastischen Ausstattung jenes Tempels der Vater der Kaiserin in erster Linie Berücksichtigung fand, so hat man in diesem und den ihm entsprechenden Porträts Corbulo erkannt. Dafs sich von seinem Porträt mehrere Wiederholungen erhalten haben, erklärt sich hinlänglich aus dem Interesse, welches die Bedeutung des Mannes und sein tragisches Ende erregen mufsten. Corbulo gehörte zu den tüchtigsten Feldherren seiner Zeit. Er zeichnete sich unter Claudius in dem unteren Germanien aus, behauptete unter Nero in dreizehnjähriger glücklicher Kriegsführung Armenien, wies die Angriffe der Parther zurück und mufste sich 67 auf Befehl des Nero, dessen Eifersucht er erregt hatte, selbst den Tod geben.

Bernoulli römische Ikonographie I T. 28 p. 271 ff., wo man die ganze Litteratur zusammengestellt findet. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 296, 297.

491 (49) **Büste des älteren Scipio** (?).

Sie wurde 1592 zunächst im Konservatorenpalaste aufgestellt (Röm. Mitth. VI p. 46). Ergänzt der vordere Teil der Nase und Stücke an den Ohren.

Da die auf dem Titulus angebrachte Inschrift entschieden von moderner Hand herrührt, so ist die Deutung dieses durch mehrere Exemplare vertretenen Porträts auf Publius Cornelius Scipio Africanus, den Sieger von Zama, nicht über allen Zweifel erhaben. Der einzige einigermafsen stichhaltige Grund, welcher sich für diese Benennung anführen läfst, wird durch ein pompeianisches Wandgemälde geboten, das mit gröfster Wahrscheinlich-

keit auf den Tod der Sophoniba gedeutet worden ist und einen an dem Lager der Königin stehenden Mann, der, wenn man jene Deutung des Bildes als richtig anerkennt, der ältere Scipio sein würde, mit einem unserer Büste ähnlichen Kopfe darstellt. Immerhin stimmt diese Büste vortrefflich zu dem Bilde, unter dem uns Scipio in der Überlieferung entgegentritt. Wir erkennen darin sowohl die Intelligenz und die Energie als auch das stark entwickelte Selbstbewufstsein wie die Reizbarkeit, welche dem Bezwinger des Hannibal zu eigen waren. Im besonderen zeigt die etwas vorgeschobene und nach rechts gezogene Unterlippe einen Zug des Unwillens, welcher vortrefflich auf den Mann pafst, der nach einer glorreichen militärischen und politischen Laufbahn aus Groll gegen seine Mitbürger Rom verliefs und sich auf sein Landgut bei Linternum zurückzog. Die auf der l. Seite des Schädels sichtbare Narbe würde auf die Wunde hinweisen, welche Scipio als siebzehnjähriger Jüngling in dem Reitergefechte am Ticinus davontrug. Jedenfalls deutet der physiognomische Typus wie der Stil des Kopfes auf eine Persönlichkeit aus republikanischer Zeit. Ob die auffällige Schmalheit der Büste durch die für die wächsernen Ahnenbilder typische Form oder durch einen äufseren Zwang, etwa den beschränkten Raum, in dem die Büste zur Aufstellung kommen sollte, veranlafst ist, läfst sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden.

Der Gebrauch, das Gesicht und den Schädel vollständig zu rasieren, von dem uns diese Büste ein Beispiel giebt, mufs während eines bestimmten Abschnittes der republikanischen Zeit, für dessen Begrenzung es einer besonderen Untersuchung bedarf, in Rom weit verbreitet gewesen sein; denn wir begegnen ihm an zahlreichen Porträts, welche verschiedene Personen darstellen und zum gröfsten Teile deutlich einen vor die Kaiserzeit fallenden Stil bekunden. Wenn viele unter diesen Porträts auf der Stirn oder auf dem Schädel Fleischwunden aufweisen, einige sogar Knochenverletzungen erkennen lassen (vgl. n. 1137), so erklärt sich dies hinlänglich daraus, dafs alle Römer kriegspflichtig waren und infolge dessen manche unter ihnen Kopfwunden davongetragen hatten, die zu Tage traten, wenn der Schädel rasiert war. Ein Gelehrter will in allen diesen Porträts Bildnisse von Freigelassenen erkennen. Er erinnert daran, dafs bei der römischen manumissio der Kopf des freizulassenden Sklaven geschoren war und mit einem Stabe (festuca), der Reduktion der das strikteste Eigentumsrecht symbolisierenden Lanze, berührt wurde. Diese Berührung habe bisweilen in so energischer Weise stattgefunden, dafs dadurch Wunden hervorgerufen worden seien. Doch wäre hiermit die manumissio zu einer lebensgefährlichen Operation geworden, eine

Annahme, die an und für sich unwahrscheinlich ist und in der Überlieferung keinerlei Stütze findet.

Bernoulli a. a. O. I T. 1 p. 36 (wo Anm. 2 die ältere Litteratur angeführt ist) ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1591 Fig. 1654. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 191, 192. Vgl. Röm. Mitthell. X (1895) p. 184—188. Die im Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214 vorgetragene Vermutung, dafs Ennius dargestellt sei, halte ich für verfehlt. Sie gründet sich auf die Ähnlichkeit, die dieser Kopf mit dem inschriftlich bezeichneten Porträt des Ennius auf dem zu Trier gefundenen Mosaik des Monnus (Antike Denkmäler I 1889 T. 49) zeigen soll. Doch fehlt diesem Porträt gerade die bezeichnendste Eigentümlichkeit des Kopfes, der glatt rasierte Schädel. Aufserdem dürfte es schwer fallen an einem Porträt des Ennius die Kopfnarbe zu erklären. Endlich müfste es befremden, dafs keine der zahlreichen Wiederholungen, welche sich von diesem Typus erhalten haben, mit einem Attribute, sei es Kranz, sei es Binde, ausgestattet ist, welches die dargestellte Person als Dichter bezeichnen würde. — Man findet eine lehrreiche Auswahl von verschiedenen Porträts vollständig rasierter Römer bei Brunn und Arndt a. a. O. n. 191—200.

492 (54) **Hermenbüste der Pallas.**

Ergänzt die Nasenspitze, die l. Seite des Hinterkopfes, das l. Schulterstück.

Dieser Pallastypus ist ungleich besser als durch das kapitolinische Exemplar vertreten durch eine in Herculaneum gefundene Hermenbüste. Da er in der Gesichtsbildung eine gewisse Ähnlichkeit mit der den Plutosknaben haltenden Eirene des älteren Kephisodotos (vgl. n. 334) verrät, so wird die Erfindung des Originals von einem Archäologen demselben Meister zugeschrieben. Doch scheint die Strenge des Stiles auf eine frühere Zeit als diejenige des Kephisodotos, etwa auf das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts, hinzuweisen.

Bottari I 56. Jahrbuch des arch. Inst. VIII (1893) p. 175—179 (abgebildet p. 176 rechts). Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 433, 434 p. 33. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 90, p. 747—748.

493 (58) **Kopf des Platon.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase und die Hermenbüste nebst der daranf liegenden Spitze des Bartes.

Vgl. n. 272.

Bottari I 67. Montagnani III 2 T. 67. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 71 n. 1.

494 (59) **Büste eines Barbarenjünglings.**

Gefunden bei Neapel. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Kopf zeigt einen düsteren, drohenden Ausdruck. Mag auch die endgiltige Entscheidung der Frage, welchem Volke dieser Barbar angehört habe, den Anthropologen überlassen bleiben, immerhin schliefsen die eigentümlich platte Nase und die wulstigen Lippen die Annahme eines Kelten oder Germanen

aus. Hiermit fällt die Vermutung, dafs uns in dieser Büste ein Porträt des Arminius erhalten sei. Aufserdem beweisen die vorwiegend mit dem Bohrer ausgearbeiteten Haare und die vertieften Pupillen, dafs die Büste zur Zeit der Antonine ausgeführt ist. Da wir bei dem damaligen italischen Publikum schwerlich Interesse für Arminius voraussetzen dürfen, so scheint es wenig glaublich, dafs noch zur Zeit der Antonine eine Porträtbüste des Cheruskerhäuptlings bestellt worden wäre.

Righetti II 283. Vgl. Braun Ruinen u. Museen p. 174 n. 44. Friederichs-Wolters n. 1566.

495 (61) **Kopf des Aischines.**

Ergänzt die Nase und die Büste.

Vgl. n. 293.

Brunn und Arndt griechische und röm. Porträts n. 119, 120. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 351 Fig. 179.

496 (63) Inschriftlich bezeichnete **Doppelherme des Epikuros und Metrodoros.**

Gefunden 1743, als man den Grund für die Vorhalle von S. Maria Maggiore grub (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLIX n. 82). Ergänzt an dem Kopfe des Epikur ein Stück des l. Augenknochens, an dem des Metrodor die Nasenspitze und das l. Eckstück der Herme.

Vgl. n. 290 und 295.

Buonaccorsi lettera sopra la vera imagine d'Epicuro, Roma 1744. Bottari Mus. cap. I, animadversiones T. V p. 12. Montagnani III 1 T. V A B. Righetti I 127. Vgl. Visconti iconogr. gr. I p. 274 not. 2.

497 (68) **Behelmter bärtiger Kopf.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase und der Hals.

Die früher geläufige Deutung auf Masinissa, König von Numidien, ist unbegründet. Der Kopf scheint kein Porträt zu sein, sondern einen im Kreise des Pheidias geschaffenen Idealtypus etwa des Ares oder eines Heros wiederzugeben.

Bottari I 77. Montagnani III 2 T. 77. Righetti I 141. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 437, 438 p. 33. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 122. Ein anderes Exemplar des gleichen Typus wird von Visconti iconografia greca I T. XIII 2, 3 p. 167 (vgl. III p. 418 not. 1; opere varie IV p. 409 n. 247) auf Miltiades gedeutet.

498 (69) **Bärtiger Kopf mit Diadem und Binde.**

Ergänzt die Nase und der gröfste Teil des Halses. Die Herme ist antik aber nicht zugehörig.

Offenbar eine Kopie nach einem Idealtypus aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr.

Bottari Mus. cap. I 78. Montagnani III 2 T. 78. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 439, 440 p. 34.

499 (72), 499a (73) **Hermenbüste und Kopf angeblich des Julianus Apostata.**

Ergänzt an beiden der vordere Teil der Nase.

Vgl. oben Seite 316 n. 82.

500 (74) **Büste des Thukydides** (?).

Ergänzt die Nasenspitze.

Die Züge stimmen mit denjenigen einer im Schlosse Holkham in der Grafschaft Norfolk befindlichen Büste, die neuerdings mit Wahrscheinlichkeit auf Thukydides gedeutet worden ist. Die Iris und die Pupillen sind leicht eingerissen. Die korrekte aber glatte und kühle Behandlung des Fleisches wie die kleinliche Ausführung der Haare und des Bartes tragen den Stempel der hadrianischen Plastik.

Vgl. Michaelis die Bildnisse des Thukydides (Strafsburg 1877) p. 5ff. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 157—158.

501 (75) **Kopf des Cicero** (?).

Auf moderner Togabüste. Vormals im Palazzo Barberini.

Der Kopf stimmt in den Hauptformen mit dem unter n. 125 besprochenen, in der Regel auf Cicero gedeuteten Porträt überein und scheint dieselbe Person darzustellen. Der Unterschied beruht im wesentlichen darauf, dafs er die Spuren eines etwas vorgerückteren Alters erkennen läfst und in ihm der Ausdruck nervöser Erregtheit, den der Bildhauer von n. 125 nur angedeutet hat, scharf betont ist.

Museum Romanum Museum I sect. II T. 57. Bernoulli römische Ikonographie I T. XII p. 138—140 (wo p. 139 Anm. 1 weitere Litteratur angeführt ist). Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 254, 255. Alles Übrige unter unserer n. 125.

502 (76) **Männliche Büste mit einer tragischen Maske auf der Schulter.**

Gefunden 1826 bei den Tre Madonne vor Porta S. Sebastiano.

Die willkürliche Deutung auf den Komödiendichter Publius Terentius wird auf das schlagendste dadurch widerlegt, dafs die auf der r. Schulter angebrachte Maske durch den über der Stirn angebrachten Aufsatz, den Onkos, als eine tragische bezeichnet ist. Da berichtet wird, dafs Dionysios, genannt der Thraker, ein vielseitiger Mann aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., der sich neben Rhetorik und Grammatik auch mit Malerei beschäftigt zu haben scheint, seinen Lehrer, den berühmten Philologen Aristarchos, mit der Tragödie auf der Brust gemalt habe, so ist neuer-

dings die Vermutung aufgestellt worden, die Tragödie sei auf diesem Gemälde durch eine tragische Maske symbolisiert gewesen, und darauf die weitere Vermutung gegründet worden, dafs die mit dem gleichen Attribute versehene kapitolinische Büste Aristarchos darstelle. Doch liegt es näher in der Büste das Porträt eines tragischen Schauspielers aus dem dritten Jahrhundert n. Chr. zu erkennen. Auf diese Zeit deutet die Ausführung, namentlich die schablonenhafte Wiedergabe der Pupillen. Die Behandlung des Haupt- und Barthaares, welches mit der Scheere kurz abgeschnitten erscheint, entspricht derjenigen, welche die Kaiserporträts von Maximinus Thrax bis Carus zu zeigen pflegen.

Fig. 24.

Ann. dell' Inst. 1840 Tav. d'agg. G p. 97 ff. Bernoulli römische Ikonographie I p. 67—69 Fig. 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 170 n. 40. Marx Interpretationum hexas (Rostock 1888) p. 11. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), archäol. Anzeiger p. 55.

503 (77) **Mutmafslicher Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nase, ein Stück der Binde, der Hals, die Herme.

Die Deutung gründet sich auf ein inschriftlich bezeichnetes Porträt des Dichters, welches wir durch Münzen der paphlagonischen Stadt Amastris kennen. Um den Vergleich zu erleichtern, ist die Abbildung einer solchen Münze beigefügt (Fig. 24). Vgl. oben die Erläuterung von n. 487—489.

Bottari I 51. Die Münzen von Amastris: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 25 p. 68. Sallet Zeitschrift für Numismatik X (1883) T. III 5, 6 p. 75 n. 20. Wiener numismatische Zeitschrift XXIII (1891) T. II 27, 28.

504 (78) **Hermenbüste.**

Ergänzt die Nase und die Brauen.

Sie giebt den gleichen Typus wie n. 503 (77) jedoch mit längerem Barte wieder und steht dem Homerporträt der Münzen von Amastris noch näher als jenes Exemplar.

Bottari I 52. Montagnani III 2 T. 52. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 164 n. 2.

505 (79) **Hermenbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an der Herme.

Der Typus ist der gleiche wie der von n. 504 (78), die Ausführung jedoch beträchtlich besser.

Bottari I 53. Visconti iconogr. gr. I T. I 3, 4 p. 62 ff. Montagnani III 2 T. 53. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 699 Fig. 576. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214, XI (1896) p. 164 n. 1 Fig. 2.

506 (82) **Angeblicher Kopf des Aischylos.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Herme.

Die grofsartig-energischen Formen dieses Kopfes lassen deutlich erkennen, dafs eine in moralischer wie intellektueller Hinsicht hochbedeutende Persönlichkeit dargestellt ist. Der Stil deutet im ganzen auf ein griechisches Original aus dem Ende des fünften oder dem Anfange des vierten Jahrhunderts v. Chr. Doch scheint die detaillierte Modellierung der Stirn durch eine spätere mehr naturalistische Kunstrichtung bestimmt. Es ist neuerdings der Versuch gemacht worden, den Kopf zu Silanion in Beziehung zu setzen, einem attischen Bildhauer, dessen Thätigkeit hoch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinaufreicht (vgl. n. 272). Die Benennung als Aischylos gründet sich sowohl auf den gewaltigen Charakter des Kopfes im allgemeinen wie im besonderen auf die Glatze, welche für Aischylos durch eine auf seinen Tod bezügliche Anekdote bezeugt ist. Diese Anekdote, die offenbar auf den Scherz eines Komödiendichters zurückgeht, lautet dahin, dafs ein Adler den kahlen Schädel des Aischylos für einen Felsblock gehalten, eine Schildkröte darauf geschleudert und den Dichter auf diese Weise getötet habe, eine Scene, die auch auf einem geschnittenen Stein dargestellt ist. Indefs reichen jene Gründe für die Bestimmung des Kopfes nicht aus. Wollte man sie gelten lassen, so könnte der Kopf mit gleichem Recht auf Pheidias gedeutet werden, den man sich recht wohl mit ähnlichen Zügen denken kann und dem man ebenfalls eine Glatze zuschrieb (vgl. n. 622). Wir müssen uns demnach begnügen zu wissen, dafs der Kopf einen hervorragenden Griechen darstellt, dessen Leben spätestens bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts herabreichte.

Mon. dell' Inst. V 4, Ann. 1849 p. 94 ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 34 Fig. 37. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 111, 112. Vgl. Welcker alte Denkmäler II p. 337 ff., V p. 96. Friederichs-Wolters Bausteine n. 487. Berliner philol. Wochenschrift V (1885) p. 897—905. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 162—163, p. 166. Sitzungsberichte der philos., philol. u. histor. Cl. der bayer. Akademie 1892 p. 668.

Auf der oberen Konsole links vom Fenster:

507 (85) **Hermenbüste eines Jünglings.**

Ergänzt die Nase und zwei Eckstücke der Büste.

Der Kopf zeigt eine nahe Verwandtschaft mit dem unter n. 9 besprochenen.

Furtwaengler Meisterwerke p. 83 Fig. 4, p. 82, p. 115. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 441, 442 p. 34.

Auf der unteren Konsole rechts vom Fenster:

508 (96) **Kopf des Lysias.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Büste.

Die Deutung ist gesichert durch eine inschriftlich bezeichnete Büste, die sich im Neapler Museum befindet.

Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 133, 134.

In der Mitte des Zimmers:

509 (98) **Sitzbild eines Römers.**

Vormals im Palazzo Giustiniani. Der Kopf ist abgebrochen aber gewifs zugehörig,. da die Richtung der Muskeln an den beiden Stücken des Halses genau übereinstimmt. Ergänzt der vordere Teil der Nase, das obere Stück des l. Ohres, ein Stück der r. Schulter und des r. Oberarmes, die r. Hand mit der Rolle — doch scheint dieses Attribut durch einen Ansatz gesichert, welcher sich auf dem Schofse unter der modernen Rolle erhalten hat —, der l. Vorderarm, ausgenommen ein Stück der Handfläche mit dem Daumen, das l. Bein bis zur Mitte der Hüfte, Stücke am Gewande, die vier Ecken des Kissens, beinahe die ganzen Stützen des Stuhles, die Ränder der Plinthe.

Der mächtige Körper verrät eine ungewöhnliche Kraft und Gesundheit. Aus dem unregelmäfsigen Gesichte mit der breiten Stirne und den starken Backenknochen sprechen eine gewaltige, an das Brutale streifende Energie und durchdringender praktischer Verstand. Die Schärfe des Blickes erscheint durch die Behandlung der Iris, die im flachem Relief herausgearbeitet und mit einer vertieften Pupille versehen ist, auf das nachdrücklichste hervorgehoben. Den leicht geöffneten Mund umspielt ein kritischer Zug, während die beiden Falten, in welche sich die Stirnhaut über der Nase zusammenzieht, einen leisen Unwillen erkennen lassen. Der naturwüchsige Eindruck, den die Figur macht, wird dadurch gesteigert, dafs der Bildhauer weder am Gesichte noch am Gewande die Meifselstriche verglättet hat. Es dürfte schwer fallen eine ähnliche Formengebung in der Plastik der Kaiserzeit nachzuweisen. Die reliefartige Behandlung der Iris findet Analogie in den Deckelfiguren etruskischer Thonsarkophage und -urnen, die wir dem dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. zuschreiben dürfen. Die Statue scheint demnach noch der republikanischen Epoche anzugehören. Angesichts der gewaltigen Individualität, die sie vergegenwärtigt, begreift man die dem Gesandten des Pyrrhos, Kineas, beigelegte Bemerkung, der römische Senat mache den Eindruck einer Versammlung von Königen. Die Annahme, dafs der Kopf der Statue mit dem auf Denaren des Publius Lentulus Marcellinus wiedergegebenen Porträt des

Eroberers von Syrakus, Marcus Claudius Marcellus, übereinstimme, ist gegenwärtig allgemein als verfehlt anerkannt.

Galleria Giustiniana I 113. Nibby Museo Chiaramonti II 46. Righetti II 367. Clarac V pl. 895 n. 2288, pl. 902 n. 2308. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 167 n. 38. Bernoulli röm. Ikonographie I p. 30. Die Zugehörigkeit des Kopfes ist von Schreiber Bildwerke der Villa Ludovisi p. 55 angezweifelt worden.

In die l. Wand oberhalb der Sokratesporträts n. 472 (4)—473 (6) ist eingelassen:

510 (110) **Archaistisches Relief, Pan und drei Mädchen.**

Zunächst in der Villa Nuzzi bei Orte, dann im Besitze des Kardinals Albani, der es unter Clemens XII. dem Museum abtrat (Röm. Mittheil. VI 1891 p. 59 Anm. 205).

Pan, als solcher durch die Bockshörner kenntlich, führt einen Reigen von drei Mädchen an, in denen wir die Horen oder die Chariten (Grazien) zu erkennen haben. Das zweite Mädchen hält zwischen den Fingern eine kleine Frucht, das erste in der r. Hand einen Gegenstand, der aussieht wie ein mit einer krummen Klinge versehenes Gartenmesser. Man hat an dem letzteren Attribute Anstofs genommen und dasselbe aus einem Mifsverständnisse der Kopisten zu erklären versucht. Doch scheint ein Gartenmesser sowohl für eine Hore wie für eine Charite ganz angemessen, da die Horen wie die ihnen eng verwandten Chariten von Haus Naturgöttinnen waren, denen die Sorge um die Feld- und Gartenfrüchte oblag. Unser Relief erhält ein besonderes Interesse durch die darauf angebrachte Inschrift, welche einen Kallimachos als Verfertiger nennt und einen durchaus antiken Eindruck macht. Die Vermutung, dafs es eine Kopie nach einem Werke des berühmten Kallimachos sei, stöfst auf die gleichen Schwierigkeiten, welche gegenüber dem Versuche, unsere n. 447 auf diesen Meister zurückzuführen, geltend gemacht wurden. Will man nichts desto weniger die Inschrift auf diesen Künstler beziehen, dann hat man in ihr eine antike Fälschung zu erkennen, welche darauf abzielte, dem Relief durch die Anknüpfung an einen bekannten Namen einen höheren Wert zu verleihen.

Foggini Mus. cap. IV 43. Benndorf und Hirschfeld Festschrift zur fünfzigjährigen Gründungsfeier des arch. Instituts p. 40—41. Friederichs-Wolters Bausteine n. 435. Loewy Inschriften griech. Bildhauer p. 381. Hauser die neuattischen Reliefs p. 58 n. 80. Furtwaengler Meisterwerke p. 202.

In die Rückwand ist eingelassen:

511 (113) **Attisches (?) Votivrelief, Asklepios und Hygieia.**

Ergänzt das Gesicht der Hygieia, der obere Teil der Schlange, der gröfste Teil der unten vorspringenden Leiste.

Asklepios sitzt bequem auf einem Lehnsessel, dessen Sitzbrett mit einem Kissen und einem Löwenfell bedeckt ist. Vor ihm steht Hygieia in anmutiger Haltung, das r. Bein über das l. schlagend und mit dem r. Ellenbogen auf einem viereckigen Pfeiler lehnend; ihre schlanken Formen kommen unter der reichen Gewandung vortrefflich zur Geltung. Zwischen den beiden Gottheiten ringelt sich eine Schlange empor. Der Bildhauer hat das im Hintergrunde befindliche Heiligtum durch einen von zwei Pfeilern getragenen Architrav und durch einen Vorhang angedeutet, der an dem einen der Pfeiler befestigt scheint. Die Platte ist auf der r. Seite unvollständig. Wir haben auf dem fehlenden Stücke einen oder mehrere Adoranten vorauszusetzen. Das Relief zeigt den Charakter einer griechischen und zwar, wie es scheint, attischen Originalarbeit. Man darf die Erfindung der Typen, unter welchen der Bildhauer die beiden Gottheiten dargestellt hat, in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts annehmen und die Ausführung des Reliefs unter die Zeit der Erfindung jener Typen nicht weit herabrücken. Die Weise, in welcher das im Hintergrunde gelegene Gebäude angedeutet ist, bezeichnet die Anfänge einer malerischen Tendenz, welche von der hellenistischen Kunst zur vollständigen Ausbildung gebracht wurde.

Foggini Mus. cap. IV 41. Römische Mittheilungen IX (1894) p. 75 ff.

Über dem Eingange zum Hauptsaale:

512 (119) **Sarkophagplatte, Meleagros.**

Die Reliefs sind aus dramatisch bewegten Scenen zusammengesetzt, die der Steinmetz natürlich nicht selbst erfunden, sondern nach älteren Vorbildern kopiert hat. Sie stellen den Meleagrosmythos nach der Version dar, welche besonders durch die Tragödie des Euripides populär wurde. Bei einer logischen Anordnung müfste die Scene, welcher der Sarkophagarbeiter den zweiten Platz von rechts angewiesen hat, den Cyklus eröffnen: Angetrieben von einer Erinys, die eine Schlange gegen ihn vorstreckt, hadert Meleagros mit den Thestiaden um das Fell des kalydonischen Ebers; den einen seiner Oheime hat er bereits niedergestofsen; der andere, den dasselbe Schicksal ereilen wird, tritt kampfbereit an ihn heran. Die am r. Ende des Sarkophages dargestellte Scene zeigt die Folgen dieser That: Um den Tod ihrer Brüder zu rächen, verbrennt die Mutter des Meleagros, Althaia, das Holzscheit, von dessen Erhaltung das Leben ihres Sohnes abhing; das Wahnsinnige ihres Vorgehens wird durch eine weibliche Figur versinnlicht, die eine brennende Fackel gegen sie richtet und die wir Ate oder wiederum Erinys benennen dürfen. Auf

der l. Seite ist der durch die Handlung der Althaia veranlaſste Tod des Meleagros dargestellt. Umgeben von den Seinigen, unter denen der greise Oineus deutlich erkennbar ist, hat der Jüngling soeben den letzten Athem ausgehaucht. Eine junge Frau, vielleicht seine Gattin Kleopatra, scheint beschäftigt ihm das für den Totenschiffer bestimmte Geldstück in den Mund zu stecken. Dabei sitzt Atalante, in tiefen Schmerz versenkt. Hinter ihr steht eine Moire (Parze), die in der L. eine Schicksalsrolle hält und den l. Fuſs auf ein Rad, das Symbol der Nemesis, stützt.

Foggini Mus. cap. IV 35. Millin gal. myth. T. 104, 415. Righetti I 148. Vgl. Kekulé de fabula Meleagrea p. 52. Ann. dell' Inst. 1863 p. 99 ff.; 1868 p. 92 ff. Rosenberg die Erinyen p. 60 n. 29.

Der Hauptsaal.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange aus der Stanza dei filosofi.

513 (36) **Statue der Pallas.**

Angeblich gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 163); vormals zu Tivoli in der Villa d'Este. Ergänzt der Kopf, beide Arme, der Schild, Stücke am Gewande, drei Zehen des l., eine des r. Fufses, ein Teil der Plinthe.

Das Verständnis des Motivs wird durch die Pallasfigur eines attischen Votivreliefs (Fig. 25) erleichtert, die durch dasselbe Original bestimmt ist wie unsere Statue. Die Göttin eilt in den Kampf, indem sie heftig nach rechts voranschreitet, den Kopf jedoch rückwärts wendet, wo wir uns ihr Heeresgefolge zu denken haben. Den l. Arm hat der Ergänzer richtig mit dem Schilde ausgestattet; die r. Hand hielt offenbar einen Speer. Man hat in der Statue eine im Sinne des freien Stiles umgearbeitete Kopie nach der Athena erkennen wollen, die Myron in einer berühmten Erzgruppe dem Marsyas gegenüberstellte (vgl n. 682). Doch war an dieser Figur nicht nur der r., sondern auch der l. Arm mit einer zurückweisenden Geberde abwärts gestreckt, eine Ergänzung, welche

Fig. 25.

für unserer Statue dadurch ausgeschlossen wird, dafs die l. Schulter beträchtlich höher steht als die r. Einer anderen Vermutung, nach welcher das Original dieser Statue mit denjenigen des Apoll vom Belvedere (n. 164) und der Artemis von Versailles eine Gruppe gebildet hätte, widersprechen die Proportionen und die Gewandbehandlung, die an der Pallas auf eine beträchtlich frühere Zeit hinweisen als an den beiden anderen Typen.

Mori le sculture del Campidoglio II 4. Montagnani I 16. Clarac III pl. 462 A n. 858 A. Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. Q p. 235 ff. Overbeck Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1867 T. VI p. 121; Geschichte d. gr. Plastik II[4] Fig. 138 p. 378 ff. Reinach répertoire II 1 p. 287 n. 6. Vgl. Bull. dell' Inst. 1871 p. 66. Arch. Zeitung XXVIII (1871) p. 41. Abhandl. d. archäol.-epigr. Seminars der Universität Wien 1880 p. 40. Athenische Mittheilungen XI (1886) p. 317—318. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1176, wo auch die Litteratur über das attische Relief zusammengestellt ist.

514 (34) **Gruppe, Römer und Römerin als Mars und Venus.**

Gefunden 1750 auf der bei Fiumicino gelegenen Tiberinsel, von Benedikt XIV. dem Museum geschenkt (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXV n. 97). Ergänzt an dem Manne der Helmbusch, der vordere Teil der Nase, die l. Hand mit dem Speere, drei Finger der R., an der Frau die Nase, der untere Teil der auf die r. Schulter herabreichenden Locke, drei Finger der R.

Diese mittelmäfsig ausgeführte Gruppe, die nach dem Stile wie nach der Anordnung der Haare und des Bartes den letzten Jahrzehnten des zweiten oder den ersten des dritten Jahrhunderts n. Chr. angehört, ist in mechanischer Weise aus zwei bekannten griechischen Typen zusammengestückt, aus der den Schild vor sich haltenden Aphrodite und einer Figur des Ares, welche am besten durch eine im Louvre befindliche Statue vertreten ist und deren Erfindung die Mehrzahl der Gelehrten gegenwärtig dem Alkamenes, einem Schüler des Pheidias, zuschreibt (vgl. n. 1055). Der Bildhauer, welcher die Gruppe entwarf, hat sich von seinen Vorbildern im wesentlichen nur insoweit entfernt, als er an der weiblichen Figur die Haltung der Arme abänderte. Eine auf solchem Wege gestaltete Gruppe mufs natürlich zu wünschen übrig lassen. Die Weise, in der die weibliche Figur das l. Bein vorstellt, war an dem Vorbilde dadurch motiviert, dafs die Göttin den Schild auf den l. Oberschenkel stützte, ist aber in der Gruppe vollständig sinnlos. Der als Ares idealisirte Römer ist in keine klare Beziehung zu der weiblichen Figur gesetzt und macht infolgedessen einen unglaublich albernen Eindruck. Da sich besser ausgeführte Repliken erhalten haben, so kann das kapitolinische Exemplar keine Originalarbeit, sondern nur eine Kopie sein. Das Original — wenn man eine solche aus zwei überlieferten Motiven zusammengearbeitete Mischbildung mit diesem Namen bezeichnen darf — ist offenbar

erst in der Kaiserzeit und infolge des Interesses gestaltet worden, welches die Julier dem vereinigten Kultus des Mars und der Venus entgegenbrachten. Es liefert wiederum einen Beleg dafür, wie schwach es mit dem Erfindungsvermögen der damaligen Kunst bestellt war.

Bottari III 20. Montagnani I 34. Millin gal. myth. pl. 43, 169. Hirt Götter und Heroen T. V 39. Righetti II 217. Clarac IV pl. 634 n. 1428. Vgl. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1861 p. 126. Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre p. 161 n. 131. Helbig Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 26—27. Bernoulli Aphrodite p. 163 n. 3. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 128, p. 249. Furtwaengler Meisterwerke p. 629 Anm. 1.

515 (33) Verwundete Amazone.

Von Benedikt XIV. geschenkt. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe, beinah der ganze r. Arm, der l. Vorderarm, das von den beiden Wunden weggezogene Gewandstück, drei Zehen am l. Fufse, der Rand der Plinthe. Die Beine gebrochen aber antik, an den Knöchelpartien leicht überarbeitet.

Eine Wiederholung dieser Amazone auf einer Gemme (Fig. 26) beweist, dafs die r. Hand falsch restauriert ist: sie war nicht klagend erhoben, sondern auf einen Speer gestützt. Die beifolgende Skizze (Fig. 27) giebt einen annähernden Begriff von dem ursprünglichen Motive der Statue. Doch ist in ihr die Haltung des r. Armes nicht richtig getroffen. Offenbar fafste die r. Hand den Speer an einer tieferen Stelle an und stand dem Kopfe näher, als in der Skizze. Es ergiebt sich dies nicht nur aus dem erwähnten Gemmenbilde, sondern auch daraus, dafs ein Marmorkopf des in Rede stehenden Typus auf der r. Seite eine Stütze zeigt, die nur dazu gedient haben kann, die r. Hand mit dem Kopfe zu verbinden, und der wir unmöglich eine so ungebührliche Länge zuschreiben dürfen, wie sie für die von dem Zeichner der Skizze angenommene Haltung des r. Armes erforderlich sein würde. Der fehlende l. Vorderarm ist richtig ergänzt: die Amazone zieht damit das Gewand von den beiden Wunden weg, welche an ihrer r. Seite bluten, die eine an der r. Brust, die andere darunter. Wie der polykletische Typus (vgl. n. 33) stellt also auch dieser eine verwundete Amazone ausruhend dar. Doch ist an ihm das Motiv der Verwundung konsequenter und pathologisch richtig durchgebildet. Aus der Verwundung an der r. Brust erklärt es sich, dafs die unverwundete l. Seite den Körper trägt, das r. Bein entlastet und die R. auf den Speer gestützt ist; durch die Verwundung sind die Thätigkeit der l. Hand, die Entblöfsung der r. Seite des Oberkörpers, die Neigung des Hauptes und der schmerzliche Gesichtsausdruck bedingt. Aufser-

Fig. 26.

dem ist das weibliche Geschlecht durch eine weichere Behandlung des Fleisches deutlicher vergegenwärtigt als an der polykletischen Amazone und erscheint auch der geistige Inhalt gesteigert, da der Ausdruck des Gesichtes nicht nur physisches, sondern auch seelisches Leiden bekundet. Das zwischen den beiden Typen obwaltende Verhältnis ist neuerdings treffend durch die Bemerkung erläutert worden, dafs man den Eindruck empfange, als habe der Künstler, welcher den durch die kapitolinische Statue vertretenen Typus gestaltete, die polykletische Figur gewissermafsen einer Kritik unterzogen und die Mängel derselben in seiner Statue verbessert. Dieser Künstler scheint nach dem Stile der von seinem Werke erhaltenen Kopien, soweit deren dürftige Ausführung ein Urteil gestattet, dem letzten Drittel des fünften Jahrhunderts v. Chr. anzugehören. Die klare Konsequenz, mit der er das Grundmotiv entwickelt, und die Weise, wie er in dem Gesichtsausdrucke das seelische Element zur Geltung gebracht hat, entsprechen dem Geiste der attischen Kunst. Da von der Überlieferung zwei attische Künstler, Pheidias und Kresilas, als Bildner bronzener Amazonenstatuen namhaft gemacht werden, so hat man versucht, die Erfindung des in Rede stehenden Typus bald dem einen, bald dem anderen Künstler zuzuschreiben. Doch dürfte die gröfsere Wahrscheinlichkeit für Kresilas sprechen, da die Bildung der Augen auffällig an diejenige des Periklesporträts (vgl. n. 288) erinnert, das wir unbedenklich diesem Meister zuschreiben dürfen. Jedenfalls ist die kapitolinische Statue eine Kopie nach einem Bronzeoriginal. Sie zeigt in der Behandlung der Haare, andere Repliken — namentlich ein zu Wörlitz befindliches Fragment — auch in der Wiedergabe der Gewandfalten, deutlich die Eigentümlichkeiten der Ciseliertechnik. Der Name Sosikles, welcher

Fig. 27.

in den Stamm unserer Figur eingemeifselt ist, kann mit gleichem Rechte auf den Besitzer wie auf den Lieferanten oder Bildhauer bezogen werden.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 17b, p. 28—29, p. 41—43. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XLVIII Fig. 1501, p. 1350. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 504 Fig. 257, p. 505. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 349. Vgl. Robert archäologische Märchen p. 109—110. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 494. Furtwaengler Meisterwerke p. 286—298, p. 746. Jahrbuch des arch. Inst. XII (1897) p. 81—86 (wo dieser Amazonentypus dem Polyklet zugewiesen wird).

516 (30) Statue des Apollon.

Vormals im Besitze des Kardinals Albani (Röm. Mitth. VI 1891 p. 59 Anm. 205). Ergänzt die Nase, die Spitze des Kinnes, Splitter an den herabfallenden Locken, ein Stück am Halse, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit der Lyra, das r. Bein von etwas über dem Knie an bis zum Knöchel, der Stamm, ein kleines Stück am Köcher, die Ränder der Plinthe. Die Statue hat, namentlich auf der Vorderseite, durch starkes Abputzen gelitten.

Die auf die Schultern herabfallenden Locken und der neben dem l. Beine angebrachte Köcher beweisen, dafs nicht ein Athlet, sondern Apoll dargestellt ist. Der Gott erscheint sehr kräftig gebildet; um seinen leicht geöffneten Mund spielt ein unwilliger Zug, welcher die Vermutung nahe legt, dafs die L. den Bogen zum Schusse bereit hielt. Die Formengebung, die noch starke Anklänge an den archaischen Stil zeigt, deutet auf ein attisches Original aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts. Ein Gelehrter denkt dabei an eine Jugendarbeit des Pheidias, etwa den Apollon Parnopios dieses Meisters. Ein anderer nimmt als Vorbild die Apollonstatue eines attischen Künstlers an, der in der Behandlung des Körpers von Myron, in derjenigen des Kopfes von Pheidias abhängig gewesen sei.

Bottari III 14. Righetti I 194. Clarac III pl. 483 n. 929, V pl. 861 n. 2188. Overbeck Kunstmythologie IV p. 412 n. 1, p. 175 n. 4; Atlas XX 22. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 459—461 p. 35. Der Kopf: Röm. Mitth. VI (1891) T. XI, XII. Vgl. Ann. dell' Inst. 1880 p. 198 ff. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 237. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 456. Röm. Mitth. VI (1891) p. 302, p. 378—379. Furtwaengler Meisterwerke p. 77 Anm. 5, p. 381.

517 (28) Statue des Harpokrates.

Gefunden 1741 in der tiburtiner Villa des Hadrian in oder bei der sog. Poecile (Berichte der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1885 p. 16. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 155). Ergänzt einige Finger der L. mit dem unteren Teile des Hornes und Stücke am l. Beine wie am l. Fufse.

Harpokrates ist die griechische Umbildung des ägyptischen Harpechruti d. i. Horus das Kind. Während die ägyptische Kunst

den Sohn der Isis und des Osiris an dem Finger saugend darstellte, wie es kleine Kinder zu thun pflegen, deuteten die Griechen diese Geberde auf eine Mahnung zu schweigen und machten so Harpokrates zu einem Gotte des Schweigens. Offenbar wurde diese Umdeutung durch den mystischen Charakter des Isis- und Serapisdienstes veranlafst, in dessen Gefolge sich die Verehrung des Harpokrates aus Alexandreia über die ganze klassische Welt verbreitete. Unsere Statue scheint nach ihrem Stile frühestens in hadrianischer Zeit gearbeitet. Über ihrem Scheitel ist eine Lotosblume angebracht, ein Symbol, welches im ägyptischen Kultus eine hervorragende Rolle spielte. Die Bedeutung des in der L. befindlichen Hornes ist unklar. Für ein Füllhorn scheint es zu klein.

Bottari III 74. Piranesi racc. di statue T. 18. Montagnani II 72. Righetti I 17. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 67. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 189 n. 58. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 2747.

518 (27) Statue eines Jägers.

Gefunden 1747 bei der Porta Latina in dem Grundstücke Ferratella (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIII n. 91), vormals im Besitze des Kardinals Albani (Röm. Mitth. VI p. 59 Anm. 205). Ergänzt die Nasenspitze, fast der ganze l. Arm mit dem Speere, beinahe alle Finger der R., der Hase, verschiedene Zweige der Pinie, die Ränder der Plinthe zum gröfsten Teil.

Das Motiv der Statue scheint durch einen archaischen Athletentypus bestimmt, den wir am besten durch eine Statue des Neapler Museums kennen. Der Jäger ist dargestellt, wie er triumphierend ein ereiltes Wild emporhebt, welches recht wohl, wie der Ergänzer angenommen, ein Hase gewesen sein kann. Die ideale Nacktheit bildet einen unangenehmen Gegensatz zu dem Porträtkopfe und zu der modischen Anordnung des Haupt- und Barthaares, die, wie die Behandlung der Pupillen, frühestens auf die Zeit der Antonine hinweist. Der auf der l. Seite der Plinthe beigefügte Name POLYTIMUS LIB(ertus) scheint derjenige des Mannes, welcher die Statue stiftete, und die letztere demnach den Patronus jenes Freigelassenen darzustellen.

Bottari III 60. Montagnani II 98. Righetti I 62. Clarac IV pl. 740 n. 1787. Vgl. Visconti op. var. I p. 83. Arndt Einzelaufnahmen I 2 p. 18 zu n. 25. Braun a. a. O. p. 188 n. 52. Die Neapler Statue: Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 331.

519 (24) Statue der Hera (?).

Gefunden 1750 auf dem Aventin. Ergänzt die Nasenspitze, der ganze l. Arm, der r. von der Mitte des Oberarmes abwärts, Stücke an dem herabfallenden Mantel, der ganze untere Teil der Figur — der sorgfältig verschmierte Bruch reicht auf der Vorderseite beinahe bis zu dem Schofse empor und geht von hier aus nach beiden Seiten in schräger Richtung abwärts —, die Plinthe.

Diese Figur scheint eine Weiterentwickelung des durch die vatikanische Kolossalstatue n. 304 vertretenen Typus. Sie weicht von dem letzteren besonders darin ab, dafs die Formengebung weicher, der Gesichtsausdruck milder erscheint und in Übereinstimmung hiermit der Kopf nicht gerade steht, sondern etwas nach der r. Schulter geneigt ist. Drei auf dem Haarbande angebrachte Bohrlöcher beweisen, dafs das Haupt auch dieser Statue von einer Stephane oder einem Diadem aus Metall umgeben war. Die Deutung auf Hera wird durch zwei über attischen Urkunden angebrachte Reliefbilder empfohlen, auf denen diese Göttin in einer der Statue entsprechenden Weise behandelt ist (Fig. 28, 29). Wenn die Statue demnach, wie es den Anschein hat, in der That Hera darstellt, dann hat der Restaurator richtig ihre linke Hand mit einem Scepter, die rechte mit einer Schale ausgestattet. Von den beiden attischen Urkunden datiert die eine (Fig. 28) aus Ol. 93, 4 (405 v. Chr.), die andere (Fig. 29) aus Ol. 95, 1 (400 v. Chr.). Dürfen wir annehmen, dafs die Steinmetzen der Reliefbilder durch das Original unserer Statue bestimmt wurden, dann würde sich als untere Zeitgrenze für die Schöpfung desselben das Jahr 405 v. Chr. ergeben, andererseits aber der Stil der Kopie verbieten, jene Schöpfung weit über dieses Jahr hinaufzurücken.

Fig. 28.

Bottari III 6. Righetti I 19. Montagnani II 69. Clarac III pl. 423, 749. Overbeck Kunstmythologie III p. 428, p. 446, p. 461 n. 5, p. 462—463; Atlas XIV 20. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 414 Fig. 455. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 358. Roscher Lexikon II p. 1352 Fig. 5, p. 1353. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 196 Abb. 40. Der Kopf: Antike Denkm. herausg. vom arch. Inst. I T. 55. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 457, 458 p. 35 (vgl. p. 7—8). Vgl. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 65 ff. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 92. Eranos Vindobonensis p. 18. Furtwaengler Meisterwerke p. 117; Griech. Originalstatuen in Venedig p. 21—22 (Abh. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XXI. Bd. II. Abth. p. 295—296). Klein Praxiteles p. 62—63.

520 (22) Statue einer zurückweichenden Alten.

Vormals im Belvedere des Vatikans, später im Konservatorenpalaste (Röm. Mitth. VI p. 55). Ergänzt der Kopf, der r. Vorderarm,

die Finger der L. aufser dem Daumen, der r. Fufs nebst dem darüber fallenden Gewandstücke, der äufsere Teil der Plinthe.

Die Alte weicht, betroffen oder erschreckt, zurück, indem sie ihren, über die l. Schulter und den Rücken herabfallenden Mantel mit der L. an der Hüfte festhält. Die ursprüngliche Stellung des Kopfes scheint von dem Ergänzer im ganzen richtig getroffen zu sein: der Kopf war empor gerichtet nach einer Person oder einem Gegenstande, welcher die in der Figur herrschende Be-

Fig. 29.

wegung veranlafst. Die r. Hand haben wir uns vermutlich geöffnet und etwas rückwärts gewendet zu denken. Die Ansicht, dafs diese Alte als Amme oder Wärterin in die Niobidengruppe einzuschalten sei, dürfte gegenwärtig kaum noch einen Verteidiger finden. Das Motiv stimmt in allem Wesentlichen mit demjenigen einer in mehreren Wiederholungen erhaltenen weiblichen Figur überein, die jedoch nicht als häfsliche Alte, sondern als ein schönes gereiftes Mädchen charakterisiert ist und deren Gesicht einen schmerzlich bewegten Ausdruck zeigt. Der Ver-

such, auch dieser Mädchenfigur einen Platz unter den Niobiden anzuweisen, ist gegenwärtig allgemein als verfehlt anerkannt. Hingegen würde sie vortrefflich in einen anderen berühmten Statuencyklus hineinpassen, nämlich als Danaostochter in denjenigen, welcher sich in der dem palatinischen Apollotempel benachbarten Halle befand und Danaos mit gezücktem Schwerte, umgeben von seinen Töchtern, darstellte (vgl. unsere n. 580, 581).

De Rossi raccolta di statue T. 25. Bottari III 62. Montagnani II 100. Righetti I 18. Clarac IV pl. 780 n. 1947. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Von der Kunst der Zeichnung der alten Völker Kap. IV § 35. Welcker alte Denkmäler V p. 88—90. Stark Niobe p. 291 ff. Die mutmafsliche Danaide: Arch. Zeit. II (1844) T. 19 p. 306—307. Clarac IV pl. 590 n. 1276. Vgl. Stark a. a. O. p. 290.

521 (21) Statue des Hermes (?).

Gefunden 1742 in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in oder bei der sog. Poecile (Ficoroni bei Fea miscellanea p. CLVI n. 75. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 158) und von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt die Nase, ein Stück der r. Schulter, der r. Vorderarm, die untere Hälfte des l. Unterschenkels nebst dem Fufse, die Spitze des r. Fufses, der Felsen, die Plinthe.

Dargestellt ist ein Jüngling, welcher eine ruhige Rede mit einer Bewegung der erhobenen r. Hand begleitet, während er den l. Unterarm auf dem hoch aufgestützten Beine ruhen läfst. Da Hermes auf späten Vasenbildern in einer ähnlichen Stellung vorkommt, so werden wir die Statue auf denselben Gott zu deuten und anzunehmen haben, dafs sie ihn als Vertreter der Beredsamkeit, als Logios oder Agoraios, darstellt. Das Motiv des aufgestützten Fufses giebt eine obere Zeitgrenze für die Entstehung des Originales. Bereits früher in der Malerei und im Relief verwendet, scheint es von Skopas in die statuarische Kunst eingeführt worden zu sein. Doch kam es auf diesem Gebiete erst seit der Zeit Alexanders des Grofsen häufiger zur Anwendung. Unsere Statue erinnert in der Bildung des Kopfes und der l. Hand an den olympischen Hermes des Praxiteles. Die glatte Ausführung deutet auf die Zeit Hadrians oder der Antonine.

Bottari III 61. Montagnani II 99. Righetti I 49. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 65. Clarac V pl. 859 n. 2170. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 387. Der Kopf: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 455, 456 p. 35. Vgl. Lange über das Motiv des aufgestützten Fufses p. 13 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 525.

522 (20) Statue des Apollon.

Unter Clemens XIII. erworben. Ergänzt die Nase, die Vorderarme, die Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Von dem Originale dieser dürftig ausgeführten Figur giebt eine vortreffliche Statue, welche 1862 im athenischen Dionysos-

theater gefunden wurde, einen deutlichen Begriff. Apoll erscheint sehr kräftig gebildet mit hoch gewölbter Brust, muskulösen Armen und Oberschenkeln, aber mit verhältnismäfsig kleinem Kopfe. Der Stil deutet auf die Phase, welche der durch Pheidias vertretenen, neuen Richtung unmittelbar vorherging. Hiermit stimmt die Anordnung des Haares, für welche zwei sich am Nacken kreuzende und über der Stirn verbundene Zöpfe bezeichnend sind, eine Mode, der wir fast ausschliefslich auf attischen Denkmälern aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts begegnen. Die Archäologen haben das Original verschiedenen unter den damals thätigen Künstlern zugeschrieben. Doch entbehren alle diese Versuche einer ausreichenden Begründung. Den meisten Anspruch auf Berücksichtigung dürfte vielleicht die Vermutung haben, dafs es sich um eine Schöpfung des Kalamis handele; denn die athenische Statue zeichnet sich durch eine ebenso sorgfältige wie detaillierte Charakteristik aus, die sich mit den über die Kunstweise dieses Meisters vorliegenden Nachrichten einigermafsen vereinigen läfst. Eine ähnliche Apollonfigur ist auf athenischen Münzen und auf einem bei Bologna gefundenen rotfigurigen Krater dargestellt. Sie hält auf den Münzen in der gesenkten R. einen Lorbeerzweig, in der L. den Bogen, auf der Vase einen Lorbeerzweig in der gesenkten L., in der etwas vorgestreckten R. eine Schale. Die Beine sind an dem kapitolinischen Exemplare falsch restauriert. Die athenische Statue und drei andere Wiederholungen des gleichen Typus, an denen die Beine antik sind, zeigen eine Stellung, welche in höherem Grade der archaischen Kunstweise entspricht: der Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist mit geringerer Schärfe hervorgehoben, der l. Unterschenkel mehr senkrecht gestellt.

Bottari III 49. Righetti I 20. Clarac V pl. 862 n. 2189. Conze Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik T. VII p. 16. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 452—454 p. 35. Vgl. Journal of hellenic studies I p. 178 ff. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 239 ff. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 456. Overbeck Kunstmythologie IV p. 104 ff. (p. 105 n. 4), p. 162 ff. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 284—285. Fondation Piot, monuments et mémoires I (1894) p. 61—76. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 403—406. Über den Doppelzopf: Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 257—262.

523 (17) Weibliche Statue als Roma ergänzt.

Der Körper rührt von einer weiblichen Statue her, deren Typus am besten durch ein in der Villa Albani befindliches Exemplar (n. 886) vergegenwärtigt wird. Der in die Gewandöffnung eingelassene, antike aber nicht zugehörige Pallaskopf zeigt einen schönen Typus strengen Stiles, für den ich keine schlagende Analogie beizubringen imstande bin. Er scheint von moderner Hand

überarbeitet. Der Restaurator hat aus dieser Mischbildung durch Beifügung des Speeres und der Victoria eine Dea Roma gemacht.

Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Wien 1890) p. 73 Fig. 3 a b. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 449—451 p. 34. Reinach répertoire II 1 p. 274 n. 3.

524 (7) Kolossalstatue des Apollon.

Gefunden in der Villa Palombara auf dem Esquilin. Der Kopf antik, aber nicht zugehörig. Ergänzt die untere Hälfte des Halses, die auf beiden Seiten des Halses herabreichenden Locken — doch sind die auf der Brust liegenden Enden antik —, der r. Arm vom Deltoides abwärts, der l. abgesehen von dem Schulterstücke, beinah die ganze Kithara — antik ist nur das der l. Seite des Gottes zunächst befindliche Stück des Schallkastens —, an dem Mantel der vom Rücken zum Dreifufse hinüberreichende und der ganze das l. Bein bedeckende Teil von dem Umschlage bis zum Fufse, die vordere Hälfte des l. Fufses, ein grofser Teil der Plinthe. Von dem Dreifufse ist nur die hintere, mit dem Gewande verbundene Stütze, von der Schlange nur ein an dem Gewande und ein anderes an der Plinthe haftendes Stück antik.

Der Gott ist dargestellt in ruhender Haltung, wie er auf eine neue Melodie sinnt. Den r. Arm hat der Restaurator offenbar im ganzen richtig ergänzt. Die Hand ruhte, vermutlich das Plektron haltend, auf dem Schädel. Die l. Hand werden wir uns leise in die Seiten greifend zu denken haben. Dafs der der Statue aufgesetzte Kopf nicht zu ihr gehört, ergiebt sich aus den auf beiden Schultern erhaltenen Locken, die an dem Kopfe keine entsprechenden Ansatzspuren hinterlassen haben, sondern nur durch moderne Einsatzstücke mit ihm verbunden sind. Der zugehörige Kopf wird am besten durch eine aus dem Apollontempel von Kyrene stammende Wiederholung vergegenwärtigt, die sich im Britischen Museum befindet. Er ist bekränzt, nach links gewendet, leise gesenkt und zeigt einen ruhig sinnenden Ausdruck, welcher vortrefflich zu der gesammelten Haltung des Gottes pafst. Wir haben in dieser Apollonfigur die Weiterentwickelung eines Typus zu erkennen, der in dem Kreise des Praxiteles entstanden zu sein scheint und von dessen Anlage und Stil unsere n. 542 einen annähernden Begriff giebt. Der Künstler, welcher die Umarbeitung vornahm, hielt im wesentlichen das Motiv der praxitelischen Figur fest, brachte jedoch durchweg eine weichere Behandlung der Formen zur Anwendung, stattete den Kopf mit Schulterlocken aus und umgab den unteren Teil des Körpers mit dem Mantel. Der Kopf, den der moderne Restaurator der kapitolinischen Statue aufgesetzt hat, rührt von einer Wiederholung jenes älteren Typus her.

Clarac pl. 490 n. 954. Weiteres bei Overbeck Kunstmythologie IV p. 189 n. 2. Vgl. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 11 n. 292. Klein Praxiteles p. 163ff.

In der Mitte des Saales:

525, 526 (2, 4) **Kentaurenpaar des Aristeas und Papias aus Aphrodisias** (in Karien).

Die beiden aus dunkelgrauem Marmor (bigio morato) gearbeiteten Statuen wurden 1736 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in dem Kuppelsaale des kleinen Palastes gefunden (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXLIV n. 55. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152) und 1765 von Clemens XIII. dem Museum geschenkt. Ergänzt an dem alten Kentauren: die l. Brane, beinahe alle Finger der r., der Daumen der l. Hand, das Mittelstück des r. Vorderbeines, allerlei Stücke am Haupt- wie am Barthaar und am Pantherfelle; an dem jungen Kentauren: Splitter am Haare, die Nasenspitze, die Spitzen der Ohren, beide Hände, ein Stück des Pedums und der Nebris, der gröfste Teil des l. Vorderbeines — doch ist der zugehörige Pferdehuf antik —, das r. Hinterbein, der Pferdeschwanz, mancherlei Stücke am Stamme mit der ganzen Syrinx und dem gröfsten Teile des Pinienzweiges. Die Plinthen beider Figuren sind gröfstenteils modern. Doch ist die an der Plinthe des jungen Kentauren angebrachte Inschrift bis auf wenige Buchstaben entschieden antik.

Ein alter und ein junger Kentaur sind einander gegenübergestellt. Auf dem Pferderücken beider hat sich ein Ansatz erhalten, welcher, wie andere besser erhaltene Wiederholungen beweisen, von einer an dieser Stelle angebrachten Erosfigur herrührt. Der ältere Kentaur, dessen Arme auf dem Rücken zusammengebunden sind, wird von dem Liebesgotte gepeinigt. Er dreht den Oberkörper krampfhaft nach rückwärts, blickt mit einem Ausdruck, in dem sich Schmerz und wilder Grimm mischen, nach derselben Richtung und peitscht mit dem Pferdeschwanze nach dem ihn quälenden Knaben. Der nächstliegende Gedanke würde sein, dafs der Eros die Fesseln, welche die Arme des Kentauren umspannen, scharf anzog. Doch läfst eine im Louvre befindliche Wiederholung, an der die Arme des Eros zum Teil erhalten sind, vielmehr darauf schliefsen, dafs der Liebesgott in der gesenkten R. eine Peitsche hielt und damit dem Kentauren zusetzte. Es fehlt uns an jeglichem Anhaltspunkte, um die Handlung zu bestimmen, in welcher der auf dem Rücken des jungen Kentauren sitzende Eros dargestellt war. Soviel ist jedoch sicher, dafs dieser Kentaur durch die Gegenwart des Liebesgottes in keiner Weise belästigt wird. Er sprengt munter vorwärts und wendet dabei das lachende Gesicht seinem von Eros gequälten Kumpane zu. Wenn der Ergänzer ihn mit der erhobenen R. ein Schnippchen schlagen läfst, so scheint dies der Situation ganz angemessen. Keinesfalls kann er, wie es an der vatikanischen Wiederholung n. 171 der Fall gewesen zu scheint, in jener Hand ein erlegtes Wild gehalten haben, da ein solches an der r. Seite des Oberkörpers notwendig Ansatzspuren hinter-

lassen haben würde. Der Gedanke, welcher der Gruppe zu Grunde liegt, ist also folgender: der alte Kentaur, für den sich die Liebeständelei nicht mehr schickt, wird von Eros gepeinigt; dagegen fühlt sich der junge Kentaur in der Begleitung des Liebesgottes äufserst wohl und scheint sich über den alten verliebten Narren lustig zu machen. Der Ausdruck einer derartigen Moral durch eine scharf zugespitzte Antithese entspricht dem Geiste der hellenistischen Zeit und findet in der alexandrinischen Poesie mancherlei Analogien. Aufserdem zeigt der ältere Kentaur in der Behandlung des Kopfes wie in der Bewegung des Oberkörpers eine nahe Verwandtschaft mit dem Laokoon (n. 156), mit Giganten des pergamenischen Frieses und mit dem Kentauren eines Hochreliefs, welches auf Samothrake unweit des jüngeren, in der hellenistischen Zeit erbauten Tempels gefunden wurde und nach seinem Stile derselben Zeit anzugehören scheint. Nach alledem dürfen wir die Erfindung unserer Figuren der hellenistischen Plastik zuschreiben. Da sich von beiden Figuren Wiederholungen erhalten haben, deren Ausführung ein feineres Kunstgefühl bekundet, so können die kapitolinischen Exemplare nicht die Originale sondern nur Kopien sein. Die Aphrodisier Aristeas und Papias, deren Namen auf den Plinthen beigefügt sind, waren offenbar die Kopisten; denn der Versuch die beiden Inschriften auf die Meister der Originale zu beziehen, stöfst auf die Schwierigkeit, dafs die Existenz der in Aphrodisias thätigen Bildhauerschule erst im zweiten Jahrhundert n. Chr. nachweisbar ist. Der Fundort der beiden Figuren, die Buchstabenformen der Inschriften und die Weise der Ausführung deuten auf hadrianische Zeit. Offenbar waren Aristeas und Papias bemüht, dem spröden grauen Marmor eine der Bronzearbeit entsprechende Ausführung abzugewinnen, ein Streben, welches besonders hervortritt in den losen Partien des Haupthaares, die wie gegossen, und in den kurzen auf der Brust wie am Pferdeleibe angebrachten Haaren, die wie ciseliert aussehen. Doch war dieses dem Stoffe Gewalt anthuende Streben die Klippe, an der die Bildhauer trotz aller technischen Virtuosität scheiterten. Die nachgeahmte Ciselierarbeit macht einen trockenen Eindruck und schneidet vielfach in das Fleisch ein; die Muskeln erscheinen wie künstliche Wülste, die des organischen Lebens entbehren. Bei der prätentiösen Weise, in der Aristeas und Papias ihre Vorbilder reproduzierten, ist es nicht zu verwundern, dafs die beiden Bildhauer auf ihre Arbeit stolz waren und es demnach wagten, ihre Namen auf den Plinthen der Statuen beizufügen.

Clarac IV pl. 739 n. 1781, pl. 740 n. 1780. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 392. Der ältere Kentaur: Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 678

Fig. 355. Der jüngere Kentaur: Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 47, 598. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 127 Fig. 132. Roscher Lexikon II p. 1053 n. 6 (vgl. p. 1051—52, p. 1054, p. 1078). Weiteres bei Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 369. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1421. Serta Harteliana p. 193—196. Über den älteren Kentauren: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland XCII (1892) T. VI p. 54 ff. Die Statue im Louvre: Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre I n. 299. Das Relief von Samothrake: Conze Untersuchungen auf Samothrake I T. 52 p. 23, p. 27—28.

528 (3) **Heraklesknabe** aus Probierstein.

Gefunden um 1590 auf dem Aventin gegenüber dem Monte Testaccio in der Vigna eines Monsignore dei Massimi, der die Statue für 1000 Dukaten dem Municipio verkaufte (Röm. Mitth. VI p. 46). Ergänzt ein Stück des r. Oberarmes, die l. Hand mit den Äpfeln, der herabfallende Teil des Löwenfells — doch sind die an dem Stamme haftenden Klauen antik —, die Ränder der Plinthe.

Soweit unsere Kenntnis reicht, wurde der Heraklesknabe als selbständige Figur zuerst von der hellenistischen Plastik dargestellt. Die kapitolinische Statue ist eine der unerfreulichsten Denkmäler dieser Gattung. Sie liefert wiederum einen schlagenden Beleg für den nachteiligen Einfluſs, welchen die in der späteren Kaiserzeit überhandnehmende Vorliebe für kostbares Material auf die Skulptur ausübte. Sie ist aus Probierstein gearbeitet, einer Steinart, welche sich nur selten in gröſseren Blöcken findet. Nun ist es ja schon an und für sich ein ungeheuerlicher Gedanke eine Kinderfigur in kolossalen Dimensionen darzustellen. Seine Verwirklichung wirkt aber hier um so ungünstiger, als sich die zarten Formen des Kinderkörpers in dem harten Materiale überhaupt nicht zum Ausdruck bringen lassen und dieser Mangel bei der Kolossalbildung mit besonderer Schärfe hervortritt. Der Körper erscheint einfach plump, der Ausdruck des Gesichts mehr grinsend als lächelnd. Der Versuch den Bildhauer dadurch zu rechtfertigen, daſs er bestrebt gewesen sei einen physiologischen Vorgang zu vergegenwärtigen, nämlich den Betrachter darauf hinzuweisen, wie sich aus diesem ungeschlachten Knaben der Herrlichste der Helden entwickelt habe, ist entschieden verfehlt; denn die Statue zeigt eben nur den ungeschlachten Knaben und deutet in keiner Weise die Entwickelung an, welche diesem Organismus in der Zukunft bevorstand. Von der in der R. befindlichen Keule ist nur der Griff aus Stein gearbeitet; den Kolben haben wir uns aus Holz oder Bronze ausgeführt und an den Griff angesetzt zu denken. Vgl. n. 600.

De Rossi raccolta di statue T. 19. Bottari III 26. Montagnani I 40. Millin gal. myth. pl. 123, 482**. Righetti I 59. Clarac V pl. 781 n. 1956. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 184 n. 50. Über die Darstellung des Heraklesknaben: Abhandl. der philol.-histor. Classe der sächs. Ges. der Wissenschaften XIV (1894) p. 455.

529 **Basis, Schicksale des Zeus.**

Vormals zu Albano in der Villa Savelli-Paolucci, 1753 von Benedikt XIV. dem Museum geschenkt.

Der Reliefschmuck dieser Basis vergegenwärtigt die Schicksale des Zeus von seiner Geburt bis zu seiner Anerkennung als Herrscher der olympischen Götter. Auf der Seite, deren Relief den Ausgangspunkt der Darstellungen zu bilden scheint, hat sich nur eine auf der Erde sitzende weibliche Figur erhalten. Sie wird in der Regel für Rhea erklärt, die im Begriff ist den Zeusknaben zu gebären. Die nächstfolgende Seite zeigt Rhea, wie sie dem Kronos (Saturnus) den in eine Windel gewickelten Stein überbringt, den der Gott statt seines Söhnchens verschlingen wird. Auf der dritten Seite sehen wir den Zeusknaben von der Ziege Amaltheia gesäugt und umgeben von zwei Korybanten, welche mit den Schwertern auf die Schilde schlagen, damit Kronos das Geschrei des neugeborenen Kindes nicht vernehme. Die weibliche Figur, welche, eine Thurmkrone auf dem Haupte, daneben sitzt, scheint die Personifikation der städtereichen Insel Kreta zu sein. Auf der vierten Seite thront Zeus mit Scepter und Donnerkeil auf einem Sessel, unter dem ein weiteres Symbol seiner Herrschaft, die Weltkugel, angebracht ist. Die übrigen Götter umgeben ihn stehend. Unmittelbar neben Zeus sieht man Pallas, ihm gegenüber Hera und Apollon, dessen Kopf einen ähnlichen Typus und eine ähnliche Anordnung des Haares zeigt wie die in demselben Saale aufgestellte Statue n. 522 (20). Hinter dem Göttervater steht Hermes, über welchem der an dem Pileus erkennbare Kopf des Hephaistos (vgl. n. 91) hervorragt. Die Reliefs, namentlich dasjenige, welches die Götterversammlung darstellt, bekunden das Streben des Bildhauers, durch die Anlage und die Formengebung der Figuren wie durch die Auswahl der Typen den Eindruck eines strengen Stiles hervorzurufen. Doch ist dieses Streben nicht konsequent durchgeführt und z. B. Hermes mit der Börse ausgestattet, einem Attribute, welches ihm erst die griechisch-römische Kunst gegeben hat.

Foggini Mus. cap. IV 5—8. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 62, 803—805. Overbeck Kunstmythologie II p. 170 O, p. 175 ff., p. 335 n. 2, p. 326 n. 4, p. 328 n. 9, III p. 129 E; Atlas III 23, 24, IV 1. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 798 Fig. 861, 862, III p. 2134 Fig. 2391, p. 2139 Fig. 2397. Das Kronos und Rhea darstellende Relief auch bei Roscher Lexikon II p. 1564 Fig. 14 (vgl. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich XVI, 1893, p. 74—75). Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 2142.

Stanza del Fauno.

530 (18) **Amazonensarkophag.**

Gefunden 1744 im Grundstücke Salona vor Porta Salara, von Benedict XIV. geschenkt.

Die Gruppen, aus welchen diese und andere ähnliche Sarkophagreliefs zusammengesetzt sind, scheinen durch ein oder mehrere Kunstwerke bestimmt, welche den Kampf der Athener gegen die in Attika eingefallenen Amazonen darstellten. Doch sind diese Gruppen lediglich nach dekorativen Gesichtspunkten angeordnet und haben die Sarkophagarbeiter es unterlassen, ihre Reliefs durch deutliche Hervorhebung des Theseus, Peirithoos und der Antiope als gerade auf den attischen Amazonenkampf bezüglich zu charakterisieren. Die Dekoration der Hauptseite zerfällt in drei Gruppen. In der Mitte liegt eine tote Amazone; ihr ledig fortspringendes Pferd wird am Zügel von einem Krieger gefafst, auf welchen eine andere Amazone mit geschwungener Doppelaxt zueilt. Da dieselbe Darstellung, abgesehen von der toten Amazone, auf anderen Sarkophagen in entgegengesetzter Richtung vorkommt, so liegt der Gedanke nahe, dafs sie auf eine plastische Gruppe zurückgeht. Links von der Mittelscene sieht man eine Amazone, die auf ihrem sich hoch aufbäumenden Rosse fortsprengt; ein jugendlicher Krieger hat sie mit der r. Hand am Haare gefafst, während eine zweite Amazone ihre Gefährtin zu befreien sucht. Die r. Seitengruppe zeigt eine berittene Amazone, die mit der Doppelaxt auf einen vom Pferde herabstürzenden Krieger einhaut, und einen anderen Krieger, welcher dem letzteren zu Hilfe kommt. Weiter rechts schreitet eine Amazone, die in der R. einen Speer, in der L. eine Doppelaxt hält, über einen getöteten Gegner weg, indem sie mit dem l. Fufs auf dessen Leib tritt. An jeder Ecke ist eine vorschreitende Siegesgöttin angebracht, die linke ein Tropaion, die rechte eine Guirlande haltend. Der auf der Spitze des Tropaions angebrachte Gegenstand ist kein Skalp, sondern ein Helm, der die Form eines mit Haaren bedeckten Kopfes hat, eine Form, welche wir durch

mehrere erhaltene bronzene Exemplare kennen. Die Darstellung der Kämpfe setzt sich auf den beiden Seitenflächen fort. Der Deckel zeigt Amazonen, welche, teils gefesselt, teils ungefesselt, in betrübter Haltung auf dem Boden sitzen, und zwischen ihnen allerlei Waffenstücke. Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die kühne Weise, in der die Figuren der Hauptseite aus dem Grunde herausgearbeitet sind, beweist, dafs der Bildhauer den technischen Teil seiner Kunst vortrefflich verstand.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. 32, 77—77b, p. 91 ff. Vgl. p. 76 ff.

Auf diesem Sarkophage steht:

531 (21) **Kopf der Ariadne** (?).

Ergänzt Nase, Oberlippe, beinah die ganze Büste.

Der das Haupt umgebende Epheukranz weist auf eine Frauengestalt aus dem bakchischen Kreise hin. Doch scheint für eine gewöhnliche Bakchantin der Ausdruck des wunderbar schönen Gesichtes zu edel und zu gehalten. Demnach spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs das vornehmste weibliche Wesen des Thiasos, nämlich Ariadne, dargestellt ist. Der Kopf hat mancherlei Spuren seiner ursprünglichen Polychromie bewahrt. Man erkennt deutlich, dafs der Marmor an den Fleischteilen von einer Beize durchdrungen ist, während die rauhe Oberfläche der Haarpartien mit gröfster Wahrscheinlichkeit auf Vergoldung schliefsen läfst. Waren aber die Haare vergoldet, so mufs auch der dieselben umgebende Epheukranz einen mehr oder minder der Natur entsprechenden Ton gehabt haben. Die Augen waren aus Edelsteinen oder buntem Glasfluſs eingesetzt. Man kann es sich leicht vorstellen, wie die Wonne, welche über das Gesicht verbreitet ist, in ihrem feuchten Glanze den höchsten Ausdruck erhielt.

Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 466, 467 p. 35. Braun Ruinen und Museen p. 195 n. 59.

532 (16) **Ein Knabe mit einer Gans ringend,** wahrscheinlich nach Boëthos.

Gefunden 1741 an der vom Lateran nach S. Croce in Gerusalemme führenden Strafse (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLII n. 71). Ergänzt am Knaben ein Stück des r. Vorderarmes, beinahe das ganze l. Bein — doch ist der Fufs abgesehen von den Zehen antik —, an der Gans der Kopf und das benachbarte Stück des Halses.

Ein derber Knabe steht mit ausgespreizten Beinen da und umklammert, den Oberkörper zurückbeugend, mit beiden Armen den Hals einer Gans, um dieselbe am Vorwärtsschreiten zu verhindern. Der Vogel sucht seinen Hals aus der Umklammerung

herauszuziehen und stemmt zu diesem Zwecke seinen wuchtigen Körper fest auf den Boden. Die wunderbar in sich abgeschlossene Gruppe stellt den unentschiedenen Kampf in ebenso naturwahrer wie humoristischer Weise dar. Man beachte namentlich die köstliche Komik, mit welcher der Künstler den Eifer im Gesichte des Knaben ausgedrückt hat. Diese Gruppe, von der sich mehrere Wiederholungen erhalten haben, scheint zur Verzierung eines Wasserwerkes gedient zu haben. Sie giebt, wie ziemlich allgemein angenommen wird, ein von Plinius (n. h. 34, 84) erwähntes Bronzeoriginal des Boëthos wieder, eines aus Karthago gebürtigen Künstlers, der nach dem Inhalte wie nach dem Stile seiner Gruppe nicht vor der Diadochenzeit thätig gewesen sein kann. Man hat versucht, ihn mit einem gleichnamigen Bildhauer zu identifizieren, welcher nach einer auf Delos gefundenen Inschrift eine Statue des Königs Antiochos IV. Epiphanes (175—164 v. Chr.) arbeitete. Sollte diese Vermutung richtig sein, dann scheint es fraglich, ob wir die Erfindung der in Rede stehenden Gruppe einem Künstler, dessen Thätigkeit bis in das zweite Viertel des zweiten Jahrhunderts herabreichte, zuzuschreiben berechtigt sind; denn eine verwandte Gruppe war bereits dem Mimographen Herondas bekannt, der für einen Zeitgenossen des Ptolemaios Euergetes (246—221 v. Chr.) gilt. Wir müfsten dann, wollen wir den die Gans würgenden Knaben und die Statue des syrischen Königs einem und demselben Künstler zusprechen, notwendig annehmen, dafs dieser Künstler sehr lange lebte und die Gruppe in seiner Jugend, die Statue hingegen als hochbetagter Mann arbeitete.

Bottari Mus. cap. III 64. Montagnani II 102. Righetti I 37. Clarac V pl. 874 C n. 2227 A. Brunn-Bruckmann-Arndt Denkmäler gr. u. röm. Sculptur u. 433. Vgl. Visconti opere varie IV pl. 166—168, p. 396. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 140. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892), arch. Anzeiger p. 161. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II⁴ p. 181—182, p. 185—186 Anm. 7—9. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1586. — Die delische Inschrift: Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 210, 521. — Die Stelle des Herondas: Herondae mimiambi ed. Buecheler IV 30. — Die Annahme der karthagischen Herkunft des Boëthos wird dadurch bestätigt, dafs sein Name die griechische Übersetzung eines semitischen Appellativs zu sein scheint (Philologus LVI — n. F. X — p. 50—51).

533 (8) **Knabe mit Seilenmaske.**

Unter Clemens XII. im Museum aufgestellt. Ergänzt am Knaben beinahe die ganze Vorderseite des Gesichts von etwas unter den Augen an bis zum unteren Rande des Kinnes, die r. Hand nebst der von ihr gehaltenen Bartlocke der Maske, beide Unterschenkel.

Ein kleiner Knabe ergötzt sich damit, eine gewaltige Seilenmaske, welche beinah ein Drittel seiner Höhe erreicht, über das

Gesicht zu ziehen. Die herzliche Lust, mit der er diesem Spiele obliegt, und die Mühe, die er hat, die schwere Maske zu bewältigen, sind in äußerst drolliger Weise wiedergegeben. Dabei bildet die Maske mit ihrem greisenhaften Typus und ihrem mürrischen Ausdrucke einen höchst pikanten Gegensatz zu dem lachenden Kindergesichte. Die Ausführung ist vortrefflich.

Ficoroni de larvis scenicis T. 78. Bottari III 40. Montagnani I 48. Righetti I 90. Clarac III pl. 540 n. 1134. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 191 n. 55. Klein Praxiteles p. 97 Anm. 3.

In der Mitte des Zimmers:

534 (1) **Satyr aus rotem Marmor** (rosso antico).

Gefunden 1736 durch Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in dem Bereiche der kleinen Palaestra (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXLIV n. 55. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152), 1746 von Benedikt XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt die Spitze der Nase und des Kinnes, Splitter am Haare, der r. Arm mit der Traube, die l. Hand mit dem Pedum, der herabhängende Teil des Ziegenfelles, die Beine — doch sind die Füße zum Teil antik —, der Stamm mit der Syrinx; an der Ziege der Kopf, das l. Vorderbein und beide Hinterbeine; vielerlei an der Plinthe.

Dieser Typus ist bereits bei der vatikanischen Wiederholung n. 259 besprochen worden.

Bottari III 34. Montagnani I 58. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 59. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1500.

Diese Statue steht auf:

535 **Basis,** dem Jupiter Sol Serapis geweiht.

Gefunden 1745 bei der Kirche S. Sebastiano an der Via Appia (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXII n. 90), von Benedikt XIV. geschenkt.

Diese Basis trug nach der darauf angebrachten Inschrift einen Gegenstand, welchen der Augur Scipio Orfitus infolge eines Gelübdes dem Jupiter optimus maximus Sol Serapis (vgl. n. 311) geweiht hatte. Dieses Gelübde bezog sich offenbar auf eine kriegerische Aktion, die den von Orfitus gewünschten Erfolg hatte; denn wir sehen auf der r. Seite der Basis ein von einer Victoria und der Göttin Rom umgebenes Tropaion dargestellt (ergänzt der dem Tropaion aufgesetzte Helm, die l. Hand der Victoria, an der Roma der Kopf, beinah das ganze r. Bein, die l. Hand und der obere Teil des Speeres). Das Relief der l. Seite vergegenwärtigt das für die Erfüllung des Gelübdes dargebrachte Dankopfer: ein Opferdiener (ergänzt die r. Hand und das r. Bein), steht vor einem Stiere (erg. das l. Vorderbein) und scheint denselben mit der r. Hand an der Schnauze zu fassen; ihm zugewendet steht ein Mann, vermutlich Orfitus (ergänzt die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit der Schale), mit über das

Hinterhaupt gezogener Toga, welcher den r. Vorderarm nach dem Kopfe des Stieres vorstreckt; ob ihm der Ergänzer mit Recht eine Schale in die r. Hand gegeben, bleibt fraglich. Die Rückseite zeigt im Hintergrunde eine mit Türmen versehene Stadtmauer. Vor dem Thore ist die Personifikation der Erde, Gaia (vgl. n. 5), gelagert (erg. der r. Vorderarm und die l. Schulter). Auf sie zu sprengt auf einem Stiere (erg. die Schnauze, das r. Vorderbein und Stücke an den beiden Hinterbeinen) ein geharnischter Mann, welcher in der L. ein Füllhorn, in der erhobenen R. einen Lorbeerzweig hält (ergänzt der untere Teil des Gesichtes und ein Stück am r. Arme), wie es scheint, der Kaiser, unter dessen Auspizien das von Orfitus gethane Gelübde in Erfüllung ging und der dadurch, dafs er auf einem Stiere reitet, als neuer Serapis bezeichnet ist. Das Gesicht hat stark gelitten. Doch entspricht die Kopfform am meisten derjenigen des Caracalla. Da wir aufserdem wissen, dafs dieser Kaiser dem Serapis eine besondere Verehrung entgegenbrachte und dafs er ihm auf dem Quirinal einen prachtreichen Tempel erbaute, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs der Reiter auf Caracalla zu deuten ist. — Die Annahme, dafs der Augur Scipio Orfitus, welcher diese Basis stiftete, und ein gleichnamiger Augur, der nach der Inschrift einer anderen an der gleichen Stelle gefundenen Basis (Corpus inscr. lat. VI 1 n. 505) 295 n. Chr. Taurobolien feierte, dieselbe Person seien, wird dadurch ausgeschlossen, dafs der Stil des Reliefs spätestens auf die ersten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts hinweist.

Foggini Mus. cap. IV 64—67. Righetti I 99. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 402 Über Helioserapis: Roscher Lexikon I 2 p. 2026. Über den Serapiskultus des Caracalla: Rhein. Mus. n. F. XLIX (1894) p. 394—396.

Stanza del Gladiatore.

536 (16) **Angebliche Büste des Marcus Junius Brutus.**

Ergänzt die Nasenspitze, zwei Splitter auf der Stirn, einer auf der l. Backe.

Ich mufs gestehen, dafs ich an der geläufigen Deutung irre zu werden anfange. Die Ähnlichkeit dieser Büste mit den Münzporträts des Marcus Junius Brutus ist keineswegs schlagend. Vielmehr stimmen die letzteren ungleich mehr mit einer Büste überein, die in dem bei der Porta Salara gelegenen Grabe der Licinier enthalten war und sich gegenwärtig in der Glyptothek von Ny-Karlsberg befindet. Dazu kommt noch, dafs der fragliche Typus durch mehrere marmorne Wiederholungen vertreten und auch auf einem antiken Siegelringe nachweisbar ist, ein Umstand, welcher sich schwer mit der Deutung auf den Mörder des Cäsar vereinigen läfst, da wir voraussetzen dürfen, dafs sich während der Kaiserzeit nur wenige Personen durch den Besitz von Porträts dieses Mannes zu kompromittieren wagten. Ich kann demnach die Vermutung nicht unterdrücken, dafs wir es vielmehr mit einer litterarischen Gröfse zu thun haben, und halte es nicht für unmöglich, dafs sich dieses Porträt dereinst als dasjenige des Publius Vergilius Maro herausstellen wird. Vergil ist in ganzer Figur auf einem Mosaike dargestellt, das bei Hadrumetum im römischen Afrika gefunden wurde. Allerdings bietet diese schlecht ausgeführte Figur für eine ikonographische Bestimmung keine sichere Grundlage dar. Immerhin aber verdient es Beachtung, dafs ihr Kopf, der beistehend (Fig. 30) abgebildet ist, in der Form des Schädels, in dem Haarschnitt wie in der Bildung der Backenknochen und des Kinnes die stark hervorspringen,

Fig. 30.

der kapitolinischen Büste entspricht. Wenn ferner die antike Biographie berichtet, dafs Vergil ein grob geschnittenes Gesicht (facie rusticana) gehabt habe, dafs seine Gesundheit eine schwankende gewesen sei und dafs er öfters Blut gespieen habe, so stimmen auch diese Züge vortrefflich mit dem Charakter des fraglichen Porträts überein.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XIX p. 191 ff. Der hier angeführten Litteratur sind noch Visconti opere varie IV p. 321 n. 89, Friederichs-Wolters Bausteine n. 1686 und Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 361 Fig. 390 beizufügen. Wiederholungen dieses Typus im Thermenmuseum (n. 1041), in der Sammlung Barracco, im Palazzo Colonna (der antike Ursprung dieses Marmors wird von Bernoulli I p. 192 mit Unrecht bezweifelt), auf dem Goldringe Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 159. Eine in Pompei gefundene Büste stellt offenbar denselben Mann auf einer früheren Lebensstufe dar (Bernoulli I p. 192 Fig. 26). Handelt es sich um Vergil, dann liegt es nahe, das Gegenstück (B. I p. 127 Fig. 17) auf Horaz zu deuten. — Der mutmafsliche Brutus in Ny-Karlsberg: Brunn und Arndt gr. u. röm. Porträts n. 67, 68. — Das Mosaik: Comptes rendus de l'Ac. des Inscriptions 1896 Tafel nach p. 580. Fondation Piot, monuments et mémoires IV (1897) pl. XX p. 233—234. Jahrbuch XIII, arch. Anzeiger 1898 p. 114 Fig. 3.

537 (14) Mädchenfigur.

Gefunden 1748 in oder bei der sog. Poecile der tiburtiner Villa des Hadrian (Ficoroni bei Fea miscellanea p. CLIX n. 84. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 153), von Benedikt XIV. geschenkt. Ergänzt die l. Hand mit dem Straufse, allerlei an den Fingern der Rechten, die Plinthe. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber antik und zugehörig. Ergänzt der Zopf und die von ihm herabreichenden Bänder.

Die geläufige Benennung als Flora ist willkürlich. Vielmehr scheint es sich einfach um eine Genrefigur zu handeln. Der Stil der Statue deutet, namentlich in der Behandlung des oberen Chitons, auf ein Bronzeoriginal. Dieser Chiton, welcher in schweren, scharfkantigen Falten bricht, soll offenbar ein aus einem steifen, etwa atlasartigen Stoffe gearbeitetes Gewand wiedergeben. Er bildet einen nachdrücklichen Gegensatz zu dem unteren Chiton, der als aus einem dünneren, schmiegsameren Stoffe bestehend charakterisiert erscheint, verhindert aber auch, dafs die Plastik der Körperformen gehörig zur Geltung kommt. Da ein derartiges Betonen nebensächlicher Elemente auf Kosten der Gesamtwirkung in der Zeit vor Alexander dem Grofsen keine Analogie findet, so dürfen wir die Erfindung des in Rede stehenden Typus, mag er auch Züge enthalten, die an praxitelische Kunstweise erinnern, doch erst in der hellenistischen Periode annehmen. Die virtuose, aber glatte und kalte Ausführung zeigt die Vorzüge wie die Mängel der hadrianischen Marmortechnik.

Bottari III 45. Piranesi raccolta di statue T. 10. Visconti opere varie IV 15 p. 101—104, p. 306 n. 61. Bouillon musée des antiques I 51. Montagnani II 88. Righetti I 4. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 101, 599c. Clarac III pl. 439 n. 795 A. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 257. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl.

I p. 149—150, p. 154. Meyer zu Winckelmann Gesch. der Kunst I 2 § 17 Anm. 8. Braun Ruinen und Museen p. 199 n. 62. Sitzungsberichte der philos., philol. u. histor. Cl. d. bayer. Akademie d. Wiss. 1892 p. 658. Amelung die Basis des Praxiteles p. 72.

538 (12) **Sogenannter Antinoos.**

Die Statue wurde um 1738 in der tiburtiner Villa des Hadrian bei den daselbst vom Kardinal Albani vorgenommenen Ausgrabungen gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 165) und von diesem Kardinale dem Papste Clemens XII. abgetreten. Ergänzt beide Vorderarme — doch ist die r. Hand, abgesehen vom Daumen, Zeigefinger und dem unteren Teile des von ihr gehaltenen Stäbchens, antik —, der r. Fufs, der l. Unterschenkel mit dem Fufse, der Stamm, die Plinthe.

Ein Jüngling steht da, indem er mit dem leicht vorgestreckten r. Arme ein Attribut, dessen erhaltenes, oberes Ende die Form eines dünnen Stabes hat, in schräger Richtung abwärts hält; sein Blick verfolgt die gleiche Richtung; der Ausdruck des Gesichtes zeigt einen leisen Anflug von Melancholie. Der geläufigen Erklärung für Antinoos widerspricht die Thatsache, dafs die Figur weder in der Bildung des Kopfes noch in der des Körpers die für den Liebling des Hadrian bezeichnenden Eigentümlichkeiten aufweist. Es fällt dies um so schwerer ins Gewicht, als die Statue in einer Villa des Hadrian gefunden ist und wir bei einem Antinoosbilde, welches der Kaiser öfters zu betrachten Gelegenheit hatte, besondere Porträtähnlichkeit zu erwarten hätten. Wenn man, um jene Erklärung aufrecht zu erhalten, vermutet hat, Antinoos sei als Hermes mit dem gesenkten Caduceus in der R. dargestellt und deshalb absichtlich diesem Gotte möglichst ähnlich gebildet, so findet eine solche Annahme in den sicher beglaubigten Denkmälern, welche den Jüngling als Gott (vgl. z. B. n. 302) wiedergeben, nicht die geringste Analogie. Der Typus des Antinoos erscheint hier allenthalben gewahrt, und er ist nur durch die beigefügten Attribute zu dem betreffenden Gotte in Beziehung gesetzt. Nach einer anderen Ansicht stellt die Statue einfach Hermes dar, etwa wie er mit gesenktem Caduceus einen Verstorbenen geleitet, ein Motiv, welches bei einer für ein Grabmal bestimmten Statue recht wohl denkbar wäre. Aber kein antiker Künstler würde es gewagt haben, Hermes unter Formen darzustellen, welche sich wie diejenigen unserer Statue von den überlieferten Typen dieses Gottes wesentlich unterscheiden. Vielmehr scheint es nach den Formen wie nach dem Ausdrucke, dafs die Statue einen von der hellenistischen Kunst geschaffenen Idealtypus reproduziert. Ihre Bedeutung wird sich aus dem in der R. befindlichen Attribute ergeben haben. Von dem letzteren hat sich jedoch nur das obere stabförmige Ende erhalten, an dem,

offenbar aus Bronze gearbeitet, der unter die Hand herabreichende Teil des Attributes befestigt war. Da die Annahme eines Caduceus ausgeschlossen ist, könnte man an einen Zweig denken. Wenn wir jedoch der Stellung des r. Armes und der Richtung des Blickes Rechnung tragen, so ergiebt sich als ein besonders passender Gegenstand eine Angelrute. Die Statue würde hiernach einen angelnden Jüngling darstellen, eine Figur, die sich vortrefflich zur Dekoration eines Wasserbassins eignete. Ist diese Vermutung richtig, so erhebt sich die weitere Frage, ob dieser angelnde Jüngling einfach als Genrestück aufzufassen oder mythologisch zu benennen sei. In dem letzteren Falle würde man am ersten Narkissos ins Auge zu fassen haben. Da die alexandrinische Poesie die mythischen Stoffe mit grofser Freiheit behandelte, so scheint es recht wohl denkbar, dafs sie eine Version erfand, nach welcher sich Narkissos beim Fischen in sein Spiegelbild verliebte. Die elegante aber etwas glatte Behandlung des Nackten deutet auf hadrianische Zeit.

Bottari III 56. Levezow Antinous T. III, IV p. 58. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 54. Clarac V pl. 947 n. 2426. Dietrichson Antinoos T. IV 9 p. 145 ff., p. 182 n. 17. Vgl. Visconti opere varie IV p. 327 n. 98. Wieseler Narkissos p. 48—59. Welcker alte Denkm. V p. 90—91. Alles Übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1659.

539 (10) **Ausruhender Satyr,** nach Praxiteles.

Die Statue, die nach Nibby descrizione della villa Adriana p. 11 in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden sein soll, stand früher in der Villa d'Este und wurde 1753 von Benedict XIV. dem Museum einverleibt. Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit der Flöte — doch scheint dieses Attribut durch andere Wiederholungen gesichert —, der l. Arm abgesehen von dem obersten Teile und dem an dem Pantherfelle anliegenden Daumen und Zeigefinger, Splitter an dem Felle, der r. Fufs, Stücke an den Zehen des l. Fufses und an der Plinthe.

Der Satyr, der sich bis vor kurzem durch Blasen der Flöte ergötzte, giebt sich der träumerischen Stimmung hin, in welche ihn die Musik versetzt hat. Seine Stellung ist von der reizendsten Anmut. Er stützt sich mit dem r. Vorderarm auf einen Baumstamm und hat das hierbei vollständig entlastete r. Bein etwas zurückgezogen, sodafs die Spitze des Fufses die Ferse des l. Standbeines berührt. Die l. Hand ruht leicht auf der ausgebogenen Hüfte und schiebt das lose um die Brust gelegte Pantherfell ein wenig nach rückwärts. Eine auf der Rückseite der l. Wade, ungefähr in der Mitte, vorhandene Bruchstelle, die der Restaurator mit Stuck zugeschmiert hat, beweist, dafs das Fell wie an anderen Wiederholungen, an denen es vollständiger erhalten ist (z. B. n. 56 und 659), so auch an dieser Statue bis

zu jener Stelle herabreichte. Der Kopf des Satyrs zeigt eine sehr edle Bildung (vgl. n. 926). Von der tierischen Natur sind im wesentlichen nur die spitzen Ohren festgehalten. Der mutwillige Charakter und die Sinnlichkeit, welche nach der volkstümlichen Auffassung den Satyrn zu eigen waren, erscheinen zwar nicht vollständig verwischt, aber nur in sehr zarter Weise angedeutet. Die feine, etwas aufgeworfene Nase, das über der Stirn emporstarrende Haar und der schelmische Zug, welcher den leicht geöffneten Mund umspielt, weisen darauf hin, dafs sich dieser Satyr unter Umständen auch mutwillig aufführen kann, während der verschwimmende Blick das Erwachen des sinnlichen Triebes ahnen läfst. Die weichen Formen des Körpers zeigen keine Spur von angestrengter Thätigkeit oder gymnastischer Ausbildung, sondern machen den Eindruck, als hätten sie sich nur „durch freie Gunst der Natur" (Brunn) zu so herrlicher Blüte entfaltet. Da sich von keiner antiken Figur so viele Wiederholungen erhalten haben wie von dieser, war man früher geneigt, als Original einen berühmten Satyr des Praxiteles, den Periboëtos, anzunehmen. Doch widerspricht dem der Umstand, dafs der Periboëtos mit zwei anderen Figuren, nämlich mit Dionysos und der Personifikation der Trunkenheit, Methe, eine Gruppe bildete (vgl. n. 112), unser Satyr hingegen augenscheinlich als Einzelfigur komponiert ist. Ebensowenig läfst sich bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung die Vermutung aufrecht erhalten, dafs die Erfindung dieses Typus durch ein Gemälde des in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts thätigen Protogenes bestimmt sei, welches einen ausruhenden Satyr mit Flöten in der Hand darstellte. Jedenfalls zeigt unsere Figur hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Stellung (vgl. n. 198, 791) die Eigentümlichkeiten praxitelischer Kunstweise. Es leuchtet dies besonders ein, wenn wir die beste Wiederholung, einen auf dem Palatin ausgegrabenen und gegenwärtig im Louvre befindlichen Torso, betrachten, der in der Behandlung des Nackten eine auffällige Verwandtschaft mit dem in Olympia entdeckten Hermes des Praxiteles bekundet. Hiernach werden wir zwar nicht den Periboëtos wohl aber einen anderen Satyr des Praxiteles als Original anzunehmen haben. Das kapitolinische Exemplar ist von dekorativer Ausführung. An der Aufsenseite des Pantherfelles haben sich Reste einer bräunlichen Bemalung erhalten.

Bottari III 32. Bouillon musée des antiques I 55. Righetti I 105. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 40. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst I 35, 143. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II⁴ p. 58 Fig. 157, p. 77 n. 59 (wo weitere Litteratur angeführt ist). Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1398 Fig. 1548. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 377. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 289 Fig. 148. Klein Praxiteles p. 203 Fig. 32,

p. 207 Fig. 33. Vgl. besonders Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 105. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 82—85. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1216.

540 (9) Mädchen mit einem Vogel.

Unter Clemens XII. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm, der Kopf des Vogels, der obere Teil und das Schwanz-Ende der Schlange.

Ein kleines Mädchen drückt mit der L. einen Vogel an seine Brust, um ihn gegen eine Schlange zu schützen, welche sich längs des l. Beines emporbäumt. Da das Gesicht nicht Schrecken, sondern ein neckisches Schmollen ausdrückt, so hat man angenommen, dafs an die Stelle der Schlange vielmehr ein Hauskätzchen zu setzen sei. Aber der gröfste Teil der Schlange ist sicher antik. Aufserdem wissen wir, dafs zahme Schlangen in römischen Häusern etwas ganz Gewöhnliches waren, und es scheint demnach vollständig begreiflich, dafs das Mädchen durch die Gegenwart eines solchen Tieres in keiner Weise beunruhigt wird. Der Künstler konnte unmöglich darauf verfallen, bei einer derartigen Genredarstellung eine Katze einzuführen, da dieselbe gar nicht zu den gewöhnlichen Haustieren der klassischen Welt gehörte.

Bottari III 68. Montagnani II 101. Righetti I 38. Clarac V pl. 877 n. 2235. Vgl. Welcker alte Denkm. V p. 90. Braun Ruinen und Museen p. 197 n. 60. — Schlangen als Haustiere: Welcker a. a. O. II p. 264—266. Roscher Lexikon I 2 p. 2469. — Über die Katze: Hehn Kulturpflanzen und Hausthiere 4. Aufl. p. 374ff. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1012. Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions XVIII (1890) p. 322.

541 (8) Angebliche Statue des Stoikers Zenon.

Gefunden 1701 in der sogenannten Villa der Antonine bei Civita Lavinia (Lanuvium). Vgl. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXX n. 6. Ergänzt die Nase, beinahe der ganze r. Arm, die Füfse, die Plinthe.

Die geläufige Benennung gründet sich auf die keineswegs sichere Annahme, dafs die Villa, in der die Statue gefunden wurde, zeitweise dem der stoischen Philosophie beflissenen Kaiser Marc Aurel gehört habe. Sie bedarf keiner besonderen Widerlegung, seitdem ein Porträt des Stoikers Zenon in einer inschriftlich bezeichneten Büste des Neapler Museums (vgl. n. 294) nachgewiesen ist. Die kapitolinische Statue läfst auf eine Individualität schliefsen, welche zu der durch jene Büste dargestellten in entschiedenstem Gegensatz steht. Wir sehen einen untersetzten Mann mit derben Gesichtszügen, kurzem Halse und starker Brust. Die stramme Stellung wie der Ausdruck des Gesichtes haben etwas Herausforderndes und erwecken den Eindruck, als ob es dem Manne ein besonderes Vergnügen mache, seine Ansichten rücksichtslos und in polternder Weise vorzutragen. Die Statue ist

»ein wahres Specimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wufste« (Burckhardt). Ja bei der wunderbaren Harmonie, die zwischen Gedanken und Form obwaltet, spricht nichts dagegen, in dieser Statue eine griechische Originalarbeit zu erkennen. Der kräftige Naturalismus deutet auf hellenistische Zeit. Man beachte namentlich die charaktervolle Weise, in der die geschwollenen Adern der l. Hand wiedergegeben sind. Auf die hellenistische Kunst pafst es auch, dafs der Bildhauer auf dem Mantel mit leichten Meifselhieben die Falten angedeutet hat, welche durch das Zusammenlegen des Stoffes in dem Schreine hervorgerufen werden. Wir begegnen diesem naturalistischen Zuge zum erstenmale an zwei Statuen aus der zweiten attischen Schule, nämlich an denen des Mausolos und der Artemisia vom halikarnassischen Mausoleum. Besonders geläufig jedoch war er den hellenistischen Bildhauern, wie sein häufiges Vorkommen auf dem pergamenischen Gigantenfriese beweist.

Bottari I 90. Piranesi raccolta di statue T. 15. Montagnani II 96. Righetti I 14. Clarac V pl. 848 n. 2128. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 430. Brunn und Arndt griech. und röm. Porträts n. 327—329. Vgl. Visconti opere varie IV p. 310 n. 71. Burckhardt der Cicerone I[5] p. 153 b. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), archäol. Anzeiger p. 55. — Über die Liegefalten in der pergamenischen Kunst: Jahrbuch der preufsischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. — Über eine ähnliche, in der münchener Glyptothek befindliche Statue: Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 163.

542 (7) Kolossalstatue des Apollon.

Gefunden an der unter Tivoli gelegenen Solfatara. Ergänzt das Gesicht abgesehen von der r. Schläfe und der r. Hälfte des r. Auges, beinah die ganze r. Hand — doch ist der auf dem Schädel ruhende Teil antik —, die Finger der l. Hand, die äufsere Hälfte und Stücke an dem oberen Teile der Kithara, vielerlei Splitter an dem Gewande. An dem Greifen sind antik nur der Leib, der r. Flügel, die untere Hälfte des l. Flügels und die r. Hintertatze.

Apoll erscheint in träumerisches Sinnen versunken; er wendet sein leise nach der l. Schulter geneigtes Haupt aufwärts und läfst seinen Blick in unbestimmte Ferne schweifen. Die r. Hand ruht auf dem Kopfe, die linke an der Kithara. Der zu Füfsen des Gottes sitzende Greif scheint mit Spannung den Moment zu erwarten, in dem der Gott seinen Gesang anheben wird. Da die Figur hinsichtlich der Anlage, in den besseren Wiederholungen auch hinsichtlich des Stiles an den das Dionysoskind haltenden Hermes des Praxiteles erinnert und sie auch mit anderen Typen desselben Meisters mancherlei Berührungspunkte darbietet, so hat man ihren Ursprung mit grofser Wahrscheinlichkeit in dem praxitelischen Kunstkreise angenommen. Jedoch bleibt es zweifelhaft,

ob wir die Figur in ihrer Totalität, d. h. mit allen den Attributen, die ihr in der kapitolinischen Statue zu eigen sind, als eine Schöpfung jenes Kreises betrachten dürfen. Es gab Statuen, welche Apoll in der gleichen Haltung nicht mit der Kithara sondern mit dem Bogen in der l. Hand darstellten. Die Annahme, dafs der eine dieser Typen aus dem anderen abgeleitet ist, liegt um so näher, als wir wissen, dafs der mit der Kithara ausgestattete Typus, den die in Rede stehende, kapitolinische Statue wiederholt, von der späteren Kunst weitergebildet wurde (vgl. n. 524), und es erhebt sich hiermit die Frage, ob die Apollofigur, deren Erfindung wir dem praxitelischen Kreise zuschreiben dürfen, den Bogen hielt oder die L. an die Kithara legte. Doch mufs ich auf die Erörterung dieser Frage verzichten, da ich damit die Grenzen des vorliegenden Buches überschreiten würde und sich, wie mir scheint, mit den uns gegenwärtig zu Gebote stehenden Mitteln keine einigermafsen sichere Entscheidung erzielen läfst.

Clarac pl. 480 n. 491 A. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 11, 128. Klein Praxiteles p. 173 Fig. 27 (vgl. p. 168 n. 15, p. 171 ff). Weiteres bei Stephani compte-rendu pour 1864 p. 92 Anm. 2 und Overbeck Kunstmythologie IV p. 214 g. Vgl. Roscher Lexikon I 1 p. 460—462. Furtwaengler Meisterwerke p. 570 Anm. 3.

543 (6) Weibliche Statue, ein Gefäfs tragend.

Gefunden nach Ligorio in der sog. Palaestra der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156—157); vormals in der Villa d'Este, 1753 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt der ganze untere Teil der Figur von etwas unter den Knieen an. Der in den Halsausschnitt der Statue eingesetzte Kopf (ergänzt die Nase und ein Stück der über der Stirn liegenden Haarmasse) ist antik. Doch fragt es sich, ob er dazu gehört; er ist aus feinkörnigem Grechetto, der Körper dagegen aus pentelischem Marmor gearbeitet.

Die feierliche Haltung und die Sorgfalt, mit welcher die Figur das Gefäfs trägt, indem sie dasselbe nicht mit den Fingern zu berühren wagt, sondern mit in den Mantel eingeschlagenen Händen anfafst, lassen deutlich erkennen, dafs das Gefäfs oder dessen Inhalt zu einem Kultus in Beziehung steht (vgl. n. 149). Die Deutungen auf Psyche, welche der Aphrodite das aus dem Kokytos geschöpfte Wasser überbringt, auf Pandora mit der verhängnisvollen Büchse oder auf eine Danaide bedürfen keiner besonderen Widerlegung. Die nächstliegende Annahme ist die, dafs die Statue ein Mädchen darstellt, welches für eine heilige Handlung Wasser heranträgt, und dafs sie, etwa mit anderen entsprechenden Figuren, in der Umgebung eines Tempels aufgestellt war. Eine nähere Bestimmung wird durch die Fundumstände ermöglicht. In derselben Gegend der Villa des Hadrian, aus welcher

die kapitolinische Statue stammt, wurden der kolossale Isiskopf n. 107 und die Fragmente mehrerer aus rotem Marmor (rosso antico) gearbeiteten Statuen von ägyptischen Priestern gefunden. Wir dürfen demnach annehmen, dafs in jener Gegend der Villa der Kultus der Isis gepflegt wurde, und vermuten, dafs unsere Figur eine römische Kopie nach einer alexandrinischen Statue ist, welche ein bei diesem Kultus dienendes Mädchen darstellte. Ein Gelehrter hat hieran eine weitere Folgerung geknüpft. Er bemerkt mit Recht, dafs der Kopf in dem Schädelbau, der flachen Behandlung des Haares und der weichen Modellierung des Fleisches an alexandrinische Typen erinnert, und wirft somit, da sowohl der Kopf wie der Körper auf ein alexandrinisches Original zurückweist, die Frage auf, ob nicht der Kopf, wiewohl aus anderem Marmor gearbeitet, doch von Haus aus zu dem Körper gehört habe, das heifst in den Halsausschnitt des letzteren eingesetzt gewesen sei. Die Angabe, dafs eine Bleiröhre aus dem Innern des Gefäfses durch die Figur durchgegangen und an der Stelle des Rückens, an der gegenwärtig ein modernes Einsatzstück angebracht ist, aus dem Körper herausgetreten sei, läfst sich nach der Restauration der Statue nicht mehr kontrolieren. Wenn man darauf hin die Statue für eine Brunnenfigur erklärt hat, so leuchtet es ein, dafs die überlebensgrofse Statue und das verhältnismäfsig kleine Gefäfs, aus dem der Wasserstrahl emporsprudelte, einen sehr unangenehmen Gegensatz gebildet haben würden, und dafs wir ein solches Ensemble unmöglich der antiken Kunst zutrauen dürfen, welche gerade in der Anordnung der Brunnenfiguren einen sehr feinen Geschmack bekundete (vgl. n. 353, 357). Nach einer anderen Vermutung stand die Statue in einem Bade und diente die Röhre dazu, heifsen Dampf aus dem von ihr gehaltenen Gefäfse ausströmen zu lassen. Aber auch eine derartige Verwendung würde in ästhetischer Hinsicht wenig befriedigen. Aufserdem pflegen die Thermenanlagen deutlich erkennbare Reste zu hinterlassen und es müfste demnach befremden, dafs in der Gegend der Hadriansvilla, in welcher die Statue gefunden wurde, keine Spur einer solchen Anlage nachweisbar ist. Es fragt sich somit, ob nicht die vor der Restauration an dem Rücken der Figur sichtbare Öffnung lediglich zur Einfügung eines eisernen Stabes diente, welcher die Statue mit einer hinter ihr befindlichen Mauer verband (vgl. n. 5).

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 43. Bottari III 23. Visconti opere varie IV 27 p. 193—196, p. 324 n. 94. Montagnani II 71. Righetti I 58. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 21. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I p. 64. Braun Ruinen und Museen p. 198 n. 61. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 202*, p. 204*. Philologus LIV (n. F. VIII), 1895, p. 393—395. Bull. della commissione arch. comunale XXV (1897) p. 129—133.

544 (5) **Kopf des Dionysos.**

Ergänzt die Nasenspitze, die Unterlippe, die Büste.

Der Kopf wurde früher für weiblich gehalten und auf Ariadne gedeutet. Indefs wird diese Auffassung durch eine in der Petersburger Ermitage (daselbst n. 156) befindliche Dionysosstatue widerlegt, deren Kopf in allem wesentlichen mit dem kapitolinischen Exemplare übereinstimmt. Hiernach haben wir es mit einer Darstellung des Dionysos zu thun. Wie es scheint, war es Praxiteles, welcher zum erstenmale ein den Begriff dieses Gottes erschöpfendes Ideal gestaltete. Dieses Ideal wurde von der späteren Kunst weiterentwickelt, wobei mehr und mehr das Streben hervortrat den jugendlichen Gott möglichst zart zu gestalten und ihm weiche und sogar weibliche Formen zu geben. Der kapitolinische Kopf gehört einem beträchtlich vorgeschrittenen Stadium dieser Entwickelung an. Er erinnert nur noch in den Hauptformen an praxitelische Typen, zeigt aber keine Spur mehr von der Stilstrenge, welche in höherem oder geringerem Grade den Werken des grofsen attischen Meisters zu eigen ist, sondern eine schwellende Behandlung des Fleisches und eine naturalistische Charakteristik des Haares, wie sie erst seit der Alexanderepoche zur Ausbildung kamen. Das Gesicht ist von einer wunderbar zarten Schönheit und drückt in vollendetster Weise die für Dionysos bezeichnende Verlorenheit in süfse Träumerei aus; der Hals erscheint vollständig weiblich gebildet. Leider sind die das Gesicht umgebenden Locken allenthalben abgestofsen. In ihrer ursprünglichen Fülle bildeten sie einen sehr geeigneten Hintergrund für das feine Oval des Gesichtes.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 33, 375. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 435 Fig. 484. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1137 Fig. 16. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 383. Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 49. Nachrichten d. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen 1891 p. 379, 387. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1490.

545 (4) **Amazonenstatue.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli, 1753 von Benedict XIV. geschenkt, unter Pius VI. restauriert. Ergänzt der Hals, der ganze r. Arm, der l. Oberarm, der Zeige- und der Mittelfinger wie die Daumenspitze der l. Hand, der Bogen, der r. Fufs, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels bis unter das Knie, die Zehen des l. Fufses, das obere Stück der Stütze mit den Spitzen der Pelta, die Plinthe mit dem Helme. Der Kopf, welcher den durch n. 515 vertretenen Typus zeigt, ist antik aber nicht zugehörig. Sein Marmor unterscheidet sich hinsichtlich des Kornes wie hinsichtlich der Corrosion von demjenigen des Körpers. Aufserdem erkennt man deutlich, dafs die Bruchflächen, um die beiden Stücke zusammenzusetzen, künstlich geglättet sind.

Über diesen Typus ist unter n. 199 das Nötige bemerkt. Für die Ergänzung ist wichtig, dafs sich innerhalb der l. Hand ein Stück des Attributes, eines Speeres oder einer Springstange, erhalten hat.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 19 β. Baumeister Denkm. d. kl. Altert. III T. 48, Fig. 1502, p. 1350 (wo die Statue irrtümlich mit n. 199 identifiziert wird).

546 (3) **Kolossalkopf Alexanders des Grofsen.**

Ergänzt der untere Teil des Nasenrückens und die Büste.

Da das Profil in allem Wesentlichen mit demjenigen einer inschriftlich bezeichneten Herme übereinstimmt, die sich im Louvre befindet, so dürfen wir die Deutung als gesichert betrachten. Als Vorbild scheint eine Kolossalstatue gedient zu haben, welche bald nach dem Ableben Alexanders geschaffen wurde und ihn bereits vergöttert darstellte. Unter dieser Voraussetzung erklärt sich die starke Idealisierung, durch welche sich der in Rede stehende Typus vor anderen Alexanderporträts auszeichnet, in der natürlichsten Weise. Das mächtig-schöne Haupt mit den emporwallenden Stirnlocken und dem leidenschaftlich bewegten Ausdruck wirkt imponierend. Interessant ist es zu sehen, wie sich der Künstler dabei mit einem Fehler abgefunden hat, der die sonst vollkommene Bildung des grofsen Königs verunzierte. Alexander hatte nämlich einen schiefen Hals. In unserem Kopfe erscheint dieser Fehler zu einer dem Charakter des Welteroberers entsprechenden Eigentümlichkeit idealisiert; denn die schräge Stellung des Halses stimmt vortrefflich zu der leidenschaftlichen Bewegung, welche den Ausdruck des Gesichtes beherrscht. Fünf Löcher, welche in der den Kopf umgebenden Binde eingebohrt sind und nur zur Aufnahme von aus Metall oder vergoldetem Holze gearbeiteten Strahlen gedient haben können, beweisen, dafs Alexander als Sonnengott dargestellt war. Wenn ein Gelehrter wegen des Strahlenkranzes die Beziehung des Kopfes auf Alexander den Grofsen in Abrede gestellt und darin einfach ein hellenistisches Ideal des Helios erkannt hat, so wird eine derartige Auffassung durch eine zu Ptolemais in Ägypten gefundene Büste widerlegt, welche den gleichen Typus reproduziert wie das kapitolinische Exemplar. Es leuchtet ein, dafs Helios nur mit dem für ihn bezeichnenden Attribute, dem Strahlenkranze, dargestellt werden konnte. Die Haarbinde der in Ägypten entdeckten Büste entbehrt aber der Löcher, die zur Einführung der Strahlen erforderlich waren. Demnach ist die Deutung auf Helios für dieses wie für das ihm entsprechende Exemplar ausgeschlossen. Ebensowenig kann ich die neuerdings ausgesprochene Vermutung billigen,

dafs der kapitolinische Kopf nicht Alexander den Grofsen, sondern den König von Pontos, Mithradates VI. Eupator († 63 v. Chr.), darstelle. Seine Ähnlichkeit mit den Münzbildern wie mit einem marmornen Porträt, das man letzthin mit grofser Wahrscheinlichkeit diesem König zugesprochen hat, scheint mir nur eine ganz oberflächliche. Aufserdem dürfen wir schwerlich annehmen, dafs die Kunst noch während der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts v. Chr. über eine so bedeutende Fähigkeit zu idealisieren verfügte, wie sie der in Rede stehende Typus voraussetzt.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 39, 159. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 40 Fig. 45. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II[4] p. 147 Fig. 180b. Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 186, 187. Monumenti pubblicati per cura della r. Accademia dei Lincei VI (1895) T. II zu p. 73—88. Römische Mittheilungen X (1895) p. 179—183. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 434 Fig 226. Vgl. Koepp über das Bildnis Alexanders des Grofsen p. 20, 21. Alles Übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1416.

547 (2) Weibliche Statue.

Vormals im Palazzo Cesi, identisch mit der daselbst als Amazone bezeichneten Statue (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 122). Ergänzt beide Arme und der r. Fufs. Der Kopf (erg. die Nasenspitze und Splitter an den Lippen), der Hals und der nackte Teil der Büste wie der l. Schulter sind aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet und auf den Körper aufgesetzt. Doch unterliegt es keinem Zweifel, dafs dieses Aufsatzstück von Haus aus für die in die Rede stehende Statue bestimmt war. Es zeigt die gleiche Corrosion und die gleiche Patina des Marmors wie der Körper und pafst genau auf die benachbarten Teil des letzteren.

Da die Figur der Attribute entbehrt, sind wir aufser stande, dafür eine bestimmte Benennung vorzuschlagen. Sie entspricht hinsichtlich der Weise, in welcher die Gewänder angeordnet und durchgeführt sind, einer in Pergamon entdeckten weiblichen Statue. Wie häufig auf dem Gigantenfriese, sind auch an der kapitolinischen Figur die Liegefalten (vgl. n. 541) angedeutet. Der Bund endlich, welcher den Halsausschnitt des Chitons umgiebt, kommt sehr oft an den von den Pergamenern dargestellten Gewändern vor. Hiernach ist die kapitolinische Statue entweder ein pergamenisches Original oder eine Kopie nach einem solchen. Einen eigentümlichen Gegensatz zu dem Körper bietet der Kopf dar, der eine ältere Formengebung zeigt und in auffälliger Weise an einen Typus des Skopas erinnert. Doch steht diese Thatsache im besten Einklange mit der Annahme, dafs die Figur in Pergamon gestaltet ist; denn wir wissen, dafs die pergamenischen und überhaupt die hellenistischen Bildhauer vielfach Kopftypen jenes Meisters, mehr oder minder umgearbeitet, zur Darstellung brachten.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 24. Bottari III 8. Bouillon Musée des antiques I 2. Montagnani I 12. Righetti I 5. Clarac III 417, 727. Braun

Vorschule T. 27. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 359. Der Kopf: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 470, 471 p. 36. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 644. — Über die Liegefalten auf dem pergamenischen Friese: Jahrbuch der preufsischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. — Über den Bund: Jahrbuch a. a. O. p. 238—239. — Über den Einfluſs des Skopas auf die hellenistische Plastik: Furtwaengler a. a. O. p. 650 ff.

In der Mitte des Zimmers:

548 (1) **Sterbender Gallier.**

Vormals in der Villa Ludovisi, unter Clemens XII. in das Museum übertragen. Ergänzt die Nasenspitze, die l. Kniescheibe, sämtliche Zehen, das Stück der Plinthe, auf welches der r. Arm gestützt ist, also auch die auf diesem Stücke angebrachten Gegenstände, das Schwert und das eine Ende des Hornes, welches letztere, da das andere erhaltene Ende ein Schalloch zeigt, nicht in ein Schalloch sondern nur in ein Mundstück auslaufen konnte. Der r. Arm war abgebrochen, ist aber sicher antik. Er ist etwas stärker abgeputzt als der übrige Körper, zeigt jedoch den gleichen Marmor und die gleiche Ausführung wie die sicher antiken Bestandteile. Der Marmor der Statue stammt jedenfalls aus dem östlichen Gebiete des Mittelmeeres, entweder vom Sipylos oder von der Insel Phurne (Furni) zwischen Samos und Ikaria, von Thasos oder aus Thrakien (Sigel bei Kinkel Mosaik zur Kunstgeschichte p. 80. Arch. Zeitung XXXIV 1876 p. 153. Athenische Mittheilungen II 1877 p. 134).

Der sterbende Krieger ist deutlich als Gallier charakterisiert. Um den Hals trägt er ein aus Golddraht gewundenes Halsband, den gallischen Torques, welcher durch die Geschichte des Manlius Torquatus wie durch erhaltene Exemplare genügend bekannt ist. Auf dasselbe Volk deutet die Behandlung des Haares und Bartes. Diodor (V 28) berichtet, offenbar aus einer älteren Quelle schöpfend, das Haar der Gallier werde durch stetigen Gebrauch einer kalkhaltigen Salbe so dick und struppig, daſs es sich in nichts von den Mähnen der Pferde unterscheide, und es sei Sitte, dasselbe von der Stirn über den Scheitel zurückzustreichen, wodurch die Leute den Satyrn und Panen ähnlich würden. Offenbar waren an unserer Statue die freistehenden Partien des Haupthaares vielfach abgebrochen und sind die Bruchstellen von moderner Hand geglättet. Wir haben demnach anzunehmen, daſs das Haar ursprünglich jener Beschreibung in noch höherem Grade entsprach, als gegenwärtig. Die vornehmen Gallier rasierten nach der Angabe des Diodor Kinn und Wangen, lieſsen dagegen den Schnurrbart wachsen, wie wir es an der Statue wahrnehmen. Der Bildhauer hat den Typus der nordischen Barbaren in der Bildung nicht nur des Gesichts, sondern auch des Körpers vortrefflich wiedergegeben. Man beachte die massigen Extremitäten, die starken Knöchel und die derbe, locker gespannte Haut.

Der früher herrschenden Auffassung, der Gallier habe sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, in sein Schwert gestürzt,

widerspricht namentlich der Umstand, dafs sich die Wunde auf der r. Seite der Brust befindet. Da die Alten und auch die Gallier (vgl. n. 929) wufsten, dafs ein Stofs durch die Aorta unbedingt tötlich ist, so würde er sich vielmehr mit der l. Seite auf das Schwert geworfen haben. Vollständig natürlich hingegen erscheint die Haltung des Körpers wie die Stelle der Wunde, wenn wir annehmen, dafs der Gallier von Feindes Hand an der schildlosen r. Seite getroffen worden ist, etwa, während er mit der r. Hand das Horn an den Mund hielt. Schwer verwundet hat er sich aus dem Schlachtgetümmel fortgeschleppt und erwartet nunmehr, nachdem er sein Horn zerschmettert, auf seinem Schilde liegend, mit finsterem Trotze den nahen Tod. Wenn er dabei den r. Arm leicht gebogen und mit einwärts gerichteter Hand aufstützt, so ist dies pathologisch vollständig richtig; denn, stünde der Arm steif und mit auswärts gewendeter Hand, so würde dies die auf der r. Seite der Brust befindlichen Muskeln anspannen und den Schmerz der daselbst klaffenden Wunde steigern.

Da sich die Statue früher in der Villa Ludovisi befand und mit der noch bis vor kurzem in dieser Villa aufgestellten Galliergruppe n. 929 in der Auffassung, in der Weise der Charakteristik und sogar in der Verzierung des auf der Plinthe angebrachten Schildes übereinstimmt, so scheinen die Statue und die Gruppe zu einem und demselben Cyklus gehört und die letztere darin den Mittelpunkt, die Statue das r. Eckstück gebildet zu haben. Der Gedanke an einen Giebel ist ausgeschlossen, da die Plinthen eine ovale Form haben, während sie bei Giebelfiguren geradlinig abgeschrofft sind. Aufserdem würde bei einer hohen Aufstellung die lebensvolle Charakteristik nicht zur Geltung gekommen sein. Hiernach haben wir vielmehr anzunehmen, dafs die ludovisische Gruppe, die kapitolinische Statue und die übrigen zugehörigen Figuren auf einem oder mehreren mäfsig hohen Postamenten nebeneinander aufgestellt waren.

Nun berichtet Plinius (n. h. 34, 84), Epigonus — so scheint der Name statt Isigonus zu lesen zu sein —, Pyromachus, Stratonicus und Antigonus hätten die Gallierschlachten der Könige Attalus und Eumenes von Pergamon dargestellt, wobei unter Attalus der erste (241—197 v. Chr.), unter Eumenes der zweite König dieses Namens (197— 159 v. Chr.) zu verstehen ist. Und bei den Ausgrabungen auf der pergamenischen Akropolis hat sich eine Reihe von Basen gefunden, aus deren Inschriften sich ergiebt, dafs sie Gruppen oder Statuen trugen, welche sich auf die Siege jener beiden Könige bezogen. Andererseits ist überliefert, dafs Attalos I. den Athenern einen Cyklus von Statuen schenkte,

welcher den von ihm über die Gallier davon getragenen Sieg verherrlichte. Wie unter n. 391 dargelegt wurde, scheinen mehrere erhaltene Marmorstatuetten Kopien und zwar von pergamenischen Bildhauern ausgeführte Kopien nach Figuren aus diesem Cyklus zu sein. Wenn dies richtig ist, so müssen wir auch die kapitolinische Statue und die ludovisische Gruppe zu der unter Attalos I. in Pergamon geübten Plastik in Beziehung setzen; denn beide Werke zeigen, mag auch ihre Ausführung sorgfältiger und naturalistischer sein, doch im wesentlichen die gleiche Kunstrichtung wie jene Statuetten. Zwar können sie nicht zu dem auf der pergamener Akropolis errichteten Siegesdenkmal gehört haben, da die auf den dortigen Basen sichtbaren Standspuren entschieden von Bronzewerken herrühren und auch Plinius die oben genannten, für die beiden pergamenischen Könige thätigen Bildhauer unter den Bronzekünstlern anführt. Immerhin aber dürfen wir die Frage aufwerfen, ob nicht die kapitolinische Statue und die ludovisische Gruppe Kopien nach Bestandteilen des Statuencyklus sind, welcher auf der pergamenischen Akropolis den Sieg des ersten Attalos verherrlichte. Die Gruppe weist, wie sich bei ihrer Betrachtung (n. 929) herausstellen wird, entschieden auf ein Bronzeoriginal zurück und, was sich für die Gruppe ergiebt, gilt auch für die Statue. Jedenfalls aber beweisen das Material und die Weise der Ausführung, dafs diese beiden Skulpturen, wie die unter n. 391 erwähnten Statuetten, von pergamenischen Bildhauern gearbeitet sind, und ist die Annahme, dafs es sich um Kopien aus römischer Zeit handele, entschieden auszuschliefsen. Man beachte beispielshalber die Schärfe, mit der an dem sterbenden Gallier die über der l. Achselhöhle emporreichende Hautfalte wiedergegeben ist. Ein römischer Kopist würde eine derartige Härte gewifs gemildert haben.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. 48, 217. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums II p. 1234, p. 1235 n. 1408, n. 1409, p. 1236 ff. Revue archéologique XII (1888) p. 284 Fig. 2. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 421. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 503 Fig. 258. Der Kopf: Römische Mitteilungen X (1895) T. II p. 129—131. Vgl. Die Kampfgruppen und Kämpfertypen p. 129, 130, 137, 140. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1412 und in der Rev. archéol. XII (1888) p. 280 not. 3. — Über die dargestellte Handlung: Arch. Zeitung XL (1882) p. 163—166, XLI (1883) p. 89. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 150—152. — Über die Lesart Epigonus statt Isigonus bei Plin. 34, 84: Jahrbuch VIII (1893) p. 131—132. — Die Vermutung (Jahrbuch VIII p. 129—131), dafs die kapitolinische Statue eine Kopie nach dem tubicen des Epigonus (Plin. 34, 88) sei, scheint mir in den Röm. Mittheilungen VIII (1893) p. 258 widerlegt. — Über die Gallierkriege der Pergamener: Rheinisches Museum XL (1885) p. 114—132. Van Geldern Galatarum res in Graecia et Asia gestae (Amstelaedami 1888) p. 205 ff. — Über die Basen des pergamener Siegesdenkmales: Altertümer von Pergamon II p. 84. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 145, p. 113—122.

Der Konservatorenpalast.

Die Halle.

R. vom Eingange:

549 **Kolossalstatue des Julius Caesar** (?).

Sie wurde nach einer nicht sicher beglaubigten Überlieferung gefunden auf dem Forum des Caesar. In den sechziger Jahren des sechzehnten Jahrhundert stand sie in dem Hause des Bischofs von Melfi, Alessandro Ruffini, und wurde von hier auf das Kapitol gebracht (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 180. Röm. Mitth. VI p. 34). Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an der Stirn wie an der r. Wange, beide Arme, die Unterschenkel, die Plinthe. Der abgebrochene Kopf scheint zugehörig.

Der auf das Ende des ersten oder den Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. deutende Stil der Statue schließt die geläufige Benennung keineswegs aus, da damals der Kultus des Divus Julius noch fortdauerte und dies recht wohl zur Herstellung von Statuen desselben Veranlassung geben konnte. Allerdings unterscheidet sich der Kopf von den Münzporträts des Cäsar dadurch, daſs die Schädelbildung etwas rundlicher, das Gesicht weniger ältlich und etwas voller erscheint. Nichtsdestoweniger aber ist der Gesamteindruck dem der Münzporträts wie dem eines aus ägyptischen Diorit gearbeiteten, zweifellosen Cäsarkopfes, der letzthin aus Alexandrien in die Sammlung Barracco gelangte, nahe verwandt. Es scheint demnach nicht unmöglich, daſs wir in der That in dieser Figur eine mehrere Menschenalter nach seinem Tode gearbeitete, stark idealisierte Porträtstatue des Cäsar zu erkennen haben.

Clarac V pl. 912B n. 2318A. Bernoulli römische Ikonographie I T. XIV p. 169 Fig. 21, p. 155 n. 2, p. 165, p. 168 ff. Weiteres hier p. 155 Anm. 3 und Röm. Mittheilungen VI p. 34 Anm. 101. Vgl. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 6. Der Kopf: Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 263, 264. Das Barraccosche Exemplar: Barracco et Helbig la collection Barracco pl. LXXV, LXXV[a] p. 51.

Links vom Eingange:

550 **Kolossalstatue eines Flottenführers.**

Vormals im Besitze desselben Ruffini wie n. 549 (Aldroandi p. 180. Röm. Mitth. VI p. 34). Ergänzt der r. Arm, die l. Hand mit dem Schwerte, der vordere Teil des Schiffschnabels. Der aufgesetzte Kopf ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper aber zweifelhaft.

Der auf der Plinthe beigefügte Schiffschnabel beweist, dafs ein als Flottenführer ausgezeichneter Mann dargestellt ist. Der gewöhnlich auf Octavianus gedeutete Kopf läfst sich mit keinem bekannten Porträt identifizieren.

Clarac V pl. 912 A n. 2381 A. Weiteres bei Bernoulli a. a. O. II 1 p. 24 n. 5, p. 73—74 und Röm. Mitth. VI p. 34 Anm. 101.

Der Hof.

Auf der l. Seite:

551 **Kolossalkopf Constantins des Grofsen** (?).

Dieser Kopf und die anderen offenbar von derselben Kolossalstatue herrührenden Fragmente, welche vor der r. Wand des Hofes liegen, wurden an der Südseite der unter Maxentius an der Via sacra begonnenen, von Constantin dem Grofsen vollendeten Basilica gefunden und unter Innocenz VIII. (1484—1493) auf das Kapitol übertragen. Dafs der Kopf in eine Statue eingelassen war, beweist die Keilform des unter dem Halse ansetzenden Stückes. Die sich durch die Stirnhaare hinziehende Vertiefung scheint zur Einfügung eines metallenen Lorbeerkranzes oder Diadems gedient zu haben. Der gewöhnlichen Deutung auf Domitian widerspricht die Thatsache, dafs das Gesicht des stark hervortretenden Kinnes entbehrt, welches der Physiognomie dieses Kaisers ihr besonderes Gepräge verleiht. Nach dem Eindrucke, den der Kopf auf seinem gegenwärtigen Standorte macht, könnte man geneigt sein, ihn für ein Porträt des Augustus zu erklären. Doch findet die harte Weise, in welcher die Augensterne eingearbeitet und die Brauen plastisch ausgedrückt sind, in keinem der Porträts, welche sich von Mitgliedern des iulisch-claudischen Kaiserhauses erhalten haben, irgendwelche Analogie. Unter solchen Umständen fragt es sich, ob nicht doch die neuerdings vorgeschlagene Deutung auf Constantin den Grofsen das Richtige trifft. Allerdings fällt es schwer, diese Hypothese durch eine stilistische Analyse zu begründen, da keine Kolossalstatuen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts n. Chr. erhalten sind und es uns demnach an einem ausgiebigen Vergleichungsmateriale gebricht. Immerhin aber erscheint das Profil des kapitolinischen Kolossalkopfes demjenigen, welches den Porträts des Constantin auf den während der ersten Regierungsjahre dieses Kaisers geschlagenen Münzen zu eigen ist, nahe verwandt. Das gleiche gilt für den Haarschnitt. Besondere Beachtung verdient es, dafs der Kolossalkopf und jene Münzporträts auch hinsichtlich der vor dem Ohre herabreichenden

Locke übereinstimmen. Wenn der Kopf gegenwärtig breiter und rundlicher aussieht als die Münzporträts Constantins des Grofsen, so haben wir die Möglichkeit zu erwägen, dafs er von dem hohen Standorte aus, für welchen ihn der Bildhauer berechnet hatte, anders wirkte und eine mehr ovale Bildung zeigte. Endlich wird die in Rede stehende Deutung durch den Fundort empfohlen; denn wir dürfen es als sicher betrachten, dafs in einer von Constantin vollendeten Basilica das Andenken dieses Kaisers durch eine Statue von ansehnlichen Dimensionen verewigt war.

Francini icones e 8 (Roma ant. 1687 p. 109). Montagnani II 129. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. LII p. 220—222 (vgl. II 2 p. 60). Petersen vom alten Rom p. 58 n. 56, p. 52—53. Vgl. Andreas Fulvius antiquitates urbis (Romae 1527) fol. XXI. Braun Ruinen und Museen p. 120 n. 4, n. 5. Röm. Mitth. VI p. 18, p. 50, p. 54.

552 **Reliefs von der Basilica Neptuni.**

Nördlich von den Saepta, zunächst diesen und der Via lata, erbaute Marcus Agrippa die Basilica Neptuni, deren Reste noch heute auf der Piazza di Pietra sichtbar sind. Der Stylobat war mit Reliefs geschmückt, welche teils Personifikationen der von den Römern besiegten Völker, teils römische und barbarische Waffenstücke darstellten. Zu dieser Dekoration gehörten die zehn im Hofe des Konservatorenpalastes aufgestellten Platten, die zu verschiedenen Zeiten auf der Piazza di Pietra gefunden wurden. Sieben davon enthalten Personifikationen, drei Waffenstücke. Auf der fünften Platte von links will ein Gelehrter die besiegte Germania erkennen. Andere Stücke derselben Dekoration befinden sich in Rom in den Palazzi Farnese und Odescalchi wie im Neapler Museum. Doch deutet der Stil aller dieser Platten nicht auf die Zeit des Augustus, sondern auf das zweite Jahrhundert n. Chr. Sie können demnach nicht von Haus aus die Basilica des Agrippa verziert haben, sondern werden von einer Restauration herrühren, die nach einem unter Hadrian eingetretenen Brande mit diesem Gebäude vorgenommen wurde.

Foggini Mus. cap. IV p. 60. Righetti I 113. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 68 n. 375[a], 375[b], wo weitere ältere Litteratur zusammengestellt ist. Bull. della commissione com. VI (1878) T. II, III n. 3 p. 13, p. 283—284 n. 1—6; VII (1879) p. 140; XI (1883) p. 263—264 n. 1, 2. Petersen vom alten Rom p. 82 n. 62, p. 78—79. Vgl. Fea miscellanea I p. LXIV n. 21, p. CCXLII n. 18, p. CCLV n. 115. Ann. dell' Inst. 1883 p. 8—10. Roscher Lexikon II p. 2096—2097.

An der Hinterwand:

553 **Bronzener Kolossalkopf des jungen Nero** (?).

Früher im Lateran, mindestens seit 1489 auf dem Kapitol (Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384. Röm. Mitth. VI p. 14 Anm. 37, p. 30, p. 45, p. 50. Jahrbuch VI p. 167 n. 72).

Die Benennung dieses Kopfes, dessen Höhe, das Halsstück einbegriffen, 1,85 und dessen Gesichtslänge 1 Meter beträgt, unterliegt den gleichen Schwierigkeiten wie diejenige der meisten Kolossalköpfe. Wenn man in ihm bald Nero, bald Domitian, bald Commodus erkannt hat, so bedürfen die beiden letzteren Deutungen keiner Widerlegung. Hingegen gebührt der ersteren eine eingehendere Berücksichtigung, als sie ihr bis jetzt zu Teil geworden ist. Besonders charakteristisch ist an dem Kopfe die Anordnung des Haares, das oben an dem Schädel anliegt, unten gewellt erscheint. Unter den bekannten Kaiserbildnissen zeigen eine derartige Anordnung nur die Porträts des Nero in seinen jungen Jahren und diejenigen des Otho. Doch ist die Stirn des letzteren höher und freier, sein Schädel rundlicher als der des kapitolinischen Kopfes. Hingegen bekundet dieser Kopf wie in der Anordnung des Haares, so auch in dem Schädelbau, dem Profil und der Fülle des Fleisches eine auffällige Verwandtschaft mit den Münzporträts, welche Nero im Anfange der zwanziger Jahre darstellen, als sein Embonpoint noch ein mäfsiges war. Auch hier waren die vertieften Pupillen mit farbigem Émail ausgefüllt.

Montagnani II 128. Vgl. Winckelmann Gesch. der Kunst II 2 § 18. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 211. Braun Ruinen und Museen p. 119 n. 4 Besonders augenfällig ist die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem Porträt des Nero auf dem Stempel bei Cohen médailles impériales I² p. 293 n. 208, 209, welcher 57 n. Chr., als der Kaiser zwanzig Jahre alt war, sowohl in Gold wie in Silber ausgeprägt wurde.

554, 555 **Zwei Barbaren aus grauem Marmor** (bigio morato).

Vormals im Garten des Pal. Cesi (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 126). Man sieht die beiden Statuen auf einer Skizze, die Heemskerk von diesem Garten entworfen hat (Jahrbuch des arch. Inst. VI, 1891, p. 139 Fig. 2). 1720 wurden sie von Clemens XI. erworben (Röm. Mitth. VI p. 56).

Die beiden Barbaren sind durch die den Kopf umgebende Binde als Häuptlinge bezeichnet. Da die bis zu den Handgelenken erhaltenen Arme der rechts aufgestellten Figur am unteren Ende eine glatte Schnittfläche zeigen, so hat man angenommen, die Barbaren seien mit abgehauenen Händen dargestellt gewesen, und auf die Nachricht verwiesen, dafs Marcus Licinius Lucullus, nachdem er 72 v. Chr. die Skordisker, einen im oberen Pannonien ansässigen Keltengau, unterworfen, die waffenfähigen Männer in dieser Weise verstümmeln liefs, um den Gau für seine grausame Kriegführung zu bestrafen. Doch stöfst der Versuch, die beiden Figuren zu dieser Überlieferung in Beziehung zu setzen, auf mancherlei Schwierigkeiten. Erstens haben der Kopftypus und die Tracht nichts Keltisches, sondern erinnern an Darstellungen vorderasiatischer Barbaren, wie Parther oder

Armenier. Zweitens deutet das Material, der graue Marmor, wie die Ausführung, die in der Behandlung der Falten und der Haare etwas gekünstelt erscheint, nicht auf die republikanische Epoche, sondern auf die vorgerückte Kaiserzeit. Endlich leuchtet es ein, dafs der plastische Ausdruck der Armstumpfe sehr unklar sein würde. Die glatte Schnittfläche läfst vielmehr darauf schliefsen, dafs der Bildhauer die Absicht hatte, die Hände aus besonderen Stücken zu arbeiten und an die Arme anzusetzen. Wir hätten uns dann die Hände übereinander gelegt zu denken, eine Geberde trauriger Resignation, wie wir sie häufig an den Figuren gefangener Barbaren wahrnehmen (vgl. n. 710).

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 39, 40. De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 20, 21. Montagnani II 126, 127. Righetti I 155, 184. Clarac V pl. 852 n. 1261 D E. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 409. Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst XI 1 § 18; mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 87. Braun Ruinen und Museen p. 117 n. 2.

556 **Marmorgruppe, Löwe und Pferd.**

Die Angabe des Flaminio Vacca (Berichte d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1881 p. 75 n. 71), dafs diese Gruppe unter Paul III. (1534—1550) in dem Bache Almo zwischen der Porta und der Basilica di S. Paolo gefunden sei, ist unrichtig. Vielmehr stand sie bereits um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts auf der Treppe des alten Kapitolspalastes an einer Stelle, von der aus die Todesurteile verkündet wurden und die wegen der daselbst befindlichen Gruppe „loco del lione" hiefs (Röm. Mitth. VI p. 6—10, p. 28, p. 49. Vgl. Jahrbuch VI p. 167 n. 72). Ergänzt am Pferde der Kopf mit dem Halse, alle vier Beine, der Schwanz, am Löwen die Hinterbeine und der Schwanz; aufserdem die Plinthe.

Die Gruppe stellt einen Löwen dar, welcher ein Pferd, das er soeben ereilt hat, zu zerfleischen im Begriff ist. Die Komposition ist von wunderbarer Kraft und Klarheit, die Ausführung nur dekorativ. Leider hat die Oberfläche stark durch das Wasser gelitten. Der Stil, in so weit es sich bei der schlechten Erhaltung beurteilen läfst, erinnert an denjenigen der Tierfiguren, welche auf dem Friese des pergamenischen Altares dargestellt sind.

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 79. Barbault les plus beaux monuments de Rome pl. 61. Montagnani II 124. Righetti I 153. Röm. Mittheil. VI (1891) T. I p. 6—10. Reinach répertoire II 2 p. 744 n. 2. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 118 n. 3.

An der r. Seitenwand, ungefähr in der Mitte:

557 **Urnenbehälter der älteren Agrippina.**

Er stand bereits im dreizehnten Jahrhundert auf dem Kapitolsplatze (Röm. Mitth. VI p. 10—11).

Nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift enthielt dieser Marmorwürfel die Reste der Agrippina, Tochter des Marcus Agrippa, Enkelin des göttlichen Augustus, Gattin des Germanicus, Mutter des Kaisers Gaius (Caligula). Eine in die horizontale Oberfläche eingearbeitete, runde Höhlung diente zur Aufnahme der aus kostbarem Steine (vgl. n. 223) oder Metall gearbeiteten Urne, in welcher die Leichenasche geborgen war. Man hat diese Höhlung im dreizehnten Jahrhundert erweitert, um den Stein als Getreidemafs zu benutzen, und auf der r. Aufsenseite die Wappen der beiden damaligen Regionsobersten (banderesi) und vielleicht dasjenige ihres Notars angebracht. Caligula führte unmittelbar nach seiner Thronbesteigung die Asche seiner Mutter und seines Bruders Nero, die beide in der Verbannung gestorben waren, in höchsteigener Person nach Rom über und setzte sie feierlich in dem Grabmonumente des iulischen Kaiserhauses, dem Mausoleum des Augustus, bei. Da der Urnenbehälter bei dieser Gelegenheit gearbeitet ist, so hebt seine Inschrift besonders hervor, dafs Agrippina die Mutter des Caligula war.

Corpus inscr. lat. VI 1 n. 886. Weiteres Röm. Mitth. VI p. 10 Anm. 23. Vgl. Gregorovius Geschichte der Stadt Rom VII p. 562. Mostra della città di Roma all' esposizione di Torino nell' a. 1884 (Roma 1884) p. 94—95. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 1156, p. 1165 Anm. 34, p. 1166 Anm. 38.

In dem nach der Treppe führenden Gange ist links in die Wand eingelassen:

558 Inschrift der Columna rostrata.

1565 auf dem Forum gefunden.

Nachdem der Consul Gaius Duilius 260 v. Chr. bei Mylae die Karthager geschlagen und das Jahr darauf den ersten infolge eines Seesieges gewährten Triumph gefeiert hatte, wurde ihm zu Ehren auf dem Forum eine Säule errichtet, welche mit den Schnäbeln (rostra) der erbeuteten feindlichen Schiffe geschmückt war. Die erhaltene Inschrift, welche die von Duilius zu Lande wie zur See vollbrachten Kriegsthaten und die von ihm gewonnene Beute aufzählt, ist eine Kopie, die in den letzten Jahren des Augustus oder den ersten den Tiberius, etwa bei einer damals stattfindenden Restauration oder Erneuerung der Säule, an dem Denkmale angebracht wurde und, abgesehen von mancherlei Inkonsequenzen in der Orthographie, das Original getreu wiederzugeben scheint.

Corpus inscr. lat. I n. 195; VI n. 1300. Vgl. Sitzungsberichte der philos., philol. u. histor. Cl. d. bayer. Akademie 1890 p. 293 ff. Röm. Mitth. VI p. 35, p. 90.

In dem Raume, welcher sich vor dem ersten Treppenabsatz öffnet:

559—561 (42—44) **Drei Reliefs von einem Ehrendenkmal des Marcus Aurelius.**

Vormals in der Kirche S. Martina, 1515 auf das Kapitol übertragen (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 271. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 6—8). Bei der ansehnlichen Höhe, in der die Reliefs eingemauert sind, und bei der dicken Schmutzkruste, die den Marmor bedeckt, ist es unmöglich, die Ergänzungen mit Sicherheit anzugeben. Der Kopf des Kaisers scheint an allen drei Exemplaren antik, abgesehen von gröfseren oder geringeren Ergänzungen an der Nase.

559 (42— an der Hinterwand links) **Marc Aurel empfängt besiegte Barbaren, die ihn um Gnade bitten.**

Die Entscheidung der Frage, ob diese Barbaren für germanische Markomannen oder Quaden, oder aber für sarmatische Jazygen zu erklären sind, Völker, mit denen der Kaiser während der letzten vierzehn Jahre seiner Regierung beinahe ununterbrochen zu kämpfen hatte, mufs weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Die Figur des Kaisers stimmt auffallend mit seiner auf dem Kapitolsplatze befindlichen Reiterstatue überein. Der vor ihm befindliche kahle, bärtige Mann tritt auch auf anderen Denkmälern als Begleiter des Marc Aurel auf. Wir haben in ihm offenbar den Schwiegersohn und Generalstabschef des Kaisers Claudius Pompeianus zu erkennen.

560 (43— an der Hinterwand rechts) **Der Triumphzug des Kaisers.**

561 (44— an der r. Wand) **Das Dankopfer vor dem Tempel des kapitolinischen Jupiter.**

Vor dem Kaiser steht ein Opferdiener (camillus; vgl. n. 627), welcher ein Weihrauchkästchen (acerra) in den Händen hält; hinter ihm ragt der Flamen Dialis hervor, kenntlich durch den an eine Pickelhaube erinnernden Hut (apex). Im Hintergrunde sieht man eine verkürzte Darstellung des Jupitertempels mit seinen drei Cellathüren, doch mit vier- statt sechssäuliger Front. In dem Giebel sind deutlich erkennbar Jupiter zwischen Minerva und Juno thronend, rechts den Sonnengott zum Himmel herauf-, links die Mondgöttin herabfahrend, unweit jeder Ecke Vulcanus, wie er den Blitz für Jupiter schmiedet.

Von n. 559 und 561 Zeichnungen im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 183 n. 40, p. 184 n. 41). Alle drei Reliefs bei Bartoli-Bellori Admiranda T. 7—9. Rossini archi trionfali T. 49. Righetti I 165, 167, 168. Canina gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 2—4. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 268b, 269. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 121 n. 6. Abhandl. d.

phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 281. Römische Mittheilungen V (1890) p. 75. N. 559 auch bei Domaszewski die Fahnen des römischen Heeres p. 78 Fig. 96 (Abhandl. des arch.-epigr. Seminars der Universität Wien V 1888). Vgl. Domaszewski die Religion des röm. Heeres p. 6 (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst XIV 1895). N. 560 und 561 auch bei Petersen vom alten Rom p. 16 n. 12 (p. 19), p. 18 n. 13 (p. 19). — Der Giebel des kapitolinischen Tempels: Mon. dell' Inst. V 36; Ann. 1851 p. 289 ff. (= Brunn kl. Schriften I p. 105 ff.). Arch. Zeitung XXX (1873) T. 57 p. 2 ff. Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'école française de Rome IX (1889) pl. II p. 120—123. Schneider das alte Rom T. XI 16. Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom I 2 p. 100—101.

An der l. Wand:

562 (41) **Relief von einem Ehrendenkmale,** vermutlich aus hadrianischer Zeit.

Es befand sich vormals auf Piazza Sciarra (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 64 n. 28) und wurde kurz vor 1594 in den Konservatorenpalast versetzt (Röm. Mitth. VI p. 46—47). Die wichtigsten Ergänzungen: der ganze oberste Streifen der Platte bis herab zu der obersten Stelle der Bogenöffnung, an der Roma (oder Virtus) der Helmbusch, der r. Arm mit dem Globus und der r. Fuſs, an dem vor ihr stehenden langbärtigen Manne der r. Vorderarm, an dem unmittelbar vor dem Kaiser einherschreitenden kurzbärtigen Manne die Nase, der Mund, das Kinn, der r. Vorderarm mit der Rolle, der r. Fuſs, am Kaiser der Kopf, die r. Hand, der l. Vorderarm mit der Rolle, an dem hinter dem Kaiser befindlichen ältlichen Manne der Augenknochen (vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VII 1892 p. 85 n. 9a).

Die Annahme, daſs dieses Relief zu der Dekoration desselben Gebäudes gehört habe wie n. 559—561 und daſs demnach der Kaiser, welcher darauf dargestellt ist, Marc Aurel seine müsse, erweist sich als unzulässig; denn die Platte ist etwas breiter, das Relief flacher, die Ausführung einfacher und ruhiger. Der Stil des Reliefs wie die Haar- und Barttracht des unmittelbar vor dem Kaiser einherschreitenden Mannes deuten vielmehr auf hadrianische Zeit, und der verloren gegangene Kopf des Kaisers wird demnach das Porträt des Hadrian gezeigt haben. Diese Annahme findet Bestätigung darin, daſs das Gesicht des hinter dem Kaiser stehenden ältlichen Mannes vollständig rasiert ist, wie es unter Traian Mode war. Es scheint ganz natürlich, daſs die älteren Leute noch unter Hadrian an der Mode festhielten, an die sie seit ihren Jünglingsjahren gewöhnt waren (vgl. n. 565), vollständig unglaublich dagegen, daſs diese Mode noch zur Zeit der Antonine fortdauerte, nachdem die lange Regierung des Hadrian der allgemeinen Annahme des Vollbartes Vorschub geleistet hatte. Der Kaiser, um den Träger von Feldzeichen und Liktoren gruppiert sind, wird vor einem Bogen, vermutlich einem Triumphbogen, empfangen von der Dea Roma oder der Göttin der männlichen Tüchtigkeit, Virtus (vgl. n. 424), von einem Jüng-

linge, dessen Haupt von einer breiten Binde umgeben ist, und von einem bekränzten bärtigen Manne, dessen Tracht aus Tunica und Toga besteht. Da die Köpfe der beiden letzteren Figuren deutlich als Idealtypen erkennbar sind, wird man in dem Jüngling die Personifikation des römischen Volkes in dem bärtigen Manne diejenige des Senats zu erkennen haben.

Bartoli-Bellori Admiranda T. 6. Rossi archi trionfali T. 49 Righetti I 164. Canina gli edifizii di Roma IV T. 245, 1. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 268a. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 7—8. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VI p. 281. Bull. della comm. arch. communale VI (1878) p. 16—17. Römische Mittheilungen V (1890) p. 75—76; VII (1892) p. 255. Über Roma oder Virtus: Purgold archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 26 ff.

Eingemauert in die l. Wand des folgenden Treppenabsatzes:

563 **Relief, Mettius Curtius.**

Gefunden 1553 auf dem Forum unweit der Phocassäule.

Obwohl der dargestellte Reiter in der Anlage einer Figur auf einer römischen Lampe entspricht, kann dieses Relief nach seinem Stile doch nur ein Werk aus dem späteren Mittelalter oder der Frührenaissance sein. Der Bildhauer hat sich dabei einer Inschriftenplatte bedient, deren beschriebene Fläche auf der Rückseite derselben Wand offen liegt. Der Praetor Lucius Naevius Surdinus, dessen Namen man darauf liest, ist wohl identisch mit dem gleichnamigen Consul suffectus d. J. 30 n. Chr. Das Relief stellt den Sabiner Mettius Curtius dar, wie er bei dem zwischen dem Kapitol und dem Palatin stattfindenden Treffen, von den siegreichen Römern verfolgt, in den Sumpf gerät, der von ihm den Namen Lacus Curtius erhielt. Das Streben, die altrömische Vergangenheit lebendig zu machen, wurde bereits zur Zeit des Cola di Rienzo rege und gewann seitdem von Generation zu Generation an Stärke. Unser Relief scheint ein Produkt dieser Richtung. Da es in der Gegend, in welcher der Lacus Curtius lag, gefunden ist, so wird man es daselbst aufgestellt haben, um an die auf jene Stelle des Forums bezügliche Überlieferung zu erinnern.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 184 n. 45). Righetti I 189. Vgl. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1468. Ephemeris epigraphica III p. 277, 32 = 1467. Braun Ruinen und Museen p. 128 n. 11. Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 478—482 (wo die ältere Litteratur zusammengestellt ist). Bull. dell' Inst. 1869 p. 71—72. Röm. Mitth. VI (1891) p. 84.

In dem vor dem Eingange zum Museum liegenden Raume sind eingemauert:

564, 565 **Zwei Reliefs aus hadrianischer Zeit.**

Sie waren an einem bei der Kirche S. Lorenzo in Lucina gelegenen antiken Bogen angebracht, der wegen der Nachbarschaft

des im Palazzo Ottoboni (Fiano) residierenden portugiesischen Gesandten Arco di Portogallo hiefs (vgl. Bull. della comm. arch. comunale 1892 p. 18—23, 1896 p. 239 ff. Röm. Mittheil. VII p. 315), und wurden 1662, nachdem der Bogen behufs einer Erweiterung des Corso abgetragen worden war, in den Konservatorenpalast gebracht. (Röm. Mitth. VI p. 58).

564 (an der l. Wand) **Apotheose einer Kaiserin.**

Deutlich als modern erkennbar sind der Kopf und der Hals der von der Flügelfigur emporgetragenen Kaiserin, an der Flügelfigur beinahe der ganze r. Flügel, der l. Vorderarm, der gröfste Teil der Fackel, an dem Kaiser der obere Teil des Schädels mit dem Kranze und dem Ohre, die Nase, die Finger der R., an dem vor dem Scheiterhaufen sitzenden Jüngling die Nase, die Oberlippe und die r. Hand.

Eine Kaiserin wird von einer die Apotheose personifizierenden, geflügelten Frauenfigur (Aeternitas) aus den Flammen des Scheiterhaufens gen Himmel getragen, während der Kaiser, der die Apotheose angeordnet hat, neben dem Scheiterhaufen auf einem Throne sitzt und zu der neuen Göttin emporblickt. Der vor dem Scheiterhaufen auf dem Boden sitzende Jüngling personifiziert den Campus Martius, auf dem der Platz lag, wo die Angehörigen der kaiserlichen Familie verbrannt wurden (Bustum Caesarum. Vgl. n. 223). Da der Kopf der Kaiserin von moderner Hand herrührt, giebt er für die Benennung der Figur keinen Anhaltspunkt. Dagegen zeigt das abgesehen von der Nase antike Gesicht des Kaisers das Profil und den Bartschnitt nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, des Antoninus Pius oder Marc Aurel, sondern des Hadrian. Hiernach ist die Kaiserin entweder Plotina, die Gattin des Traian und Adoptivmutter des Hadrian, die 129 n. Chr. unter der Regierung ihres Adoptivsohns starb und von diesem zu den Göttern erhoben wurde, oder Matidia, die Schwiegermutter, oder endlich Sabina, die Gattin des Hadrian, welchen dieser Kaiser die gleiche Ehre zu teil werden liefs.

565 (an der r. Wand) **Ein Kaiser einen Beschluſs verkündend.**

Sicher ergänzt sind an der auf dem Suggest stehenden Hauptfigur der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand mit der Rolle, welche letztere jedoch durch eine Bruchstelle gesichert scheint, an den beiden hinter dem Kaiser stehenden bärtigen Männern die Nase und der r. Vorderarm, an dem zu unterst stehenden Manne auch die l. Hand mit dem Speere, an dem vor dem Suggest stehenden Knaben der vordere Teil des Gesichts, an dem Jünglinge die Nasenspitze, der r. Vorderarm, die Finger der L. abgesehen vom Daumen, an dem im Hintergrund sichtbaren bartlosen Manne der vordere Teil der Nase, aufserdem allerlei Splitter am Tempel.

Da dieses Relief als Gegenstück von n. 564 gearbeitet ist, so dürfen wir in der auf dem Suggest stehenden Hauptfigur denselben Kaiser wie auf n. 564, also Hadrian, erkennen. Er verkündet einen Beschluſs, den man jedoch keineswegs mit Notwendigkeit

zu der auf dem Gegenstücke dargestellten Apotheose in Beziehung zu setzen braucht. Die Volksmenge, zu der er redet, wird durch drei Figuren vergegenwärtigt, einen mit Tunica und Toga bekleideten Knaben, einen Jüngling, welcher, da sein Kopf einen idealen Typus zeigt und sein Oberkörper nackt ist, eine ähnliche Personifikation zu sein scheint wie diejenige des Populus Romanus auf n. 562 oder die des Campus Martius auf n. 564, und einen mit der Toga bekleideten ältlichen Mann, dessen vollständig rasiertes Gesicht beweist, dafs er noch an der unter Traian herrschenden Mode festhielt (vgl. n. 562). Die Annahme, dafs das Relief Marc Aurel darstelle im Begriff, die Apotheose des Antoninus Pius zu verkünden, gründet sich offenbar darauf, dafs der im Hintergrunde sichtbare korinthische Tempel dem noch heute erhaltenen entspricht, welchen Antoninus Pius seiner vergötterten Gattin, der älteren Faustina, errichtet hatte und den Marc Aurel nach dem Tode seines Vorgängers auch dem Antoninus weihte. Doch leuchtet es ein, dafs dieser Tempel in dem kaiserlichen Rom nicht der einzige seiner Art war, sondern es daselbst zahlreiche ähnliche Tempel gab. Jene willkürliche Annahme hatte dann die weitere Folge, dafs man auf dem Gegenstücke n. 564 die Züge des Hadrian verkannte.

Bellori veteres arcus Augustorum triumphis insignes T. 49—50. Foggini. Mus. cap. IV 11, 12. Barbault les plus beaux monuments de Rome pl. 58, 59. Rossini archi trionfali T. 49. Righetti I 169, 170. Canina gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 5, 6. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 405. Das die Apotheose darstellende Relief auch bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 111 Fig. 116. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 123 n. 7. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 280 ff. Die Annahme, dafs ein im Palazzo Torlonia befindliches Relief, welches den Kaiser Lucius Verus im Begriff besiegte Barbaren zu empfangen darstellt, von dem Arco di Portogallo stamme, ist unbegründet: Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom III n. 3526.

Das rechts von dem Gange liegende Zimmer.

In dem vor der l. Wand stehenden Glasschranke:

566 Bronzestatuette eines Laren.

Gefunden auf dem Viminal in einem antiken Privathause (Bull. della comm. arch. municipale I 1873 p. 88, p. 300 n. 1). Ergänzt die Plinthe.

Die Figur ist die gröfste und beste dieser Art, welche sich erhalten hat. Der Lar erscheint wie gewöhnlich dargestellt als ein Jüngling, welcher in tanzartiger Bewegung vorschreitet, in der erhobenen R. ein Rhyton, in der vorgestreckten L. eine Schale haltend. Die Stellung der Figur und die Anordnung des Gewandes scheinen durch einen spät-attischen Dionysostypus bestimmt.

Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. N p. 71—72. Reinach répertoire II 2 p. 493 n. 3. Neue Jahrbücher für das kl. Altertum 1898 I p. 167 Abb. 2. Die Litteratur über die Laren: Gardthausen Augustus und seine Zeit II 2 p. 515—516.

567 Zwei römische Schnellwagen.

Das Gewicht der einen Wage, die aus der Villa Aldobrandini stammt, hat die Form eines mit der sogenannten Melonenfrisur versehenen, weiblichen Kopfes, dasjenige des anderen Exemplares, welches auf dem Monte della Giustizia unweit der servianischen Stadtmauer gefunden wurde, die Form eines Mercurkopfes. Die letztere Form ist offenbar dadurch bestimmt, dafs Mercurius von den Römern als Schutzgott des Handels verehrt wurde.

Bull. della comm. arch. municipale 1873 p. 88.

568 Bronzebeschläge einer Tensa.

Das ganze Holzwerk rührt natürlich von moderner Hand her.

Bei dem Aufzuge, mit dem man die Cirkusspiele eröffnete, wurden die Attribute der Götter in Wagen einhergefahren, die Tensae hiefsen, Die Bronzebeschläge scheinen von einem solchen Wagen oder von einem Denkmale herzurühren, welches, die Form der

Tensa nachahmend, irgendwelcher Gottheit geweiht war (vgl. n. 333). Ob der Restaurator in der Anordnung der Beschläge, die in Fragmenten gefunden wurden, das Richtige getroffen hat, ist schwer zu entscheiden. Die Reliefs sind mit Formen ausgepresst und zwar mehrere mit einer und derselben Form. Sie stellen zum gröfsten Teile Scenen aus dem Mythos des Achill dar: Thetis taucht den kleinen Achill in das Wasser des Styx; Cheiron reicht den Knaben dem zur Abfahrt bereiten Peleus; Cheiron unterrichtet Achill im Kitharspiel (vgl. n. 589); Cheiron unterrichtet denselben im Waidwerke; Achill auf Skyros (vgl. n. 432); die Rückforderung der Briseis (?); Patroklos fleht den Achill an, dafs er ihm gestatte den Achäern beizustehen; Hektors Tod; seine Schleifung; seine Lösung; der Tod des Achill; die Rettung seiner Leiche. Doch sind auch einige bakchische Scenen beigefügt. So zeigen der erste und der dritte Streifen von unten Ariadne in der Mitte des Thiasos auf einem Wagen, dessen Form sich der Restaurator bei der Zusammensetzung der Beschläge zum Muster genommen hat. Wir dürfen als Gegenstücke hierzu verloren gegangene Darstellungen des vom Thiasos umgebenen Dionysos voraussetzen. Auf dem vierten Streifen von unten sind zwischen die auf Achill bezüglichen Scenen Medaillons eingesetzt, welche Aphrodite in einer Muschel sitzend darstellen. Die Muschel wird von einem Seekentauren und einer Seekentaurin gehalten; über der Göttin schweben drei Eroten mit Toilettengegenständen.

Bull. della comm. arch. comunale V (1877) T. XI—XV p. 119—134. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XC Fig. 2325 p. 2082. Vgl. Bull. municipale II (1874) p. 256 III n. 1. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1878 p. 124 ff.

569 **Bronzenes Bisellium.**

Angeblich gefunden in einem Grabe unweit des alten Amiternum (bei Aquila). Modern das hölzerne Sitzbrett und die Inkrustationen aus Schildpatt.

Der Sessel wurde in Fragmenten gefunden, bei deren Zusammensetzung der Restaurator nicht überall richtig zu Werke gegangen ist. Jedenfalls sind darauf die in Eselsköpfe auslaufenden Stücke fälschlich als Lehnen angebracht. Erstens beschränken sie die Sitzfläche in unzweckmäfsigster Weise. Zweitens zeigen die auf antiken Denkmälern angebrachten Sessel, welche hinsichtlich der Formen und Proportionen dem unsrigen entsprechen, überhaupt niemals Lehnen. An zwei pompeianischen Sesseln sind je zwei ähnliche Gegenstände als Stützen des Sitzbrettes zwischen dem letzteren und der Leiste eingefügt, welche die beiden Sesselbeine in halber Höhe verbindet. Doch machen sie auch hier einen ganz unorganischen Eindruck. Nach alledem scheint es, dafs die fraglichen Gegenstände von Haus

aus weder zu dem kapitolinischen noch zu den pompeianischen Exemplaren gehörten, sondern von anderen sopha-artigen Möbeln herrühren, an denen sie als Seitenlehnen angebracht waren. Von diesen Lehnen befreit, entspricht der kapitolinische Sessel dem durch bildliche Darstellungen bekannten Bisellium. Es war dies ein zweisitziger Sessel, auf dem aber der Ehre halber nur eine Person saſs. Wie in Rom die Sella curulis, war in den Municipien das Bisellium ein Vorrecht der höchsten Beamten und der honor bisellii wurde daselbst bisweilen auch Privatleuten verliehen, die sich besonders um die Stadt verdient gemacht hatten. Wenn der Sessel in der That aus einem bei Amiternum entdeckten Grabe stammt, so wird er darin aufgestellt gewesen sein, weil der Verstorbene das Recht des Biselliums gehabt hatte. Daſs der unter dem Sessel befindliche Schemel zu dem Sessel gehört, ergiebt sich deutlich aus der Übereinstimmung seiner Ornamente mit denen der oberen Sesselleiste, wie aus den geflügelten Sphinxen, welche den Schemel abschlieſsen und andererseits als tragende Glieder in die Sesselstützen eingefügt sind. Wenn sie an ersterer Stelle aufrecht sitzen, an letzterer dagegen liegen, so erklärt sich dieser Unterschied daraus, daſs sie dort nichts zu tragen haben, hier dagegen durch die auf ihnen lastenden tektonischen Bestandteile niedergedrückt werden.

Offenbar sind diese Möbel im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet. Der sehr sorgfältig in Silber und Kupfer ausgeführte Intarsiaschmuck entspricht den besten Produkten dieser Art, die sich in Pompei gefunden haben. Die auf den beiden mutmaſslichen Seitenlehnen angebrachte Dekoration stellt in arabeskenhafter Weise Scenen aus bakchischem Kreise dar. Auf der links angebrachten Lehne: Zwei Satyrn weinlesend; es folgt eine Priapherme, hinter welcher eine brennende Fackel in den Boden gesteckt ist, dann ein heiliger Baum, behangen mit einem Tympanon und einem Paare von Klapperblechen; rechts zwei Satyrn, welche Trauben keltern. Auf der r. Lehne: Zwei Satyrn und eine Frau weinlesend; eine Priapherme mit Zweig in der L.; davor ein Altar, an den eine brennende Fackel angelehnt ist und über welchem ein Tympanon und ein Klapperblech aufgehängt sind; eine Frau zieht einem Satyr einen Dorn aus dem Fuſse; links schickt sich Seilen an, einen Satyr, welcher einen Korb mit Trauben fallen gelassen hat, mit dem Pedum durchzuprügeln. Alle diese Motive waren allgemein beliebt und weit verbreitet; denn sie kehren, mehr oder minder modifiziert, auf vielen antiken Denkmälern wieder. Das aufgelegte Schildpatt ist durchweg modern; doch wissen wir, daſs die Inkrustation aus diesem Materiale während des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit sehr beliebt war.

Bullettino della comm. arch. municipale II (1874) T. II—IV p. 22—32. Die pompeianischen Sessel: Overbeck-Mau Pompeji p. 426 Fig. 227.

570 **Sänfte.**

1874 auf dem Esquilin gefunden. Nur die bronzenen Bestandteile sind antik; das ganze Holzwerk ist von dem modernen Ergänzer beigefügt.

Da während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung die Wagen in Rom und überhaupt in den italischen Städten nur zum Zwecke des Gottesdienstes und öffentlicher Feierlichkeiten gebraucht werden durften, so war das gewöhnliche Transportmittel die Sänfte (lectica). Man trieb damit einen grofsen Luxus, von dem unser Exemplar einen annähernden Begriff giebt. Das Dach ist von Seilenshermen gestützt; aus Silber eingelegte Arabesken schmücken die Leisten desselben wie die Seitenflächen der Polsterstütze; die Tragstangen enden auf der einen Seite in jugendliche Satyrköpfe. Da die Polsterstütze beweist, dafs diese Sänfte zum Liegen eingerichtet war, so dürfen wir annehmen, dafs sie eine gröfsere Längenausdehnung hatte als die ihr von dem modernen Restaurator gegebene.

Bull. comunale IX (1881) T. XV—XVIII p. 214—244.

Der achteckige Saal.

In der Vorhalle links vom Eingange:

571 **Aedicula von einem Aulus Hortensius Cerdo der Terra mater geweiht.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt an der Figur der Göttin die r. Hand mit der Schale, der l. Zeigefinger, das stabartige Attribut der L. vom dritten Ringe aufwärts.

Die Terra mater ist unter einem Typus der Demeter dargestellt. Mochte diese Übertragung bei der Verwandtschaft der beiden Gottheiten nahe liegen, immerhin liefert sie einen schlagenden Beweis für die geringe Erfindungskraft des Künstlers, dem es oblag für die italische Gottheit eine geeignete plastische Form zu finden. Das Attribut des L. ist fälschlich zu einem Scepter ergänzt. Der erhaltene untere Teil läfst deutlich eine Fackel erkennen, die aus mehreren durch Ringe zusammengehaltenen Stäben besteht. Ganz ähnliche Fackeln sieht man z. B. in den Händen der Eroten auf n. 614 (70). Das Attribut der R. war vielleicht nicht eine Schale, sondern ein Ährenbündel.

Bull. della comm. archeologica municipale I (1872) T. III p. 24—28. Overbeck Kunstmythologie III p. 457 n. 1 b; Atlas XIV 17. Reinach répertoire II 1 p. 245 n. 7. Vgl. Roscher Lexikon II p. 1362.

572 (7) **Relief, Bakchantin.**

Gefunden 1875 in der vormaligen Vigna Magnani, deren Terrain im Altertum nach einer unzureichend begründeten Hypothese zu den Gärten des Kaisers Licinius Gallienus gehört haben soll.

Das recht gut ausgeführte Relief stellt eine Mänade dar, welche bei bakchischem Rasen ein Böcklein zerstückt hat und vorwärts taumelt, indem sie mit dem längs des Kopfes zurückgelegten Arm das Messer und einen Zipfel ihres Mantels, in der gesenkten L. das Hinterteil des zerstückten Tieres hält, eine Figur, welche von den neu-attischen Reliefarbeitern unendlich oft wiederholt worden ist (vgl. n. 595, 828). Ihre Bewegung erscheint noch gebunden, wogegen die Charakteristik des Nackten und die schwungvolle Behandlung der Falten den Prinzipien entspricht,

welche für die attische Kunst während des letzten Drittels des fünften Jahrhunderts bezeichnend waren. Hiernach dürfen wir das Original einer Richtung der attischen Kunst, wir dürfen wohl bestimmter sagen der attischen Toreutik, zuschreiben, welche noch nach der Entwickelung des freien Stiles an einzelnen archaischen Elementen festhielt (vgl. n. 447 und 812). Diese und andere Bakchantinnen, die auf antiken Denkmälern häufig in ähnlichen Handlungen und in dem gleichen Stile dargestellt vorkommen, erinnern in so auffälliger Weise an eine berühmte Schilderung, die Euripides (Bacch. 735 ff.) von dem Treiben der zu dem Thiasos gehörigen Frauen entwirft, dafs man sich die Frage vorlegen darf, ob nicht bereits Euripides diese Typen kannte und durch sie zu jener Schilderung bestimmt wurde. Da der Grund der kapitolinischen Reliefligur leicht gewölbt erscheint, so dürfen wir annehmen, dafs diese Figur zu der Dekoration einer umfangreichen, runden Basis gehörte, die man behufs des bequemeren Transportes zersägt hatte. Der Vermutung, dafs diese Basis eine attische Originalarbeit aus dem fünften Jahrhundert gewesen sei, scheint mir gewagt. Die Weise der Ausführung läfst im Vergleich mit derjenigen anderer neu-attischen Reliefs keinen prinzipiellen Unterschied erkennen, sondern zeichnet sich nur durch eine besondere Frische und Sorgfalt aus.

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. XII 2 p. 127. Fünfzigstes Berliner Winckelmannsprogramm (1890) T. I p. 97 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 648 Fig. 340. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 154—155, p. 157. Deutsche Litteraturzeitung 1891 p. 506. Furtwaengler Meisterwerke p. 31 Anm. 5, p. 203.

Rechts vom Eingange:

573 **Grabstein des Quintus Sulpicius Maximus.**

Die Grabanlage, zu der er gehörte, war unmittelbar neben der Porta Salara in die aurelianische Stadtmauer verbaut und wurde 1871 bei dem Neubau dieses Thores wieder zu Tage gefördert. Sie besteht aus einer kleinen Grabkammer, über der sich ein viereckiges Postament erhebt. Der Stein wurde neben dem Postamente gefunden, mufs aber, wie die auf dem letzteren sichtbaren Ansatzspuren beweisen, ursprünglich auf demselben gestanden haben.

Wie sich aus der auf dem oberen Teile des Sockels eingemeifselten lateinischen Inschrift ergiebt, war in dem Grabe ein Knabe Quintus Sulpicius Maximus beigesetzt, welcher elf Jahre fünf Monate zwölf Tage alt starb, nachdem er sich i. J. 94 n. Chr. bei dem von Domitian gestifteten kapitolinischen Agon durch ein von ihm improvisiertes griechisches Gedicht ausgezeichnet hatte. Der Inhalt dieses Gedichtes war eine Zornrede, die Zeus dem Helios hält, weil er dem Phaethon den Sonnenwagen anvertraut.

Die Eltern haben dasselbe, wie die auf dem oberen Teile des Sockels angebrachte Inschrift ausdrücklich hervorhebt, auf der Fassade des Grabsteins wiederholen lassen, damit der Anschein, als hätten sie die Leistung ihres Söhnchens überschätzt, vermieden werde. Das Gedicht ist ein recht frostiges, aus hohlen Phrasen zusammengesetztes Machwerk. Auf dem unteren Teile des Sockels sind zwei griechische Epigramme beigefügt, welche das dichterische Genie des jungen Maximus preisen, während das eine auch berichtet, der Knabe sei an Krankheit und Schwäche gestorben, weil er weder des Morgens noch des Abends von der Beschäftigung mit den Musen abgelassen habe. Die Porträtfigur des mit Tunica und Toga bekleideten Maximus, welche innerhalb der in die Fassade eingesprengten Nische angebracht ist, stimmt vortrefflich zu den in den Inschriften erhaltenen Angaben. Dieses verwelkte Gesichtchen mit seinem abgespannten Ausdruck vergegenwärtigt in der deutlichsten Weise die jammervolle Existenz eines geistig überangestrengten und physisch heruntergekommenen Wunderkindes.

C. L. Visconti il sepolcro del fanciullo Q. Sulpicio Massimo, Roma 1871. Cioffi inscriptiones latinae et graecae cum carmine graeco extemporali Q. Sulpicii Maximi, Romae 1871. Bull. dell' Inst. 1871 p. 98—115. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 2012.

Die Betrachtung der in dem Saale selbst befindlichen Antiken beginnt rechts vom Eingang und berücksichtigt zunächst die an den Wänden aufgestellten Stücke.

574—576 **Büste des Commodus; zwei Tritonen oder Seekentauren.**

Die drei Skulpturen fanden sich im Dezember 1874 auf dem Esquilin, in dem zu den kaiserlichen Gärten gehörigen Gebiete der Villa Palombara, unter den Trümmern eines unterirdischen Raumes, welcher mit einer reich dekorierten Kryptoporticus in Verbindung stand. Offenbar waren sie ursprünglich in dem Erdgeschosse des betreffenden Gebäudes aufgestellt und stürzten in den unterirdischen Raum hinunter, als der Boden des Erdgeschosses barst. In demselben Raume wurden die beiden mutmaßlichen Danaiden n. 580 (24), 581 (23) und die Mädchenstatue n. 582 (26) gefunden.

Ein Gelehrter hat vermutet, daß die drei Skulpturen im Altertum ein Ganzes bildeten, welches sich durch eine auf Sarkophagen vorkommende Darstellung erläutern ließe. Wir begegnen darauf häufig Paaren von Seekentauren, die das innerhalb einer Muschel oder auf einem Schilde angebrachte Porträt des Verstorbenen halten (vgl. auch n. 568). Jener Gelehrte nimmt an, daß die Statuen der beiden Seedämonen in einer ähnlichen Beziehung zu der Büste des Commodus gestanden hätten. Der l. Arm der links aufgestellten Figur sei nach der r., der r. Arm

der rechts befindlichen nach der l. Schulter der Büste ausgestreckt gewesen. Der andere abwärts gestreckte Arm hätte vermutlich ein Ruder gehalten. Die beifolgende Abbildung (Fig. 31) gäbe einen Begriff, wie ein derartiges Ganze ausgesehen habe.

Wie ansprechend aber auch diese Kombination auf den ersten Blick scheinen mag, so kann ich doch einige Bedenken dagegen nicht unterdrücken. Die Büste ist aus anderem Marmor und ungleich feiner ausgeführt als die beiden Statuen. Aufserdem zeigt sie eine sorgfältige Politur, während die letzteren unpoliert belassen sind. Es wird hierdurch eine Dissonanz hervorgerufen, die sich schwer mit der Annahme vereinigen läfst, dafs die drei Stücke zusammengehören. Ferner ist es doch etwas Anderes, wenn eine derartige Komposition auf einem Relief und

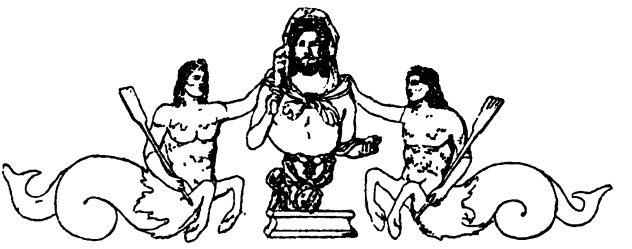


Fig. 31.

wenn sie vermittelst dreier aus verschiedenen Marmorblöcken gearbeiteten Rundwerke dargestellt wird. In dem ersteren Falle war der Bildhauer imstande, deutlich auszudrücken, dafs die beiden Seedämonen das Porträt angefafst halten, wogegen sie, als Rundwerke gearbeitet, die Büste nur mit der vorgestreckten Hand berühren konnten. Hierdurch würde aber das peinliche Gefühl, welches die von kleinlichen Motiven gestützte, wuchtige Büste schon an und für sich erregt, noch gesteigert werden; denn man würde den Eindruck empfangen, als beeilten sich die beiden Seedämonen die Büste anzufassen, damit sie ja nicht von dem Piedestal herabstürze. Nach alledem scheint es, dafs die beiden Seedämonen mit der Büste des Commodus nichts zu thun hatten, sondern um einen anderen Gegenstand, etwa einen Springbrunnen, gruppiert und ihre vorgestreckten Hände mit irgend welchen Attributen, z. B. Muscheltrompeten, ausgestattet waren.

Commodus, der sich während der letzten Jahre seiner Regierung als Hercules verehren liefs, ist mit den Attributen dieses Heros dargestellt. Den Kopf bedeckt das Löwenfell; die R. schultert die Keule; die L. hält die Äpfel der Hesperiden. Die

beiden amazonenartigen Gestalten, welche, jede ein Füllhorn haltend, auf dem aus orientalischem Alabaster ausgeführten Piedestal knieen, sind vermutlich als Personifikationen von Provinzen des römischen Reiches aufzufassen und würden demnach auf den von dem Kaiser beherrschten orbis romanus hinweisen. Auf dem zwischen ihnen angebrachten Himmelsglobus sieht man drei Zeichen des Tierkreises, den Skorpion, den Widder und den Stier, die, da sie nicht in der gewöhnlichen Anordnung auf einander folgen, an drei in dem Leben des Kaisers besonders bedeutsame Momente zu erinnern scheinen. Der zwischen den beiden Füllhörnern angebrachte Amazonenschild deutet vielleicht auf den Beinamen Amazonius, den sich Commodus beilegte, einen Namen, welchen er, als er die Benennungen der Monate zu ändern beschlofs, auf den Januar übertragen wollte.

Die Marmortechnik zeigt eine wunderbare Virtuosität. Die Weise, in welcher der Bildhauer die das Gesicht umgebende Löwenhaut herausgearbeitet hat, wobei zu fürchten war, dafs ein einziger zu stark geführter Meifselhieb die dünne Marmorschicht zum Splittern brächte, ist in technischer Hinsicht ein wahres Kunststück, macht aber einen nahezu peinlichen Eindruck, da man deutlich erkennt, wie den Bedingungen des Stoffes Gewalt angethan worden ist. Man meint kein Marmorwerk, sondern eine Porzellanarbeit vor Augen zu haben. Des stilwidrigen Gegensatzes, welcher zwischen der mächtigen Büste und den kleinlichen, ihr als Stütze dienenden Motiven obwaltet, wurde bereits gedacht.

Die unteren Teile der beiden Seedämonen waren aus besonderen Stücken gearbeitet. Da sie verloren gegangen sind, wissen wir nicht, ob die Körper lediglich mit einem Fischleibe oder hinten mit einem Fischleibe und vorn mit Pferdebeinen versehen waren und ob wir demnach die beiden Figuren für Tritonen oder für Seekentauren zu erklären haben. Wie das vatikanische Exemplar n. 191 sind auch diese beiden Figuren Kopien nach hellenistischen Typen. Der Künstler ging darauf aus die Beziehungen, welche er zwischen den von ihm dargestellten Wesen und dem Meeresgrunde voraussetzte, nachdrücklich hervorzuheben; denn er hat sowohl die Augenknochen, die Wangen und den Hals wie die Brust und den Unterleib der beiden Figuren mit Algen überzogen.

Bull. della comm. municipale III (1875) T. I, II p. 3—15, T. XIV, XV 2, 3 p. 140—148. Römische Mittheilungen III (1888) p. 303—311. Reinach répertoire II 2 p. 583 n. 7. Der eine Seedämon auch bei Reinach II 1 p. 412 n. 1. Die Büste des Commodus auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 398 Fig. 432, bei Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. LXI p. 229 n. 1, p. 237, p. 243, p. 253 und bei Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 230.

577 (19) **Statue eines Genius.**

Gefunden auf dem Esquilin in dem Garten Altieri an der Via Labicana. Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand mit der Spitze des Füllhorns, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, der l. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Da das Füllhorn auf einen Genius (vgl. n. 317) schliefsen läfst, so scheint der Ergänzer das Richtige getroffen zu haben, indem er die fehlende R. mit dem anderen für die Genii bezeichnenden Attribute, nämlich mit der Schale, ausstattete. Doch irrt wohl der Herausgeber der Statue, wenn er darin wegen der mantelartig über die l. Schulter herabhängenden Aigis den Genius des Jupiter (Genius Iovialis) erkennt; denn es läfst sich kein triftiger Grund ausfindig machen, weshalb ein Künstler statt des Gottes selbst den Genius desselben dargestellt haben sollte. Das die Feinde schreckende Attribut, die Aigis, würde bei dem Genius eines Heeres (Genius exercitus) oder eines Truppenkörpers (Genius castrorum, cohortium o. ä.) vollständig am Platze sein.

Bull. comunale X (1882) T. XVIII, XIX p. 173—179.

578 (21) **Sarkophag mit der kalydonischen Jagd.**

Gefunden in einem am Anio zwischen Tivoli und Vicovaro gelegenen Grabe.

Dieser Sarkophag, dessen Reliefs den tiefsten Kunstverfall bekunden, ist besonders wegen seiner kolossalen Dimensionen merkwürdig. Die Köpfe der Deckelfiguren sind nicht ausgearbeitet, da es dem Käufer überlassen blieb die Porträts des in dem Sarkophage beizusetzenden Ehepaares herausmeifseln zu lassen. Die Reliefs des Behälters liefern wiederum einen Beleg für das Streben der Sarkophagarbeiter, in die mythologische Darstellung realistische Bezüge auf den Verstorbenen einzumengen (vgl. n. 424). Sie zeigen neben Meleagros, Atalante und den Dioskuren, welche, wie es scheint, in den beiden Reitern zu erkennen sind, drei mit der Tunica bekleidete Männer, die mit dem Mythos nichts zu thun haben, sondern einfach das Jagdgefolge des in dem Sarkophage beizusetzenden Römers vergegenwärtigen.

Bull. comunale I (1872) T. II, III p. 175—191. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 918 Fig. 992.

Darunter auf dem Fufsboden:

579 **Gruppe, Kampf zwischen einem Panther und einem Eber.**

Gefunden an der aurelianischen Stadtmauer zwischen Porta S. Lorenzo und Porta Maggiore.

Der Panther ist durch den kräftigen Anlauf des Ebers niedergeworfen worden und beifst sich, während der Eber über ihn

hinwegschiefst, unter dem Bauche desselben liegend, in seinen Hals ein. Die Gruppe ist vortrefflich erfunden und giebt namentlich den Gegensatz zwischen der ungelenken Kraft des Ebers und der Gewandtheit des Panthers in sehr bezeichnender Weise wieder. Hingegen läfst die Ausführung zu wünschen übrig.

Notizie degli scavi 1884 p. 189. Bull. comunale XII (1884) p. 258 n. 9.

580 (24), 581 (23) **Zwei Mädchenstatuen.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Villa Palombara. Über die Fundumstände vgl. n. 574—576. An n. 23 ergänzt der ausgestreckte r. Vorderarm, an n. 24 beide Arme mit der Kithara und die Zehen des r. Fufses. An jeder der beiden Statuen sind der Kopf und die Büste bis zum Ansatze des Gewandes aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet. Ebenso verhielt es sich mit den gegenwärtig fehlenden Armen.

Die mit n. 23 bezeichnete Figur sieht oder hört etwas, was ihr Gemüt heftig bewegt. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet Betrübnis oder Mitleid. Nach dem geöffneten Munde möchte man annehmen, dafs das Mädchen im Begriff ist, zu sprechen, sei es um sich zu verantworten, sei es um gegen eine Anforderung, die an dasselbe gestellt wird, Verwahrung einzulegen. Der in den Mantel gewickelte Vorderarm ist starr herabgestreckt und die Hand scheint krampfhaft in den umgebenden Stoff einzugreifen. Der abwärts geneigte Kopf der mit n. 24 bezeichneten Statue zeigt einen tief melancholischen Ausdruck, welcher dem Versuche, die Figur als Kitharspielerin zu restaurieren, entschieden widerspricht. Leider fehlt es an Anhaltspunkten, um die ursprüngliche Stellung der Arme zu bestimmen. Sicher ist nur soviel, dafs die Oberarme ein wenig nach vorwärts gestreckt waren und von der Büste abstanden, da sie an den Seiten der letzteren keine Ansatzspuren hinterlassen haben. Man könnte beispielshalber annehmen, dafs die Hände unweit des Nabels gefaltet oder über einander gelegt waren. Doch sind auch noch andere Vermutungen zulässig. Jedenfalls wird die Haltung der Arme dem melancholischen Ausdrucke des Gesichtes entsprochen haben.

In der Halle, die den palatinischen Apollotempel umgab, befand sich ein Statuencyklus, welcher Danaos mit gezücktem Schwerte, umgeben von seinen Töchtern, darstellte. Offenbar hatte der Künstler den Moment wiedergegeben, in dem Danaos die Mädchen auffordert, ihre Verlobten zu töten, eine Scene, welche reichliche Gelegenheit gab, in den Figuren der Töchter die verschiedenartigsten Gefühlsabstufungen zu vergegenwärtigen, und demnach der hellenistischen Kunst in hohem Grade zusagen mufste. Unsere beiden Statuen wären in einem solchen Zusammenhange vollständig am Platze. Es fragt sich somit, ob

wir nicht in ihnen Kopien nach zwei zu dem palatinischen Cyklus gehörigen Danaostöchtern zu erkennen haben.

Bull. della comm. municipale III (1875) T. IX, X p. 57—72. Vgl. II p. 247 n. 11, 12. Reinach répertoire II 1 p. 307 n. 3, 6. Vgl. Röm. Mitth. VIII (1893) p. 75. Über den palatinischen Danaidencyklus: Stark Niobe p. 328. Zu demselben Cyklus scheinen auch die Statuen bei Clarac IV pl. 590 n. 1276, V pl. 836 n. 2096 A, pl. 978 C n. 2343 in Beziehung zu stehen. Über den Stil von n. 580 (24): Amelung die Basis des Praxiteles p. 72.

582 (26) **Statue, ein Mädchen, eine Binde um das Haupt windend.**

Über die Fundumstände vgl. n. 574—576. Ergänzt die Nasenspitze.

Das Mädchen ist beschäftigt, eine breite Binde um das Haupt zu winden. Die rückwärts greifende L. hebt die am Hinterkopfe befindliche Haarmasse in die Höhe, während die R. den Zeugstreifen hält, der bereits einmal um das Haupt gewunden ist und nunmehr zunächst um den unterhalb des Schopfes liegenden Teil des Schädels geschlungen werden soll. Der daneben stehende schlanke, mit einer Uraiosschlange verzierte Krug und das darüber gelegte Gewand lassen darauf schliefsen, dafs das Mädchen soeben aus dem Bade kommt oder sich zu einem Bade vorbereitet. Der viereckige Gegenstand, auf dem der Krug steht, scheint ein Toilettenkästchen. In den Blumen, welche die vom Gewande unbedeckte Seite dieses Gegenstandes überziehen, hat man vermutlich eine ciselierte Metallarbeit zu erkennen, ähnlich derjenigen runder goldener Broschen, die sich in etruskischen Gräbern aus dem dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. finden.

Die Statue ist das Produkt einer eklektischen Kunstrichtung, die dem letzten Jahrhundert v. Chr. oder dem ersten unserer Zeitrechnung anzugehören scheint. Als Grundlage bei ihrer Gestaltung diente offenbar ein griechisches Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts. Das Gesicht erinnert in den zu hoch stehenden Ohren und dem stark entwickelten Kinne noch an archaische Typen. Hingegen zeigt der Ausdruck eine Mischung von Sinnlichkeit und leiser Melancholie, wie sie mit Vorliebe von der hellenistischen Kunst vergegenwärtigt wird, und ist die Behandlung des Körpers vollständig naturalistisch. Dieser Naturalismus tritt mit besonderer Schärfe in der starken Fettablagerung hervor, welche zwischen den Brüsten und dem Nabel sichtbar ist, wie in der Bildung der Beine, die im Vergleich mit dem Oberkörper zu massig und in den Knöchelpartien geradezu plump erscheinen. Offenbar hat der Bildhauer bei der Ausführung dieser Teile die Formen seines Modells unverschönert wiedergegeben.

Die früher geläufige Benennung der Figur als Aphrodite stöfst auf mancherlei Schwierigkeiten, darunter auch die, dafs sich der Typus der Statue nicht in die Entwickelung des Aphroditeideales einfügen läfst. Höchst ansprechend ist dagegen die Vermutung, dafs der Bildhauer unter dem Eindrucke eines attischen Gemäldes aus dem fünften Jahrhundert Atalante dargestellt habe, wie sie sich zum Wettlaufe mit Hippomenes vorbereitet und, nachdem sie sich gebadet und gesalbt, ihr Haar, damit es nicht bei der Bewegung um ihr Haupt flattere, durch eine Binde zusammenfafst. Diese Vermutung gründet sich auf einen gegen das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. gearbeiteten attischen Krater, dessen Malereien die Vorbereitung zu jenem Wettlaufe darstellen und die Figur der Atalante hinsichtlich des Motivs in einer unserer Statue entsprechenden Weise wiedergeben (Fig. 32). Freilich hätte der Bildhauer bei der Übertragung des malerischen Motives in die Plastik mancherlei Mifsgriffe begangen: Der Körper, den er der Atalante gegeben, pafst keineswegs für eine körperlichen Übungen obliegende Jungfrau (vgl. n. 384). Ebenso würden der ägyptisch-hellenistische Krug und das mutmafsliche Toilettenkästchen einen neumodisch-fremden Zug in die mythologische Darstellung bringen. Unter solchen Umständen scheint die Frage berechtigt, ob nicht der Bildhauer zwar das Motiv der Atalante zu Grunde gelegt, aber in einem anderen Sinne als dem ursprünglichen verwendet hat, nämlich um ein dem Isisdienst ergebenes Mädchen darzustellen. Die an dem Kruge angebrachte Uraiosschlange gehört zu den Symbolen der ägyptischen Göttin. Gerade während der Zeit, in welcher wir die Ausführung der Statue anzunehmen haben, wurden der Kultus der Isis und die damit verbundenen Weihen in Rom von der eleganten und galanten Welt eifrig gepflegt. In dem Gesichtsausdrucke unserer Figur könnte man den Reflex des diesem Kultus eigentümlichen, zugleich sinnlichen und mystischen Charakters erkennen. Endlich wissen wir, dafs Bäder und Waschungen bei den ägyptischen Weihen eine hervorragende Rolle spielten. Vielleicht lag es demnach in der Absicht des Bildhauers ein Mädchen darzustellen, welches sich zu einem behufs einer derartigen Weihe zu nehmenden Bade vorbereitet und sein Haar, damit es dabei nicht benetzt werde, mit einer Binde umwickelt.

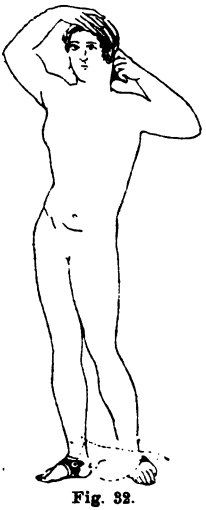


Fig. 32.

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. III—V p. 16—28; XVIII (1890) T. III, IV 1 p. 48—56. Gazette archéologique 1877 pl. 23 p. 138—152. American Journal of Archaeology III pl. I n. 3 p. 12—13. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 305. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 686 Fig. 359. Reinach répertoire II 1 p. 364 n. 2. Der Kopf: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 481, 482 p. 36. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 633 Anm. 1.

583, 584 **Zwei Kolossalstatuen römischer Magistrate.**

Gefunden 1879 im Viale Principessa Margherita. Sie waren in eine Mauer verbaut, durch welche man im Mittelalter eine der Nischen des in den angeblichen Horti Liciniani (vgl. n. 572) gelegenen Nymphaeums (bekannt unter dem Namen des Tempels der Minerva Medica) geschlossen hatte. Ergänzt an dem älteren Manne die untere Hälfte der Nase, beide Ohren, Stücke am Kinne, der Zeigefinger und die Spitzen der übrigen Finger der r. Hand, Teile des l. Unterarmes, die l. Hand mit dem Scepter, allerlei Splitter an der Mappa, am Gewande, an den Füfsen, an dem Schriftbündel, aufserdem die Plinthe; an dem jüngeren Manne ein Stück des l. Oberlides, beinah die ganze Nase, das ganze r. Ohr, das l. zum gröfsten Teil, der Daumen und die Fingerspitzen der r. Hand, Stücke an der Mappa, der r. Ellenbogen, der vordere Teil des l. Unterarmes mit dem Scepter, die Spitze des l. Fufses, die Plinthe.

Dargestellt sind zwei römische Magistrate, ein älterer und ein jüngerer, wie sie als Vorsitzende der Cirkusspiele ein Tuch (mappa) in die Bahn schleudern und dadurch das Zeichen zum Anfange des Rennens geben. Die Ergänzung der l. Hand mit dem Adlerscepter gründet sich darauf, dafs Kaiser wie Konsuln auf Münzen und elfenbeinernen Diptychen, deren Bilder die Eröffnung der Cirkusspiele darstellen, bisweilen mit einem derartigen Scepter ausgestattet sind. Die Tracht ist diejenige, welche seit der Zeit Konstantins des Grofsen für die höheren Beamten vorgeschrieben war: eine längere mit Ärmeln versehene Tunica, darüber eine kürzere ärmellose Tunica und eine knapp zugeschnittene Toga. In der Fufsbekleidung haben wir vermutlich die Senatorenstiefel (calcei aurati) zu erkennen. Der Stil und die vollständig rasierten Gesichter deuten auf das vierte Jahrhundert. Die unorganische und schablonenhafte Behandlung der Körper wie der Gewänder bildet einen eigentümlichen Gegensatz zu der gelungenen Wiedergabe der Köpfe, denen man es ansieht, dafs sie sprechend ähnlich sind.

Bull. comunale XI (1883) T. II, IV p. 17 ff. (vgl. VII 1879 p. 241 n. 6, 7). Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 311—316. Reinach répertoire II 2 p. 587 n. 7, 8. Vgl. Hula die Toga der späteren Kaiserzeit (Brünner Gymnasialprogramm 1894—95) p. 13 ff. Über das Adlerscepter: Meyer zwei antike Elfenbeintafeln der Bibliothek in München (München 1879) p. 18—19.

Zwischen diesen beiden Statuen:

585 **Statue eines Jünglings.**

Gefunden auf dem Quirinal in dem durch die Anlage der Via nazionale zerstörten Teile des Gartens Rospigliosi.

Man erkennt deutlich, dafs die am Kopfe und am Rücken fehlenden Teile aus besonderen Stücken gearbeitet und an den erhaltenen Marmor angesetzt waren. Da der Jüngling eine ähnliche Haltung zeigt wie der angebliche Eros auf dem Relief einer vom ephesischen Artemistempel herrührenden Säulentrommel, so hat man ihn für Eros erklärt und angenommen, dafs das verlorene Stück des Rückens mit Flügeln versehen gewesen sei. Doch kann die zwischen den beiden Figuren obwaltende Ähnlichkeit zufällig sein und scheint die Annahme der Flügel nach der gegenwärtigen Beschaffenheit des Rückens keineswegs sicher. Jedenfalls ist die Vermutung abzuweisen, dafs die kapitolinische Statue den thespischen Eros des Praxiteles reproduziere; denn sie zeigt nicht die geringste Verwandtschaft mit der Kunstweise dieses Meisters. Neuerdings hat ein Gelehrter in ihr eine Kopie nach einer in polykletischem Kreise geschaffenen Figur etwa des Ares erkennen wollen, die in der vorgestreckten L. ein Schwert oder eine andere Waffe gehalten habe. Bei der stumpfen Ausführung der Statue wird man wohl auf eine nähere Bestimmung der Kunstphase, welcher das Original zuzuschreiben ist, verzichten müssen.

Bull. comunale XIV (1886) T. I, II p. 54—76. Reinach répertoire II 2 p. 439 n. 8. Vgl. Robert archäologische Märchen p. 160 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 482.

586 Mittelmäfsig ausgeführte **Statue des Thanatos.**

Gefunden auf dem Esquilin bei der Via Merulana. Ergänzt die Nase, der l. Arm, die Kithara, die r. Hand nebst dem unteren Teile des von ihr gehaltenen, als ein Plektron restaurierten Attributes, das r. Bein vom Knie abwärts, die obere Hälfte des l. Oberschenkels, die untere des l. Unterschenkels — doch ist der Fufs zum gröfsten Teile antik —, Stücke des Stammes. Der abgebrochene Kopf ist sicher zugehörig, jedoch in falscher Haltung aufgesetzt.

Die Ergänzung des in der R. befindlichen Gegenstandes zu einem Plektron ist falsch. Der erhaltene obere Teil erscheint hierfür viel zu lang und zeigt eine andere Form als die sicher beglaubigten Darstellungen dieses Instrumentes. Aufserdem bedurfte es für einen Gegenstand von so beschränkter Länge, wie es ein Plektron sein würde, nicht der Stütze, welche von dem r. Oberschenkel nach dem Attribute hinüberreicht. Ebenso ist die Kithara ganz willkürlich beigefügt. Nach Mafsgabe der unter n. 189 angeführten Denkmäler ist die Statue vielmehr als Thanatos zu ergänzen, mit einer gesenkten Fackel in der R., einem Bogen in der L.

Bull. della comm. arch. comunale V (1877) T. XVI, T. XVII 1 p. 135—145. Reinach répertoire II 1 p. 94 n. 3. Vgl. Bull. municipale IV (1876) p. 214 n. 7. Bull. dell' Inst. 1877 p. 151 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 542.

Dahinter rechts:

587 **Relief, Hephaistos die Waffen des Achill schmiedend.**

Gefunden in der Vigna Belardi zwischen der Kirche S. Bibiana und der Porta maggiore. Ergänzt der l. Arm des Hephaistos, der Klotz des Amboſses, der darauf liegende Schild, die Beine der drei Kyklopen, die Figur der Hera von den Brüsten abwärts, beinahe der ganze Stamm des hinter ihr befindlichen Eichbaums, der Schwanz des darauf sitzenden Pfauen, der Panzer und das Schwert, welche unter der Eiche liegen.

Hephaistos und die Kyklopen sind beschäftigt, den Schild des Achill zu schmieden, während der Helm und die Beinschienen hinter ihnen bereits fertig auf dem Boden liegen. Dabei stehen Pallas und Hera. Weshalb der Bildhauer diese beiden Figuren beigefügt hat, ist schwer einzusehen. Vielleicht that er es, um darauf hinzuweisen, daſs sich Achill der besonderen Gunst der beiden Göttinnen erfreute. Doch scheint auch die Vermutung nicht ausgeschlossen, daſs Pallas als Vertreterin kunstfertiger Arbeit (Ergane), Hera als Mutter des Hephaistos in der Schmiede zugegen ist. Jedenfalls machen beide Figuren einen ziemlich frostigen Eindruck, da sie in keine nähere Beziehung zu der Gruppe der Schmiede gesetzt sind. Hinter Pallas sieht man den dieser Göttin heiligen Ölbaum und darauf ihre Eule wie ihre Aigis, hinter Hera eine Eiche, auf welcher der der Götterkönigin heilige Pfau sitzt.

Bull. comunale VI (1878) T. X p. 142—152.

Links:

588 **Hellenistisches Reliefbild.**

Gefunden bei S. Vito.

Das Relief zeigt eine mit Zinnen gekrönte und durch einen Turm verstärkte Stadtmauer. Davor erhebt sich ein von einem Weinstocke umwundener Lorbeerbaum, von dem ein Ast durch ein Fenster in den Turm hineinreicht, während aus einer Lucke der Mauer, verbunden durch ein Band, zwei Flöten und eine Handpauke (Tympanon) herabhängen. Auf der r. Seite hat sich der obere Teil eines ionischen Tempels erhalten, der, wie es scheint, als über die Stadtmauer hervorragend gedacht war. Da der Baum in den Turm hineingewachsen ist, so haben wir uns den letzteren verlassen zu denken, ein Motiv, welches durch die idyllisch-romantische Richtung der hellenistischen Kunst bestimmt ist und in der griechisch-römischen Wandmalerei mancherlei Analogieen findet (vgl. n. 852).

Bull. municipale III (1875) p. 247 n. 4. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XLI. Vgl. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 99.

589 (36) **Kopf des Cheiron.**

Gefunden auf der Piazza Vittorio Emanuele. Ergänzt der untere Teil der Nase und die Spitze des l. Ohres.

In den Saepta zu Rom befand sich eine Marmorgruppe, welche den Kentauren Cheiron darstellte, wie er den jugendlichen Achill im Kitharspiel unterrichtet. Ihre wesentlichen Züge sind durch Wandgemälde, Reliefs und geschnittene Steine genügend bekannt: Cheiron ruhte mit den Hinterbeinen seines Rofsleibes auf dem Boden und blickte, den Kopf leicht nach der l. Schulter neigend, zu seinem Schüler herab, der vor der l. Seite des Lehrers stand. Der kapitolinische Kopf rührt von einer Figur des Cheiron her, die zu einer statuarischen Wiederholung jener Gruppe gehörte. Er ist gegenwärtig falsch aufgestellt. Eine Hautfalte, welche den Hals auf der l. Seite in schräger Linie durchzieht, beweist, dafs er in der gleichen Weise etwas nach links geneigt war, wie der des Cheiron in der genannten Gruppe. Die antiken Wiederholungen der letzteren stellen den Kentauren mit einem Lorbeerkranze dar. Dafs das kapitolinische Exemplar einen aus Metall gearbeiteten Kranz trug, ergiebt sich aus dem leichten kreisartigen Einschnitte, welcher von den über der Stirn befindlichen Haarmassen längs der äufseren Ohrränder nach dem Hinterkopfe herabreicht. Sieht der Betrachter ab von dem ergänzten Stücke der Nase, welches viel zu plump ausgefallen ist, so wird er in dem Kopfe nicht nur den Ausdruck der Kraft, sondern auch den Ernst und die Güte erkennen, die für den menschlichsten unter den Kentauren, den weisen Cheiron, bezeichnend waren. Die gefaltete Stirn, die zusammengezogenen Brauen und die ein wenig nach links geschobene Unterlippe lassen einen leisen Ausdruck der Unzufriedenheit erkennen, mit welchem die Richtung der Ohren in engem Zusammenhange steht. Während nämlich das r. Pferdeohr an dem Schädel anliegt, ist das l. ein wenig nach auswärts gestreckt, wie bei Pferden, deren Aufmerksamkeit durch einen von der Seite kommenden Schall erregt wird (vgl. n. 635). Offenbar ist Cheiron durch die musikalischen Leistungen seines Schülers nicht vollständig befriedigt. Die bereits von mehreren Gelehrten vertretene Ansicht, dafs die in den Saepta aufgestellte Gruppe ein Werk der hellenistischen Kunst gewesen sei, findet in der Charakteristik des kapitolinischen Exemplares eine schlagende Bestätigung. Dieser Kopf erinnert in der Behandlung des Haares an die pergamenischen Barbarentypen (vgl. n. 548, 929), in der des Mundes an die Statuen des hängenden Marsyas (vgl. n. 593). Die Ausführung ist kräftig, zeigt aber doch, namentlich in der Behandlung des Haares und der Hautfalten, einen etwas schablonenhaften Charakter, welcher

die Annahme, dafs der Kopf zu der Originalgruppe gehört habe, entschieden ausschliefst.

Mon. dell' Inst. XII 1; Ann. 1884 p. 50—74. Roscher Lexikon II p. 1083 n. 15, p. 1080.

590—592 (38, 42, 43) **Drei Athletenstatuen.**

Gefunden unter den Trümmern einer antiken Villa in der Tenuta Ariano bei Velletri. Ergänzt an n. 38 beide Hände, der vordere Teil des r. Fufses, die meisten Zehen des l. Fufses, die Plinthe, an n. 42 der l. Fufs.

Die Annahme, dafs die Originale der mit n. 38 und 42 bezeichneten Figuren eine Gruppe bildeten, ist unzulässig, da n. 42 einen strengen Stil zeigt, der auf das letzte Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurückweist, während die weichere Formengebung und die tiefer liegenden Augen von n. 38 der Kunstweise des vierten Jahrhunderts entsprechen. Die kantige Behandlung der nackten Körper und die an Ciseliertechnik erinnernde Ausführung des Haares lassen auf bronzene Vorbilder schliefsen. Bei solchen waren auch die sehr unangenehm wirkenden Stützen unnötig, durch welche der Marmorarbeiter die abstehenden Vorderarme mit den Körpern verbinden mufste. Hinsichtlich der Bedeutung der beiden Figuren haben wir die gleiche Alternative zu stellen wie für n. 336. Es handelt sich entweder um Läufer, die durch die Bahn dahin eilen, oder um Athleten, welche, im Begriff den Ringkampf zu beginnen, den Augenblick abpassen, in dem sie einen vor ihnen befindlichen Gegner in möglichst vortheilhafter Weise anpacken können.

Die Stellung der mit n. 43 bezeichneten Figur ist derjenigen von n. 38 und 42 ähnlich, jedoch etwas heftiger bewegt. Die individuelle Bildung des Kopfes beweist, dafs wir es mit einer ikonischen Porträtstatue zu thun haben. Der Stil deutet auf die hellenistische Zeit.

Bull. municipale IV (1876) T. IX—XI p. 68—83. Reinach répertoire II 2 p. 540 n. 4, p. 541 n. 2, 3. N. 591 (38) und 592 (42) auch bei Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 353. Vgl. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46. Furtwaengler Meisterwerke p. 285 Anm. 3.

593 (46) **Statue des Marsyas.**

Gefunden auf dem Esquilin unweit des sog. Auditoriums des Maecenas. Ergänzt die vorderen Hälften beider Unterarme, das den Nabel umgebende Stück des Bauches, das l. Bein von etwas über dem Knie abwärts, der r. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Marsyas ist an einem Baume aufgehängt und sieht, indem er den Kopf in schmerzlicher Ermattung abwärts neigt, der Schindung entgegen, die ihm bevorsteht, weil er es gewagt hat,

gegen Apoll den Wettkampf aufzunehmen. Wir kennen zwei statuarische Typen des aufgehängten Marsyas, die jedoch unter einander nahe verwandt und infolgedessen erst vor kurzem als verschieden nachgewiesen worden sind. Sie unterscheiden sich einerseits durch das Material, in dem sie von den antiken Bildhauern zur Darstellung gebracht wurden. Die Wiederholungen des einen Typus sind durchweg aus weifsem (vgl. n. 890), diejenigen des anderen, zu welchen die kapitolinische Statue gehört, aus dem von rötlichen Schwaden durchzogenen, phrygischen Marmor gearbeitet, den die Italiener paonazetto nennen. Hinsichtlich der Anlage des Marsyas weichen die beiden Typen nur wenig von einander ab. Vielmehr beschränkt sich der Unterschied vorwiegend auf die Individualisierung. Die Figuren aus phrygischem Marmor bekunden im Vergleich mit den aus weifsem Marmor gearbeiteten Exemplaren eine erhebliche Steigerung des pathologischen Elementes und, was damit eng zusammenhängt, der naturalistischen Charakteristik. Die Qual, welcher Marsyas unterliegt, ist in der Behandlung des Körpers wie in dem Ausdrucke des Kopfes schärfer hervorgehoben und die Modellierung der nackten Teile eine detailliertere. Ohne Zweifel haben wir hieraus auch die Wahl des Materials zu erklären; denn die rötlichen Schwaden des phrygischen Marmors sollen offenbar in naturalistischer Weise die Blutstockung vergegenwärtigen, welche durch die Zusammenschnürung der Extremitäten in dem Körper hervorgerufen wird. Aufserdem ist die Stilisierung der beiden Typen eine verschiedene. Sie entspricht an den in phrygischem Marmor ausgeführten Marsyasfiguren in jeder Hinsicht derjenigen der Bronzetechnik, wogegen sie an den weifsen Exemplaren gewissermafsen als eine neutrale d. h. in gleicher Weise für die Marmor- wie für die Metallarbeit geeignet erscheint.

In engem Zusammenhange mit dieser Untersuchung steht die unter dem Namen des Schleifers bekannte, florentiner Statue, welche einen Skythen im Begriff ein Messer zu wetzen darstellt. Sie zeigt die gleichen Eigentümlichkeiten wie die unter n. 548 und 929 besprochenen Gallierstatuen und darf wie diese für eine in einem pergamenischen Atelier ausgeführte Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal aus der Zeit des Königs Attalos I. (241—197 v. Chr.) erklärt werden. Alle Archäologen sind darüber einig, dafs das Original der florentiner Statue keine Einzelfigur war, sondern dafs der Skythe als Vollstrecker der dem Marsyas bevorstehenden Strafe mit einer Figur des an dem Baume aufgehängten Marsyas und vermutlich auch mit einer Apollonfigur eine Gruppe bildete. Fragen wir, ob der eine oder der andere der beiden Marsyastypen, von denen Wiederholungen erhalten sind, zu jener

Gruppe gehört haben kann, so mufs die Antwort notwendig verneinend lauten. Die aus phrygischem Marmor gearbeiteten Figuren entsprechen zwar in der Behandlung des Haares den pergamenischen Galliertypen. Hingegen läfst sich der durch die weifsen Exemplare vertretene Typus in keiner Hinsicht an die Produkte der unter Attalos I. blühenden Plastik anknüpfen. Aufserdem zeigen beide Typen eine ungleich eingehendere Durchbildung des Nackten als der Skythe und die Gallier. Demnach würde eine Gruppe, welche den einen oder den anderen der beiden Marsyastypen mit dem Skythen zusammenstellte, ein Dissonanz dargeboten haben, wie wir sie schwerlich der Blüte der pergamenischen Kunst zutrauen dürfen. Mag nun aber auch keine getreue Kopie nach der zu der Gruppe gehörigen Marsyasfigur erhalten sein, immerhin beweist die Behandlung des Haares, die wir an dem in phrygischem Marmor reproduzierten Typus wahrnehmen, dafs dieser Typus den Einflufs der pergamenischen Plastik erfahren hat, und dürfen wir daraus den Schlufs ziehen, dafs er aus der zu jener Gruppe gehörigen Figur abgeleitet ist. Der Künstler, welcher diese Ableitung vornahm, löste den pergamenischen Marsyas aus seinem ursprünglichen Zusammenhange heraus und arbeitete ihn zu einer Einzelstatue um, welche ein pathologisches Bravourstück raffinirtester Art darstellte. Ob er sich hierbei des phrygischen Marmors bediente oder ob dies erst von seiten eines späteren Bildhauers geschah, der die Umarbeitung kopierte, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls fand die Wahl dieses Materials, durch welches der Naturalismus der Charakteristik eine besondere Steigerung erfuhr, allgemeinen Beifall und hielten die Kopisten der griechisch-römischen Periode konsequent daran fest. Erwägen wir endlich noch, welches Verhältnis zwischen dem durch die weifsen Exemplare vertretenen Typus und dem pergamenischen Marsyas anzunehmen ist, so müssen wir uns vor der Hand darauf beschränken, die folgende Alternative zu stellen: Entweder ist jener Typus älter als die pergamenische Gruppe und würde er von dem Künstler, welcher diese Gruppe gestaltete, entlehnt, jedoch in den ihm geläufigen Stil übertragen. Oder wir haben in ihm, wie in dem in phrygischem Marmor reproduzierten Typus, eine Umarbeitung des pergamenischen Marsyas zu erkennen, eine Umarbeitung, welche den besonderen Bedingungen der Marmortechnik Rechnung trug und den spezifisch pergamenischen Stil verwischte. Doch ist eine endgiltige Entscheidung dieser Alternative nur durch die vergleichende Analyse zahlreicher, nebeneinander gestellter Gipsabgüsse erzielbar und mufs sie demnach notwendig einem Gelehrten überlassen bleiben, welchem das dafür nötige Material zur Verfügung steht.

Bull. comunale VIII (1880) T. XVII—XX p. 198—206 (vgl. IV, 1876, p. 213 n. 14). Overbeck Kunstmythologie IV p. 476 n. 2, p. 478—481; Atlas XXVI 24. Amelung Führer durch die Florentiner Antiken n. 87 Abb. 15. Reinach répertoire II 1 p. 56 n. 4. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1415. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II⁴ p. 382. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 28.

594 (47) **Porträtbüste eines Römers.**

Gefunden im Castro pretorio. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Auch in dieser Büste hat man ein Bildnis des Gnaeus Domitius Ahenobarbus erkennen wollen. Doch ist die Ähnlichkeit mit den Münzporträts noch geringer als bei n. 53. Immerhin deuten der Gesichtstypus und der Stil auf die Übergangszeit von der Republik zur Monarchie.

Bull. municipale IV (1878) T. XIII p. 85—91. Bernoulli römische Ikonographie I p. 199 Fig. 28. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 204, 205.

Es folgen nunmehr die Denkmäler, welche vor und zwischen den das Gewölbe tragenden Pfeilern aufgestellt sind.

Gegenüber dem Eingange:

595 **Rhyton als Dekoration eines Springbrunnens.**

Gefunden im Mai 1875 auf dem Esquilin in der vormaligen Villa Caetani. Ergänzt an der Chimaira der gröfste Teil der Hörner, Ohren und Vorderbeine, die zwei hinteren Drittel der Flügel.

Das auf einem Büschel starkblätteriger Wasserpflanzen ruhende Rhyton endet unten in eine Chimaira und ist an dem oberen Teile mit Reliefs geschmückt, welche drei neben einem Krater tanzende Bakchantinnen darstellen. Da sich der Krater auf der Rückseite des Rhytons befindet, hat ihn der Bildhauer nur in der Silhouette ausgearbeitet. Das Wasserrohr griff auf der unteren Seite der Plinthe ein und mündete vorn oberhalb der Blätter, wo man die Öffnung wahrnimmt. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift macht als Bildhauer den Athener Pontios namhaft, der nach dem Stile des Rhytons wie nach den Buchstabenformen der Inschrift während des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit thätig gewesen sein mufs. Wie es die damaligen attischen Künstler zu thun pflegten, hat er die Motive, die er zur Darstellung brachte, aus der älteren Entwickelung entlehnt. Es gilt dies auch für die Figuren der drei Bakchantinnen, deren Erfindung gewifs in das fünfte Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht und von denen die eine bereits unter n. 572 (7) besprochen wurde. Das Horn ist bis zu zwei Drittel seiner Tiefe ausgehöhlt. Die hierdurch gewonnene Öffnung wird dazu gedient haben in dem Rhyton Blumen zu pflanzen, die mit ihren mannigfaltigen Formen und Farben einen reizvollen Gegensatz zu der tektonischen Strenge des Behälters bildeten.

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. XII 1, T. XIII p. 118—134. Reinach répertoire II 2 p. 700 n. 5. Vgl. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 339. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 3, p. 8 n. 2, p. 115, p. 187.

Links neben dem Rhyton:

596 **Kopf einer Amazone.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin neben dem sog. Auditorium des Maecenas. Ergänzt die Nasenspitze.

Der vortrefflich ausgeführte Kopf gehörte zu einer Statue des Typus, der am besten durch n. 515 vertreten ist.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 18 n; XII (1897) T. 3 p. 84. Furtwaengler Meisterwerke p. 294 Anm. 2.

Hinter dem Rhyton:

597 **Hund aus grünem Serpentin** (lapis ophites, verde ranocchia).

Gefunden in der Villa Caserta unweit des sog. Auditoriums des Maecenas.

Er scheint, vielleicht mit einem Pendant, als Hüter eines Einganges aufgestellt gewesen zu sein.

Bull. comunale VIII (1880) T. XX p. 207 n. 2. Vgl. Notizie degli scavi 1877 p. 85.

Neben dem ersten Pfeiler von rechts:

598 **Statue eines jugendlichen Hirten mit phrygischer Mütze.**

Gefunden auf dem Caelius in der Villa Casali. Ergänzt die Nase.

Sie stimmt hinsichtlich des Motivs wie hinsichtlich des Gesichtsausdruckes im wesentlichen mit der n. 111 besprochenen Figur überein, welche durch den daneben angebrachten Adler als Ganymedes bezeichnet wird. Doch ist auf ihrer Plinthe statt des Adlers ein Rind beigefügt, zu welchem der Jüngling hinabblickt und an dessen Seite er das krumme Ende des in seiner l. Hand befindlichen Pedums anlegt. Also stellt die Statue einen schönen Jüngling dar, welcher in nachdenklich beschaulicher Stimmung seine Heerden weidet und den die phrygische Mütze als Orientalen charakterisiert. Man kann dabei mit gleichem Recht an Ganymedes vor seiner Entführung in den Olymp, wie an Paris denken, der vor seinem über die drei Göttinnen gefällten Schiedsspruch seine Rinder auf dem Ida weidet.

Bull. comunale XV (1887) T. II p. 27—28. Reinach répertoire II 2 p. 474 n. 5. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 591 Anm. 5.

Zwischen dem 2. und 3. Pfeiler:

599 **Marmorner Krater, Paris und Helena.**

Gefunden 1875 auf dem Esquilin in der Vigna des Klosters von S. Antonio, d. i. in dem Terrain, welches gegenwärtig durch die

Strafsen Principe Amadeo, Cappellini, Rattazzi und den Viale Principessa Margherita begrenzt wird. Ergänzt an der Figur des Paris der ganze obere Teil von der Mitte der Waden aufwärts, an dem Eros beide Vorderarme, das untere Stück des Bauches, die Oberschenkel, an der Figur der Aphrodite der Hals, die Brust, der l. Arm, der Bauch, an der hintersten der drei tanzenden Mädchenfiguren die l. Hand und der untere Teil des Körpers von etwas unter den Knieen abwärts. Die hinter Helena befindliche Mädchengruppe rührt beinahe durchweg von moderner Hand her. Antik sind nur ein schmaler Streifen (von der Mitte des l. Oberarms abwärts) vom Körper des vordersten Mädchens und der Kopf der hintersten Figur nebst dem oberen Ende der über ihren Rücken emporragenden Säule.

Paris, welcher, begleitet von Eros, vor Helena steht, und Aphrodite, die der letzteren zuredet dem Jüngling Gehör zu schenken, sind ähnlich behandelt wie auf einem neapolitanischen und einem vatikanischen Relief (n. 151). Aus den dürftigen Fragmenten zweier weiblichen Figuren, die hinter Helena erhalten waren, hat der Ergänzer eine Gruppe dreier Musen gemacht. Als Muster dienten ihm hierbei die Reliefs der sogenannten Jenkinsvase, eines zu Marbury Hall (England) befindlichen Puteals, welche die Begegnung des Paris und der Helena als Hochzeitsscene behandeln. Doch fragt es sich, ob er hiermit das Richtige getroffen hat; denn die in dem engen Raum zusammengedrängte Musengruppe macht im Vergleich mit den übrigen Figuren, die in weiteren Zwischenräumen von einander angeordnet sind, einen sehr unharmonischen Eindruck. Immerhin dürfen wir aus der Beifügung der drei Chariten, welche in der antiken Poesie und Kunst häufig bei Hochzeiten gegenwärtig sind, den Schlufs ziehen, dafs auch der Bildner des kapitolinischen Kraters die Begegnung des Paris und der Helena mit hochzeitlichen Motiven verbunden hatte. Die archaisierende Behandlung der drei in tanzartiger Bewegung vorschreitenden Gestalten (vgl. n. 85) bildet einen keineswegs erfreulichen Gegensatz zu dem freien Stile der sonstigen Figuren.

Bull. comunale VIII (1880) T. VI—VIII p. 119—131. Vgl. Berichte d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 129 n. 2. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 80 n. 34[4], p. 114. Die sog. Jenkinsvase: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 511 n. 86.

600 (35) Statue des Heraklesknaben.

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt der l. Vorderarm — doch ist die Hand antik —, Splitter an dem über dem l. Arme liegenden Stücke des Löwenfelles, das mittlere Stück der Keule.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie die Kolossalstatue n. 528, macht jedoch einen ungleich erquicklicheren Eindruck, weil sie vortrefflich ausgeführt ist und die natürlichen

Dimensionen des Knabenkörpers nicht überschreitet. Besonders gelungen ist der Ausdruck des schelmischen Lächelns.

Bull. municipale I (1872) T. II p. 21 ff.

Zwischen dem 5. und 6. Pfeiler:

601 **Statuette, ein greiser Fischer.**

Gefunden 1880 in der Via Milano unterhalb des Gartens von Panisperna. Ergänzt die Ränder des Hutes, die Nasenspitze, der l. Vorderarm mit dem Netze, der r. Arm mit dem Stocke, die Unterschenkel, die Plinthe.

Die Figur gehört zu den von der hellenistischen Dichtung und Kunst ausgeprägten genrehaften Standestypen. Obwohl die Attribute der Hände von dem modernen Ergänzer herrühren, kann doch kein Zweifel darüber obwalten, dafs ein Fischer dargestellt ist. Der Hut ist für diese Berufsklasse bezeichnend und Theokrit schildert (id. I 38 ff.) in der Beschreibung von Bildwerken, welche einen Becher schmücken, einen das Netz auswerfenden Fischer als einen krummnasigen, vom Meere hart mitgenommenen Greis — eine Charakteristik, welche genau mit der unserer Figur übereinstimmt.

Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 393 b. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II⁴ p. 356 Fig 206 b. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 565 Fig. 290. Reinach répertoire II 2 p. 556 n. 5. Vgl. Bull. communale VIII (1880) p. 287 n. 4. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 187.

602 **Statuette, eine alte Bäuerin ein Lamm zum Markte tragend.**

Gefunden auf dem Esquilin unweit des vormaligen Vicolo di S. Matteo. Ergänzt an der Bäuerin der Kopf, die l. Hand mit dem Stabe, ein Stück der r. Hand, an dem Lamme der Kopf und Stücke der Beine.

Die Statuette gehört einer ähnlichen Kategorie an wie n. 601, zeigt aber eine sorgfältigere Ausführung.

Brunn und Bruckmann n. 393ª. Overbeck a. a. O. II⁴ p. 356 Fig. 206a. Collignon a. a. O. II p. 566 Fig. 291. Reinach répertoire II 2 p. 554 n. 5. Vgl. Bull. municipale III (1875) p. 242 n. 5. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 396, wo der Kopf fälschlich für antik gehalten wird.

603 **Statuette einer jugendlichen Heilgöttin.**

Gefunden 1874 im Terrain der vormaligen Villa Caserta, unweit des sog. Odeums des Maecenas. Ergänzt der r. Arm, die l. Hand mit dem Globus, mancherlei Stücke am Gewande, der vordere Teil des l. Fufses mit dem darunter befindlichen Stücke der Plinthe.

Da auf der Plinthe neben dem l. Beine eine jener Kapseln (scrinium) angebracht ist, deren sich die Alten zur Aufbewahrung von Schriftrollen bedienten, und dieser Gegenstand von der antiken

Kunst vielfach zur Charakteristik litterarischer Gröfsen verwendet wurde, hat ein Gelehrter in der Statuette das stark idealisierte Porträt einer griechischen Dichterin erkennen wollen und angenommen, dafs die Linke eine Lyra, die Rechte ein Plektron gehalten habe. Von dieser Voraussetzung ausgehend, hat dann ein anderer Forscher geltend gemacht, dafs der Stil der Statuette auf ein attisches Original aus der Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückweist, und infolge dessen vermutet, dafs dieses Original eine Statue der böotischen Dichterin Korinna gewesen sei, die Tatianus als ein Werk des zu jener Zeit thätigen athenischen Bildhauers Silanion (vgl. n. 272) anführt. Doch bedürfen diese Vermutungen keiner besonderen Widerlegung, da sich die richtige Ergänzung und Deutung auf das schlagendste aus einer im Louvre befindlichen Statuette ergeben, die denselben Typus reproduziert wie die kapitolinische. Auf der Brust derselben hat sich das Fragment eines Schlangenleibes erhalten. Es läfst dies darauf schliefsen, dafs die Jungfrau in der R. eine Schlange, die vermutlich um den Unterarm gewickelt war, und in der L. eine Schale hielt, nach welcher die Schlange ihren Kopf richtete. Wir haben demnach in dieser Figur eine jugendliche Heilgöttin zu erkennen und als Inhalt der neben ihr angebrachten Kapsel Rezepte oder medizinische Schriften anzunehmen. Sie für Hygieia zu erklären, scheint mir bedenklich, da es mehrere Heilgöttinnen gab und die Figur wesentlich von den sicher beglaubigten Typen der Hygieia abweicht.

Bull. della comm. arch. VI (1878) T. I p. 3—9. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 143, 144. Furtwaengler Sammlung Somzée p. 27—28. S. Reinach répertoire de la statuaire II 2 p. 305 n. 6. Die Statuette im Louvre: S. Reinach a. a. O. p. 662 n. 3 (wo jedoch der auf der Brust erhaltene Schlangenrest nicht deutlich wiedergegeben ist). Übrigens unterliegt die Angabe des Tatianus, dafs Silanion eine Statue der Korinna gearbeitet habe, gerechtfertigtem Zweifel: Rheinisches Museum XLII (1887) p. 489 ff.

Zwischen der Fontäne und den beiden zuletzt besprochenen Statuetten:

604 **Knabenstatuette.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm mit der Nufs.

Die Nüsse waren im Altertum ein beliebtes Spielobjekt. Bald galt es auf drei aneinander gelegte Nüsse eine vierte so zu werfen, dafs sie darauf liegen blieb, ohne dafs die anderen drei auseinander geschleudert wurden, bald in einer Reihe auf die Erde gelegter Nüsse eine bestimmte Nufs zu treffen, bald aus einer gewissen Entfernung eine Nufs in ein Loch zu werfen. Der Ergänzer hat mit Recht angenommen, dafs der durch diese

Statuette dargestellte Knabe mit einem derartigen Spiele beschäftigt ist; denn die Haltung wie der Ausdruck erscheinen vollständig angemessen, wenn wir voraussetzen, dafs der Kleine die Nufs zum Wurfe bereit hält und dabei das Ziel ins Auge fafst, welches er damit zu erreichen hat. Diese Auffassung findet eine Stütze in den Reliefs eines zu Ostia gefundenen Sarkophages, welche einen mit einer Nufs nach einer Pyramide von Nüssen zielenden Knaben in der gleichen Haltung wiedergeben wie die kapitolinische Statuette und die vatikanische Replik n. 348. An dem Mantel unserer Figur haben sich rote Farbenreste erhalten.

Bull. della comm. arch. comunale X (1882) T. XI p. 55—62. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 780 Fig. 835. Birt de Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) T. VII p. XX, p. XXVII. Reinach répertoire II 2 p. 430 n. 5. Der Sarkophag von Ostia: Gerhard antike Bildwerke T. 65.

In dem Hinterraume:

605 **Grabstein des Schusters Gaius Iulius Helius.**

Gefunden vor Porta Angelica an der Via triumphalis. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Die vortrefflich gearbeitete Büste des Helius zeigt einen distinguierten Kopf, wie man ihn eher bei einem vornehmen Manne als bei einem Handwerker erwarten würde. Bezeichnend für die realistische Tendenz des Bildhauers ist die neben dem l. Mundwinkel wiedergegebene, stark behaarte Warze. Innerhalb des den Stein krönenden Giebels sieht man zwei mit Handgriffen versehene Schusterleisten, von denen der eine mit einem Stiefel (caliga) bedeckt ist. Der Stil und die Inschrift deuten auf die Zeit der flavischen Kaiser. Nach Angabe der Inschrift hatte Helius seine Werkstatt bei der Porta Fontinalis, einem Thore, welches, wie es scheint, auf dem Marsfelde unterhalb des Kapitols lag.

Bull. comunale XV (1887) T. III p. 52—56. Zeitschrift für bildende Kunst herausg. von Lützow n. F. I (1890) p. 154 Fig. 15. Vgl. Notizie degli scavi 1887 p. 78 n. 14.

606 (75) **Statue des Herakles.**

Ihre Fragmente fanden sich, in eine mittelalterliche Mauer verbaut, auf dem Esquilin an der Grenze zwischen der Villa Palombara und der Villa Caserta.

Wir sehen einen bärtigen Mann, welcher, den Kopf aufwärts richtend, heftig ausfällt und den wir nach seinem Typus mit grofser Wahrscheinlichkeit für Herakles erklären dürfen. Mit der R. schwang er vermutlich die Keule, während der l. Arm emporgestreckt war, sei es der Deckung halber, sei es um einen Gegner zu packen. Eine derartige Bewegung würde bei dem

Kampfe des Herakles mit den Rossen des Thrakers Diomedes ganz am Platze sein und die Beziehung der Statue auf diese That darin eine Stütze finden, dafs an derselben Stelle Fragmente dreier Pferdefiguren entdeckt wurden, von denen die eine einigermafsen vollständige dem Herakles gegenüber aufgestellt ist (Museumsnummer 74). Doch widerspricht die ruhige Stellung dieses Pferdes der Annahme, dafs dasselbe zu einer jenen Kampf darstellenden Gruppe gehört habe. Aufserdem ist seine Ausführung ungleich geringer als die der Heraklesstatue. Die letztere scheint nach dem Typus des Kopfes wie nach dem Stile, der noch eine gewisse Strenge bekundet, auf ein vorlysippisches Original zurückzugehen.

Bull. communale VIII (1880) T. IX, X p. 153—161 (vgl. I, 1872, p. 292 n. 35). Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 352. Reinach répertoire II 2 p. 540 n. 2. Roscher Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2172.

607 Archaische griechische Grabstele.

Gefunden auf dem Esquilin in der vormaligen Villa Palombara, also im Bereiche der kaiserlichen Gärten.

Das Relief stellt die Verstorbene dar, deren Reste unter der Stele beigesetzt waren, ein Mädchen, welches in der R. ihren Lieblingsvogel, wie es scheint eine Taube, hält und mit der L. in der für die archaische Mode typischen Weise den Rand ihres Mantels etwas nach vorwärts zieht. Der Charakter naiver Jungfräulichkeit kommt in dem gebundenen Stile vortrefflich zum Ausdruck. Da die von attischen Werken abweichende Formengebung die nächste Verwandtschaft zeigt mit dem Relief eines bei Pharsalos in Thessalien und eines anderen auf Thasos gefundenen Grabsteines, so scheint diese Stele nordgriechischen Ursprunges. Sie ist gleich vielen anderen Originalen bereits im Altertum aus Griechenland nach Rom gebracht worden. Der Umstand, dafs von den Sandalen nur die Sohlen plastisch ausgedrückt sind, läfst darauf schliefsen, dafs die Riemen durch Malerei wiedergegeben waren. Wir dürfen demnach auch an anderen Teilen des Reliefs eine mehr oder minder der Natur entsprechende Polychromie annehmen. Die am unteren Rande hervorragende Leiste diente dazu, die Stele in eine Basis einzulassen, auf der vermutlich die Grabschrift angebracht war.

Bull. comunale XI (1883) T. XIII, XIV p. 144—172. Bruan und Bruckmann Denkmäler n. 417a. Vgl. Römische Mittheilungen I (1886) p. 126. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6. Die beiden im Obigen erwähnten nordgriechischen Reliefs: Friederichs-Wolters Bausteine n. 36, n. 41. Über nordgriechische Kunst: Sitzungsberichte der bayer. Akademie, phil.-hist. Classe 1876 I p. 323ff.

608 **Relieffragment fortgeschrittenen archaischen Stiles.**

Gefunden in der vormaligen Villa Caserta, wo es zur Bedeckung einer Kloake verwendet war.

Das Relief scheint attischen Ursprungs, da es aus pentelischem Marmor gearbeitet ist und sein Stil mit dem eines attischen Votivreliefs die nächste Verwandschaft zeigt. Man hat darin vermutlich das Fragment einer Grabstele zu erkennen und die erhaltene Figur für eine Verwandte oder Dienerin zu erklären, welche, ein Kind (vgl. n. 805), ein Toilettenkästchen (vgl. n. 609) oder einen Schmuckgegenstand haltend, vor der verloren gegangenen Figur der sitzenden Verstorbenen stand. Die Weise, in der die unteren Mantelenden verbunden sind, findet auf keinem anderen Denkmale Analogie.

Bull. comunale XI (1883) T. XIV p. 205—213. Brunn und Bruckmann n. 417 b. Vgl. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6 Anm. 7; griechische Originalstatuen in Venedig p. 10, 11 (Abh. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XXI. B. II. Abth. p. 284, 285). Das verwandte attische Relief: Schöne griechische Reliefs T. XIX 88 p. 45.

609 **Fragment einer attischen Grabstele.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Gegend, die früher von der Villa Palombara eingenommen war, gegenwärtig von der Via Macchiavelli durchschnitten wird.

Die Verstorbene ist sitzend dargestellt; vor ihr steht eine Dienerin mit einem Toilettenkästchen in den Händen. Wir dürfen dieses Relief nach seinem Stile einem attischen Bildhauer aus dem Ende des fünften oder dem Anfange des vierten Jahrhunderts zuschreiben. Der Marmor wird von einem Archäologen für pentelischen, von einem anderen für parischen erklärt.

Bull. comunale XV (1887) T. VI p. 109—113. Die attischen Grabreliefs herausg. im Auftrage der Wiener Akademie T. XXXVI 77.

Auf der Säule Museumsnummer 76:

610 **Statuette der sogenannten Penelope.**

Gefunden hinter S. Eusebio, im Bereiche der kaiserlichen Gärten.

Eine Wiederholung des durch n. 94 und n. 195 vertretenen Typus. Doch ist der Oberkörper mehr ins Profil gedreht und weniger nach vorwärts geneigt, der Stil etwas freier.

Bull. comunale XVI (1888) T. XI p. 204—208. Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 31 C. Reinach répertoire II 2 p. 689 n. 2.

Daneben:

611 **Torso einer weiblichen Gewandstatue.**

Gefunden 1750 auf dem Aventin im Kloster von S. Alessio.

Er gehörte zu einer Statue des Typus, welchen die archaische Kunst zur Darstellung verschiedener weiblicher Gottheiten und

Votivfiguren, die griechisch-römische zur Darstellung der Spes verwendete. Ob die Statue eine archaische griechische Originalarbeit oder eine römische Kopie nach einer solchen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls entbehrt die Statue der Frische, welche wir in der Regel an echt archaischen Werken wahrnehmen, und zeigt sie namentlich in der Weise, in der die Falten des Obergewandes wiedergegeben sind, eine etwas trockene und schablonenhafte Behandlung.

Nerini de templo et coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta (Romae 1752) T. I p. 5. Bull. comunale IX (1881) T. V p. 106—164. Reinach répertoire II 2 p. 637 n. 7. Vgl. Römische Mittheilungen III (1888) p. 277. Collignon hist. de la sculpture greque I p. 146 note 2. Über den Typus: Homolle de antiquissimis Dianae simulacris deliacis (Paris 1885) p. 39 ff. Bull. de correspondance hellénique XIV (1890) p. 572—586.

612 **Archaische Statue der Nike.**

Gefunden bei dem sog. Nymphaeum in den Gärten des Sallustius. Parischer Marmor.

Die Siegesgöttin ist dargestellt, wie sie, aus der Höhe herabschwebend, soeben die Erde erreicht. Ihre Füfse berühren bereits den Boden. Doch halten die beiden Hände noch den Überschlag des dorischen Chitons angefafst, damit der Stoff nicht durch den Luftzug emporgetrieben werde. Die Statue erinnert an die Giebelskulpturen des Zeustempels von Olympia, zeigt jedoch einen etwas älteren Stil. Sie scheint eine peloponnesische Originalarbeit und zwar läfst die derbe Ausführung, welche nur das Wesentliche, aber dieses mit grofser Energie wiedergiebt, darauf schliefsen, dafs sie für einen hohen Standort, etwa für die Aufstellung auf einem Giebel oder einer Säule, berechnet war. Die an den Schulterstücken des Gewandes angebrachten Löcher dienten zur Aufnahme metallener Heftnadeln. Da die Befiederung der Flügel nicht plastisch wiedergegeben ist, so dürfen wir annehmen, dafs sie durch Malerei ausgedrückt war.

Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 263 (hier fälschlich als in der Villa Borghese befindlich bezeichnet). Reinach répertoire II 1 p. 383 n. 3. Studniczka die Siegesgöttin (Leipzig 1898) T. IV Fig. 22 p. 14—15, p. 18. Vgl. Notizie degli scavi 1886 p. 22. Bull. comunale XIV (1886) p. 51. Furtwaengler, Koerte, Milchhoefer archäol. Studien Brunn dargebracht (Berlin 1893) p. 81.

Darüber:

613 **Griechisches Votivrelief.**

Gefunden im Vicolo Gesù e Maria, als man den Grund für das dortige Schulgebäude grub.

Dargestellt ist ein athletisch durchgebildeter Jüngling, welcher sich in einem auf einem dreifüfsigen Untersatze stehenden Becken die Hände wäscht. Die Deutung ergiebt sich aus einem in

Wiltonhouse befindlichen Relief gleichen Stiles, welches einen ähnlichen Jüngling in derselben Handlung vor einer Statue des Zeus wiedergiebt und demnach für ein von einem siegreichen Athleten dem Zeus gestiftetes Weihgeschenk zu erklären ist. Der Athlet wäscht sich die Hände, um der Gottheit, welcher er den Sieg verdankt, ein Opfer darzubringen. Der auf dem kapitolinischen Exemplare links oben innerhalb eines Rahmens angebrachte Gegenstand scheint der mit Schleifen versehene Kranz, den der Jüngling als Preis erhalten hat. Merkwürdig ist die Kopfbedeckung des Athleten: eine eng anliegende, vermutlich lederne Kappe, welche durch zwei Bänder festgehalten wird, von denen das eine um das Kinn, das andere unter dem Kinne herumreicht. Sie wird dazu gedient haben, bei dem Ringkampfe das Anfassen der Haare unmöglich zu machen. Die Formengebung zeigt mancherlei archaische Reminiscenzen, entbehrt jedoch der Frische, welche für die Werke der aufstrebenden Kunst bezeichnend ist. Wir werden demnach das kapitolinische wie das in Wiltonhouse befindliche Relief einer besonderen, archaisierenden Richtung zuzuschreiben haben. Diese Annahme wird durch ein in dem Thermenmuseum befindliches Exemplar (n. 1092) bestätigt, welches ähnliche stilistische Eigentümlichkeiten aufweist. Da die darauf angebrachte Inschrift entschieden archaisiert, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs auch der Stil der bildlichen Darstellung durch die reflektierte Nachahmung einer älteren Kunstweise bestimmt wurde.

Bull. comunale XII (1884) T. XXIII p. 245—258. Vgl. Arndt la Glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 64. Das Relief in Wiltonhouse: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 680 n. 48; Friederichs-Wolters Bausteine n. 289. Eine ähnliche Kopfbedeckung zeigt die Figur eines Athleten auf einer rotfigurigen Schale strengen Stiles: Arch. Zeitung XXXVI (1878) T. 11 p. 58—71. Andere Beispiele bei Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 269 n. 263.

Das Zimmer hinter dem Saale.

Unmittelbar neben dem Eingange:

614 (70) **Der vordere Teil eines zu einer Kolossalstatue gehörigen Fufses.**

Gefunden an der Via Appia vor der Kirche S. Cesario.

Dieses Fragment kann uns einen Begriff geben von dem prachtreichen Eindruck, den die mit Reliefs verzierten Sandalensohlen antiker Götterbilder, z. B. diejenigen der Athena Parthenos, machten. Der vertikale Rand der Sohle ist mit einem Zuge von Tritonen geschmückt, auf deren Fischschwänzen Eroten sitzen. Dazwischen sieht man einen Eros, der, auf einem Delphin reitend, mit einem Dreizacke nach einem Fische stöfst. Die Weise, in der diese Figuren behandelt sind, findet nur in sehr wenigen erhaltenen Marmorwerken Analogie. Die Ausführung ist von einer wunderbaren Feinheit und trotz der Kleinheit der Figuren eine sehr detaillierte, macht aber dabei einen etwas trockenen Eindruck. Eine verhältnismäfsig seltene Erscheinung in der noch an der guten Tradition festhaltenden Plastik ist die naturalistische Wiedergabe der Wogen. Die Gegend der Via Appia, in welcher dieses Fragment gefunden wurde, gehörte im Altertum zu der zwölften Region. Da es überliefert ist, dafs in der zwölften Region eine Isis Athenodoria stand, also eine Statue, die wir mit gröfster Wahrscheinlichkeit dem Rhodier Athenodoros, einem der Künstler der Laokoongruppe, zuschreiben dürfen, so hat ein Gelehrter vermutet, dafs der Fufs von eben dieser Statue herrühre. Doch stöfst diese Vermutung auf die Schwierigkeit, dafs der Stil des Fragments zwar auf die vor die Kaiserzeit fallende Periode hinweist, aber in dem Kunstkreise, dem Athenodoros angehörte, keine schlagende Analogie findet.

Bull. della comm. arch. municipale I (1872) T. I p. 33—41. Vgl. Abhandlungen der philol.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) p. 598 Anm. *** Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie II p. 482. Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891) p. 196.

Links:

615 (126) Statue eines Wagenlenkers.

Gefunden 1874 auf dem Esquilin bei S. Eusebio, im Bereiche der kaiserlichen Gärten. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Das ursprüngliche Motiv ergiebt sich besonders aus dem Vergleiche mit attischen Vasenbildern, welche Götter, Heroen oder Sterbliche darstellen im Begriff auf den Wagen zu steigen. Zu seiner Verdeutlichung dient die beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 33). Der Jüngling hat den r. Fuſs bereits auf das Trittbret des Wagens gesetzt, während der l. noch auf dem Boden steht; die vorgestreckten Arme hielten die Zügel. Die Statue ist eine mittelmäſsig ausgeführte römische Kopie nach einem griechischen Bronzewerke, dessen Entstehung wir um die Mitte des fünften Jahrhunderts annehmen und vielleicht zu der Kunst des Kalamis in Beziehung setzen dürfen. Sie zeigt in der konventionellen Anordnung des Haares und in der Schärfe, mit der die Muskeln hervorgehoben sind, noch Anklänge an den archaischen Stil, wogegen die Stellung im wesentlichen nach den Prinzipien der freien Kunst behandelt erscheint.

Fig. 33.

Bull. della comm. arch. XVI (1888) T. XV, XVI 1, 2 p. 335—365 (Vgl. ebenda III, 1874, p. 53). Loewy Lysippos und seine Stellung in der griech. Plastik p. 20 Fig. 8. Reinach répertoire II 2 p. 526 n. 6. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 116.

616 Kopflose Statuette einer Amazone.

Gefunden in der vormaligen Villa Ludovisi (Bull. comunale 1888 p. 417—418).

Die Statuette ist eine griechische Arbeit etwa aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Der archaische Stil tritt namentlich in der Charakteristik des über den Rücken herabfallenden Haares hervor, während die Behandlung der Körperformen bereits einen hohen Grad von Geschmeidigkeit bekundet.

Die Amazone war dargestellt im Begriffe, die Sehne in ihren Bogen einzuspannen (vgl. n. 437). Der Bogen ruhte mit dem einen Ende auf dem r. Schenkel an der Stelle, an welcher man ein kleines Loch wahrnimmt. Die eine Hand faſste das entgegengesetzte Ende des Bogens, die andere die Sehne an. Die an dem l. Schenkel angebrachte Vertiefung diente zur Einfügung des Köchers. Auf dem Kopfe trug die Figur die hohe skythische Mütze, mit welcher die fortgeschrittene archaische Kunst die Amazonen auszustatten pflegt. Das dreieckige Motiv, welches die über den Rücken herabfallenden Haare durchschneidet, ist die Lasche, welche an dem hinteren Rande jener Mütze angebracht war.

Römische Mittheilungen IV (1889) p. 86—88. Petersen vom alten Rom p. 111 n. 91, p. 108.

An der gegenüber dem Eingange befindlichen Wand:

617 (124) **Marmornes Wasserbecken.**

Gefunden auf der Piazza Dante.

Es gehört gleich der vatikanischen Biga (n. 333) zu den schönsten Denkmälern, welche uns die dekorative Kunst der griechisch-römischen Zeit hinterlassen hat. Prachtvolle Gefüge von Akanthosblättern, aus denen verschiedenartige Ranken herauswachsen, entwickeln sich von der Ansatzfläche der Stütze in wunderbar organischer Gliederung nach dem Rande des Beckens und füllen den Raum in der harmonischten Weise. Um sich die von dem Künstler beabsichtigte Wirkung zu vergegenwärtigen, hat man zu bedenken, daſs das Becken für eine horizontale Aufstellung berechnet war. Der hohe Standort, welcher dem Betrachter die Übersicht über den Reliefschmuck möglich machte, wurde erzielt durch die Stütze, auf der das Becken ruhte, und wohl auch durch eine unter der Stütze angebrachte, verhältnismäſsig hohe Basis. Gleichzeitig und an derselben Stelle mit dem Becken wurde ein Fragment einer marmornen Stütze gefunden, welche aus drei mit den Schwänzen verbundenen Delphinen bestand und, wie es scheint, zu dem Becken gehört hat.

Bull. municipale III (1875) p. 80.

Auf dem Sarkophage, Museumsnummer 116:

618 **Gruppe eines gegen zwei Satyrn kämpfenden Giganten.**

Gefunden in einem Nymphaeum bei Porta S. Lorenzo.

Die Bedeutung der Gruppe ergiebt sich daraus, daſs der am l. Rande der Plinthe befindliche Schlangenleib aus einem menschlichen Beine hervorgeht. Man erkennt daran deutlich den oberen Teil eines Kniees, den Anfang der Wade und die Flossen, welche

bisweilen an Gigantenfiguren den Übergang von dem Menschen- zum Amphibienleibe vermitteln. Also stellte die Gruppe den Kampf eines Giganten gegen zwei Satyrn dar. Wie es scheint, gehörte sie zu einem gröfseren Skulpturencyklus, in dem der dionysische Thiasos an dem Gigantenkampfe teilnahm. Der eine der Satyrn ist vor seinem Gegner auf den Felsboden gefallen und sucht seinen Körper mit der r. Hand zu stützen. Der Gigant umwindet mit einem seiner Schlangenleiber den r. Vorderarm dieses Satyrs, um denselben vollständig zu Fall zu bringen, und die l. Achsel, um ihn auch auf dieser Seite umzuwerfen. Die angstvolle Weise, in welcher der Satyr das Haupt abwendet, erklärt sich am besten unter der Voraussetzung, dafs der Schlangenkopf, in den das Gigantenbein auslief, gegen sein Gesicht gerichtet war. Von dem zweiten Satyr haben sich nur das l. Bein und der r. Fufs erhalten, welch letzterer unter dem Rücken des gefallenen Satyrs sichtbar ist. Doch genügen diese Reste, um die ursprüngliche Bewegung der Figur zu erkennen: der Satyr stützte sich auf das l. Knie und streckte das r. Bein aus, um sich zu erheben, während dieses Bein von dem anderen Schlangenleibe des Giganten umwunden wurde. Er war nicht vollständig bezwungen wie sein Genosse, sondern leistete noch Widerstand, indem er gegen seinen Feind etwa einen Thyrsos oder eine andere bakchische Waffe schwang. Die Gruppe bietet zahlreiche Berührungspunkte mit bekannten hellenistischen Kunstwerken dar. Der dargestellte Gegenstand erinnert an den pergamenischen Gigantenfries, die Komposition an den Laokoon (n. 156), die Dimensionen der Figuren und der Charakter ihrer Ausführung an die Statuetten, welche zu dem Weihgeschenke des Attalos in Beziehung stehen (vgl. n. 391). Der gefallene Satyr bekundet in der Stellung wie in der Haarbehandlung eine nahe Verwandtschaft mit dem sterbenden Gallier (n. 548).

Die beiden hinter der Gruppe aufgestellten Satyrstatuetten sollen an derselben Stelle gefunden sein wie die Gruppe, können aber von Haus aus nicht zu derselben gehört haben, da sie gröfsere Dimensionen und eine geringere Ausführung zeigen.

Bull. comunale XVII (1889) T. I, II p. 17—25. Reinach répertoire II 1 p. 146 n. 3. Petersen vom alten Rom p. 135 n. 117, p. 133—135.

619 Seilen mit Schlauch.

Gefunden auf der Via di Porta S. Lorenzo bei dem Monte della Giustizia.

Dieser Seilen mufs, da der von ihm gestützte Schlauch durchbohrt ist, als Brunnenfigur gedient haben (vgl. n. 357, 679, 680). Er entspricht, abgesehen davon, dafs die Stellung der Extremitäten

vertauscht ist, den zum Teil noch erhaltenen Seilenstatuen, welche an der Skene des athenischen Dionysostheaters als Stützfiguren dienten, und scheint somit nach einem verlorenen Pendant dieser Statuen kopiert. Der Bildhauer beging dabei den Mifsgriff, die Schriftrolle, auf welcher die herabgestreckte Hand ruht, beizubehalten, ein Motiv, welches für eine Brunnenfigur wenig passend erscheint.

Bull. municipale III (1875) T. XIV, XV 1 p. 135—139. Reinach répertoire II 1 p. 58 n. 2. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 201. Die Skene des Dionysostheaters: Mon. dell' Inst. IX 16, Ann. 1870 p. 97 ff.

620 (70) **Pallastorso.**

Gefunden 1881 im Garten des Klosters S. Bernardo, jetzt Via Modena.

Die Statue, von welcher dieser Torso herrührt, gab einen der Athena Parthenos des Pheidias nahe verwandten Typus wieder. Sie weicht, soweit der erhaltene Teil ein Urteil gestattet, von der Parthenos im Besonderen darin ab, dafs an ihr die Locken fehlen, welche Pheidias von dem Haupte der Göttin über die Schultern herabfallen liefs, und die Aigis eine mehr rundliche Form hat. Vgl. n. 622, 914, 942.

Bull. comunale XI (1883) T. XV, XVI p. 173—183. Reinach répertoire II 1 p. 295 n. 1.

Auf dem Sarkophage der Posilla (Museumsnummer 87):

621 **Inschriftlich bezeichnete Hermenbüste des Anakreon.**

Gefunden vor Porta Portese im Bereiche der Gärten des Caesar. Ergänzt die Nase und der gröfste Teil des Schnurrbartes.

Die Büste geht auf dasselbe Original zurück wie eine vormals in der Villa Borghese befindliche Statue, die früher auf Tyrtaios, Pindaros oder Alkaios gedeutet wurde und nunmehr mit Sicherheit für Anakreon erklärt werden darf. Da die Grofsartigkeit der Auffassung wie des Stiles spätestens auf die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts hinweisen, so liegt es nahe, als Original die Statue des Dichters anzunehmen, welche auf der athenischen Akropolis neben derjenigen des Xanthippos, des Vaters des Perikles, stand. Während sich die Griechen der hellenistischen Zeit Anakreon in der Regel als Greis vorstellten, ist er in diesem älteren Typus als ein rüstiger Mann, voll von Kraft und Feuer, aufgefafst.

Bull. comunale XII (1884) T. II, III p. 25—38. Arch. Zeitung XLII (1884) T. XI 2 p. 149—153. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892) p. 119—126, p. 188; VIII Arch. Anzeiger 1893 p. 75. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie II n. 312, 313. Arndt la Glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 39—45. Alles Weitere bei Klein Praxiteles p. 35 Anm. 1.

Neben dem Sarkophage, Museumsnummer 87:

622 **Pallastorso und Fragment des zugehörigen Schildes.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin bei der Anlage der gegenwärtigen Via Ariosto.

Die Statue, von welcher diese Fragmente herrühren, war im wesentlichen eine Wiederholung der Athena Parthenos. Pheidias hatte den Schild der Göttin mit Reliefs verziert, welche einen Kampf zwischen Athenern und Amazonen darstellten (vgl. n. 83). Unter den Athenern befand sich die Figur eines Greises, welcher einen Steinblock erhob, um ihn gegen eine Amazone zu schleudern. Diese Figur sollte offenbar einerseits Abwechselung in die Typen der Kämpfer bringen, andererseits andeuten, wie sich Jung und Alt an der Verteidigung des Vaterlandes beteiligten. Individuell gebildet wie sie war, veranlafste sie in späterer Zeit die Vorstellung, dafs Pheidias in ihr sein eigenes Porträt verewigt habe. Eine im Britischen Museum befindliche Wiederholung des Parthenosschildes zeigt deutlich einen kahlköpfigen Mann, welcher jedoch nicht einen Stein erhebt, sondern mit einem Beile zum Schlage ausholt. Eine ähnliche Figur ist auch auf unserem Schilde erkennbar. Wir haben demnach anzunehmen, dafs beide Bildhauer nicht die Parthenos des Pheidias selbst, sondern eine mehr oder minder freie Nachbildung derselben als Vorlage benutzten.

Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) T. III E 1—3 p. 564—567, p. 600—601. Reinach répertoire II 1 p. 293 n. 7. Vgl. Bull. comunale XI (1883) p. 174. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 208. Berliner philol. Wochenschrift V (1885) p. 899. Furtwaengler Meisterwerke p. 75—76.

Auf dem an der Hinterwand aufgestellten Sarkophage, Museumsnummer 104:

623 **Herme des Herakles.**

Gefunden 1876 auf dem Quirinal. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Die Herme gehört zu den Exemplaren, welche, wie es scheint, einen Heraklestypus des Skopas wiedergeben (vgl. 124, 425). Doch zeichnet sie sich vor den bekannten Wiederholungen dadurch aus, dafs der Mund lebendiger behandelt und der Übergang von den Augen zu den Schläfen feiner vermittelt ist.

Römische Mittheilungen IV (1889) T. IX p. 190—191, p. 200. Zeitschrift für bildende Kunst herausg. von Lützow n. F. II (1891) p. 253. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II⁴ p. 25 Fig. 142 c.

Auf der mittleren Konsole:

624 **Angeblicher Kopf des Amalasvintha** († 535 n. Chr.).

Gefunden in der Subura auf der Piazza S. Maria dei Monti.

Der Stil und die eigentümliche, mit Perlenschnüren umwundene Krone deuten auf das sechste Jahrhundert n. Chr. Der

Herausgeber des Kopfes denkt an Amalasvintha, die Gattin des grofsen Theodorich, giebt aber selbst zu, dafs mit gleichem Rechte eine byzantinische Kaiserin aus jener Periode in Betracht gezogen werden darf.

Bull. comunale 1888 T. VI p. 120—126. Vgl. unsere Nachträge.

Auf der l. Konsole:

625 **Kopf eines jugendlichen Cirkuskutschers.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Vigna des Klosters von S. Antonio. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Beschäftigung, welcher der dargestellte Knabe oblag, ergiebt sich aus der helmartigen Kappe, die zu der Ausrüstung der römischen Cirkuskutscher gehörte. Der zuversichtliche Ausdruck und der feste Blick sind vortrefflich wiedergegeben. Reste von Bolus mordente, die sich an dem Haare erhalten haben, beweisen, dafs das Haar vergoldet war. Vgl. n. 341.

Bull. comunale VIII (1880) T. XI p. 163—168.

626 **Kopf des jugendlichen Pan.**

Gefunden in der Villa Casali auf dem Caelius. Ergänzt die Nasenspitze.

Der fein ausgeführte Kopf giebt den aus dem polykletischen entwickelten Typus des Pan (vgl. n. 395) wieder. Doch sind seine Formen weicher als bei den meisten Wiederholungen und ist der schmachtende Ausdruck mit besonderer Schärfe hervorgehoben.

Bull. comunale XV (1887) T. IV p. 57—60. Furtwaengler Meisterwerke p. 480 Anm. 1 e.

Das Terracottenzimmer.

Da das Terracottenzimmer noch nicht endgiltig geordnet ist, so folgt hier über dessen Inhalt nur eine kurze Übersicht. Besonders reich ist darin eine bestimmte Gattung polychromer Terracotten vertreten. Diese Exemplare veranschaulichen eine Dekoration, welche in Griechenland wie in Italien der Einführung des steinernen Gebäudeschmuckes vorherging, eine Dekoration, die von den Hellenen früh aufgegeben wurde, in Etrurien und Latium hingegen erst während der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. einer jüngeren Entwickelung Platz zu machen anfing und mit einzelnen Ausläufern bis zu dem Anfange der Kaiserzeit herabreichte. Eine sehr alte Phase dieser Dekoration ist durch einen Stirnziegel vertreten, dessen Aufsenseite die Form eines archaischen Frauenkopfes hat und der unter einer Glasglocke rechts von dem zu dem Saale der Bronzen führenden Ausgange aufgestellt ist. Da er 1876 auf dem Kapitol, in dem Garten des Klosters von S. Maria Aracoeli, gefunden wurde[1]) und der Stil des Frauenkopfes auf das Ende des sechsten oder den Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. hinweist, so wird dieser Stirnziegel zu dem Schmucke eines sehr alten auf dem Kapitol gelegenen Gebäudes gehört haben, vielleicht zu dem Schmucke des ältesten kapitolinischen Jupitertempels, eines tuskanischen Baues, in dessen Dekoration die polychrome Terracotte eine hervorragende Rolle spielte. Ungefähr derselben Zeit dürfen wir eine auf dem Esquilin bei S. Antonio gefundene Seilenmaske[2]) zuschreiben, welche die konkave Aufsenseite eines kolossalen Stirnziegels verzierte und in dem in der Mitte des Zimmers befindlichen Glasschranke aufbewahrt wird. Auf eine spätere Zeit, etwa auf das zweite Jahrhundert v. Chr., deuten die Fragmente einer polychromen Giebelgruppe, die bei dem Baue einer Kloake in der Via di S. Gregorio gefunden

1) Bull. della comm. arch. comunale 1889 p. 229 n. 34. Über andere ähnliche Funde auf dem Kapitol: Notizie degli scavi 1878 p. 235; Bull. dell' Inst. 1882 p. 228—230; Bull. della comm. arch. comunale XXIV (1896) T. XII, XIII 1, 3, 4 p. 119—120, p. 189.

2) Bull. della comm. arch. com. 1877 p. 276 n. 2, 1889 p. 229.

wurden und gegenwärtig längs der zwischen den beiden Thüren liegenden Wandabschnitte des Teracottenzimmers auf dem Boden stehen. Die Gruppe scheint verschiedene Gottheiten dargestellt zu haben, welche dem Opfer eines Schweines, eines Schafes und eines Rindes (suovetaurilia) beiwohnen.[1]) Die an der gegenüber liegenden Wand angebrachten thönernen Reliefplatten dienten zu einer Dekoration, die in Rom und Umgegend während des letzten Jahrhunderts der Republik wie im Anfange der Kaiserzeit häufig zur Anwendung kam und darin bestand, dafs man aus Reihen solcher Platten Friese bildete. Sechs offenbar zusammengehörige Exemplare zeigen die gleiche Darstellung, nämlich zwei Satyrn, die an einem Krater stehen und, sich auf den Fufsspitzen erhebend, in das Innere desselben hineinblicken. Auf zwei Platten sieht man Herakles, wie er sein von der Hirschkuh gesäugtes Söhnchen, Telephos, findet. Eine andere stellt einen Abschied, vielleicht den des Theseus von Ariadne, dar[2]), wieder eine andere einen phrygisch gekleideten Jüngling (Pelops? Paris?) und eine Frau (Hippodameia? Helena?), die von einem Viergespanne davongetragen werden. Eine gröfsere Platte zeigt zwei Bogen einer offenen Halle mit Durchblick auf eine Nillandschaft.

Rechts von dem zu dem Saale der Bronzen führenden Ausgange ist ein Fragment von Wandmalereien angebracht, welche eine auf dem Esquilin bei S. Eusebio entdeckte Grabkammer verzierten.[3]) Die in Streifen angeordneten Bilder beziehen sich offenbar auf historische Ereignisse. Der unterste Streifen zeigt Reste einer Kampfscene, der darüber angebrachte eine Unterredung zwischen zwei Heerführern, von denen der eine durch die beigefügte Inschrift als Quintus Fabius, der andere als Marcus Fannius bezeichnet ist. Fannius, in dem wir vermutlich einen oskischen oder umbrischen Gegner des Römers Fabius zu erkennen haben, streckt die R. gegen den letzteren aus, wie um ihm Vorstellungen zu machen oder ihn zu beschwichtigen. Hinter dem Fabier haben sich die Figuren von vier mit der Tunica bekleideten und mit Speeren bewehrten Soldaten, hinter dem feindlichen Heerführer Reste eines in eine Trompete stofsenden Mannes erhalten. Der folgende Streifen stellt wiederum eine Unterredung zwischen zwei Feldherren dar, bei der es sich um die Übergabe einer befestigten Stadt zu handeln scheint; denn man sieht links von der Gruppe der unterhandelnden Führer eine Festungsmauer,

1) Bull. della comm. archeologica comunale VI (1878) p. 293—295 n. 1—10. Museo italiano di antichità classica I (1884) p. 5 not. 8.

2) Vgl. Ann. dell' Inst. 1863 p. 464 ff.

3) Bull. della comm. archeologica comunale XVII (1889) T. XI, XII p. 340—350. Vgl. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 111. Corp. inscript. lat. VI n. 29827.

hinter welcher die Oberleiber zweier mit togaähnlichen Gewändern bekleideten Männer emporragen. Für die über den Feldherren sichtbare fragmentierte Inschrift ist eine befriedigende Ergänzung noch nicht gefunden. Ein oberhalb der Festungsmauer erhaltenes Bein beweist, dafs darüber noch ein weiterer Bilderstreifen angebracht war. Die Wandgemälde sind das Produkt einer entschieden realistischen Kunstrichtung. Vergleichen wir sie mit anderen Denkmälern, deren Chronologie sich annähernd bestimmen läfst, so zeigen sie die nächste Verwandtschaft mit campanischen Vasenbildern aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. Ein weiteres chronologisches Merkmal bietet der Umstand, dafs sämtliche Römer bartlos dargestellt sind. Es läfst dies darauf schliefsen, dafs zur Zeit, in der jenes Grab seinen malerischen Schmuck erhielt, die hellenistische Sitte, das Gesicht vollständig zu rasieren, in Latium bereits allgemeine Verbreitung gefunden hatte, was, soweit unsere Kenntnis reicht, erst nach dem ersten punischen Kriege der Fall gewesen sein kann. Die Wandmalereien scheinen somit in den letzten Jahrzehnten des dritten oder im zweiten Jahrhundert ausgeführt, eine Annahme, zu welcher, wie mir von kompetenter Seite mitgeteilt wird, auch die Paläographie der Inschriften stimmt.

Endlich werfe man noch einen Blick auf die elfenbeinerne Schreibtafel (diptychon, pugillares) und den dazu gehörigen Griffel (stilus), die vor derselben Wand wie das Freskofragment aber etwas mehr nach dem Fenster zu aufgestellt sind.[1]) Die Tafel besteht aus zwei Platten, die durch vier silberne Ringe unter einander verbunden sind und zusammengeklappt werden konnten. Sie waren auf der inneren Seite bis zu dem erhabenen Rahmen mit Wachs überzogen. Auf dem Wachse schrieb man mit dem spitzen Ende des Griffels, während das andere stumpfe Ende dazu diente das Geschriebene auszuwischen. Der erhabene Rahmen verhinderte, dafs sich die beiden Wachsflächen, wenn die Platten geschlossen waren, an einander rieben und hierdurch die Schrift verwischt wurde. Auf den beiden Rückseiten ist der Name des Besitzers der Schreibtafel eingraviert: Gallienus Concessus v(ir) c(larissimus).

1) Bull. della comm. arch. mun. II (1874) T. VII, VIII p. 101—115. Daremberg et Saglio dictionnaire des antiquités II 1 s. v. Diptychon p. 271 Fig. 2454. Vgl. Meyer zwei antike Elfenbeintafeln (München 1879) p. 78 n. 45.

Saal der Bronzen.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange und schreitet zunächst längs der Wände vor.

627 Bronzestatue eines Camillus.

Sixtus IV. liefs die Figur, die nach einer nicht sicher beglaubigten Überlieferung vorher im Lateran stand, auf das Kapitol bringen (Röm. Mittheil. VI p. 14—15). In den ältesten Beschreibungen wird sie als Zigeunerin (zingara) bezeichnet, offenbar weil man annahm, dafs die vorgestreckte R. nach der Hand einer anderen Person greife, um daraus wahrzusagen. Vgl. Revue archéologique XLIII (1882) p. 26, p. 28. Kekulé über die Bronzestatue des sog. Idolino (Berlin 1888) p. 16.

Da auf römischen Reliefs, welche Kultushandlungen darstellen, die bei dem Opfer ministrierenden Knaben, die sogenannten Camilli, in ganz ähnlicher Weise behandelt sind (vgl. z. B. n. 159, 561, 681), so dürfen wir diese Figur für einen Camillus erklären und annehmen, dafs sie auf römischem Boden gestaltet ist. Ihr Eindruck wird dadurch verkümmert, dafs die Attribute der Hände verloren gegangen sind. Denken wir uns in der vorgestreckten R. eine Schale, in der gesenkten L. einen Weinkrug, so gewinnt die Figur an Klarheit wie an Leben. Die Römer hielten darauf, dafs die Camilli schön, von tadellosem Wandel und aus guter Familie waren. Unsere Statue vergegenwärtigt alle diese Eigenschaften in der treffendsten Weise, und man kann gegen sie höchstens den Vorwurf erheben, dafs der Ausdruck des lieblichen Kopfes etwas inhaltslos erscheint. Da die Idealfiguren, deren Gestaltung mit Sicherheit der römischen Kaiserzeit zugeschrieben werden darf, für diesen Typus keine Analogie darbieten, so fragt es sich, ob wir nicht darin eine Schöpfung der in dem republikanischen Rom thätigen griechischen Kunst zu erkennen haben. Die Bronzetechnik ist von wunderbarer Sorgfalt und Sauberkeit. Ein Streifen, welcher aus einer besonderen, einen stärkeren Zusatz von Kupfer enthaltenden Legierung besteht, reicht von jeder Schulter, vorn wie hinten, über die Tunica herab. Vermutlich sollten hierdurch zwei das Gewand durchziehende Purpurstreifen

wiedergegeben werden. An den Teilen der Tunica, welche die Oberarme bedecken, sind die Nähte angedeutet. Die Ränder der Armöffnungen erscheinen mit überwendlichen Stichen umstochen. Auf dem Oberleder der Sandalen sind geschmackvolle Arabesken eingraviert.

Righetti I 33. Montagnani II 87. Kekulé die Gruppe des Menelaos T. III 3 p. 39. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1108 Fig. 1305. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 316. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1561. Furtwaengler Meisterwerke p. 34.

628 **Fufs einer Reiterstatue.**

Gefunden 1850 zu Trastevere im Vicolo delle Palme. Vgl. n. 32, 631, 635.

Dafs dieser Fufs von einem Reiter herrührt, ergiebt sich daraus, dafs er in keiner Weise aufgesetzt ist, sondern herabhängt. Das die Rückseite bedeckende Leder ist mit einem schönen Relief von Akanthosblättern verziert. Ein Gelehrter will in der nach aufsen gekehrten Spitze, welche aus der Mittellinie dieses Reliefschmuckes hervorspringt, einen Sporn erkennen. Doch scheint mir das betreffende Motiv lediglich ornamentaler Art zu sein. Man hat die Frage aufgeworfen, ob dieser Fufs nicht zu der Reiterfigur gehört haben könne, die auf dem an derselben Stelle gefundenen Pferde n. 635 safs. Aber dieser Annahme widerspricht die verschiedene Weise der Ausführung. Die nackten Teile des Fufses zeigen eine ungleich weniger lebensvolle Behandlung als der Pferdekörper.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 34—35, p. 108—109. Braun Ruinen und Museen p. 137 n. 18. Bonstetten récueil d' antiquités suisses, 2. supplément (Lausanne 1867) p. 14. Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie 1890 p. 202—208.

629 **Bronzener Krater.**

Gefunden unter Benedict XIII. zu Porto d'Anzo (Antium). Vgl. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXXV n. 35. Ergänzt die Henkel und der Fufs.

Das schön profilierte und geschmackvoll verzierte Gefäfs gewinnt ein besonderes Interesse durch die auf dem Rande der Öffnung einpunktierte Inschrift, welche besagt, dafs König Mithradates Eupator dasselbe den Eupatoristen des Gymnasiums geschenkt habe. Dieser Mithradates war offenbar kein anderer als der berühmte König von Pontos († 63 v. Chr.), die Eupatoristen ein gymnastischer Verein, welcher sich in einer politisch zu Mithradates haltenden Stadt, vielleicht in Athen, gebildet und nach dem Beinamen des Königs benannt hatte. Der Krater wurde ohne Zweifel in einem der Kriege, welche die Römer gegen Mithradates führten, erbeutet und gelangte infolge dessen nach Antium.

Bottari I p. 48 (der italienischen Ausgabe). Montagnani III 2 T. 92. Righetti I 134. Reinach Mithradate Eupator pl. III p. 288, p. 460 n. 10. Alles Weitere im Corpus inscr. Graec. II n. 2278. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. V p. 215. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2084.

630 Bronzener Porträtkopf.

Er wurde 1564 vom Kardinal Pio Ridolfo von Carpi der Stadt Rom geschenkt (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 209. Röm. Mitth. VI, 1891, p. 34). Die Augen sind eingesetzt, die Hornhaut aus einer weifsen, die Iris aus einer braun-roten Masse mit schwarzem Rande. Die Einsatzstücke scheinen antik. Die Büste, auf welche der Kopf aufgesetzt ist, ist offenbar im sechzehnten Jahrhundert gearbeitet.

Das Profil des Kopfes zeigt im wesentlichen ähnliche Formen wie das des Lucius Junius Brutus, welches wir durch einen vermutlich von Marcus Brutus geschlagenen Denar und eine Goldmünze des Lucius Pedanius Costa, Unterfeldherrn des Marcus Brutus, kennen. Es scheint demnach, dafs wir es in der That mit einem Porträt des Mannes zu thun haben, welcher nach der sagenhaften Überlieferung Rom von der Königsherrschaft befreite. Jedenfalls stimmt der Kopf vortrefflich zu dem Bilde, welches die römischen Schriftsteller von Lucius Brutus entwerfen. Er zeigt eine gewaltige Energie und unbeugsame Strenge. Aus den tief liegenden Augen, die düster unter den buschigen Brauen hervorblicken, aus dem Munde, dessen Winkel etwas abwärts gezogen sind, aus den Falten, die sich von der Nase herabziehen, wie aus denen, welche zwischen den Brauen die Stirnhaut durchschneiden, spricht eine tiefe Melancholie. Man denkt dabei unwillkürlich an das schmerzliche Opfer, welches Brutus nach der Überlieferung dem von ihm vertretenen Prinzipe darbrachte, indem er als Consul die eigenen Söhne, die sich mit den Anhängern der Tarquinier verschworen hatten, hinrichten liefs. Da sich die griechische und die italische Kunst zu Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. in einem archaischen Stadium befanden, so kann der Kopf, falls er den Lucius Brutus darstellt, kein ikonisches Porträt sein. Vielmehr hätten wir darin die freie Erfindung eines späteren Künstlers zu erkennen, etwa eines griechischen Künstlers aus dem dritten oder zweiten Jahrhundert v. Chr., der, wie Polybius unter den Geschichtsschreibern, ein tiefes Verständnis für das römische Wesen besafs. Auffällig ist an dem Kopfe die unverhältnismäfsige Gröfse und häfsliche Bildung der Ohren. Es scheint dies, da ähnliche Ohren vielfach an Porträtköpfen aus republikanischer Epoche wiederkehren, eine Eigentümlichkeit des altrömischen Typus gewesen zu sein. Die Wiedergabe eines solchen nationalen Zuges würde vollständig der naturalistischen Tendenz der spätgriechischen Kunst entsprechen.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 80 Fig. 1 (der hier zusammengestellten Litteratur sind Montagnani III 2 T. 90 n. 1, 2, Visconti opere varie IV p. 323 n. 91 und Röm. Mitth. VI p. 34 Anm. 100 beizufügen). Petersen vom alten Rom p. 129 n. 111, p. 128.

631 Der hintere Teil eines kolossalen bronzenen Stieres.

Gefunden 1850 im Vicolo delle Palme in Trastevere. Vgl. n. 32, 628, 635.

Fig. 34.

Wir dürfen uns das ursprüngliche Motiv durch die Reversbilder der Münzen von Thurii (Fig. 34) vergegenwärtigen: der Stier stürmt wütend vorwärts, indem er, zum Stofse bereit, den Kopf senkt und mit dem Schwanze um sich peitscht. Die Komposition und die Ausführung erscheinen gleich vortrefflich. Kleine Gufsfehler sind durch eingesetzte Bronzeplättchen verbessert.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 83—84, p. 110—112.

632 Hand einer kolossalen Bronzestatue.

Vormals im Lateran, mindestens seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts auf dem Kapitol befindlich.

Die Annahme, dafs diese Hand zu demselben Kolofs gehört habe wie der Fufs n. 634, wird dadurch widerlegt, dafs die Hand auf eine ungefähr anderthalbmal höhere Statue schliefsen läfst als jener Fufs.

Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384.

633 Bronzene Kolossalstatue des Herakles.

Sie wurde unter Sixtus IV. bei der Zerstörung der Ara maxima in der Nähe des Circus maximus gefunden und unter demselben Papste auf das Kapitol gebracht (Andreas Fulvius antiquitates urbis fol. XXI. Vgl. Revue archéologique XLIII, 1882, p. 25, p. 28. Röm. Mittheil. VI p. 16, p. 30, p. 45).

Herakles steht da mit selbstbewufstem Ausdrucke, indem er in der L. die von ihm erbeuteten Äpfel der Hesperiden hält. Es sieht gegenwärtig aus, als schwenke er mit der gesenkten R. die Keule wie eine Reitpeitsche. Doch ruhte die Keule gewifs ursprünglich auf einem Felsstücke oder auf einem Stierschädel, worin sie mit dem an dem dicken Ende vorhandenen Bleizapfen eingelassen war. Die Figur scheint auf Grundlage eines lysippischen Originales gestaltet. Die Ausführung ist ungleich besser an den harten als an den weichen Teilen des Körpers.

Skizze von Heemskerk: Röm. Mitth. VI p. 17 Fig. 3 (vgl. Jahrbuch VI p. 149 n. 58va). De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 75. De Rossi raccolta T. 20. Montagnani I 41. Righetti I 85. Clarac V pl. 802 E n. 1069 B. Vgl. Braun

Ruinen und Museen p. 181 n. 48. Welcker alte Denkmäler V p. 79—82. Brunn Geschichte der gr. Künstler I p. 541. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 2172 e, p. 2905—2906, p. 2944—2945. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 214 Anm. 2.

634 Fufs von einem Bronzekolofs.

Die öfters wiederholte Angabe, dafs dieser Fufs bei der Pyramide des Cestius gefunden sei und demnach zu der Kolossalstatue gehört habe, mit der dieses Grabmal geschmückt war, ist falsch. Die Fragmente der Statue des Cestius kamen erst unter Alexander VII. (1655—1667) zu Tage, während dieser Fufs bereits von Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma (1558) p. 269—270 als auf dem Kapitol befindlich erwähnt wird.

S. Bartoli gli antichi sepolcri T. 63. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 8. Röm. Mitth. VI (1891) p. 19, p. 30.

635 Bronzenes Pferd.

Gefunden im April 1849 in Trastevere im Vicolo delle Palme. Vgl. n. 72, 628, 631.

Das Pferd mufs nach der auf dem Rücken angebrachten Öffnung, den zur Befestigung des Zügels dienenden Löchern und der Bewegung der unteren Kinnlade einen Reiter getragen haben. Die Haltung der Ohren, von denen das rechte zurückgelegt, das linke dagegen vorwärts gerichtet ist, läfst deutlich erkennen, dafs die Aufmerksamkeit des edlen Tieres durch irgendwelchen Anblick oder Schall erregt wird. Der Reiter, dem dies nicht entgeht, zog, wie sich aus der stark nach rückwärts gerichteten unteren Kinnlade des Pferdes ergiebt, den Zügel scharf an, um das Tier im Schritt zu erhalten. Die am linken Hinterschenkel angebrachte Inschrift L·I·XXIIX giebt den Raum (loco primo) an, in dem die Statue aufgestellt war, und die Nummer, welche sie in dem auf den Inhalt dieses Raumes bezüglichen Inventare führte.

Der schlanke Leib des Pferdes, der feine, verhältnismäfsig kleine Kopf und die Charakteristik der Haut erinnern an die Kunstweise des Lysippos (vgl. n. 32). Aufserdem begegnen wir einer nah verwandten Bildung an dem Pferde einer in Herculaneum gefundenen bronzenen Reiterstatuette Alexanders des Grofsen, die offenbar zu jenem Meister in naher Beziehung steht. Hiernach scheint die Frage berechtigt, ob nicht das kapitolinische Pferd einen Typus des Lysippos wiedergiebt oder zum mindesten auf der Grundlage eines solchen gestaltet ist.

Reinach répertoire II 2 p. 789 n. 5. Vgl. Bull. dell' Inst. 1849 p. 130, p. 161—162, 1864 p. 10. Braun Ruinen und Museen p. 137 n. 18.

Der neben dem Pferde aufgestellten Statue der ephesischen Artemis (vgl. n. 354) dient als Piedestal:

636 **Dreiseitige Basis,** wohl von einem Kandelaber (vgl. z. B. 216, 217, 351, 352, 358, 359).

Auf der einen Seite sieht man einen flötenblasenden Satyr, auf der zweiten eine tanzende, das Tympanon schlagende Mainade, auf der dritten einen trunkenen Satyr, welcher, begleitet von seinem Panther, mit gesenktem Haupte einhertaumelt. Die drei Figuren gehören zu den häufig von den neu-attischen Bildhauern wiederholten Motiven. Sie ordnen sich, obwohl lebhaft bewegt, durch die Weise ihrer Ausführung dem tektonischen Ganzen unter und füllen den Raum in der harmonischten Weise. Die den unteren Teil der Basis schmückenden Palmetten- und Spiralornamente, wie die aus den Löwenklauen hervorgehenden Chimärenbüsten lassen deutlich den Einfluſs altertümlich-strenger Bronzetechnik erkennen.

Righetti II 310. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 512, p. 514 Anm. 22. Braun Ruinen und Museen p. 144 n. 24. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2135. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 18 n. 21.

In der Mitte:

637 **Dornauszieher aus Bronze.**

Die Statue befand sich bereits unter Sixtus IV. auf dem Kapitol (Revue arch. XLIII, 1882, p. 26, p. 28. Röm. Mittheil. VI p. 14). Die fehlenden Augen waren aus anderen Metallen, etwa die Hornhaut aus Silber, die Pupillen aus Kupfer, oder aus verschieden gefärbtem Glasflusse gearbeitet.

Der Künstler ist darauf ausgegangen, ein der Natur abgelauschtes Motiv in möglichst treffender Weise wiederzugeben, und hat auf diese Weise ein Werk geschaffen, welches durch seine herbe Einfalt einen eigentümlichen Reiz ausübt, dessen äuſsere Anordnung aber insofern zu wünschen übrig läſst, als der Betrachter keinen Augenpunkt findet, von dem aus der Gesamtumriſs der Figur rhythmisch geschlossen erscheint und das Gesicht gehörig zur Geltung kommt. Doch fragt es sich, ob nicht diese Mängel durch die Aufstellung gemildert wurden, für welche die Figur ursprünglich berechnet war. Es ist bekannt, daſs in den griechischen Heiligtümern kleinere Statuen, besonders während der archaischen Periode, vielfach auf Säulen oder Pfeilern aufgestellt wurden. Nehmen wir dies für die in Rede stehende Figur an, dann wirkt sie ungleich befriedigender als auf dem gegenwärtigen Standorte. Man mache die Probe, indem man sich bückt und die Statue von unten betrachtet.

Ein Knabe ist bemüht sich einen Dorn aus dem Fufse zu ziehen. Die gespannte Aufmerksamkeit, mit der er dieser Beschäftigung obliegt, kommt namentlich in dem leicht geöffneten Mund und der etwas vorgeschobenen Unterlippe zum Ausdruck. Wenn das lange Haar nicht, wie es bei dem abwärts geneigten Kopfe der Fall sein müfste, über die Wangen herabhängt, sondern an dem Schädel anliegt, so scheint diese Darstellungsweise absichtlich gewählt, damit das Gesicht, welches ohnehin bei der Neigung des Kopfes nur wenig hervortrat, nicht auch noch durch das vorfallende Haar bedeckt werde.

Die Statue ist das Produkt einer Kunst, welche der freien Entwickelung nahe steht, aber sich noch nicht vollständig von den Überlieferungen des archaischen Stiles emanzipiert hat. An den letzteren erinnern das streng behandelte Haar, das massige Kinn und die mageren Formen des Körpers, wogegen die Durchbildung des Nackten bereits einen hohen Grad von Naturwahrheit bekundet. Der Kopf ähnelt, namentlich in dem oberen Teile des Gesichts, demjenigen des sogenannten Apoll aus dem Westgiebel des olympischen Zeustempels; aufserdem findet die objektive Weise, in welcher der Künstler ein dem Leben entnommenes Motiv wiedergegeben hat, in den Skulpturen desselben Heiligtums mancherlei Analogien. Doch reichen diese Berührungspunkte nicht aus, um unsere Statue einer jüngeren Entwickelung derjenigen Schule zuzuschreiben, welche bei der Dekoration jenes Tempels thätig war. Ebenso scheinen mir die Versuche, diesen Typus zu der Kunst des Pythagoras in Beziehung zu setzen oder seine Erfindung in Boiotien zu lokalisieren, auf einer schwachen Grundlage zu beruhen. Gegen die Annahme, dafs die Statue in das fünfte Jahrhundert v. Chr. hinaufreiche, sind im besonderen zwei Einwände erhoben worden. Einerseits hat man behauptet, dafs die Anordnung des Haares dem Geiste der aufstrebenden griechischen Kunst zuwiderliefe, die vor allem auf eine getreue Wiedergabe der Natur ausgehe. Aber wir begegnen auf archaischen Denkmälern bisweilen vorwärts geneigten Figuren, an denen das Haar, um das Gesicht freizuhalten, in ähnlicher Weise angeordnet ist wie am Dornauszieher. Ein zweiter Einwand gründet sich auf den genrehaften Charakter der Figur. Da Darstellungen derartiger Motive nur um des Motives willen erst seit der Zeit Alexanders des Grofsen nachweisbar sind, so hat man angenommen, dafs der Dornauszieher nicht vor dieser Zeit geschaffen sein könne. Doch schliefst das Motiv keineswegs die Möglichkeit aus, dafs die Entstehung der Statue durch ein bestimmtes Ereignis oder eine mythische oder historische Überlieferung veranlafst wurde. Nehmen wir an, dafs dies der Fall war, so tritt der Dornauszieher aus dem Kreise

des reinen Genres heraus und fügt sich ohne Schwierigkeit in die ältere griechische Kunstentwickelung ein. Mit Recht ist bei dieser Untersuchung an die Gründungssage der ozolischen Lokrer erinnert worden: ihr Ahnherr Lokros verletzte sich den Fuſs durch einen Dorn, erkannte hierin die Erfüllung eines ihm zu teil gewordenen Orakels und gründete in der Gegend, in der er durch die Verwundung zurückgehalten worden war, die Städte der Lokrer. Doch sind auch noch andere Vermutungen zulässig, beispielshalber die, daſs die Statue als ein Weihgeschenk gestiftet war für die Heilung eines Fuſsschadens, den der dargestellte Knabe erlitten hatte.

Eine neuerdings auf dem Esquilin gefundene Marmorstatue, welche in jeder Hinsicht den Eindruck einer hellenistischen Originalarbeit macht, zeigt dasselbe Motiv wie der kapitolinische Dornauszieher aber mit gemeinen Formen und ganz naturalistischer Durchführung. Sie beweist, daſs die hellenistische Kunst, welche vielfach ideale Typen in eine naturalistische und im besonderen ländlich-bäuerische Form übertrug, dies auch mit dem Dornauszieher gethan hat. Der im fünften Jahrhundert erfundene Typus wurde hiermit zu einer Genrefigur im eigentlichen Sinne des Wortes umgearbeit, zu einem Bauern- oder Straſsenjungen, welcher sich einen Dorn aus dem Fuſse zieht.

Über die alten Stiche: Thode die Antiken in den Stichen Marcantons p. 17. — De Rossi raccolta T. 23. Rayet monuments de l'art antique I p. 35. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 417 Fig. 215. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 321. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II⁴ p. 182—184 Fig. 186a, p. 186 Anm. 9—24. Amelung Führer p. 57 Abb. 12. Petersen vom alten Rom p. 115 n. 95, p. 112—114. Weiteres Arch. Zeitung XLI (1883) p. 230 ff. und bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 215. Vgl. Römische Mittheilungen II (1887) p. 102. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien III (1890) p. 46. Athen. Mitth. XV (1890) p. 28, p. 361. Furtwaengler Meisterwerke p. 501 Anm. 2, p. 507 Anm. 5, p. 679, p. 685—686. Röm. Mitth. XII (1897) p. 322. Bulle griechische Statuenbasen (München 1898) p. 33—34. Hinsichtlich der Anordnung des Haares sind z. B. die kauernden Frauen auf der vulcenter Phineusschale (Mon. dell' Inst. X 8) und der sich in sein Schwert stürzende Aias auf einem archaischen Bronzebeschlage (Athen. Mitth. XX, 1895, T. XIV 1, 4 p. 475—477) zu vergleichen.

638 **Bronzene Wölfin.**

Modern die Figuren der Zwillinge. Die Überlieferung, daſs sie von Guglielmo della Porta († 1577) herrühren, ist neuerdings bezweifelt worden (Röm. Mitth. VI p. 13—14).

Die Chronik des Mönches vom Soracte, Benedictus, bezeugt, daſs diese Wölfin bereits im zehnten Jahrhundert am lateranischen Palaste aufgestellt war. Von hier wurde sie, wie sich aus einer im päpstlichen Archiv befindlichen Urkunde ergiebt, 1471 auf das Kapitol übertragen. Wenn sie bei flüchtiger Betrachtung einen fremdartigen, unantiken Eindruck macht, so erklärt sich dies

hinlänglich daraus, dafs sie von einem stümperhaften Restaurator auf das barbarischte mifshandelt worden ist. Zunächst leuchtet es ein, dafs der angesetzte Schwanz, dessen Haarmassen eine ganz stumpfe Behandlung zeigen, und das Bronzestück, welches in rohester Weise auf der Vorderseite des Unterleibes eingesetzt ist, nicht von dem Künstler herrühren können, der den Kopf und die diesem benachbarten Teile ausführte. Aber auch die Beine befinden sich nicht mehr in dem ursprünglichen Zustande. Ihre charakterlose Behandlung steht in schroffstem Gegensatze zu dem typisch-strengen Stile des Körpers. Während an dem letzteren nur die wesentlichen Formen, aber diese mit grofser Schärfe hervorgehoben sind, zeigen die Hinterbeine in den schwieligen Erhöhungen, die sich darüber hinziehen und offenbar Muskeln ausdrücken sollen, einen verunglückten Versuch anatomisches Detail wiederzugeben. Der Übergang der Beine zu dem Leibe ist in ganz ungeschickter Weise vermittelt. An mancherlei Stellen bemerkt man Fugen, die offenbar vermöge des Lötrohres zusammengeschweifst sind, deren vollständiger Verlauf sich jedoch nicht erkennen läfst, da der Restaurator die betreffenden Stellen stark angeglüht und mit der Feile geglättet hat. Unter solchen Umständen ist es sehr schwierig, uns über das Verhältnis, in dem die einzelnen Teile der Beine zu dem Körper stehen, ein Urteil zu bilden. So scheint z. B. das Einsatzstück auf der Aufsenseite des r. Vorderbeines von dem Restaurator neu gearbeitet. Andere Stücke hingegen erwecken den Eindruck, als gehörten sie zu dem Körper, seien jedoch verbogen oder zerbrochen gewesen und von dem Restaurator in ungeschickter Weise gerade gemacht oder zusammengesetzt worden. Durch die Glut, welcher die Statue ausgesetzt war, ist auch die Oberfläche des Körpers, besonders auf der unteren Seite und an dem Hinterteile, stark angegriffen. Am wenigsten haben darunter der Kopf und der Hals gelitten, da sie von den Lötungsstellen am weitesten entfernt waren. Fassen wir nun besonders diese Teile ins Auge, die den ursprünglichen Zustand der Statue am besten vergegenwärtigen, so ergiebt sich eine Figur, deren typische Strenge eine geradezu imponierende Wirkung ausübt. Auf den römischen Denkmälern erscheint die Wölfin in zweifacher Weise aufgefafst. Gewöhnlich ist sie dargestellt, wie sie die Zwillinge säugt und den Kopf nach diesen zurückwendet, seltener ohne die Zwillinge und in drohender Haltung, eine Darstellungsweise, der wir auf den Denaren des Publius Satrienus (Fig. 35) und auf Kleinbronzen des Trajan begegnen. Die kapitolinische Wölfin scheint der letzteren Gattung

Fig. 35.

anzugehören. Grimmig blickend und die Zähne fletschend bedräut sie einen sich ihr nahenden Gegner. Der schreckenerregende Ausdruck des Kopfes wurde durch das blitzende Email gesteigert, welches in die vertieften Pupillen eingesetzt war und von dem sich ein Rest in dem r. Auge erhalten hat. Fragen wir nunmehr, welcher Kunst die Wölfin angehört, so ist zunächst die vormals beinah allgemein gebilligte Ansicht auszuschliefsen, dafs sie identisch sei mit der Wölfin, welche die Ädilen Gnaeus und Quintus Ogulnius 295 v. Chr. aus Strafgeldern neben dem ruminalischen Feigenbaum weihten. Nichts berechtigt zu der Annahme, dafs sich ein so strenger archaischer Stil, wie er der Wölfin zu eigen ist, in Rom bis zum Anfang des dritten Jahrhunderts erhalten habe, und es scheint a priori ganz unglaublich, dafs ein öffentliches Denkmal damals, als die Römer bereits in Campanien geboten und die dortige hellenische wie hellenisierende Kunst kannten, in einem solchen Stile gearbeitet worden sei. Sollte die Wölfin auf italischem Boden entstanden sein, so würden wir die Alternative zwischen Etrurien und Latium zu stellen haben, müfsten aber von vornherein auf die Entscheidung dieser Alternative verzichten; denn mit dem Fortschreiten der Ausgrabungen stellt es sich immer klarer heraus, dafs die Kunst in Etrurien, Latium, dem Volskergebiete und dem oskischen Campanien im wesentlichen den gleichen Bedingungen unterlag. Will man demnach die Wölfin für ein etruskisches oder ein latinisches Produkt erklären, so würde ihr strenger Stil in dem einen wie in dem anderen Falle auf die Zeit hinweisen, welcher die älteste Gruppe der cornetaner Grabgemälde angehört, also auf die letzten Decennien des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Aber weder diese Grabgemälde noch andere gleichzeitige Denkmäler, deren italischer Ursprung sicher beglaubigt ist, bieten irgendwelche Analogie für die charaktervolle Wiedergabe des organischen Lebens, wie sie in der Wölfin mit dem archaischen Stile gepaart erscheint. Wir werden demnach die Schöpfung dieses Werkes in einem anderen als dem italischen Kulturkreise zu suchen haben. Ein Gelehrter hat neuerdings die Wölfin für ein Produkt griechischer und zwar vermutlich ionischer Kunst erklärt und eine ausführliche Begründung seiner Auffassung in Aussicht gestellt. Mag auch das Vergleichungsmaterial noch ein sehr beschränktes sein, so bin ich doch von vornherein von dem griechischen Ursprunge der Wölfin überzeugt und geneigt, sie für ein Werk zu halten, welches in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. in einer chalkidischen oder ionischen Fabrik gearbeitet und von griechischen Schiffern nach Rom importiert wurde.

Es hat auch nicht an Gelehrten gefehlt, welche in unserer

Figur eine Arbeit aus dem frühen Mittelalter erkennen wollten. Hiernach würde, da die Existenz der Wölfin im zehnten Jahrhundert bezeugt ist, die unmittelbar vorhergehende Zeit in Betracht zu ziehen sein. Dieser Zeit des gröfsten Kunstverfalles aber können wir unmöglich ein so bedeutendes Werk zuschreiben. Auf dem Diptychon von Rambona, einer longobardischen Arbeit aus dem Ende des neunten Jahrhunderts, ist unter dem gekreuzigten Christus die Wölfin beigefügt, wie sie die Zwillinge säugt. Ein schärferer Gegensatz als zwischen der kindlichen Barbarei dieser Darstellung und der typischen Strenge der kapitolinischen Wölfin läfst sich kaum denken. Wohl aber mag die Mifshandlung, welche dem altgriechischen Werke zu teil wurde, jener Zeit angehören. Die lateranische Basilica wurde, nachdem sie 896 infolge eines Erdbebens zusammengestürzt war, unter dem Papste Sergius III. (904—911) vollständig neu aufgebaut. Es scheint recht wohl denkbar, dafs damals der Wunsch rege wurde, den vor der Kirche gelegenen Platz mit dem Wahrzeichen der Stadt Rom zu schmücken. Da die gleichzeitige Plastik unfähig war, eine einigermafsen befriedigende Statue zu gestalten, so suchte man nach einem antiken Werke jener Art. Hierbei stiefs man auf unsere Wölfin, die, übel zugerichtet, etwa in dem Souterrain eines heidnischen Tempels lag, und beauftragte irgendwelchen Kupferschmied sie für die Aufstellung an dem Palaste des Lateran zurecht zu machen.

Eine Abbildung der Wölfin, als sie noch am Lateran stand, bei Infessura diario della città di Roma ed. Tommasini (Roma 1890) T. III zu p. 38. Andere Abbildungen: Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 58, 288 (wo weitere ältere Litteratur angeführt ist). Rayet monuments de l'art antique I 27. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 510 Fig. 552. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 318. Reinach répertoire II 2 p. 728 n. 4. Petersen vom alten Rom p. 15 n. 11, p. 17—18. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 184—191, Detlefsen de arte Romanorum antiquissima III p. 7 ff., Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 291 Anm. 2 und unsere Nachträge. Über die Geschichte der Wölfin: Ann. dell' Inst. 1877 p. 379 ff. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 8, p. 12—14, p. 30, p. 45. Die auf die Statue bezügliche Urkunde: Revue archéologique XXXII (1876) p. 161, XLIII (1882) p. 25. Der Denar des P. Satrienus: Babelon monnaies de la république II p. 420. Die Münzen des Traian: Cohen médailles impériales II² p. 54 n. 338—340. Das Diptychon von Rambona: Buonarrotti osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro Tafel zu p. 257 ff.

639 Bronzestatuette der dreigestaltigen Hekate.

Vormals im Besitze der Chigi, seit Benedict XIV. im Museum.

Die Anlage des Werkes scheint durch eine von Alkamenes (vgl. n. 67) gearbeitete Statue bestimmt, welche in Athen neben dem Tempel der Nike Apteros aufgestellt war. Hingegen bekunden die Attribute zum Teil den Einfluſs späterer religiöser Vorstellungen. Die eine der Figuren hält zwei Fackeln, wie sie seit alter Zeit

der Mondgöttin beigelegt wurden, die zweite eine Schlange und ein Messer oder einen Dolch, Attribute, welche, vermutlich von den Erinyen entlehnt, auf die schreckhafte Seite in dem Wesen der Göttin hinweisen. Der Schlüssel und der Strick, die wir in den Händen der dritten Figur wahrnehmen, bezeichnen Hekate als Wächterin der Pforten zwischen Himmel und Unterwelt. Der Kopfschmuck der ersten und zweiten Figur erklärt sich aus den Einflüssen orientalischer Kulte. Die Mondsichel und die aus ihr herauswachsende Lotosblume setzen die Fackelhalterin zu Isis in Beziehung, während die von einem Strahlenkranze umgebene phrygische Mütze der zweiten Figur von Mithras (vgl. n. 666) entlehnt zu sein scheint.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. 20—22. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 71, 891. Conze Heroen- und Göttergestalten T. LXVIII 2. Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 1906. Reinach répertoire II 1 p. 322 n. 3. Alles Weitere in den archäol.-epigraph. Mittheilungen aus Oesterreich V (1881) p. 65 AA. Vgl. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 74.

Das Vasenzimmer.

Die in diesem Zimmer ausgestellten bemalten Vasen stammen gröfstenteils aus Ausgrabungen, die in den sechziger Jahren in der Nekropole von Caere (Cervetri) unternommen wurden. Wer sich für diese Denkmälergattung interessiert, wird gut thun, sich zunächst im etruskischen Museum des Vatikans zu orientieren, wo im besonderen die attische Vasenmalerei durch ungleich zahlreichere und bedeutendere Exemplare vertreten ist. Ich beschränke mich darauf, unter den in diesem Zimmer befindlichen Gegenständen zwei Stücke hervorzuheben.

Ungefähr in der Mitte des Zimmers:

640 **Cista aus Holz mit Silber belegt.**

Gefunden 1861 bei Praeneste (Palestrina) in einer sogenannten Tomba a fossa. Nur die silbernen Bestandteile sind antik. Der hölzerne Kern, von dem sich nur geringe morsche Reste erhalten hatten, ist von dem modernen Ergänzer beigefügt.

Der Behälter zeigt eine ähnliche cylinderartige Form wie die der bronzenen Cisten, welche sich in den dem vierten und dritten Jahrhundert v. Chr. angehörigen Gräbern der pränestiner Nekropole finden. Hingegen ist der Deckel nicht wie bei diesen gewölbt, sondern flach und entbehrt des Griffes. An dem Behälter hat sich ein beweglicher Henkel erhalten, während ursprünglich daran zwei Henkel angebracht gewesen zu sein scheinen. Die Ornamente, welche den Deckel wie den untersten Gürtel des Behälters verzieren, und die unmittelbar unter dem oberen Rande des Behälters angebrachten Tierfiguren sind teils getrieben, teils graviert, die in Palmetten auslaufenden Masken, in die der Henkel eingreift, und die harpyienartigen Flügelfiguren auf den Streifen, welche den Behälter in vertikaler Richtung überziehen, mit Formen eingepreſst, die Tierfiguren der beiden mittleren Gürtel aus dem Grunde herausgeschnitten und ihre inneren Linien graviert. Die ornamentalen wie die figürlichen Motive zeigen ein entschieden vorderasiatisches Gepräge. Das pränestiner Grab, in welchem die Cista gefunden wurde, gehörte der zweiten

Hälfte des siebenten oder der ersten des sechsten Jahrhunderts v. Chr. an, einer Periode, während deren die Etrusker wie die Latiner einen lebhaften Handelsverkehr mit den Karthagern unterhielten und vorwiegend phönikische, beziehungsweise karthagische Produkte bei ihnen eingeführt wurden. Der nächstliegende Gedanke scheint somit der, dafs die Cista ein semitischer Importartikel ist. Doch sind die Unterschiede zwischen dem Stile, in dem die damalige phönikische, und demjenigen, in dem die beginnende hellenische Kunstindustrie arbeitete, noch nicht mit genügender Sicherheit festgestellt, und es bleibt demnach die Möglichkeit, dafs die Cista aus einem Mittelpunkte althellenischer Metallotechnik in Präneste eingeführt ist.

Mon. dell' Inst. VIII T. 26, 1—3; Ann. 1866 p. 186 n. 70. Archaeologia 41 I (London 1867) pl. 10, 11 p. 203 n. 3. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 91—92, V (1890) p. 239. Alles Weitere bei Schumacher eine praenestinische Ciste im Museum zu Karlsruhe p. 38—40.

Auf der untersten Konsole das vierte Stück rechts vom Eingange:

641 **Krater des Aristonothos** (?).

Gefunden in einem caeretaner Grabe.

Dieser Krater gehört zu den ältesten, mit mythologischen Darstellungen verzierten Gefäfsen griechischer Fabrik, die sich in Italien gefunden haben. Er kann nach dem Stile seiner Malereien recht wohl bis in das achte Jahrhundert v. Chr. hinaufreichen. Auf der einen Seite sieht man Odysseus und seine Gefährten, wie sie den glühenden Pfahl in das Auge des Polyphemos treiben. Sämtliche Figuren sind, entsprechend der ältesten griechischen Mode, mit rasierter Oberlippe und spitz zugeschnittenen Kinnbärten dargestellt. Der hinter Polyphem angebrachte Gegenstand soll offenbar ein Gestell aus Flechtwerk oder Holz darstellen, welches zur Aufnahme seiner Käse und Milchgefäfse diente. Über der Figur des Kyklopen ist der Name des Fabrikanten beigefügt, den man Aristonothos, Aristonophos oder auch Ariston der Koer gelesen hat. Die andere Seite zeigt ein Ruderschiff und ein Segelschiff, wie sie zum Kampfe gegen einander anrennen. Die Paläographie der Inschrift bietet keinen festen Anhaltspunkt, um den Fabrikort des Gefäfses zu bestimmen. Stil und Technik des Gefäfses deuten auf den hellenischen Osten.

Mon. dell' Inst. IX 4, Ann. 1869 p. 157 ff. Wiener Vorlegeblätter für archäologische Übungen 1888 T. I 8. Rayet-Collignon histoire de la céramique grecque p. 37 Fig. 22. Murray Handbook of Greek Archaeology pl. III n. 4 p. 32. Vgl. Klein die griechischen Vasen mit Meistersignaturen p. 27—28. Helbig das homerische Epos 2. Aufl. p. 252, p. 313—314. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 19. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892) p. 190—191, arch. Anzeiger p. 75.

Das lateranische Museum.

Da die auf die Denkmäler dieses Museums bezügliche Litteratur, soweit sie i. J. 1867 vorlag, in dem Kataloge von Benndorf und Schöne „die antiken Bildwerke des lateranischen Museums" (Leipzig 1867) zusammengestellt ist, so verzichte ich darauf dieselbe unter den einzelnen Nummern anzuführen. Vielmehr verweise ich dafür einfach auf den genannten Katalog, den ich durch die Abkürzung B. S. p. . . n. . . bezeichne, und citiere aufserdem nur das, was seit dem Jahre 1867 hinzugekommen ist. Eine Ausnahme von dieser Regel wird nur gemacht, wenn ein Denkmal in einem leicht zugänglichen Werke Veröffentlichung gefunden hat. In diesen Fällen füge ich, um das Nachschlagen zu erleichtern, das Citat des betreffenden Werkes bei, auch wenn dasselbe bereits in der Litteraturangabe von Benndorf und Schöne enthalten ist.

Erstes Zimmer.

In der Mitte dieses Zimmers ist ein Mosaik eingelassen, welches zu dem grofsen, 1824 in den Thermen des Caracalla entdeckten und gegenwärtig in dem oberen Stockwerke des lateranischen Palastes aufbewahrten Mosaikfufsboden (n. 725) gehörte. Man sieht darauf drei stehende Athleten, von denen einer durch die mit dem Caestus umgebenen Hände als Faustkämpfer kenntlich ist. Vgl. n. 725.

B. S. p. 36 n. 55.

642 (8) Relief, die Entführung der Helena.

Vielleicht gefunden in der Villa Palombara, vormals in den Appartamenti Borgia des Vatikans.

Paris sitzt in dem Schiffe und streckt mit freudiger Hast beide Arme nach Helena aus, um ihr beim Einsteigen behilflich zu sein. Die Gattin des Menelaos wird in dem entscheidenden Momente schwankend, ob sie ihrem Verführer folgen soll; sie hemmt ihren Schritt und blickt nachdenklich vor sich hin. Ein Begleiter des Paris giebt der Bewunderung, die ihm die Schönheit der Helena einflöfst, durch seinen erstaunten Blick wie durch die Bewegung der r. Hand Ausdruck. Die Gefühle, welchen die drei Personen unterliegen, sind mit geringen Mitteln auf das treffendste vergegenwärtigt. Die Arbeit ist nur dekorativ aber doch wohl

griechisch. Leider hat die Oberfläche stark durch Feuchtigkeit gelitten.

Ann. dell' Inst. 1860 Tav. d'agg. C p. 121—128. — B. S. p. 4 n. 8.

643 (10) Grabrelief.

Gefunden, wie es scheint, an der Via Flaminia, unweit des Monte Pincio, dann im Palazzo Ruspoli, später in den Appartamenti Borgia. Ergänzt die r. Vorderarme der beiden Hauptfiguren, an der männlichen auch das r. Knie, aufserdem ein Teil des Speeres. Die Köpfe der beiden Hauptfiguren sind antik aber nicht zugehörig. Derjenige der männlichen Figur (ergänzt der Helmbusch) ist der Kopf einer Pallas.

Der Tote ist nach griechischer Weise als Heros neben seinem Hengste dargestellt. Er reicht seiner vor ihm sitzenden Frau die Hand, während neben ihm ein Diener steht, der den Speer seines Herrn hält. Links oben hängen der Schild und das Schwert des Helden. Rechts erhebt sich ein Lorbeerbaum, um dessen Stamm sich eine Schlange windet und auf dem ein Vogel mit geöffnetem Schnabel sitzt. Die Schlange ist hier, wie es scheint, als ein die Heroisierung des Toten andeutendes heiliges Tier aufzufassen. Das Relief erinnert in der Weise seiner Komposition auffällig an eine gewisse Gattung von Grabreliefs, die in den beiden letzten Jahrhunderten v. Chr. namentlich auf den Inseln des ägäischen Meeres beliebt war und die man demnach als die Gattung des Inselstiles zu bezeichnen pflegt. Jedenfalls lassen die Auffassung wie der Charakter der Ausführung darauf schliefsen, dafs das Relief vor der Kaiserzeit und im östlichen Bereiche des Mittelmeergebietes gearbeitet ist.

B. S. p. 5 n. 10. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1813. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Sculpturen p. 47. Über die Schlange: Deneken de Theoxeniis (Berolini 1881) p. 51. Roscher Lexikon I 2 p. 2466 ff., p. 2582. Über den sog. Inselstil: Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich XI p. 171.

644 (11) Brunnenrelief.

Gefunden 1822 unter den Ruinen von Falerii, vormals in den Appartamenti Borgia. Ergänzt an der Figur des Mannes der untere Teil des herabfallenden Mantelstückes, Splitter an der l. Hand, dem l. Arme, dem Kantharos und dem Trinkhorne, am Knaben der obere Teil des Schädels, die Nase, die r. Hand nebst dem angrenzenden Stücke des Armes, das r. Bein, aufserdem der obere Teil des Schädels der Taube und verschiedene Stücke des Reliefgrundes.

Ein bärtiger Mann, der in dem Typus wie in der Tracht an den bärtigen Dionysos erinnert, steht da, in der R. ein Trinkhorn, in der L. einen Kantharos haltend, und blickt abwärts nach einem nackten Knaben, welcher, vor ihm auf dem Felsboden sitzend, die R. emporstreckt, als ob er nach dem Horne oder dem Kan-

tharos verlange. Die Öffnungen beider Gefäfse sind durchbohrt, um Wasserstrahlen Durchgang zu gestatten. Links ragt ein Felsen hervor, auf dessen oberer Fläche sich ein Eichbaum erhebt und eine Taube sitzt. Die Darstellung stimmt zu der arkadischen Überlieferung, nach welcher der ausgesetzte Asklepiosknabe von Trygon (Turteltaube) ernährt und von dem Sohne des Arkas, Autolaos, aufgefunden wurde. Was an dem Relief besonders auffällt, ist die merkwürdige Stilmischung. Während die flache Behandlung des Mannes an das Relief der Blütezeit erinnert und das Auge dieser Figur, obwohl sie im Profil dargestellt ist, nach altem Kunstgebrauche in der Vorderansicht wiedergegeben erscheint, setzt die Knabenfigur sowohl in der Behandlung des Reliefs wie in der naturalistischen Durchbildung des Kinderkörpers Kunstrichtungen voraus, die erst in der hellenistischen Zeit zur Ausbildung kamen, und das Gleiche gilt für das landschaftliche Beiwerk.

B. S. p. 6 n. 11. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XIV. Vgl. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10.

645 (13) Hochrelief mit zwei Faustkämpfern.

Da der jugendliche Faustkämpfer eine moderne Überarbeitung erfahren hat, läfst es sich nicht mit Sicherheit feststellen, in wie weit er antik ist. An dem bärtigen Kämpfer könnte der r. Oberschenkel modern sein.

Dieses Relief, welches sich vormals in der Villa Aldobrandini befand, war bereits zur Zeit Rafaels bekannt, der davon eine Zeichnung entwarf. Es scheint nach seinem Stile unter Trajan gearbeitet.

B. S. p. 8 n. 13 Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 524 Fig. 566. Jüthner über antike Turngeräthe (Abhandl. des archäol.-epigr. Seminars der Universität Wien XII, 1896) p. 85 Fig. 68.

646 (19) Statuette der Nemesis.

Wahrscheinlich in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 64). Ergänzt der l. Vorderarm nebst dem von ihm gehaltenen Gewandzipfel, der r. Arm und die r. Schulter mit dem die letztere bedeckenden Gewandstücke, der vordere Teil des r., Stücke an den Zehen des l. Fufses. Die Ränder der Plinthe sind von moderner Hand zugehauen. Der durch ein modernes Einsatzstück mit dem Körper verbundene Kopf (erg. die hintere Hälfte) ist antik aber nicht zugehörig.

Das Standmotiv und die grofsartig-einfache Anordnung des Gewandes beweisen, dafs die Statuette ein attisches Original aus der grofsen Zeit des fünften Jahrhunderts wiedergiebt. Nemesis verkörperte ursprünglich das sittliche Rechtsgefühl, das Gewissen.

Hieraus entwickelte sich allmählich der Begriff einer Göttin, welche das rechte Mafs in den menschlichen Dingen herstellt, Glück und Unglück in das erwünschte Gleichgewicht bringt. Für die Haltung des l. Armes, welcher den Gewandüberschlag in die Höhe hebt, will man eine Erklärung in dem antiken Brauche finden, zur Abwehr von Unheil in den Busen zu spucken. Doch scheint es unglaublich, dafs eine derartige, im gemeinen Leben übliche Handlung auf ein Götterbild übertragen worden sei. Die Bewegung des l. Armes drückt vielmehr wie der züchtig geneigte Kopf eine an Schüchternheit streifende Bescheidenheit aus, also gerade diejenige Tugend, deren Beobachtung den Sterblichen von Nemesis empfohlen wird. Der gesenkte r. Arm hielt vermutlich eines der von Alters her für diese Göttin bezeichnenden Attribute, etwa eine Elle.

B. S. p. 12 n. 19. Reinach répertoire II 2 p. 656 n. 8. Vgl. Stephani Compte-rendu pour 1873 p. 151 ff. Posnansky de Nemeseos monumentis (Vratislaviae 1888) p. 20 ff.

647 (20) Relieffragment, Kaiser und Lictoren.

Die Überlieferung, dafs dieses Fragment zusammen mit den drei Friesfragmenten n. 649—651 unter Clemens VIII. Aldobrandini unweit des Trajansforums, als man den Grund für die Kirche S. Eufemia grub, gefunden sei, ist ungenügend beseugt. Die vier Stücke befanden sich bis 1812 in der Villa Aldobrandini, wurden in diesem Jahre von Camuccini erworben und gingen aus dessen Besitz um 1825 in die Appartamenti Borgia über. Ergänzt der Kopf und die r. Hand der zweiten Figur von rechts, der Kopf der zweiten Figur von links.

Der Ergänzer, der kein anderer als Thorwaldsen gewesen sein soll, hielt die Überlieferung, dafs dieses Fragment aus der Umgegend des Traiansforums stamme, für gesichert und gab daher der zweiten Figur von rechts den Kopf des Traian. Doch beweist ein im Thermenmuseum befindliches Fragment (n. 1037), welches zu derselben Platte gehörte wie das lateranische und auf dem sich der obere Teil eines Tempels erhalten hat, dafs das Relief unter Hadrian gearbeitet ist. Die Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente ergiebt sich deutlich daraus, dafs die auf ihnen vorhandenen Säulenteile genau auf einander passen und die Quaderwände des Tempels hier wie dort in der gleichen Weise behandelt sind. Dieser Tempel kann nach dem figürlichen Schmucke seines Giebels nur derjenige sein, den Hadrian an der sacra Via der Venus und Roma erbaute (vgl. n. 1037). Wenn unter den vier auf dem lateranischen Fragmente erhaltenen Gesichtern drei vollständig rasiert sind, wie es unter Traian üblich war, so erklärt sich dies daraus, dafs der bisher herrschende Gebrauch, nachdem Hadrian durch sein persönliches Beispiel den Vollbart empfohlen hatte, nicht sofort, sondern erst allmählig abkam. Jedenfalls zeigt

das Gesicht der ersten Figur von links einen kurzen Bart und fügt sich somit der von Hadrian eingeführten Mode (vgl. n. 562, 565).

B. S. p. 18 n. 20. Römische Mittheilungen X (1895) T. V p. 244—251. Petersen vom alten Rom p. 56 n. 41.

648 (26) Brunnenrelief.

Anfänglich im Palazzo Giustiniani, dann im Besitze von Luciano Bonaparte, principe di Canino, von dem es Pius VII. erwarb. Ergänzt die l. obere Ecke der Platte, die Nasenspitze und die l. Ferse der Nymphe, an dem Satyrknaben die Nasenspitze, die l. Schulter, der l. Arm vom Biceps bis zur Handwurzel, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, an dem Panisken die Nasenspitze, der l. Vorderarm, beinahe sämtliche Finger, das Pedum abgesehen von einem kleinen über dem Ellenbogen anhaftenden Stücke, der l. Unterschenkel mit Ausnahme des Hufes, der gröfste Teil der Syrinx, aufserdem der Rand des Hornes, der r. Flügel des Adlers, allerlei Stücke an den Köpfen der beiden Ziegen, beinahe sämtliche Köpfe der Raben, der Kopf und der Hals der Schlange.

Dargestellt ist eine Nymphe, welche einem vor ihr auf einem Felsen sitzenden Satyrknaben (vgl. n. 394) aus einem grofsen Horne zu trinken reicht. Das in dem Horne angebrachte Loch diente zur Einfügung des Rohres, aus dem der Wasserstrahl heraussprudelte. Hinter dem Satyrknaben steht innerhalb einer Öffnung des Felsens ein Panisk, welcher die Syrinx bläfst und in der L. ein Pedum hält. Vorn sieht man eine liegende und eine grasende Ziege, auf dem Felsen einen Adler, der einen Hasen zerfleischt. Hinter dem Felsen ragt ein wilder Feigenbaum hervor, auf dem sich ein Nest mit vier jungen Raben befindet. Eine Schlange windet sich an dem Stamme empor und richtet den Kopf begehrlich nach dem Neste, während die beiden alten Vögel mit ausgebreiteten Flügeln von den nahen Ästen aus ihre Brut verteidigen. Die Darstellung ist von der idyllischen Stimmung durchdrungen, welche sich so häufig in der Kunst der hellenistischen Zeit ausspricht. Diese Richtung erstreckt sich auch auf das Beiwerk, durch welches das die Haupthandlung umgebende Naturleben vergegenwärtigt wird. Man hat vermutet, dafs auf diesem Relief nicht die Pflege eines gewöhnlichen Satyrknaben sondern nach arkadischer Überlieferung die des Pan dargestellt sei, der in Arkadien als höchster Gott verehrt und von der peloponnesischen Kunst in vollständig menschlicher Gestalt gebildet wurde (vgl. n. 395), und dafs der Künstler diesem Diopan einen bocksbeinigen Gefährten (Aigipan) beigegeben habe. Aber einerseits ist der menschlich gestaltete Pan stets durch kleine, über der Stirn emporsprieſsende Bockshörner bezeichnet. Andererseits dürfen wir schwerlich annehmen, dafs ein so abgelegener Mythos, wie der arkadische

von der Pflege des Pan, jemals von der dekorativen Kunst verwertet worden sei. Soweit unser Wissen reicht, ist dieser Mythos nur von einem einzigen Dichter, nämlich dem im 3. Jahrhundert v. Chr. lebenden Euphorion, behandelt worden. Jedoch hatten die gelehrten und schwer verständlichen Gedichte dieses Mannes nur einen beschränkten Leserkreis und waren deshalb wenig geeignet auf die bildende Kunst zu wirken. Die elegante aber leblose Ausführung beweist, dafs dieses Relief keine hellenistische Originalarbeit sondern eine in der römischen Kaiserzeit gearbeitete Kopie ist. Um einen Begriff von der Kunstweise des Originales zu gewinnen, mufs man das vatikanische Fragment n. 394 zum Vergleiche heranziehen, welches von einem Relief mit derselben Darstellung aber von ungleich besserer Ausführung herrührt.

B. S. p. 16 n. 24. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXI. Vgl. von Wilamowitz-Moellendorff Isyllos p. 88 Anm. 63. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10. Über das Gedicht des Euphorion: Meinecke analecta alexandrina p. 158.

Zweites Zimmer.

Der Inhalt dieses Zimmers besteht vorwiegend aus Architektur- und Ornamentstücken, unter denen ich nur drei angeblich vom Trajansforum stammende Exemplare (n. 649—651; über die Provenienz vgl. n. 647) hervorhebe.

649, 650 (86, 168) Zwei Friesfragmente.

Die beiden Fragmente ergänzen sich gegenseitig, da offenbar die auf n. 86 dargestellten Eroten wie auf n. 168 mit Greifen gepaart waren und der Eros auf n. 168 zu einem zwei Eroten zusammenstellenden Motive gehörte, wie es auf n. 86 ersichtlich ist. Der Fries, von dem die beiden Fragmente herrühren, zeigte demnach eine Reihe von je zwei Eroten, die von den Hüften an in Rankenwerk ausliefen und von denen jeder einen Greif tränkte. Die Eroten erscheinen durch die strenge Stilisierung der Körper wie der Flügel dem dekorativen Ganzen untergeordnet. Auf n. 86 ist in der Mitte zwischen den beiden Eroten eine Amphora angebracht, auf deren Behälter man drei Relieffiguren, einen Satyr und zwei Bakchantinnen, wahrnimmt.

B. S. p. 38 n. 59, 68. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 43, p. 107.

651 (130) Fragment eines Frieses mit Blätter- und Blumenornamenten.

Die Ornamente machen trotz ihrer üppigen Fülle einen ebenso klaren wie grofsartigen Eindruck.

B. S. p. 43 n. 64 b.

Interessant ist es die in diesem Zimmer befindlichen antiken Dekorationsstücke zu vergleichen mit

652 (178) **Kaminplatte** aus dem Ende des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Der Mittelpunkt des Frieses wird durch einen aus Blumen und Früchten zusammengesetzten Kranz gebildet, während die Felder zu beiden Seiten des Kranzes mit Arabesken und je zwei um eine scenische Maske und ein Fruchtgefäfs gruppierten Greifen verziert sind. Die Ausführung ist sorgfältiger und feiner als an den antiken Arbeiten. Während an den letzteren das Wesentliche nachdrücklich hervorgehoben, das Nebensächliche weggelassen oder nur angedeutet ist, hat der Renaissancebildhauer sämtliche Motive bis zu den geringfügigsten Einzelheiten in gleichmäfsiger Weise durchgebildet und hiermit vielfach die Grenzen der Marmortechnik überschritten. Infolgedessen machen seine Ornamente einen weniger klaren und ruhigen Eindruck als die antiken.

Pistolesi il Vaticano descritto ed illustrato III 24 (unten) p. 76.

Drittes Zimmer.

653 (256) **Statue des Antinoos.**

Gefunden 1798 zu Ostia bei Tor Bovacciana, bis 1863 im Vatikan. Ergänzt der Kopf, der Hals, sämtliche Finger, abgesehen vom r. Daumen, entweder ganz oder zum Teil, beinahe der ganze mit Blumen gefüllte Gewandbausch, der jedoch durch ein von dem hinteren Teil noch erhaltenes schmales Fragment gesichert ist.

Dafs die Statue richtig als Antinoos ergänzt ist, beweisen die für den Liebling des Hadrian charakteristischen Körperformen, vornehmlich der hoch gewölbte Brustkasten. Wie es scheint, ist Antinoos hier als Vertumnus dargestellt, ein ursprünglich etruskischer Gott, welcher den Wechsel und die verschiedenen Gaben der Jahreszeiten vertrat und dessen Kultus in früher Zeit auch in Rom Eingang fand. Der Gewandbausch wird nicht nur Blumen sondern auch die für die einzelnen Jahreszeiten bezeichnenden Früchte enthalten haben.

B. S. p. 51 n. 79. Dietrichson Antinoos T. IV 11 p. 187 n. 20.

654 (258) **Kindersarkophag mit athletischen Darstellungen.**

Vormals in der Sakristei von S. Stefano in Piscinola.

Rechts sieht man die Schlufsscene eines Faustkampfes. Der Überwundene sitzt auf dem Boden, während der daneben stehende Sieger von dem Kampfordner als Preis einen Kranz empfängt. Der besiegte Faustkämpfer hält in jeder Hand einen cylinderförmigen, offenbar metallenen Boxer, der die Wirkung der Schläge

in furchtbarer Weise steigern mufste und nur auf wenigen, der vorgerückten Kaiserzeit angehörigen Denkmälern nachweisbar ist. Es folgt weiter links eine Gruppe von zwei Athleten, die unter der Aufsicht eines Kampfordners ringen. Zwischen ihnen liegt das den Sandboden der Palästra bezeichnende Gefäfs (vgl. 344—346, 869). Der Kampfordner hält in der L. den Siegespreis, einen Palmenzweig, und erhebt die R., wie um irgendwelche Anweisung zu geben. An die Gruppe der Ringer schliefst sich die zweier Pankratiasten an, auch diese beaufsichtigt von einem Kampfordner, der einen Palmenzweig hält. Beide stehen fest auf dem r. Fufse, haben das l. Bein erhoben, um dem Gegner damit einen Stofs zu versetzen, und liegen, während jeder die eine Hand seines Gegners angefafst hält, mit der anderen Hand zum Angriff aus. Rechts ist die Bekränzung eines siegreichen Athleten dargestellt. Der Sieger hält in der L. einen Palmenzweig und greift mit der R. nach dem Kranze, den ihm der neben ihm stehende Aufseher auf den Kopf setzt. Der Aufseher hält in der L. einen zweiten Kranz. Links vom Sieger steht ein bärtiger Mann, welcher zur Verkündung des Sieges die Tuba bläst.

B. S. p. 54 n. 81. Jüthner über antike Turngeräte p. 92 Fig. 73.

Viertes Zimmer.

655 (278) Attisches Relief, Medeia und die Peliaden.

Gefunden 1814 im Hofe der alten französischen Akademie (Palazzo Simonetti) am Corso.

Um sich an Pelias zu rächen, redete Medeia dessen Töchtern ein, dafs sie ihren Vater verjüngen würden, wenn sie ihn zerstückten und in einem Kessel aufkochten. Die verblendeten Mädchen schenkten ihr Glauben und richteten ihren Vater jämmerlich zu Grunde. Das Relief vergegenwärtigt die Vorbereitungen zu der verhängnisvollen Kur. Die eine der Peliaden ist beschäftigt den Dreifufs hinzustellen, in dessen Kessel Pelias aufgekocht werden soll. Die andere Schwester erscheint in trübes Nachdenken versunken, ob wirklich das schreckliche Unternehmen den von Medeia verheifsenen Erfolg haben wird; sie stützt den Kopf auf die erhobene R., in der sie das zur Zerstückung des Pelias bestimmte Schwert, und den r. Ellenbogen auf die l. Hand, in der sie die Schwertscheide hält. Ihr gegenüber steht Medeia, kenntlich durch die asiatische Tracht, ein Gefäfs mit Zaubermitteln in den Händen. Sie lüftet den Deckel, um den Inhalt des Gefäfses in den Kessel zu werfen, und richtet dabei ihren Blick fest auf die zaudernde Peliade. Der Stil deutet auf die an Pheidias anknüpfende attische Kunst und auch die Ausführung ist

so frisch, dafs man in diesem Relief recht wohl eine Originalarbeit aus jener Zeit erkennen kann. Da von den Sandalen nur die Sohlen, nicht aber die Riemen plastisch ausgedrückt sind und die von der Mütze der Medeia unter dem Kinne herabfallende Lasche nur ganz leicht mit dem Meifsel umrissen erscheint, so dürfen wir annehmen, dafs das Relief an mehreren Stellen bemalt war. Es steht hinsichtlich der Komposition, der Auffassung, des Stiles und der Dimensionen in enger Beziehung zu Reliefs, welche Orpheus und Eurydike (vgl. n. 833), und anderen, die Theseus und Peirithoos in der Unterwelt (vgl. n. 870) darstellen. Der Versuch, diese Exemplare, beziehungsweise ihre Originale, für Grabreliefs zu erklären, ist unzulässig, weil mythische Scenen auf den sicher beglaubigten Grabreliefs der attischen Blütezeit nicht nachweisbar sind. Aufserdem wäre zum mindesten die auf die Peliaden bezügliche Komposition ein für den Schmuck eines Grabes ganz ungeeigneter Gegenstand. Ein Gelehrter hat demnach die Frage aufgeworfen, ob nicht die Originale dieser Reliefs Weihgeschenke waren, die von Choregen oder Dichtern zum Andenken an bei dramatischen Aufführungen gewonnene Preise dargebracht wurden. Die Darstellung würde unter dieser Voraussetzung auf die preisgekrönte Tragödie hinweisen und deren Stoff in unserem Falle der Mythos der Peliaden gewesen sein, ein Mythos, den Euripides in einer gleichnamigen Tragödie behandelte.

B. S. p. 61 n. 92. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 341 b. Bullet. della commissione archeologica comunale XXV (1897) T. III, IV E p. 42—50. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1200. Sitzungsberichte der bayr. Akademie 1881, II, phil.-hist. Cl. p. 95 ff. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 68 ff., p. 225 ff.; XII (1897) p. 96 ff., arch. Anzeiger p. 137. Abhandl. des arch.-epigr. Seminares in Wien VIII (1890) p. 130 ff. Roscher Lexikon II p. 2506. Bloch griechischer Wandschmuck p. 48 ff.

656 (288) Kopf des jugendlichen Pan.

Ergänzt Nasenspitze und Büste.

Dieser Kopf, der früher fälschlich für den einer Paniska erklärt wurde, stellt eine Umarbeitung des unter n. 395 besprochenen Typus dar. Der Künstler ging darauf aus, die Bocksnatur schärfer hervorzuheben und erreichte diesen Zweck dadurch, dafs er die obere Kinnlade stärker entwickelte und die Nase abplattete.

B. S. p. 67 n. 101. Ann. dell' Inst. 1877 p. 203. Furtwaengler Meisterwerke p. 480 Anm. 1 nach K.

657 (291) Statue des Germanicus (?).

Gefunden 1819 in Veji. Ergänzt das l. Ohr, Stücke am r. Ohr, der r. Arm, der l. Arm vom Biceps abwärts nebst dem darüber fallenden Stücke des Gewandes und dem Stabe, der l. Unterschenkel,

die untere Hälfte des r. Unterschenkels mit dem Stamme, die Füfse, die Plinthe.

Die Figur ist nach griechisch-heroischer Weise mit um die Oberschenkel und um den l. Arm geschlagenem Himation dargestellt. Offenbar war sie redend gedacht; doch ist die Geberde des Redners weniger lebhaft als bei den Statuen n. 5 und 670. Die L. wird einen Speer oder ein Schwert gehalten haben, die R., ungefähr wie sie der Ergänzer wiedergeben hat, etwas zur Seite gestreckt gewesen sein. Der Kopf zeigt in der Vorderansicht eine auffällige Ähnlichkeit mit dem am besten beglaubigten Porträt des Germanicus, der bekannten zu Gabii gefundenen Statue, wogegen das Profil durch die stark gebogene Nase von demjenigen des Germanicus abweicht und an die Porträts des jüngeren Drusus, Sohnes des Tiberius, erinnert.

B. S. p. 68 n. 103. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. IX p. 170 Fig. 24, p. 169 n. 7, p. 204, p. 238 n. 2. Reinach répertoire II 2 p. 578 n. 1.

658 (319) **Männliche Statue mit Kopf des Ares.**

Vormals im Museum Hamilton, später zu Frascati in der Sammlung Marconi. Ergänzt an dem antiken aber nicht zu dem Körper gehörigen Kopfe der Helmbusch, die Nase, die Lippen; an dem Körper beide Arme, die l. Schulter nebst dem darauf liegenden Gewandstücke, der die Brust bedeckende Teil des Gewandes mit der auf der r. Schulter angebrachten Spange, aufserdem mehrere andere unbedeutende Stücke; die Ränder der Plinthe.

Die Statue hat an Interesse verloren, seitdem es anerkannt ist, dafs der Kopf nicht zu ihr gehört. Man darf dem Kopfe, welcher an den polykletischen Typus erinnert (vgl. n. 59), jedoch eine weichere Formengebung zeigt, die herkömmliche Deutung auf Ares belassen. An dem Helme wie an dem Haare haben sich Reste einer rötlichen Bemalung erhalten, die vielleicht einer Vergoldung als Unterlage diente. Da das Motiv des Körpers an einer in Lansdownhouse befindlichen Figur des jungen Marc Aurel wiederkehrt und die lateranische Statue nach dem Charakter ihrer Ausführung recht wohl zur Zeit der Antonine gearbeitet sein kann, so liegt der Gedanke nahe, dafs auch sie ein Mitglied dieses Kaiserhauses darstellte. Die Körperbildung läfst zu wünschen übrig. Der Oberleib erscheint im Verhältnis zu den Beinen zu lang, während die Unterschenkel im Vergleich mit den Oberschenkeln zu kurz ausgefallen sind.

B. S. p. 78 n. 127. Reinach répertoire II 1 p. 179 n. 2. Vgl. Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande LIII (1873) p. 29 d. Furtwaengler Meisterwerke p. 124—126.

659 (348) **Satyrstatue nach Praxiteles.**

Ergänzt die Nase, der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. abgesehen von zwei an der Hüfte anliegenden Fingern, ein Stück an

dem Tierfelle, beide Unterschenkel, die Füfse, der Stamm, die Plinthe.

Die Statue giebt den unter n. 539 besprochenen Typus wieder. Die Ausführung ist mittelmäfsig und auf der Rückseite vernachlässigt.

B. S. p. 90 n. 150. Reinach répertoire II 1 p. 134 n. 2.

660 (352) **Porträtkopf eines Claudiers.**

Ergänzt die Nase, die oberen Ränder der Ohren, die Büste.

Die Benennung dieses fein ausgeführten Kopfes schwankte bis vor kurzem zwischen Octavianus und Tiberius. Doch ist weder der eine noch der andere dargestellt. Der physiognomische Typus deutet auf einen dem julischen Kaiserhause angehörigen Claudier.

B. S. p. 94 n. 153. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 170 n. 8, p. 171 Fig. 25.

Auf der darüber angebrachten Konsole:

661 (356) **Kopf eines griechischen Athleten.**

Ergänzt der gröfste Teil der Nase, Hals und Büste.

Der Kopf gehörte zu einer recht gut gearbeiteten Wiederholung des Athletentypus, den wir durch die in der Villa Albani befindliche Statue des Stephanos (n. 786) kennen.

B. S. p. 95 n. 157. Furtwaengler Meisterwerke p. 405 Fig. 62, p. 404.

662 (371) **Fragment einer Marmorvase.**

Es zeigt die vortrefflich ausgeführten Figuren eines gehörnten und geschwänzten, aber sonst menschlich gebildeten Pans (vgl. n. 395) und eines jugendlichen Satyrs, welche unter lebhaften Bewegungen nach rechts tanzen. Pan, über dessen l. Arm ein Löwenfell herabfällt, schlägt die Becken; der Satyr fafst mit beiden Händen das ihn umflatternde Löwenfell und hält in der erhobenen L. zugleich einen Thyrsos.

B. S. p. 99 n. 167. Ann. dell' Inst. 1877 p. 212 not. 1. Hauser die neuattischen Reliefs p. 51 n. 68.

Fünftes Zimmer.

663, 664 (396, 405) **Männliche und weibliche Herme.**

Angeblich gefunden bei Nettuno. Ergänzt an der männlichen Herme der gröfste Teil der Hörner und der Ohren, das auf die l. Schulter herabreichende Band, der l. Arm mit der Traube vom Biceps abwärts, der Oberkörper und der r. Unterschenkel des Knaben, der Schaft von dem Ende des Gewandes an und andere unbedeutende Stücke, an der anderen Herme der Kopf, der Hals, die l. Hand, der r. Arm vom Biceps abwärts mit der Fruchtschwinge, der untere Teil des Hermenschaftes mit einem Stücke des Gewandes; von dem auf

der l. Schulter sitzenden Kinde sind nur der Ansatz des Gesäfses und ein Stück des l. Fufses antik.

Die beiden Hermen sind entschieden von derselben Hand und als Gegenstücke gearbeitet. Ihre Schäfte zeigen die schlanke, elegant geschweifte und sich unten etwas verjüngende Form, die neuerdings als eine Erfindung der hellenistischen Kunst nachgewiesen worden ist. Während die eine Herme in unzweideutiger Weise männliches Geschlecht bekundet, scheint die andere nach dem mit geschlitzten Ärmeln versehenen Chiton und nach den runden, weichen Formen des erhaltenen l. Vorderarmes ein weibliches Wesen darzustellen. Das auf der Schulter jeder der beiden Hermen sitzende Kind, die sicher antike Fruchtschwinge, welche die männliche Figur auf der R. hält, und die Fruchtschnur, die an dem Gegenstücke, von der l. Schulter herabreichend, in der Hüftengegend aus dem Gewande hervortritt, alles dies deutet auf ein Götterpaar, welchem der Kinder- und Fruchtsegen oblag. Der erhaltene Kopf der männlichen Herme zeigt eine orientalisierende Physiognomie, welche unter den sicher bestimmten Göttertypen am meisten an denjenigen des Priapos erinnert (vgl. n. 150). Doch wird die Deutung auf Priap durch die diesem Gotte fremden Hörner wie durch das Gegenstück ausgeschlossen. Es giebt keine Überlieferung, dafs dem Priap eine analoge weibliche Gottheit beigesellt gewesen wäre, und eine derartige Paarung würde dem Wesen dieses Gottes widersprechen, welcher nach der Vorstellung der Alten in hermaphroditischer Weise das männliche und das weibliche Geschlecht vereinigte. Der Versuch, die beiden Hermen einfach für Pan und Paniska zu erklären, stöfst auf die Schwierigkeit, dafs der erhaltene Kopf keine Ähnlichkeit mit irgendwelchem sicher beglaubigten Panstypus erkennen läfst. Vielleicht haben wir auch in diesem Falle (vgl. n. 371) anzunehmen, dafs italische Gottheiten unter griechischen Formen dargestellt sind. Der Künstler, welcher den Typus des italischen Gottes gestaltete, legte denjenigen des Priapos zu Grunde, stattete ihn jedoch mit den für Pan bezeichnenden Hörnern aus — ein Verfahren, welches z. B. nahe genug lag, wenn es galt einen für den altlatinischen Feldgott Faunus geeigneten Typus zu schaffen. Erklären wir die männliche Herme für Faunus, dann würde die andere Herme auf sein weibliches Pendant, Fauna, zu deuten sein.

Reinach répertoire II 2 p. 525 n. 7, 8. B. S. p. 105 n. 181, 188. Über die hellenistische Hermenform: Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der sächs. Ges. der Wissenschaften XIV (1894) p. 452 Anm. 71.

665 (407) **Aschenkiste.**

Sie wurde 1825 in der Vigna Ammendola an der Via Appia gefunden und stammt vermutlich aus dem in dieser Gegend gelegenen Grabmale der Volusier. Vgl. n. 160.

Der Steinmetz hat diese Aschenkiste auf Vorrat gearbeitet; denn die zur Aufnahme der Inschrift bestimmte Tafel ist nur mit den ständigen Anfangsbuchstaben der lateinischen Grabschriften D(is) · M(anibus) bezeichnet und sonst leer. In Übereinstimmung mit den in dem Grabe der Volusier gefundenen Inschriften (vgl. n. 160) deutet der geschmackvoll angeordnete und sorgfältig ausgeführte Reliefschmuck auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit. Er besteht nicht nur aus ornamentalen, sondern auch aus figürlichen Motiven. Auf der Vorderseite ist unter der Fruchtguirlande der Abschluſs eines Hahnenkampfes dargestellt. Ein Knabe, dessen Hahn den Sieg davon getragen, hat seinen Vogel fröhlich zu einem Tisch geleitet, auf dem sich die Siegespreise, Kränze und Palmenzweige, befinden. Der Hahn hält bereits in der l. Kralle einen Kranz, den er offenbar von dem Tische weggenommen hat. Links sieht man einen anderen Knaben, welcher seinen in dem Kampfe getöteten Hahn weinend davon trägt. Auf jeder der beiden Seitenflächen ist über der Fruchtguirlande ein Nest junger Raben angebracht. Auf der r. Seite füttert einer der alten Vögel die kleinen, während der andere gegen eine Schlange kämpft, die sich um seine Beine und seinen Leib geringelt hat. Das entsprechende Relief der l. Seite scheint ähnlich gewesen zu sein, ist aber zu sehr verstümmelt, um die Einzelheiten deutlich zu erkennen. Unter der Guirlande sind auf der l. Seitenfläche zwei Eroten dargestellt, welche ein Pantherweibchen quälen, auf der r. die Gruppe eines trunken einher taumelnden Knaben, welcher von einem anderen Knaben gestützt wird.

B. S. p. 110 n. 189.

666 (391) **Mithrasgruppe.**

Gefunden kurz vor 1853 an der Scala santa.

Mithras war ein alt-arischer Lichtgott, der besonders in Persien verehrt wurde. Im Zusammenhange mit der religiösen Gährung und Göttermischung, welche in den hellenistischen Reichen stattfanden, nahm sein Kultus allmählich einen mystischen Charakter an. Auf italischem Boden sind seine ältesten Spuren unter Domitian nachweisbar. Zu den Zeiten Hadrians und der Antonine tritt er bedeutsam hervor und seit Septimius Severus begegnen wir ihm unter den Kulten der Domus Augusta. Im Gefolge der Legionen verbreitete er sich allmählich über alle von den Römern beherrschten Länder. Die in der römischen Zeit übliche Darstellung des Gottes ist durch eine häufig wiederkehrende griechische Komposition bestimmt, welche eine einen Stier opfernde Siegesgöttin darstellt (vgl. n. 771). Unsere Gruppe zeichnet sich vor den anderen in den römischen Museen befind-

lichen Wiederholungen durch ihre vortreffliche Erhaltung aus. Mithras ist, wie gewöhnlich, dargestellt als asiatisch gekleideter Jüngling, der einen Stier niederstöfst, eine Handlung, die vermutlich die Macht der Sonne über die irdische Natur vergegenwärtigt. Die Fruchtbarkeit der letzteren wird durch das Ährenbüschel symbolisiert, in welches der Schwanz des Stieres ausläuft. Die Bedeutung des nach der Wunde des Stieres emporspringenden Hundes, der sich nach derselben Stelle emporringelnden Schlange und des unter dem Bauche des Stieres befindlichen Skorpions ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt.

B. S. p. 117 n. 199. Die Litteratur über die Mithrasdenkmäler: Preller-Jordan römische Mythologie II p. 413 Anm. 4.

667 (399) **Hirsch aus Basalt.**

Gefunden 1822 oder 1823 vor Porta Portese in der Vigna dei Signori della Missione, also im Bereiche der Gärten des Caesar. Ergänzt das Geweih, beide Ohren, die aus bemaltem Gipse eingesetzten Augen, die Schnauze, ein Stück des Schwanzes, das ganze l. Vorderbein, von den übrigen Beinen die Unterschenkel. Doch sind der r. Vorderfufs und die unter dem l. Vorderfufs angebrachte Stütze antik. Von der Plinthe hat sich nur der vordere Teil erhalten, an dem dieser Vorderfufs und diese Stütze haften.

Ein an der r. Seite des Leibes angebrachtes viereckiges Loch und ein unter demselben vorstehendes Stück beweisen, dafs der Hirsch an dieser Stelle mit einer anderen Figur verbunden war. Man hat deshalb vermutet, dafs er zu der Kolossalstatue einer Gottheit, etwa des Apoll oder der Artemis, gehört habe. Doch widerspricht dieser Vermutung die Plinthe, deren ursprüngliche Form und Breitenausdehnung durch den erhaltenen vorderen Teil angezeigt sind und welche nur für den Hirsch nicht aber für eine neben demselben stehende Figur Raum bot. Hingegen lassen sich jene Ansatzspuren und die Beschaffenheit der Plinthe auf das beste in Einklang bringen, wenn wir voraussetzen, dafs auf dem Rücken des Hirsches eine Figur safs, etwa Artemis, die bisweilen (vgl. z. B. n. 5) seitwärts auf einem Hirsche reitend dargestellt ist.

B. S. p. 118 n. 200. Reinach répertoire II 2 p. 754 n. 6. Über Artemis auf dem Hirsche reitend: Stephani Compte-rendu pour 1868 p. 6—7.

668 (406) **Kuh.**

Ergänzt beide Hörner und Ohren, alle vier Beine, der Schwanz, die Zitzen des Euters.

Der Eindruck der Figur wird dadurch verkümmert, dafs der Ergänzer die auf der Plinthe erhaltenen Ansatzspuren der Füfse unberücksichtigt gelassen und infolgedessen den Beinen eine falsche Stellung gegeben hat. Die Ausführung ist ungleich.

Während der Körper eine naturwahre Behandlung zeigt, erscheinen die Formen des Kopfes stumpf und unbestimmt.

B. S. p. 119 n. 201.

Sechstes Zimmer.

Sämtliche in diesem Zimmer aufgestellte Skulpturen wurden in den Jahren 1840 und 1846 zu Cervetri (Caere) im Bereiche des dortigen Theaters gefunden, eines Gebäudes, welches, soweit die Beobachtung der Bautrümmer einen Schluſs gestattet, in der ersten Kaiserzeit aufgeführt zu sein scheint. Die zugehörigen Statuen (n. 670—675) müssen, da sie auf der Rückseite durchgängig flüchtig bearbeitet sind, in Nischen oder an Wänden gestanden haben. Vielleicht diente ein Teil von ihnen zur Dekoration der Bühnenwand. Vgl. B. S. p. 121—122.

669 (428) Kolossalkopf des Augustus.

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück am Hinterkopfe, die Büste.

Der Kopf war, wie sich aus der runden Bearbeitung des unteren Halsabschnittes ergiebt, dazu bestimmt, in eine Statue eingelassen zu werden. Die etwas gedrungenen Verhältnisse, welche er im Vergleich mit anderen Porträts desselben Kaisers zeigt, erklären sich hinlänglich daraus, daſs er darauf berechnet war, aus gröſserer Ferne gesehen zu werden.

B. S. p. 124 n. 208. Bernoulli II 1 p. 81 n. 20.

670 (433) Geharnischte Statue.

Ergänzt aus Gips der Kopf, welcher die Züge des Germanicus zeigt, der r. Arm, das obere Ende des Schwertgriffes, ein groſser Teil des Gewandes, Splitter an den Panzerklappen, die groſse Zehe des r. Fuſses, der gröſste Teil der Plinthe.

Da die meisten der in dem Bereiche des caeretaner Theaters gefundenen Statuen Porträts von Mitgliedern des julischen Kaiserhauses sind und der Stil der Statue wie die Anordnung des Panzers und seines Reliefschmuckes auf den Anfang der Kaiserzeit hinweisen, wird auch diese Statue, deren Kopf abhanden gekommen ist, eine dem julischen Geschlechte angehörige Persönlichkeit dargestellt haben. Der Mann war, wie Augustus in der Statue aus der Villa ad Gallinas (n. 5), die Truppen anredend gedacht. Die l. Hand hält den Griff des unter dem Mantel verborgenen Schwertes; der r. Arm war in der Höhe der Schulter nach links vorgestreckt, eine Bewegung, welcher diese ganze Seite des Körpers folgt. Der Reliefschmuck des Panzers zeigt oben den Sonnengott, wie er mit seinem Viergespann aus dem Meere emportaucht, weiter unten zwei knieende, asiatisch gekleidete Barbaren, welche zwei Greifen aus einer Schale zu trinken geben. Die Anlage und die Ausführung der Figur sind gleich vortrefflich.

B. S. p. 124 n. 204. Bonner Studien (Berlin 1890) T. I 2 p. 10.

671 (435) **Kolossalstatue des Tiberius.**

Ergänzt die Nase.

Das Motiv entspricht demjenigen der unter n. 95 besprochenen Statue von Piperno. Doch umgiebt den Kopf die aus Eichenlaub geflochtene Bürgerkrone (corona civica), wie an einer vejenter Statue desselben Kaisers (n. 89), und ist der ganze Rücken vom Mantel bedeckt.

B. S. p. 126 n. 206. Bernoulli II 1 p. 148 n. 8. Reinach répertoire II 2 p. 581 n. 1.

672 (436) **Mutmafsliche Statue der jüngeren Octavia** († 62 n. Chr.), Tochter des Claudius.

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, beide Vorderarme mit Scepter und Schale, Stücke am Gewande.

Da die Statue zugleich mit Bildnissen von Mitgliedern des julisch-claudischen Kaiserhauses gefunden wurde, ihr Gesicht an den Familientypus der Claudier erinnert und das Profil wie die Anordnung des Haares mit einem wiewohl nur mittelmäfsig ausgeführten Münzporträt der jüngeren Octavia übereinstimmt, so hat man sie nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf diese durch Tugend wie durch Bescheidenheit ausgezeichnete Prinzessin gedeutet, deren durch ihren Gemahl Nero herbeigeführter Tod in Rom allgemeines Bedauern erregte. Sie ist durch die aus runden und länglichen Perlen zusammengesetzte Kopfbinde als Priesterin bezeichnet, sei es der gens Iulia im allgemeinen, sei es im besonderen des Divus Iulius. Die Ergänzung der Arme mit Scepter und Schale scheint richtig. Die Ausführung ist ungleich geringer als die der meisten anderen an derselben Stelle gefundenen Statuen von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses.

B. S. p. 127 n. 207. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. XIX p. 183 n. 10, p. 366—367. Vgl. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 237—238.

673 (437) **Kolossalstatue des Claudius.**

Der Kaiser ist unter dem Typus der sitzenden Zeusbilder und mit dem Eichenkranze (corona civica) dargestellt. Sein Kopf zeigt eine ähnliche stark idealisierende Auffassung wie der Kolossalkopf von Otricoli (n. 313). Der vom l. Schulterblatt senkrecht herabreichende unausgeführte Streifen und die hinter demselben angebrachte Eintiefung scheinen dadurch veranlafst, dafs der Körper an dieser Stelle von der Lehne des Thronsessels (vgl. n. 677) berührt war.

B. S. p. 128 n. 208. Bernoulli II 1 p. 333 n. 7.

674 (438) **Togastatue.**

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an beiden Ohren, die l. Hand mit der Rolle (diese wohl richtig), der r. Vorderarm, der r. Fufs, der

vordere Teil des l. Fufses, ein Stück am unteren Gewandsaume, die Plinthe.

Die Deutung auf den älteren Drusus ist unbegründet.

B. S. p. 128 n. 209.

675 (439) **Geharnischte Statue des älteren Drusus oder Germanicus.**

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, der r. Arm, der l. Vorderarm mit Gewand und Schwert, ein Stück auf der Innenseite der r. Wade, der l. Fufs nebst einem Stücke des Unterschenkels, der Stamm, die Plinthe.

Der Mann ist redend gedacht und mit ähnlicher Haltung der Arme wiedergegeben wie n. 657. Der edle Kopf, dessen Formen und Ausdruck auf Intelligenz wie auf Thatkraft schliefsen lassen, erinnert an die Münzporträts des älteren Drusus wie an diejenigen seines Sohnes Germanicus. Welcher von beiden dargestellt sei, wage ich bei der grofsen zwischen Vater und Sohn herrschenden Ähnlichkeit nicht zu entscheiden. Die geläufige Deutung auf den jüngeren Drusus ist unbegründet.

B. S. p. 129 n. 210. Bernoulli II 1 T. XIII p. 170 n. 9, p. 205—206, p. 214, p. 239. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 81. Reinach répertoire II 2 p. 576 n. 3. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 10. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 314.

676 (444) **Männliche Porträtbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an den Ohren.

Die geläufige Benennung auf Caligula ist unhaltbar. Der Kopf unterscheidet sich in der Form des Schädels, in der Linie des Profils wie im Haarschnitt wesentlich von den sicher beglaubigten Porträts dieses Kaisers und läfst auch den dem Caligula eigentümlichen tückischen Ausdruck vermissen.

B. S. p. 130 n. 211. Bernoulli II 1 p. 305 n. 4 Fig. 46, p. 318.

677 (442) **Fragment eines Reliefs,** welches die etruskischen Bundesstädte darstellte.

Erhalten sind die Vertreter dreier Städte, alle drei durch Unterschriften bezeichnet. Der Vertreter von Tarquinii erscheint als ein bärtiger Mann, der, wie es beim Opfer vorgeschrieben war, die Toga über den Hinterkopf gezogen hat. Er wird mit gröfster Wahrscheinlichkeit auf Tarchon gedeutet, den tarquinischen Heros, welchem die Etrusker die Begründung ihrer Religion und Kultur zuschrieben. Es folgt die Schutzgöttin von Vulci, auf einem Throne sitzend und in der vorgestreckten R. eine Blume haltend, eine Figur, die ein Römer Venus, ein Etrusker Turan benannt haben würde. Vetulonia ist durch einen kräftigen Mann

vertreten, welcher in der L. ein Ruder hält und hinter dem sich eine Pinie erhebt. Noch heutzutage sind die Abhänge des Berges, auf welchem Vetulonia lag (bei Colonna a mare), auf der Seeseite reichlich mit Pinienwäldern bedeckt. Da auch auf der Rückseite der Platte ein Relief, welches ein auf einem Altar oder einer Basis stehendes Schwein darzustellen scheint, angebracht ist, so mufs auch diese Rückseite teilweise sichtbar gewesen sein. Doch läfst sich die ursprüngliche Anordnung nicht mit Sicherheit feststellen. Man hat vermutet, dafs das Relief von einem viereckigen Sitze herrühre, auf dessen drei Seiten je vier etruskische Städte dargestellt gewesen wären, und dafs dieser Sitz zu der bei derselben Ausgrabung gefundenen Statue des Claudius (n. 673) gehört habe. Da sich dieser Kaiser vielfach um Etrurien verdient gemacht und auch eine etruskische Geschichte in griechischer Sprache geschrieben hatte, so würde ein derartig verzierter Sitz für ihn recht wohl passen. Nach einer anderen Vermutung hätte dieses Relief zur Dekoration eines Sockels oder Altars gehört, welcher auf zwei entgegengesetzten Seiten mit parastadenartigen Vorsprüngen versehen war, und zwar wäre es an einem dieser Vorsprünge angebracht gewesen.

Ann. dell' Inst. 1842 Tav. d'agg. C p. 37—40. B. S. p. 130 n. 212. Vgl. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich XI (1887) p. 104 ff., p. 124—125. Sordini Vetulonia (Spoleto 1894) p. 13—15

678 (445) **Weibliche Porträtstatue.**

Ergänzt der r. Vorderarm und die Ränder der Plinthe. Der Kopf (erg. die Nasenspitze) ist antik aber nicht zugehörig.

Da gleichzeitig und an derselben Stelle eine auf Drusilla bezügliche Inschrift gefunden wurde, so scheint die Statue diese Tochter des Germanicus und Schwester des Caligula dargestellt zu haben. Die Weihrauchbüchse (acerra), welche sie in der L. hält, könnte an die vestalischen Rechte erinnern, die Caligula seinen Schwestern zuerkannt hatte. Der der Statue aufgesetzte antike aber nicht zugehörige Kopf wurde früher ohne Grund auf Livia gedeutet; er giebt vielmehr einen hohlen Idealtypus späten Ursprungs wieder, für den sich keine bestimmte Benennung vorschlagen läfst, da ihn die griechisch-römische Kunst zur Darstellung verschiedener Göttinnen und Personifikationen verwendete.

B. S. p. 132 n. 213. Bernoulli II 1 p. 326. Reinach répertoire II 2 p. 655 n. 8. Über die Porträts der Livia vgl. n. 249.

679, 680 (447, 450) **Zwei Seilene auf ihren Schläuchen schlafend.**

Ergänzt an n. 447 die Nase, das l. Ohr, die vordere Hälfte des l. Fufses, an n. 450 die Nase, das r. Ohr, der r. Fufs abgesehen von der Ferse, aufserdem Stücke der Plinthe.

Die in den Schläuchen angebrachten Öffnungen beweisen, dafs die beiden Statuen als Brunnenfiguren dienten. Im Begriff, einen Rausch auszuschlafen, haben die Seilene ihre Schläuche als Kopfkissen untergelegt, dabei aber vergessen, dafs dieselben nicht zugebunden sind. Infolge dessen wird die Flüssigkeit unter dem Drucke der Köpfe aus den Schläuchen herausgetrieben. Je ein Paar ähnlicher Brunnenfiguren hat sich auch unter den Ruinen des Theaters von Arles und desjenigen von Civita Castellana (colonia Iunonia Faliscorum) gefunden. Die Ausführung unserer Exemplare ist nur dekorativ.

B. S. p. 133 n. 214, 215. Reinach répertoire II 1 p. 62 n. 5.

681 (448) **Ara des Manlius.**

Sie ist nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift dem Censor perpetuus Gaius Manlius von seinen Clienten geweiht. Unter der die Inschrift umgebenden Guirlande sieht man die Darstellung eines Stieropfers, welche uns über mancherlei Einzelheiten der römischen Sacralaltertümer belehrt. Der Römer, welcher das Opfer darbringt, steht rechts von dem Altar, im Begriffe aus einer Schale auf denselben zu libieren. Neben ihm steht ein Camillus (vgl. n. 627), in der R. einen Krug, über der l. Schulter ein, wie es scheint, mit Fransen versehenes Gewand (ricinium?). Links von dem Altar wird der Stier von zwei knieenden, nur mit einem Schurze (limus) bekleideten Jünglingen (cultrarii) an dem Kopfe niedergehalten. Ein ebenfalls nur mit einem Schurz bekleideter Mann (popa) holt mit dem Beile aus, um gegen den Kopf des Tieres den tötlichen Schlag zu führen. Hinter dem Stiere sieht man einen zweiten Popa, welcher mit der R. eine Opferkeule (malleus) schultert und auf der L. eine, wie es scheint mit Blumen und Früchten gefüllte, Schüssel hält, vor ihm den Flötenspieler, der mit seiner Musik die heilige Handlung begleitet. Auf jeder der beiden Nebenseiten ist ein Lar mit Rhyton und Schale dargestellt (vgl. n. 566). Die Rückseite zeigt eine thronende Göttin, umgeben von drei männlichen und drei weiblichen Figuren, welche letzteren die Hände anbetend erheben. Das Füllhorn, welches sie in der L., und die Schale, die sie in der R. hält, bezeichnen diese Göttin als Fortuna, die hier wohl in engerem Sinne als Stadtgöttin von Caere aufzufassen ist. Ihr gilt offenbar das auf der Vorderseite dargestellte Stieropfer.

Mon. dell' Inst. VI 13; Ann. 1858 p. 1—17. B. S. p. 134 n. 216. Für den Popa vgl. Babelon et Blanchet bronzes de la bibliothèque nationale n. 883—886.

Siebentes Zimmer.

682 (462) **Marsyasstatue, nach Myron.**

Gefunden im April 1823 in einer antiken Bildhauerwerkstätte auf dem Esquilin in der Via dei quattro Cantoni n. 46—48. Ergänzt

die Ohren, beide Arme, der l. Unterschenkel, die vordere Hälfte des r. Fufses.

Während die Flöte dereinst zu Athen ein allgemein beliebtes Instrument war, welches auch in dem musikalischen Unterrichte der Jugend zur Anwendung kam, wurde in der auf die Perserkriege folgenden Periode eine entschiedene Antipathie gegen dieselbe rege, die im besonderen dadurch Steigerung empfing, dafs die Flöte für das nationale Instrument des verhafsten böotischen Nachbarvolkes galt. Diese Auffassung lag auch einer Bronzegruppe des Myron (vgl. n. 340) zu Grunde, in welcher die Hauptgottheit Attikas, Athena, gegenüber dem Seilen Marsyas ihrer Verachtung der Flöte Ausdruck gab und von der Nachbildungen auf drei attischen Denkmälern, einer mit Reliefs verzierten Marmorvase, einem rotfigurigen Kruge (Fig. 36) und einem Münzstempel (Fig. 37) erhalten sind. Athena hat soeben die ihr Gesicht entstellenden Flöten unwillig von sich geworfen; Marsyas, der neugierig herangeschlichen war, um den unbekannten Tönen zu lauschen, prallt vor der heftigen und ihm unerwarteten Bewegung der Göttin erschreckt zurück, fährt jedoch fort, seinen Blick begehrlich auf die Flöten zu richten, die wir uns in der Originalgruppe auf der Plinthe liegend zu denken haben. Unsere Statue ist eine Kopie nach dieser Figur des Marsyas. Der Ergänzer hat die Arme fälschlich mit Klapperblechen (κρόταλα) ausgestattet. Ohne ein Attribut zu halten, drückten sie vielmehr, in Übereinstimmung mit der Bewegung des Körpers, die Bestürzung aus, welche das Gebahren der Göttin dem Marsyas einflöfst. Der r. Arm war steil emporgestreckt, der l. zur Seite bewegt. Wie der Diskobol desselben Künstlers (vgl. n. 340) fixierte auch der Marsyas die menschliche Gestalt in dem prägnantesten Mo-

Fig. 36.

Fig. 37.

mente einer alle Körperteile beherrschenden Bewegung. Da er aus Bronze ausgeführt war, so hat man sich den Baumstamm und die unter den Füßen angebrachten Stützen hinweg zu denken, welche in der Marmorfigur den Eindruck der lebhaften Bewegung empfindlich beeinträchtigen. Die Durchführung unserer Statue stimmt vortrefflich zu den Nachrichten, welche über die Kunstweise des Myron vorliegen. Die Körperformen sind, wenn auch in etwas herber Weise, doch mit wunderbarer Klarheit und Bestimmtheit wiedergegeben, wogegen der Ausdruck des Gesichtes noch einen starren Charakter zeigt und die Behandlung des Haares recht eigentlich als archaisch bezeichnet werden darf.

B. S. p. 141 n. 225. Rayet monuments de l'art antique I pl. 33. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik I[4] p. 269a, p. 268—271, 299 Anm. 1. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1002 Fig. 1210. Collignon hist. de la sculpture grecque I p. 467—471 Fig. 234. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 208. Reinach répertoire II 1 p. 15 n. 6. Petersen vom alten Rom p. 114 n. 94, p. 111. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 454. Gazette archéologique XI (1896) p. 304 ff. Sauer die Anfänge der statuarischen Gruppe p. 68 ff. Mélanges d'archéol. et d'histoire publ. par l'École française de Rome X (1890) p. 118—122. Roscher Lexikon II p. 2445 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 357—359.

683 (476) **Statue des Sophokles.**

Gefunden zu Terracina und 1839 von der Familie Antonelli dem Papste Gregor XVI. geschenkt. Ergänzt von Tenerani die über der r. Seite der Stirn befindliche Haarpartie, der größte Teil der Augenknochen, die Nase, ein grofser Teil der r. Backe, die untere Hälfte des r. Schnurrbartes, Splitter am Backenbarte, beinahe die ganze r. Hand (doch ist ein Teil der Handfläche bis zum Ansatz des Daumens antik), das Gewand auf der Rückseite bis zur halben Höhe der Unterschenkel, die Füfse, das Scrinium, die Plinthe.

»Die Statue an sich macht völlig den Eindruck eines Originals; sie scheint durchaus für das Material gedacht, in dem sie ausgeführt ist, und das Werk eines freien griechischen Meifsels« (B. S. p. 159). Gröfsere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs sie, wenn auch vielleicht in freier Weise, das bronzene Standbild des Sophokles wiedergiebt, welches auf den Vorschlag des Lykurgos zwischen 350 und 330 v. Chr. im athenischen Dionysostheater aufgestellt wurde; denn sie trägt »den entschiedenen Charakter eines öffentlichen Monuments« und erinnert in der Auffassung wie in dem Stile an die Kunstweise der damals thätigen attischen Bildhauer. Ein Künstler, der mehr als fünfzig Jahre nach dem Tode des Sophokles ein Porträt des grofsen Dichters bildete, konnte dabei die Statue, welche der Sohn des Sophokles, Iophon, seinem Vater unmittelbar nach dessen Tode errichtet hatte, und ein Gemälde in der Poikile benutzen, auf dem Sophokles die Kithara spielend dargestellt war. Jedenfalls giebt die Statue ein in allem Wesentlichen richtiges und er-

schöpfendes Bild der dargestellten Persönlichkeit. Sophokles steht vor uns in der Blüte der Mannesjahre, mit dem ungezwungenen Anstande des harmonisch durchgebildeten Atheners, eine in jeder Hinsicht vornehme Erscheinung. Der eingestemmte l. Arm und die leichte Fülle des Unterleibes sind in einer Weise behandelt, welche den in der Figur herrschenden Charakter ruhiger Würde steigert. Das Gesicht vereinigt in unvergleichlicher Weise den Ausdruck von Intelligenz, phantasievollem Ernst und Liebenswürdigkeit. Ein wahres Meisterstück ist das Gewand, welches allenthalben die Formen des darunter befindlichen Körpers auf das klarste erkennen läfst und sich dabei in zugleich ungezwungener wie den künstlerischen Anforderungen entsprechender Weise entwickelt. Die Feinheit, mit welcher der Künstler den Gang der Falten abgewogen hat, erhellt im besonderen aus dem Überschlage, den er das Gewand über der l. Hand bilden läfst. Hierdurch wird der verworrene Eindruck, den die vielen auf einen Punkt zusammenlaufenden Linien hervorrufen würden, auf das glücklichste vermieden. Ein dem Geiste des fünften Jahrhunderts und somit dem Wesen des Sophokles zuwiderlaufendes Element kann man höchstens darin erkennen, dafs die Statue einen leichten Anflug von der dandyhaften Richtung zeigt, welche während des vierten Jahrhunderts in den vornehmen athenischen Kreisen herrschte und vielfach auch die plastische Darstellung bestimmte (vgl. n. 272, 273). Diese Richtung äufsert sich in der nicht ganz ungekünstelten Haltung des Kopfes, wie in der Anordnung des Bartes, die man mit Recht als beinah zierlich bezeichnet hat.

B. S. T. XXIV p. 158 n. 237. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1685 Fig. 1767. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 427. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 113—115. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 349 Fig. 178. Petersen vom alten Rom p. 127 n. 109. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1307. Athen. Mittheilungen X (1885) p. 100. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 159—160, XI (1896) p. 170ff.

Achtes Zimmer.

684 (487) Hellenistisches Kabinetsrelief.

Ergänzt die Nase der männlichen Figur.

Ein Mann reifen Alters mit sehr individuell gebildetem, vollständig rasiertem Gesichte, offenbar ein Dichter oder Schauspieler, sitzt vor einem Tische, auf dem sich zwei komische Masken und eine halb aufgewickelte Schriftrolle befinden, und hält auf der erhobenen L. eine dritte, ebenfalls der Komödie angehörige Maske, die er soeben von dem Tische weggenommen zu haben scheint. Hinter dem Tische sieht man eine von einer hohen Stütze getragene Tafel, auf der eine geöffnete Pergamentrolle befestigt zu

sein scheint. Die rechte Seite dieser Tafel ist abgebrochen und die Bruchstelle von moderner Hand verglättet. Rechts von dem Tische steht, dem Manne zugewendet, eine vollständig bekleidete weibliche Figur, deren erhobene Rechte abgestofsen ist, jedoch nach der Form der Bruchfläche einen kleinen stabförmigen Gegenstand, etwa einen Griffel, gehalten zu haben scheint. Hiernach fragt es sich, ob wir nicht die Darstellung nach Mafsgabe eines zu Herculaneum gefundenen Wandgemäldes auf eine von einem preisgekrönten Dichter oder Schauspieler dargebrachte Weihung zu deuten haben. Der Dichter oder Schauspieler hält die zu weihende Maske; die im Hintergrunde angebrachte Tafel ist dazu bestimmt die Weihinschrift aufzunehmen; die weibliche Figur, in der man eine Muse oder die Personifikation des scenischen Unterrichtes (*διδασκαλία*) erkennen könnte, hält den Griffel bereit, um die Inschrift anzubringen. Ein Gelehrter hat vermutet, dafs dieses Relief in Beziehung stehe zu einem Gemälde des Protogenes, welches Philiskos von Kerkyra, einen der bedeutendsten alexandrinischen Tragiker, in Nachdenken versunken darstellte. Doch widerspricht dieser Vermutung der Umstand, dafs die beiden auf dem Tische stehenden Masken wie diejenige, welche der Mann in der L. hält, entschieden auf die Komödie hinweisen. Ein anderer Gelehrter, der eine Monographie über das Porträt des Menandros vorbereitet, erkennt in dem sitzenden Manne den bedeutendsten Vertreter der neueren attischen Komödie, Menandros (vgl. n. 205). Das Relief scheint eine hellenistische Originalarbeit. Die Ausführung ist ebenso fein wie charaktervoll. Besondere Anerkennung verdient die Weise, in welcher der Künstler die Individualität des männlichen Kopfes trotz der kleinen Dimensionen zu klarem Verständnis gebracht hat.

B. S. p. 168 n. 245. Die älteste Abbildung bei Bellori illustrium philosopherum poetarum rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685) T. 69. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 84; die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 8 Fig. 3, 4 (vgl. p. 67 Anm. 25). Petersen vom alten Rom p. 130 n. 112, p. 128—129. Vgl. Benndorf Beiträge zur Kenntnifs des attischen Theaters p. 8. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 54 ff., p. 149. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 1627. Dieterich Pulcinella p. 50. Das Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1460.

685 (496) Statuenfragment einer schlafenden Nymphe.

Ergänzt die Nasenspitze und der Hinterkopf.

Die Statue, von der dieses Fragment herrührt, gehörte zu einer Gattung von Figuren, welche von den antiken Kunstkritikern als „die Ruhenden“ (*ἀναπαυόμεναι*) bezeichnet wurden. Ihr ursprüngliches Motiv ergiebt sich aus vollständiger erhaltenen

Wiederholungen, die als Brunnenfiguren kenntlich sind. Die Nymphe ruhte ausgestreckt auf dem Boden, indem sie sich auf den l. Ellenbogen stützte und den im Schlaf geneigten Kopf auf der über die l. Schulter gelegten r. Hand ruhen liefs. Unter ihrem l. Arm war ein Gefäfs angebracht, welches als Brunnenmündung diente. Die Ausführung ist fein, aber etwas ungleich.

B. S. p. 169 n. 252. Über die Wiederholungen: B. S. p. 247—248. Über die ἀναπαύμεναι: Rheinisches Museum XXV (1870) p. 153—155.

686 (520) **Kopf einer Satyriskin.**

Ergänzt ein Stück an der l. Wange, das Kinn, die Büste.

Die Benennung wird dadurch gerechtfertigt, dafs der Kopf spitze Ohren und über der Stirn zwei kleine Hörner, aber dabei entschieden weibliche Formen und auf dem Scheitel einen Zopf zeigt. Das Haar ist durch ein Band zusammengehalten und von einem Pinienkranze umgeben. Die in den letzteren angebrachten Bohrlöcher scheinen zur Befestigung von aus Bronze gearbeiteten Pinienbüscheln gedient zu haben. Der Mund ist zu herzlichem Lachen geöffnet und läfst beide Zahnreihen sehen.

B. S. p. 177 n. 273.

687 (524) **Kopf des jugendlichen Pan.**

Ergänzt Nase, Oberlippe, Büste.

Der Kopf giebt den nach dem polykletischen Doryphoros entworfenen Typus des Pan (vgl. n. 395) wieder. Er unterliegt hinsichtlich der Formen und des Ausdrucks ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 626.

B. S. p. 178 n. 277. Vgl. Ann. dell' Inst. 1877 p. 203. Furtwaengler Meisterwerke p. 480 Anm. 1 a.

688 (534) **Kolossale Poseidonstatue.**

Gefunden 1824 in Porto im Bereiche eines gröfseren Gebäudes, in dem man eine Thermenanlage erkennen will. Ergänzt die Nase, der ganze l. Arm mit dem Dreizack, die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem Aplustre, beide Unterschenkel, Splitter am Bart und Haupthaar, das Schiff, der Delphin, die Plinthe.

Die Statue giebt einen bronzenen Typus wieder, der in dem Kreise des Lysippos seine vollständige Ausgestaltung erhalten zu haben scheint und von der späteren Kunst unter mancherlei Modifikationen reproduziert wurde (vgl. n. 880). Poseidon setzt das rechtwinklig gebogene r. Bein auf das Vorderteil eines Schiffes, lehnt den r. Ellenbogen auf den r. Schenkel und stützt sich mit der L. auf seinen Dreizack. Die lässig bequeme Stellung und der Ausdruck des Gesichts, der eine gewisse Abgespanntheit erkennen läfst, erwecken den Eindruck, als ob der Gott nach

einer vorhergehenden Anstrengung ausruhe. Der Typus des Kopfes steht dem Zeusideal näher als in n. 113, wiewohl auch hier das Haar von Meeresfeuchte durchdrungen erscheint. Der Körper ist untersetzter als der des Bruders. Die Schärfe, mit der die Hauptumrisse des Kopfes durch Unterarbeitung hervorgehoben sind, und der stark abwärts gerichtete Blick deuten auf eine hohe Aufstellung. Da das von der R. gehaltene Aplustre den einfach schönen Fluſs der Umrisse beeinträchtigt, so scheint es vom Ergänzer irrtümlich beigefügt und die r. Hand ohne Attribut längs des Schenkels herabgehangen zu haben, wie auf Münzbildern, die denselben Poseidontypus wiedergeben. Als Beispiel diene die beifolgend (Fig. 38) abgebildete Münze des Demetrios Poliorketes. Ob der r. Schenkel gerade durch einen Delphin gestützt war, bleibt zweifelhaft; alle sonstigen Ergänzungen sind durch besser erhaltene Wiederholungen hinlänglich gerechtfertigt (vgl. z. B. n. 880).

Fig. 38.

B. S. p. 182 n. 287. Overbeck Kunstmythologie III p. 251, p. 255, p. 259 n. 2, p. 279 n. 1, p. 280; Atlas XI 1, 2, XII 29. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1392 Fig. 1540. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 243. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 419 Fig. 219. Reinach répertoire de la statuaire II 1 p. 27 n. 1. Vgl. Lange das Motiv des aufgestützten Fufses (Leipzig 1879) p. 31 ff. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 10.

Neuntes Zimmer.

689 (579) **Behelmter hellenistischer Porträtkopf.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase und Stücke am l. Ohre.

Der Kopf kann nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, ein römisches Porträt sein; denn wir würden ihn in diesem Falle, da er mit einem schwachen Vollbarte versehen ist, frühestens der Zeit Hadrians zuzuschreiben haben. Hiergegen sprechen jedoch der Stil und die sorgfältige aber zugleich von jeglicher Prätention freie Ausführung, die vielmehr auf die hellenistische Zeit deuten. Dem melancholischen Ausdruck, welcher dem Kopfe eigen ist, begegnen wir bei zahlreichen Porträts aus dieser Zeit. Dafs man damals bisweilen Vollbärte trug, beweisen die Münzbilder der makedonischen Könige Philippos V. und Perseus, die der Seleukiden Antiochos III., Demetrios II. und III., die der beiden Prusias von Bithynien und anderer hellenistischer Herrscher. Nach der Auffassung eines Gelehrten hätte der Künstler die darzustellende Persönlichkeit dadurch zu idealisieren versucht, dafs er ihre Gesichtszüge mit denjenigen eines bekannten Arestypus vermischte

B. S. p. 193 n. 304. Furtwaengler über Statuenkopien im Altertum I p. 43 Anm. 1. — Über den Bart in der hellenistischen Epoche: Röm. Mitth. IX (1894) p. 113.

690 (656) **Dreiseitige Basis.**

Gefunden 1844 auf dem Forum zwischen dem Saturntempel und der Phocassäule.

Da die stark nach einwärts geschwungenen Seitenflächen nur an den Basen der Dreifüfse Analogie finden, die von athenischen Choregen im Namen siegreicher Phylenchöre geweiht wurden, da ferner die lateranische Basis mit einem zu Athen befindlichen Exemplare dieser Art in den Mafsen übereinstimmt, ihre Reliefs dadurch, dafs sie dionysische Festfreude vergegenwärtigen, einen für ein derartiges Denkmal geeigneten Schmuck abgeben und endlich auch die Ausführung einen entschieden attischen Charakter zeigt, so dürfen wir dieses Marmorwerk jenen Dreifufsbasen zurechnen und annehmen, dafs es in Athen gearbeitet und von dort nach Rom übertragen worden ist. Hinsichtlich der Zeit der Ausführung gehen die Ansichten der Gelehrten weit auseinander. Der Bildhauer hat zwar keineswegs alle von ihm dargestellten Figuren selbständig erfunden, sondern vielfach ältere Vorbilder, namentlich aus dem Gebiete der Malerei, benutzt. Aber die entlehnten Motive sind nicht mechanisch neben einander gestellt, sondern nach den Bedürfnissen der Komposition abgewandelt und zu einheitlich in sich geschlossenen Gruppen vereinigt. Auch die Ausführung ist lebendig und zeigt noch keine Spur von der eleganten Glätte, wie wir sie an ähnlichen dekorativen Skulpturen aus der römischen Kaiserzeit wahrnehmen. Nach alledem spricht nichts gegen die Annahme, dafs diese Basis in der Alexanderepoche oder in der frühen hellenistischen Zeit gearbeitet ist.

Auf der einen Seite sieht man in der Mitte eine weibliche Figur, die mit den Fingern und dem Plektron eine sechssaitige Lyra rührt. Sie ist umgeben von zwei tanzenden Mädchen, von denen das eine in der R. Krotalen zu halten scheint. Die rechts folgende Seite zeigt drei tanzende Mädchen. Der Kopf der Mittelfigur ist im Altertum, wie das an der betreffenden Stelle angebrachte Loch beweist, entweder restauriert worden, das Einsatzstück jedoch verloren gegangen, oder die Restauration war vorbereitet, ist aber nicht zur Ausführung gelangt. Die Reliefs der dritten Seite stellen einen tanzenden Satyr zwischen einem tanzenden und einem ruhig stehenden Mädchen dar, welches letztere mit der vom Gewande bedeckten, linken Hand einen nicht näher zu bestimmenden Gegenstand vor der Brust hält. Bei der Ausführung des Satyrs hat der Bildhauer der Basis oder der antike Restaurator einen Fehler begangen. Wie sich nämlich aus

dem Falle der Nebris und der Stellung des Thyrsos und aufserdem noch aus mehrfachen Wiederholungen der Figur ergiebt, mufste dieser Satyr mit der zurückgreifenden L. wie mit der vorgestreckten R. das längs seiner Schenkel ausgebreitete Pantherfell, mit der R. zugleich den Thyrsos fassen. Sein l. Arm und sein r. Vorderarm sind auf der Basis entweder beinahe vollständig weggemeifselt oder nur skizziert. Doch lassen die vorhandenen Spuren deutlich erkennen, dafs der r. Vorderarm eine falsche Richtung erhalten hat; denn er ist nach oben gerichtet, ohne das Fell und den Thyrsos zu berühren, die infolge dessen vollständig in der Luft schweben. Dafs auch an dieser Figur eine Restauration in Angriff genommen war, beweisen die beiden Eintiefungen, welche in dem Felle ungefähr da, wo die zurückgestreckte L. eingreifen müfste, angebracht sind.

B. S. p. 201 n. 328. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 25 n. 38, p. 146—147, p. 179. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 92—94.

Zehntes Zimmer.

Besondere Beachtung verdient in diesem Saale eine Reihe von Skulpturen, welche im J. 1848 drei Miglien vor Porta Maggiore an der Via Labicana nicht weit von Centocelle gefunden wurden (n. 691—696). Der Inhalt der Darstellungen läfst darauf schliefsen, dafs diese Sculpturen zur Dekoration eines Prachtgrabes dienten, welches nach zwei an derselben Stelle entdeckten Inschriften einem Zweige der Haterier gehört zu haben scheint, einer Familie, die während der ersten Kaiserzeit eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Der Stil der Reliefs und die Buchstabenformen der Inschriften deuten auf das vorgerückte zweite Jahrhundert n. Chr. Wir beginnen unsere Betrachtung mit drei Reliefs, welche den Pomp eines vornehmen römischen Leichenbegängnisses veranschaulichen.

Vgl. Hartel und Wickhoff die Wiener Genesis p. 30 (wo die Entstehung dieser Reliefs meines Erachtens zu früh, nämlich schon um das Ende des ersten Jahrhunderts, angenommen wird).

Den Fenstern gegenüber:

691 (690) **Relief, Ausstellung eines Leichnams.**

War ein Römer oder eine Römerin aus den wohlhabenden Ständen gestorben, so wurde die Leiche zunächst von dem Pollinctor gebadet, gesalbt und so hergerichtet, dafs sie einen möglichst würdigen Eindruck machte. Dann stellte man sie im Atrium des Hauses auf einem Paradebette (lectus funebris) aus. Das Relief vergegenwärtigt eine derartige feierliche Ausstellung (collocatio). Die Verstorbene liegt steif ausgestreckt auf dem Paradebette.

Die vier zu ihren Füfsen übereinander gelegten tafelförmigen Gegenstände scheinen Schreibtafeln (pugillares), von denen wir vielleicht annehmen dürfen, dafs sie das Testament der Verstorbenen enthalten. Hinter dem Bette sieht man zwei Klageweiber (praeficae) mit aufgelöstem Haare, welche mit den Händen auf ihre Brüste schlagen, und einen Mann, vielleicht den Pollinctor, der im Begriff ist die Leiche oder das Paradebett mit einer Guirlande zu schmücken. Links wie rechts brennende Kandelaber und Lampen. Links unten sitzt vor dem Bette eine Flötenspielerin, die mit ihrer Musik den Jammer der Klageweiber begleitet. Hinter ihr steht eine andere Frau, welche, die Hände faltend, zu der Verstorbenen emporblickt. Rechts vor dem Bette sitzen drei trauernde Frauen, jede mit einer steifen spitzen Mütze auf dem Kopfe. Da eine derartige Mütze (pileus) bei den Römern für das Symbol der Freiheit galt und sie bei dem Akte der Freilassung den Sklaven aufgesetzt wurde, so haben wir vielleicht in den drei Figuren Sklavinnen zu erkennen, die durch testamentarische Verfügung der Verstorbenen freigelassen worden sind. Die vier Figuren, zwei Männer und zwei Frauen, welche die Hände auf die Brust legend, vor dem Unterbau des Paradebettes stehen, scheinen Verwandte der Toten zu sein. Aufserdem sieht man unterhalb des Unterbaues zwei Gefäfse, in denen Räucherwerk brennt, und rechts einen Mann, welcher einen rundlichen Gegenstand (einen Weihrauchklumpen?) heranträgt.

Mon. dell' Inst. V 6, Ann. 1849 p. 365—370. Brunn kleine Schriften I p. 72—76 Abb. 25. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 289 Fig. 218. B. S. p. 221 n. 318.

Nachdem die Leiche eine gewisse Zeit, gewöhnlich drei Tage, im Atrium des Hauses ausgestellt gewesen war, wurde sie in feierlichem Zuge zunächst nach dem Forum gebracht. Der Zug zeigte einen besonders bedeutungsvollen Charakter, wenn der Tote einer Familie angehörte, deren Mitglieder curulische Ämter bekleidet hatten. Dann schritten der Bahre Personen voran, welche Porträtmasken jener Ahnen vor das Gesicht gebunden hatten und die betreffende Amtstracht trugen. Die Bahre wurde auf dem Forum vor der Rednerbühne niedergesetzt; die als Ahnen maskierten Personen nahmen auf curulischen Sesseln Platz; ein Verwandter hielt die Leichenrede. Hierauf wurde die Leiche, je nachdem sie verbrannt oder beigesetzt werden sollte, entweder nach dem für die Verbrennung bestimmten Platz oder direkt in das Familiengrab gebracht. Der Weg, welchen der Leichenzug der Haterier vom Forum aus durch die sacra Via einschlug, wird durch ein Relief vergegenwärtigt, welches an der Ausgangswand des Zimmers aufgestellt ist.

692 (719) **Relief, einen Teil der sacra Via darstellend.**

Fünf Gebäude folgen von rechts nach links so aufeinander: 1) Ein Tempel, innerhalb dessen ein Sitzbild des Jupiter mit Donnerkeil und Scepter aufgestellt ist. 2) Ein Triumphbogen, welchen die an der oberen Attica angebrachte Inschrift bezeichnet als „Bogen auf dem höchsten Punkte der sacra Via". Innerhalb des Durchganges sitzt die Dea Roma, zu deren Füfsen allerlei Rüstungsstücke liegen. 3) Ein zweiter Bogen gekrönt von einer Quadriga; innerhalb des Durchganges auf einer Treppe die Mater magna, umgeben von ihren Löwen; vor ihr ein Altar, dessen Feuer von einem kuppelförmigen Schirmdache überspannt ist. 4) Eine verkürzte Darstellung des Colosseums. 5) Ein Triumphbogen, welchen die auf der Attica angebrachte Inschrift als neben einem Heiligtume der Isis gelegen bezeichnet. Im mittelsten Durchgang eine Statue der Minerva, in den beiden anderen nicht deutlich ausgearbeitete Figuren.

Da das Colosseum bestimmt erkennbar ist und der auf der höchsten Stelle der sacra Via gelegene Bogen nur der Titusbogen sein kann, so haben wir in dem Relief eine allerdings freie und vielfach verkürzte Darstellung der wichtigsten Gebäude zu erkennen, welche an dem östlichen Teile der sacra Via standen. Hiernach ist der Jupitertempel der vor dem Palatin gelegene Tempel des Jupiter Stator. Die Inschrift des dritten Bogens, die ein Isisheiligtum namhaft macht, kann sich auf den Tempel der Isis und des Serapis beziehen, welcher unweit der Thermen des Titus bei der Kirche S. Pietro e Marcellino lag und nach dem die dritte Region der Stadt Rom benannt wurde. Wenn der Bildhauer innerhalb der Bögen Götterbilder angebracht hat, so wollte er offenbar auf die Gottheiten hinweisen, deren Tempel dem betreffenden Teile der sacra Via benachbart waren. Diese Gottheiten sind aus ihren Tempeln zu der Strafse herabgestiegen und erweisen dem Haterius oder der Hateria, deren Leichenzug vorbeigeht, die letzte Ehre. Die Dea Roma hat zu diesem Zwecke den dem Titusbogen benachbarten Tempel der Venus und Roma verlassen und unter dem Bogen Platz genommen. Eine Kapelle der Mater magna, auf deren Nähe die unter dem zweiten Bogen angebrachte Figur schliefsen läfst, ist an der Stelle nachgewiesen, wo der Clivus Palatinus von der sacra Via abbog. Ein Heiligtum der Minerva, deren Figur wir unter dem dritten Triumphbogen wahrnehmen, lag hinter dem Colosseum nach dem Lateran zu in in der Nähe der Kirche SS. Quattro Coronati.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 370—382. Brunn kleine Schriften I p. 77—84 Abb. 26. B. S. p. 230 n. 358. Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom I 2 p. 277. Hermes XX p. 418 ff. — Über den Tempel der Isis und des Serapis bei S. Pietro e

Marcellino: Notizie degli scavi 1888 p. 626. — Über die Kapelle der Mater magna: Römische Mittheilungen X (1895) p. 27.

Durch das dritte Relief, welches an der Eingangswand rechts von der Thür aufgestellt ist, wird das Endziel des Leichenzuges vergegenwärtigt, das Grab, in welchem das verstorbene Mitglied der Familie Hateria seine letzte Ruhestätte fand.

693 (676) **Relief mit Darstellung eines Grabes.**

Das reichgeschmückte tempelartige Grab, welches auf diesem Relief dargestellt ist, eignet sich vortrefflich dazu, die ursprüngliche Ausstattung mancher an den römischen Heerstrafsen gelegenen Gräber zu veranschaulichen, deren Marmor- oder Stuckbekleidung verloren gegangen ist und von denen sich nur die aus Ziegeln oder Quadersteinen aufgeführten Mauern erhalten haben. Der auf der Vorderseite mit einer Treppe versehene Unterbau diente als Grabkammer, der sich darüber erhebende, vermöge der Treppe zugängliche korinthische Tempel als Lokal für den Totenkultus. Von der als Quaderwerk charakterisierten Treppenwange springt ein Bau vor, welcher auf der Vorderseite sechs in geringen Zwischenräumen nebeneinander gestellte Pfeiler erkennen läfst, eine Vorrichtung, die den Zweck gehabt zu haben scheint, der im Unterbau befindlichen Grabkammer Luft zuzuführen. Auf diesem Bau steht ein Altar, auf dem ein Opfer brennt und der mit einem kuppelförmigen geschuppten Schirmdache überspannt ist (vgl. n. 692, 3). Dafs die Stelle, an welcher der Bildhauer den Altar angebracht hat, der Wirklichkeit entspreche, ist unwahrscheinlich. Vielmehr haben wir nach allen Analogien anzunehmen, dafs sich der Altar vor der Treppe in der Axe des Grabtempels befand. Das ganze Gebäude ist reich mit Skulpturen verziert. In dem Giebel des Tempels sieht man eine weibliche Büste, wohl das Porträt einer in dem Grabmale beigesetzten Hateria, an der Vorderwand drei Reliefs, welche Knabenfiguren mit Attributen der Jahreszeiten darstellen. Die Seitenwand des Tempels zeigt drei in Muscheln eingesetzte Büsten von Haterierkindern, weiter unten Reliefs mit den Figuren der drei Parzen. An dem Unterbau ist links von der Thür eine kleine Tempelfront und innerhalb derselben eine Figur des Hercules angebracht, der auf einem umgestürzten Korbe sitzt. Die Attribute des Heros, Skyphos, Bogen und Keule, füllen den Giebel und die oberhalb des letzteren befindlichen dreieckigen Felder.

Sehr schwierig zu erklären sind die auf dem Dache des Tempels angebrachten Darstellungen. Man sieht daselbst eine auf einem Pfühle gelagerte Frau, welche in der R. einen Vogel hält, vor dem Pfühle eine Gruppe von drei spielenden Kindern

und ein Alte, welche in der L. eine Schale (thymiaterion?) hält und beschäftigt ist mit der R. irgend etwas (Weihrauchkörner?) in das Feuer eines kleinen vor ihr stehenden Altars zu werfen Links von dem Pfühle ein grofser brennender Kandelaber, rechts ein nach Art der einfachen Triumphbögen angeordneter Bau, dessen Mitte von einer eine nackte weibliche Figur enthaltenden Nische eingenommen wird und auf dem drei von dem Bildhauer nur skizzierte Masken stehen. Eine befriedigende Erklärung ist für diesen Bau noch nicht gefunden. Hingegen scheint die auf dem Pfühle gelagerte Frau eine in der Grabkammer beigesetzte Hateria darzustellen. Da es dem Bildhauer unmöglich war, diese Figur als im Inneren der Kammer befindlich wiederzugeben, hat er sie auf das Dach des Gebäudes versetzt. Von hier aus begrüfst sie die Mitglieder ihrer Familie, welche herangebracht werden, um in demselben oder einem anderen benachbarten Grabe ihre Ruhestätte zu finden. Links von dem Grabmonumente sieht man eine zur Hebung von Lasten bestimmte Maschine, welche durch ein Tretrad in Bewegung gesetzt wird. Es bleibt unklar, weshalb der Bildhauer diese Maschine neben dem Grabe dargestellt hat. Eine Beziehung zwischen ihr und dem Gebäude ist nicht erkennbar. Aufserdem erscheint das letztere bereits vollendet, und man begreift auch nicht, wozu bei einem Bau von mäfsigen Dimensionen, als welchen wir uns diesen Grabtempel zu denken haben, eine so gewaltige Maschine Verwendung fand.

Mon. dell' Inst. V 8, Ann. 1849 p. 382—407. Brunn kleine Schr. I p. 84—99 Abb. 27. B. S. p. 211 n. 344. Die Hebmaschine: Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe III Fig. 11 p. 118 ff.

Daneben:

694, 695 (675, 677) **Porträtbüsten eines Römers und einer Römerin.**

Die beiden Büsten, in denen wir offenbar die Porträts eines Haterius und einer Hateria zu erkennen haben, sind beachtenswert, weil sie uns einen Begriff von der Aufstellung der römischen Ahnenbilder geben. Die aus Wachs geformten Ahnenbilder wurden nach der Angabe des Polybios (VI 53, 4) in hölzernen Tempelchen (*ξύλινα ναΐδια*) aufbewahrt. Die unsere Büsten umgebenden Gehäuse entsprechen vollständig dieser Bezeichnung. Die Schlange, welche sich um die männliche Büste ringelt, hat man daraus erklären wollen, dafs dieser Haterius ein Arzt gewesen sei. Doch wird sie wohl wie auf n. 643 als ein die Heroisierung des Toten andeutendes Symbol aufzufassen sein.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 407—408. Brunn kl. Schr. I p. 101, Abb. 30 auf p. 100. B. S. p. 208 n. 343, 345. Die weibliche Büste auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 28 Fig. 29.

An der Ausgangswand:

696 (721) **Hochrelief mit den Brustbildern von vier Unterweltsgottheiten.**

Der links dargestellte Gott ist, obwohl sein Kopf fehlt, durch den Caduceus als Merkur kenntlich. Offenbar verdankt er seinen Platz in diesem Zusammenhange seinem Amte als Führer der Seelen in die Unterwelt. Neben ihm sieht man Proserpina, die im Bausche ihres Gewandes Früchte hält; eine Blütenguirlande reicht von ihrer r. Schulter über die Brust herab. Es folgt Pluto mit dem Scepter und schliefslich Ceres, welche ihre ein Ährenbüschel haltende R. auf die Schulter des Unterweltsherrschers legt und mit der L. eine brennende Fackel aufstützt. Da die vier Götterbüsten in der gleichen Weise angeordnet sind, wie die Porträtbüsten auf römischen Sepulkralreliefs, so darf man vielleicht individuelle Beziehungen zwischen den einzelnen Gottheiten und bestimmten Mitgliedern der Familie Hateria voraussetzen und hieraus die auffällige Erscheinung erklären, dafs Pluto in die vertraulichste Verbindung nicht mit seiner Gattin Proserpina, sondern mit seiner Schwiegermutter Ceres gesetzt ist.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 405—407. Brunn kl. Schr. I p. 99—101, Abb. 30. Roscher Lexikon II p. 1371—1372 n. 18. Overbeck Kunstmythologie III p. 510 n. 20; Atlas XIV 15. B. S. p. 236 n 359.

Elftes Zimmer.

Die drei Sarkophage n. 697—699 stammen aus dem an der Ostseite der Via Latina gelegenen, noch heute zugänglichen Grabe, dessen Hauptgemach reich mit Stuckreliefs und Wandgemälden ausgeschmückt ist (B. S. p. 244).

697 (751) **Sarkophag, Dionysos und Ariadne.**

In der Mitte der auf dem Behälter angebrachten Reliefs sind zwei Satyrn dargestellt, die einen vermutlich zur Aufnahme der Inschrift bestimmten Rundschild halten. Links davon steht Dionysos, auf einen Satyr gestützt, rechts Ariadne, beide auf einem von zwei Kentauren gezogenen Wagen. Der vordere der an dem Wagen des Gottes angespannten Kentauren spielt die Kithara, die entsprechende Figur am Wagen der Ariadne die Doppelflöte. Auf dem Rücken des ersteren Kentauren steht ein Eros, auf dessen Kopf eine Pansmaske liegt; er hält in der R. ein Pedum und berührt mit der L. die Schulter des Kentauren, als ob er ihn auf irgend etwas aufmerksam machen wolle. Ein anderer Eros, der in der L. ein Pedum hält, kniet auf dem Rücken des an den Wagen der Ariadne angespannten Kentauren und greift mit der R. nach einer Seilenmaske, die ihm Ariadne reicht. Der Deckel ist mit einem bakchischen Gelage verziert, dessen Mittelpunkt

von den einander küssenden Figuren des Dionysos und der Ariadne gebildet wird. Am l. Ende sieht man einen mit einem Lendenschurz umgürteten Satyr, der vor einem kleinen Ofen kniet. Auf dem Ofen, aus dem Feuer herausschlägt, steht ein Kessel. Der Satyr ist im Begriff ein Scheit Holz in den Ofen nachzulegen und bläfst dabei, wie sich aus seinen aufgeblähten Backen und der Bewegung des Mundes ergiebt, das Feuer an. Vielleicht haben wir in dieser Darstellung eine hellenistische Umbildung des von Lykios, dem Sohne des Myron, in Erz gearbeiteten, feueranblasenden Knaben zu erkennen.

B. S. p. 251 n. 378. Über den Feueranbläser: Rhein. Mus. XXXIX (1884) p. 92 ff.

698 (769) **Sarkophag: Adonismythos; Sarkophagdeckel: Scenen aus dem Oidipusmythos.**

Auf der Vorderseite des Behälters sind drei Scenen aus dem Adonismythos dargestellt. Links sieht man Adonis, wie er von Aphrodite Abschied nimmt, um zu der verhängnisvollen Jagd aufzubrechen. Die Göttin sucht, von trüben Ahnungen befallen, den scheidenden Jüngling zurückzuhalten. Adonis hält in der auf dem Schofse der Göttin ruhenden R. einen Zweig, dessen Bedeutung sich schwer feststellen läfst. Man will darin das Mittel erkennen, welches den Jüngling in den Stand setzen wird, nachdem er dem Tode verfallen ist, die Pforten des Hades zu erschliefsen und wiederum auf die Oberwelt zurückzukehren. Hinter Aphrodite schwebt ein Eros, welcher, wie es scheint liebkosend und tröstend, das r. Händchen an ihr Haar legt. Ein anderer Eros, welcher neben dem Sessel der Göttin steht, blickt besorgt zu dem Paar empor und deutet, indem er nach der Weise des Thanatos die Arme auf eine umgedrehte Fackel stützt (vgl. n. 189, 332, 699), darauf hin, dafs der Tod die Liebenden baldigst trennen wird. Logischer Weise müfste auf diese Scene die Darstellung der Jagd folgen. Doch hat der Bildhauer daran vielmehr die Pflege des verwundeten Adonis angeschlossen, weil ihm dies Gelegenheit gab, die Figuren des Adonis und der Aphrodite, deren Köpfe die Porträtzüge des in dem Sarkophage beigesetzten Paares zeigen, zu einer Gruppe vereinigt, in der Mitte des Reliefs anzubringen. Der am r. Oberschenkel verwundete Adonis und Aphrodite sitzen neben einander, der erstere den l. Arm um den Nacken der Göttin schlingend und das verwundete Bein über ein Becken haltend. Ein Diener oder ein Arzt drückt einen Schwamm an die Wunde, während ein auf dem Boden knieender Eros beschäftigt ist, das über die Wade herabrieselnde Blut abzuwaschen. Es folgt die Darstellung der Jagd. Adonis ist vor dem aus einer Höhle hervorbrechenden

Eber auf das r. Knie zusammengesunken. Ein über ihn schwebender Eros erhebt die R., wie um das Tier zurück zu scheuchen. Aphrodite eilt mit dem Ausdrucke der Angst zu dem bedrohten Liebling hin. Rechts im Hintergrunde ein Berggott, welcher die R. mit einer Geberde des Schreckens an die Stirn legt.

Der Deckel, welcher dem Sarkophag aufgesetzt ist, kann nicht für diesen gearbeitet sein, da er weder der Länge noch der Tiefe nach dazu paſst. Seine Reliefs stellen, beinah durchweg im Anschluſs an die Phoinissen des Euripides, sieben Scenen aus dem Mythos des Laios und Oedipus dar. Die erste Scene von links: Der junge Laios, begleitet von einem Opfergaben tragenden Diener, bittet den delphischen Apoll um Nachkommenschaft. Die zweite Scene: Laios, der gegen die Mahnung des Gottes ein Kind, den Oidipus, gezeugt hat, sitzt, über das drohende Unheil nachsinnend, einsam auf einem Felsen. Die dritte Scene: Der kleine Oidipus wird auf dem Kithairon ausgesetzt. Die vierte Scene: Oidipus verläſst Korinth, nachdem er erfahren hat, daſs er nicht der Sohn des dortigen Königs Polybos ist; ein bärtiger Mann, vermutlich der korinthische Hirt, der ihn auf dem Kithairon gefunden, sucht ihn zurückzuhalten. Jenseits des neben der letzteren Gruppe angebrachten Pilasters laufen die Scenen nicht mehr von links nach rechts, sondern in entgegengesetzter Richtung. Die erste Scene von rechts: Oidipus tötet den Laios. Die zweite Scene: Oidipus vor der Sphinx. Die dritte: Oidipus verhört den thebanischen Hirten, der ihn ausgesetzt hat, eine Unterredung, welche ihn über seine Herkunft aufklärt und die Katastrophe herbeiführt.

Der Behälter: Robert die antiken Sarkophag-reliefs III T. V n. 21—21b p. 22—24. Der Deckel: Robert a. a. O. II T. LX 183 p. 191; III p. 22. B. S. p. 261 n. 387.

699 (777) **Hippolytossarkophag.**

Rechts ist Hippolytos dargestellt, wie er seiner Lieblingsbeschäftigung, der Jagd, obliegt. Er stöſst, zu Pferde sitzend, mit dem Speere gegen einen aus einer Höhle hervorbrechenden Eber. Die ihn begleitende amazonenartige Gestalt ist die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, Virtus (vgl. n. 424). Darüber sitzt ein jugendlicher Berggott, einen Pinienzweig in der L. Die l. Seite der Darstellung zeigt Phaidra, in Liebesschmerz versenkt, und Hippolytos, wie er den Antrag, den ihm die Amme der Phaidra im Namen ihrer Herrin macht, entrüstet zurückweist. Die Gedanken, denen sich Phaidra hingiebt, werden durch die neben ihrem Sessel angebrachte Gruppe des Eros und der Psyche, die sich gegenseitig umarmen, verdeutlicht, während der vor

Phaidra stehende, sich auf eine umgekehrte Fackel stützende Eros (vgl. n. 189, 332, 698) auf die todbringenden Folgen ihrer Leidenschaft hinweist. Auf der l. Seitenfläche: Hippolytos bringt der Artemis ein Spendeopfer dar. Auf der r. Seitenfläche: ein Reiter, den man offenbar zu der auf der Vorderseite dargestellten Jagdscene in Beziehung zu setzen hat. Auf dem fragmentierten Deckel sind Reste von Jagdscenen erhalten.

Mon. dell' Inst. VIII 38, Ann. 1867 p. 109 ff. B. S. p. 269 n. 394. Puntoni le rappresentanze relative al mito di Ippolito (Pisa 1882) p. 10 D. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 65 Anm. 81 H.

700 (783) Griechisches Relief.

Die ebenso einfache wie fein empfundene Komposition zeigt einen bärtigen Mann, welcher in der R. einen Speer hält, vor ihm einen in kleineren Dimensionen dargestellten Jüngling, welcher die R. mit der beim Gebete üblichen Geberde zu demselben erhebt, und hinter dem Jünglinge einen unbärtigen Mann, dessen Dimensionen denjenigen der bärtigen Figur entsprechen und der in der Rechten ebenfalls einen Speer zu halten scheint. Wir werden demnach in diesem Denkmal ein Votivrelief zu erkennen und die beiden in gröfseren Dimensionen dargestellten Figuren für Heroen, den betenden Jüngling für den Dedikanten zu erklären haben. Am Gesichte des Jünglings ist eine Korrektur bemerkbar; der Kopf dieser Figur war in der Anlage zu breit geraten und der Bildhauer hat, um diesen Fehler zu verbessern, das Profil eingerückt. Der Marmor ist griechisch; der Stil deutet auf das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. Da sich ein hinsichtlich der Anlage wie hinsichtlich des Stiles verwandtes Relief bei Syrakus gefunden hat, so liegt der Gedanke nahe, dafs das lateranische Exemplar in einem sikeliotischen Atelier gearbeit ist.

B. S. p. 273 n. 399. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen Serie III p. 31 n. 757.

701 (785) Fragment einer Gruppe, Eros und Psyche.

Vormals im Besitze des Bildhauers Canova.

Die Gruppe stellte Eros dar im Begriffe, Psyche zu quälen. Die letztere liegt am Boden, die R. erhebend und die L. auf einen Blumenkranz legend. Von dem in beträchtlich gröfseren Dimensionen gebildeten Eros hat sich nur der l. Unterschenkel erhalten, welcher auf den Leib der Psyche tritt.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 54, 686. Reinach répertoire II 2 p. 461 n. 3. B. S. p. 274 n. 401. Vgl. Stephani Compte-rendu pour 1877 p. 210.

702 (792) Sarkophag, Triumph des Dionysos.

Gefunden auf der Westseite der Via Latina in einer kleinen, von der Strafse ziemlich weit entfernten Grabkammer (B. S. p. 243).

Der Mythos, welcher Dionysos das ferne Indien erobern läfst, entstand und empfing seine poetische Ausschmückung unter dem Eindrucke der Expedition, welche der grofse Alexander nach jener Gegend unternommen hatte. Die Reliefs unseres Sarkophages stellen den Triumph des siegreich heimkehrenden Gottes dar. Dionysos steht auf einem von zwei Elephanten gezogenen Wagen, in der R. den Thyrsos, in der L. einen umgedrehten Kantharos, nach welchem die unter den Elephanten hervorkriechende Pantherin lüstern emporblickt. Neben ihm steht Nike, die einen Kranz über dem Kopfe des Siegers hält. Auf dem Rücken der Elephanten sitzen als Lenker indische Jünglinge, während ein am Buge des vorderen Tieres angebundener Elephantenzahn auf das bei dem Feldzuge erbeutete Elfenbein hinweist. Zwischen den beiden Tieren schreitet ein Löwe vorwärts, vor dem sich ein am Boden liegender Knabe erschreckt abwendet. Der Thiasos bewegt sich in buntem Gemisch vor dem Wagen des Gottes. Seilen schwankt trunken einher. Über ihm ragt eine Giraffe hervor, offenbar wiederum ein Beutestück. Vor ihm sprengt ein Kentaur, welcher die Lyra rührt und auf dessen Rücken ein die Querflöte blasender Satyr sitzt. Ein unter dem Kentauren gelagerter kleiner Pan öffnet mit der L. den Deckel einer Cista, aus der eine Schlange hervorkriecht. Ganz rechts sieht man einen Satyr, welcher einem auf den Fufsspitzen stehenden Satyrknaben aus einem Krater zu trinken giebt, während ein Ziegenbock spielend an dem Knaben emporspringt. Der weibliche Teil des Thiasos wird durch die Figuren von drei musizierenden Bakchantinnen und einer Satyriskin vergegenwärtigt, welche letztere, eine Fackel haltend, unweit des r. Endes der Darstellung sichtbar ist. Paare tanzender Satyrn und Bakchantinnen sind auf den Seitenflächen dargestellt.

Mon. dell' Inst. VI 80, 1; Ann. 1863 p. 372 ff. B. S. p. 280 n. 408. Graef de Bacchi expeditione indica (Berolini 1886) p. 29 n. 14, p. 23.

Zwölftes Zimmer.

Die drei in diesem Zimmer aufgestellten Sarkophage n. 703—705 stammen aus einem Grabmale, welches im Januar 1839 in der Vigna Lozano-Argoli unweit der Porta Viminalis entdeckt wurde. Unter den Ziegeln, aus denen dieses Grabmal aufgebaut war, befanden sich zwei mit Stempeln, von denen der eine auf das Jahr 134, der andere auf die Zeit nach 132 n. Chr. hinweist. Hiernach scheint das Grabmal unter Hadrian erbaut.

703 (799) Orestessarkophag.

Er ruht auf zwei Marmorbalken, deren jeder auf der Vorderseite mit dem Relief eines bärtigen Atlanten verziert ist. Beide

Atlanten umfassen mit den erhobenen Händen runde Gegenstände, welche, wie es scheint, Köpfe von Tragstangen darstellen sollen. Die Reliefs der Hauptseite stimmen im wesentlichen mit denen des vatikanischen Sarkophages n. 355 überein. Während jedoch der Bildhauer des letzteren sich darauf beschränkt hat, am l. Ende den von schlafenden Erinyen umgebenen Grabhügel des Agamemnon darzustellen, sehen wir hier Orestes und Pylades, wie sie an diesem Grabe beten, eine Scene, die offenbar durch die Choephoren des Aischylos bestimmt ist. Unter dem Thorbogen der Grabkammer steht, in das Leichentuch gehüllt, der Schatten des Agamemnon. Auf ihn zu schreitet Orestes, welcher, wie gerührt, beide Arme ausbreitet, hinter Orestes Pylades, der die R. mit der bei dem Gebete üblichen Geberde erhebt. Auf der r. Seitenfläche ist unter einer Pinie eine Erinys gelagert, welche mit der R. eine brennende Fackel aufstützt und die L. auf eine sich neben ihr emporbäumende Schlange legt, eine Figur, die offenbar in Zusammenhang mit der benachbarten Scene der Vorderseite steht. Auf der l. Seitenfläche: die Schatten des Aigisthos und der Klytaimnestra treten, in Leichentücher gehüllt, an den Nachen des Charon heran. Das Relief des Deckels bezieht sich auf die späteren Schicksale des Orestes im Lande der Taurier. Die erste Scene links zeigt das Heiligtum der taurischen Artemis und davor Iphigeneia, wie sie ihren mit Pylades an sie herantretenden Bruder erkennt. Die dabei gegenwärtige skythische Wache ist wohl nur einer Gedankenlosigkeit des ausführenden Steinmetzen zuzuschreiben. Die zweite Scene stellt den Gang zum Meere dar, der angeblich um das Götterbild zu reinigen, in Wahrheit um es zu entführen, unternommen wurde. Voran schreitet Iphigeneia mit dem Artemisidole; ihr folgen Orestes und Pylades, gefesselt und begleitet von einem skythischen Wächter. Die dritte Scene: der Kampf am Meeresufer vor der Abfahrt; Iphigeneia befindet sich bereits in dem Schiffe, in ein weites Gewand gehüllt, das Götterbild in der R.

B. S. p. 286 n. 415. Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. LIV 155 p. 168.

704 (806) Sarkophag mit Fruchtguirlanden und Gorgonenmasken.

Die Vorderseite des Behälters zeigt zwei reiche Fruchtguirlanden, welche an den beiden Ecken von zwei Eroten, in der Mitte von einem eine Syrinx haltenden Satyr getragen werden, während jedes der beiden Felder über den Einsenkungen der Guirlanden durch eine Medusenmaske ausgefüllt ist. Auf den beiden Nebenseiten sieht man zwei um einen brennenden Kandelaber gruppierte Greife, auf der Vorderseite des Deckels ein

ebenso lebendig wie anmutig komponiertes Wettrennen von acht Knaben auf allerlei wilden und zahmen Tieren. Der erste Knabe von links reitet auf einem Bären. Das Tier des zweiten, ein Stier, ist auf die Knie gestürzt und der Reiter sucht es am Schwanze wieder in die Höhe zu ziehen. Der dritte reitet auf einem Rehkalbe. Der vierte ist von seinem auf die Hinterbeine zusammengebrochenen Pferde abgeworfen worden. Der fünfte gleitet seitwärts von einem Panther herab. Der sechste sprengt auf einem Esel einher, der siebente, der allein durch Beifügung der Flügel als Eros charakterisiert ist, auf einer Löwin, der achte, welcher mit der R. einen Palmenzweig schwingt und dadurch als Sieger bezeichnet ist, auf einem Löwen.

B. S. p. 298 n. 421.

705 (813) **Niobidensarkophag.**

An den beiden Enden des Deckels sieht man Apoll und Artemis im Begriff Pfeile nach unten abzuschiefsen. Der Zweck und die Wirkung ihrer Handlung werden durch die Reliefs des Behälters ersichtlich, welche den Untergang der Niobiden darstellen und ähnliche Eigentümlichkeiten aufweisen wie die des vatikanischen Sarkophages n. 400. Die Anordnung der Komposition wie ihrer Bestandteile läfst auch hier auf die Benutzung malerischer Vorbilder schliefsen. Da die Söhne der Niobe gröfstenteils beritten sind, so dürfen wir annehmen, dafs eines dieser Vorbilder ein Gemälde war, welches darstellte, wie die Jünglinge, auf der Jagd begriffen, vom Verderben ereilt werden. Doch sind die Söhne nicht von den Töchtern geschieden, sondern beide bunt durch einander gemischt. Die Töchter sind meist mit nacktem Oberkörper wiedergegeben, ein sinnlich reizender Zug, der auf die hellenistische Kunst zurückweist. Am r. Ende sieht man Niobe, wie sie ihre beiden jüngsten Töchter, um dieselben zu schützen, mit den Händen an sich zieht, eine Darstellung, für welche der Steinmetz eine malerische Umbildung der bekannten plastischen Gruppe benutzt hat. Am l. Ende steht Amphion geharnischt, den Schild erhebend und mit der R. den jüngsten Sohn unterstützend, der tötlich verwundet vor ihm niedersinkt. Von besonderer Schönheit ist die in der Mitte angebrachte Gruppe eines Jünglings, welcher, am Unterleib verwundet, von seinem sich hoch aufbäumenden Pferde herabgesunken ist und mit der R. den Pfeil aus der Wunde zu ziehen sucht. Die r. Nebenseite zeigt Niobe, wie sie, in ein weites Gewand gehüllt, trauernd neben dem Grabmale ihrer Kinder sitzt. Das Grabmal, ein von einer Kuppel überwölbter Rundbau, erinnert an das sogenannte Schatzhaus des Atreus und ähnliche vor der dorischen Wanderung

in dem östlichen Griechenland errichtete Monumente. Der links von dem Grabmale stehende bärtige Mann wird mit gröfserer Wahrscheinlichkeit für den Pädagogen der Niobiden als für den Berggott Sipylos erklärt. Auf der l. Nebenseite sitzt rechts unten ein jugendlicher Hirt, vor dem zwei Rinder lagern und den man für Amphion erklärt hat. Er erhebt die R., wie im Gespräche, zu einer Bergnymphe, die im Hintergrunde auf einem erhöhten Terrain liegt und mit der R. den Ast eines hinter ihr befindlichen Baumes erfafst. Auf der linken Nebenseite des Deckels sind Attribute des Apoll, ein Rabe, der an einer Kithara pickt, ein Bogen, ein Köcher und ein Diskos dargestellt, auf der rechten diejenigen der Artemis, ein Bogen, ein Köcher, zwei Spiefse, ein mit Zacken versehenes Diadem, ein Reh und ein Hund. Der Sarkophag steht auf zwei Marmorbalken, die ähnlich verziert sind wie an n. 703 (799).

B. S. p. 296 n. 427. Stark Niobe T. XIX 2. Die l. Nebenseite auch bei Roscher Lexikon II 2 p. 2127 n. 6 (vgl. p. 2126 n. 1).

706 (831) **Runde Basis.**

Gefunden zu Veji in den Jahren 1811—13.

Sie trug nach der darauf angebrachten Inschrift einen der Pietas geweihten Gegenstand. Der Reliefschmuck, der vier zehnsaitige Kitharn, zwischen denselben eine rings um die Basis laufende Fruchtguirlande und unter der letzteren vier Attribute des Vulkan, Ambos, Hammer, Zange und Pileus (vgl. n. 91), zeigt, stimmt mit der Dekoration des auf dem römischen Forum gelegenen, durch Münzbilder bekannten Puteal Libonis überein. Dieses Puteal mufs nach der Bedeutung, welche das betreffende Substantiv in der lateinischen Sprache hat, entweder ein eingefriedigter Brunnen oder ein eingefriedigter heiliger Ort gewesen sein. Wie man darauf verfiel die Motive, welche die Einfriedigung des libonischen Puteal verzierten, auf eine massive Basis zu übertragen, die zur Aufnahme eines der Pietas dargebrachten Weihgeschenkes bestimmt war, dafür ist eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden.

Mon. dell' Inst. IV 36; Ann. 1846 p. 244 ff. B. S. p. 307 n. 440. Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom II 2 p. 403—404. Jahrbuch des arch. Inst. VI (18.1), arch. Anzeiger p. 15.

Dreizehntes Zimmer.

707 (842) **Friesfragment mit Gigantenkampf.**

Es unterliegt ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 145. Der Gigant fällt heftig aus gegen einen Gott, den wir uns auf der nächstfolgenden Friesplatte dargestellt zu denken haben. Der zurückgestreckte r. Arm macht den Eindruck, als sei er im Be-

griff einen Gegenstand, etwa einen Steinblock, zu schleudern. Die Bewegung des vorgestreckten l. Armes, über den ein Tierfell herabhängt, bleibt unklar. Gewöhnlich wird angenommen, dafs er den Baumstamm geschwungen habe, welcher den oberen Teil des Feldes durchschneidet. Doch ergiebt sich hierbei die Schwierigkeit, dafs dann der Gigant den Stamm in unnatürlicher Weise an einem daraus hervorragenden Aste angefafst haben würde. Vielleicht war der l. Arm einfach vorgestreckt, um zu parieren, und wurde der Baumstamm von einem anderen vor unserer Figur dargestellten Giganten gehandhabt.

B. S. p. 316 n. 450, T. VIII 2. Overbeck Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V 2b. Vgl. Mayer die Giganten und Titanen p. 364 n. 9, p. 386.

708 (868) Relief, Orestes und Pylades.

Vormals im Palazzo Rondanini, 1824 erworben. Ergänzt an der Figur des Orest die Nase, beide Vorderarme, das l. Knie nebst dem benachbarten Stücke des Oberschenkels, die Unterschenkel bis beinahe zu den Fufsknöcheln, an der des Pylades die Nasenspitze, aufserdem das Stück Felsen, auf dem der r. Fufs des Pylades steht, der gröfste Teil des Reliefgrundes, mancherlei Stücke an den Rändern der Platte.

Dargestellt ist, wie Orestes im Lande der Taurier nach wahnsinnigem Rasen ohnmächtig zusammensinkt und ihn sein Freund Pylades, um ihn zu stützen, mit beiden Armen umfafst. Die Komposition scheint erfunden für die Darstellung eines Niobiden, welcher einen verwundeten Bruder mit den Armen auffängt (vgl. n. 400), und erst später auf Orestes und Pylades übertragen. War die Gruppe in der ursprünglichen Bedeutung verwendet, so blickte die stehende Figur naturgemäfser Weise empor nach der Gegend, aus welcher die tötlichen Geschosse herabfliegen. Dieses Motiv hatte bei der Darstellung des Pylades keinen Sinn und wurde demnach dahin abgeändert, dafs der Jüngling den Kopf abwärts neigt zu dem Freund, um den er sich sorglich bemüht.

B. S. p. 331 n. 469. Robert die antiken Sarkophag-reliefs II p. 178. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 108.

709 (851, 853, 854, 856, 858). Fünf Fragmente kolossaler Porphyrstatuen.

Sie sollen am Constantinsbogen gefunden sein, abgesehen von dem Torso n. 854, welcher nach Ann. dell' Inst. 1877 p. 341 (wo fälschlich angegeben wird, dafs er aus rosso antico gearbeitet sei) um das Jahr 1875 bei der Restauration der lateranischen Basilica unterhalb der Apsis entdeckt wurde.

Museumsnummer 851: Die obere Hälfte des Torso einer Togastatue. Wie die Höhlung und das Zapfenloch beweisen, die zwischen den Schultern angebracht sind, waren der Kopf und der

Hals aus einem besonderen Stücke gearbeitet und dieses in den Körper eingelassen. — 853: Brustfragment einer Togastatue. — 854: Torso einer Panzerstatue; er zeigt ähnliche zum Einlassen eines Kopfes dienende Vorrichtungen wie n. 851. — 856: Mittelstück einer Togastatue mit vorgesetztem r. Beine. — 858: Gewandfragment. — Die Fragmente gehören zu den besten und demnach wohl ältesten Skulpturen aus Porphyr, welche uns die griechisch-römische Kunst hinterlassen hat (vgl. n. 238). Die Bildhauer haben dem spröden Stoffe dadurch Rechnung getragen, dafs sie auf die Wiedergabe nebensächlicher Motive verzichteten und nur die Hauptformen, aber diese mit grofser Energie zum Ausdrucke brachten.

B. S. p. 321 n. 457—463.

Vierzehntes Zimmer.

710 (902) Kolossalstatue eines Barbaren.

Gefunden 1841 in der Via dei Coronari n. 211 nicht weit von S. Salvatore in Lauro, einer Gegend, in welcher während der Kaiserzeit Bildhauerwerkstätten lagen. Ergänzt der r. Fufs, der vordere Teil des l. Fufses, der vordere Teil der Plinthe.

Der Barbar, welcher durch Tracht und Gesichtstypus als Dacier kenntlich ist, steht da mit resigniertem Ausdrucke, die r. Hand über das l. Handgelenk legend. Da die Statue im Stile wie in der Anordnung mit den von einem traianischen Monument an den Konstantinsbogen versetzten Barbarenfiguren übereinstimmt, so war sie offenbar dazu bestimmt ein unter Traian errichtetes öffentliches Gebäude zu schmücken. Doch blieb sie unvollendet. Zwischen der Plinthe und dem unteren Rande des Mantels ist der Marmorgrund gar nicht, zwischen der l. Hand und dem Körper nur zum Teil weggearbeitet. Überall sind die Kopierpunkte stehen geblieben.

B. S. p. 349 n. 492.

711 (909) Torso einer geharnischten Porphyrstatue.

Vormals in den Appartamenti Borgia.

Die Arbeit ist vortrefflich angelegt, aber unvollendet. Auch hier sind die Kopierpunkte stehen geblieben. Der Kopf sollte aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen werden (vgl. n. 709).

B. S. p. 352 n. 496.

Bis vor wenigen Jahren befanden sich in diesem Raume zwei Säulen aus phrygischem Marmor (paonazzetto), die 1844 auf der Marmorata am Tiberufer gefunden wurden und auf den horizontalen Flächen der Schäfte mit Inschriften versehen waren. Papst

Leo XIII. liefs die die Inschriften enthaltenden Stücke absägen und die Schäfte zur Dekoration eines Altares verwenden, der in der Kirche S. Andrea della Valle nach dem Plane des Architekten Raffaele Francisi aufgeführt und dem S. Andrea Avellino geweiht wurde. Die Scheiben, auf denen die Inschriften angebracht sind (n. 712), verblieben im Museum.

712 (886, 889, 899, 903) **Vier Säulenscheiben mit Inschriften.**

Die Inschriften sind für den Geschäftsgang wichtig, welcher in der Kaiserzeit bei der Lieferung ausländischen Marmors beobachtet wurde. Wir erfahren daraus, dafs diese Säulen unter dem Konsulate des Lucius Aelius Verus und Publius Caelius Balbinus Vibullius Pius (137 n. Chr.), also zur Zeit Hadrians, der Kommission geliefert wurden, welche mit der Leitung der städtischen Bauten beauftragt war. Als Empfänger wird der Exekutivbeamte dieser Kommission, der Procurator Irenaeus, namhaft gemacht, als Vorsteher des Steinbruches und Absender der Säulen der Centurio Tullius Saturninus, aufserdem noch die Werkstätte des Steinmetzen, dem die Vollendung der Säulen übertragen war, und die Stelle des Landungsplatzes, an der die Säulen lagerten.

B. S. p. 353—355. Ann. dell' Inst. 1870 p. 190—191 n. 258, 259.

713 (898) **Hermenbüste des Dionysos.**

Ergänzt die Nase, die Lippen, Stücke an den Bändern und an dem Schafte.

Sie darf nach dem aus Wonne und Sehnsucht gemischten Ausdrucke wie nach den beiden Epheutrauben, die an der Haarbinde angebracht sind, mit Sicherheit auf Dionysos gedeutet werden, obwohl sie sich durch das kürzere Lockenhaar von der gewöhnlichen Darstellungsweise dieses Gottes unterscheidet. Die kunsthistorische Bedeutung des Typus, den die Hermenbüste reproduziert, ist schwer zu beurteilen, da die Oberfläche durch brutales Abputzen und an einzelnen Stellen auch durch Überarbeitung stark gelitten hat. Jedenfalls steht der Kopf in enger Beziehung zu einem Dionysostypus, welcher besonders gut durch ein in der Galleria geografica des Vatikans und ein im Britischen Museum befindliches Exemplar vertreten ist, ein Typus, der eine nahe Verwandtschaft mit dem Hermes und einem Satyr (vgl. n. 539) des Praxiteles bekundet und dessen Schöpfung demnach in dem Kreise dieses Meisters angenommen werden darf. An dem in der Galleria geografica, an einem im Museum von Grottaferrata befindlichen und, wie es scheint, auch an einem florentiner Exemplare ist der Kopf mit zwei kleinen Stierhörnern versehen, die unmittelbar unter der Haarbinde hervorspriefsen. Infolgedessen hat

ein Gelehrter für diesen Typus die Benennung Iakchos vorgeschlagen, den attische Dichter als gehörnt (*βουκέρως*) und als ewigen Knaben bezeichnen. Die Annahme, dafs an der lateranischen Hermenbüste die ursprünglich vorhandenen Stirnhörner von dem modernen Überarbeiter in Epheutrauben verwandelt worden seien, halte ich nach dem Charakter, den die Oberfläche an den betreffenden Stellen zeigt, für wenig glaublich. Vielmehr scheinen die Epheutrauben ursprünglich.

B. S. p. 348 n. 489. Ann. dell' Inst. 1875 p. 39. Roscher Lexikon I 1 p. 1131. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 49, 50. Furtwaengler Meisterwerke p. 590. Amelung Florentiner Antiken p. 21—23 (abgebildet p. 22); Führer durch die Antiken in Florenz n. 8. Klein Praxiteles p. 414—418.

714 (896) Ephebenherme.

Ergänzt die Nasenspitze, der über dem r. Ohr befindliche Teil des Reifens, Splitter am Hinterkopfe und an den Bändern, die unterste Schicht des Schaftes.

Der Kopf zeigt einen dem des polykletischen Doryphoros (vgl. n. 59) nah verwandten Typus und unterliegt ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 71. Er wird gewöhnlich auf einen in dem Kreise des Polyklet gestalteten Athletentypus gedeutet. Hingegen will ein Gelehrter darin ein von diesem Meister selbst geschaffenes Heraklesideal erkennen. Der Haarschmuck besteht aus einem von einem Bande umwundenen Reifen, an dem über dem l. Ohr eine kleine Blume angebracht ist. Eine ähnliche Blume haben wir offenbar auch an dem entsprechenden ergänzten Teile über dem r. Ohre anzunehmen.

B. S. p. 349 n. 491. Furtwaengler Meisterwerke p. 429 Anm. 1.

715 (892) Stücke eines Mosaikfufsbodens.

Der Fufsboden, von dem diese Fragmente herrühren, stammt aus einem Gemache, vielleicht dem Speisesaale, eines umfangreichen antiken Gebäudes, von welchem ein Teil zu Anfang d. J. 1833 in der Vigna Lupi auf dem Aventin ausgegraben wurde und das man zu den in jener Gegend gelegenen Horti Serviliani in Beziehung gesetzt hat. Der Fundbericht beschreibt die Anordnung der Dekoration in folgender Weise: In der Mitte des Fufsbodens war ein von erhöhten Marmorleisten umgebenes Mosaikbild eingelassen, welches vollständig zerstört vorgefunden wurde, da eine in späterer Zeit durch den Saal gezogene Mauer gerade auf dieses Bild aufsetzte. Um das zerstörte Mittelbild liefen vier schmale Mosaikbilder herum, welche auf schwarzem Grunde das Treiben der Tiere im Nilstrome darstellten und an den vier Ecken durch Telamone ägyptischen Stils von einander getrennt

waren. Erhalten haben sich hiervon nur die sechs gegenwärtig auf dem Fufsboden stehenden Fragmente. An diese Tierlandschaften schlofs sich dann auf allen Seiten das weifse, mit Speiseresten bedeckte Feld an. Die Reste bestehen namentlich aus Vögelknochen, Fischgräten, Teilen von Krebsen, Seeigeln, Sepien, aus Muscheln und Schnecken der verschiedensten Art, wie aus Schalen von Äpfeln und Nüssen, abgenagten Weintrauben, endlich aus mancherlei Gemüsen, unter denen Lattichblätter deutlich erkennbar sind. Um Leben in die Darstellung zu bringen, hat der Künstler ein Mäuschen beigefügt, welches an einer Nufs nagt. Ein anderer Teil des Mosaiks, welcher neben einer der Wände angebracht war, zeigt sechs scenische Masken und zwischen diesen allerlei Vasen wie andere Geräte. Eine derartige dekorative Zusammenstellung von Masken scheint von der alexandrinischen Kunst erfunden zu sein, die vielleicht damit auf bestimmte Dramen hinwies. Man liest auf diesem Teile eine Inschrift, die einen gewissen Heraklitos als Verfertiger des Mosaiks namhaft macht. Seine Wiedergabe des mit Speiseresten bedeckten Fufsbodens war, wie es scheint, durch das berühmte Mosaik des Sosos bestimmt, welches den ungefegten Boden eines Speisesaales darstellte, das verloren gegangene Mittelstück vielleicht eine Kopie nach dem Taubenbilde, das Sosos in diesen Fufsboden eingefügt hatte (vgl. n. 458). Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die teils aus farbigen Steinen, teils aus Glasfluís gearbeiteten Stifte sind feiner als die bei dem tiburtiner Taubenmosaik n. 458 verwendeten.

Bull. dell' Inst. 1833 p. 81 ff. Corpus inscr. gr. III n. 6153. Braun Ruinen und Museen p. 750 n. 22. Brunn Geschichte der griech. Künstler II p. 311—312. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 229. Overbeck Schriftquellen n. 2158—2160. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 78 Anm. 69. Über die dekorative Zusammenstellung scenischer Masken: Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XIV (1894) p. 451.

Fünfzehntes Zimmer.

An der Südwand:

716 (970) **Kopf des Hermesknaben.**

Gefunden 1862 zu Ostia. Ergänzt der ganze Rand des Petasos, die Nasenspitze, die Lippen.

Der Charakter des mutwilligen Jungen ist vortrefflich wiedergegeben. Der Mund erscheint zu einem verschmitzten Lächeln geöffnet und läfst beide Zahnreihen sichtbar werden. Die Ausführung ist flüchtig aber voll Leben.

B. S. p. 379 n. 539. Vgl. Archäol. Zeitung XLIII (1885) T. 9 p. 151—152.

717 (972) **Kopf des Attis.**

Gefunden 1861 zu Ostia im Heiligtume der Mater magna unweit des Altares. Ergänzt die in die phrygische Mütze eingelassenen Strahlen.

Der Fundort, die phrygische Mütze, der Strahlenkranz, dessen Beifügung durch die an dem unteren Rande der Mütze angebrachten Bohrlöcher bezeugt ist, der schmerzlich bewegte Ausdruck des Gesichtes (vgl. n. 721) — Alles dies beweist, dafs der Kopf den von der Göttermutter geliebten Attis darstellt. Der Typus des Gesichtes scheint aus einem nachlysippischen Heliosideal abgeleitet.

Mon. dell' Inst. VIII 60, 4; Ann. 1868 p. 411—412. Der Kopf ist hier ohne Mütze publiziert. Die aus einem besonderen Stücke gearbeitete Mütze wurde, wie mir Herr C. L. Visconti mitteilte, nachträglich gefunden und an den Kopf angefügt.

718 (975) **Mädchenkopf.**

Gefunden 1862 zu Ostia in einem antiken Gebäude, aus welchem Ziegelstempel zu Tage kamen, die auf die Jahre 117 und 143 n. Chr. hinweisen. Ergänzt die Nasenspitze und das Kinn.

Dieser höchst anmutige, vortrefflich ausgeführte Kopf erhält einen besonderen Reiz durch den goldig warmen Ton des Marmors, in dem er ausgeführt ist. Da die starke Biegung des Halses beweist, dafs er von einer bewegten Figur herrührt und der leise geöffnete Mund den Ausdruck eines feinen Lächelns zeigt, so liegt es nahe, anzunehmen, dafs der Kopf von einer zu einer erotischen Gruppe gehörigen Mädchenfigur herrührt.

B. S. p. 381 n. 544.

An der Ostwand:

719 **Nische mit Silvanmosaik.**

Gefunden 1861 zu Ostia in einem an das Mithraeum anstofsenden Raume.

Silvanus ist wie gewöhnlich dargestellt in der L. einen Pinienzweig, in der R. ein sichelförmiges Messer haltend. Seinen Kopf umgiebt ein bläulicher Nimbus, ein Symbol, welches in der christlichen Kunst zum Heiligenschein wurde. Links von dem Gotte sitzt sein Hund; rechts steht ein brennender Altar. Die Ausführung ist roh.

Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. LM 8 p. 174 ff. B. S. p. 384 n. 551.

Sechzehntes Zimmer.

720 (1043) **Bronzene Statuette der Aphrodite.**

Gefunden zu Ostia in der vor dem Heiligtum der Mater magna gelegenen Halle.

Als die Statuette entdeckt und publiziert wurde, waren noch Reste der in ihren Händen befindlichen Attribute erhalten, welche über die Handlung der Göttin Aufschluſs gaben. Aphrodite war dargestellt, wie sie Toilette macht. Der griffförmige Gegenstand, welchen sie in der erhobenen L. hielt, rührte offenbar von einem Spiegel her, in dem die Göttin ihr Bild betrachtete. Das stark durch Oxydierung beschädigte Attribut der R. scheint eines jener Schäufelchen gewesen zu sein, deren man sich zum Auftragen der Schminke bediente. Die ansehnliche Fülle der Formen, welche an dieser Statuette im Vergleich mit der gewöhnlichen Bildung der Liebesgöttin auffällt, ist beinah allen Aphroditefiguren eigentümlich, welche aus Alexandrien in den Kunsthandel gelangen. Es scheint somit, daſs wir es mit einem alexandrinischen Typus zu thun haben.

Mon. dell' Inst. VIIII 8, Ann. 1869 p. 211 ff.

721 (1061) **Statue des Attis.**

Gefunden im Winter 1867—1868 zu Ostia in der vor dem Heiligtum der Mater magna gelegenen Halle. Ergänzt die fünf in den Kopf eingelassenen Strahlen, die jedoch durch fünf in dem Marmor angebrachte Bohrlöcher gesichert sind.

Die Statue ist nach der auf der Plinthe angebrachten Inschrift dem Attis auf Antrieb der Göttin (d. i. der Mater magna) von Gaius Cartilius Euplus geweiht. Die Buchstabenformen der Inschrift wie die Ausführung der Statue deuten auf hadrianische Zeit. Der Körper zeigt zarte, an das Weibliche erinnernde Formen; der Ausdruck erscheint nicht schmerzvoll wie bei n. 717, sondern melancholisch resigniert. Der Geliebte der Kybele ist als Gott dargestellt. Die sein Haupt umgebenden Sonnenstrahlen, der aus Pinienzapfen, Granatäpfeln und anderen Früchten zusammengesetzte Kranz, der Strauſs aus Ähren und Früchten, welchen er in der R. hält, und die von der Spitze der phrygischen Mütze emporragenden Ähren symbolisieren seine Beziehung zur Vegetation. Die unter den Ähren angebrachte Mondsichel findet ihre Erklärung in dem ihm gegebenen Beinamen „Herr des Mondes". Die bärtige Büste, auf die sich der Jüngling stützt, scheint den idäischen Zeus darzustellen, dessen Gebiet der Ausgangs- und Mittelpunkt des Kybelekultus war. Am Mantel und an der Mütze haben sich Spuren roter Farbe, an den Haaren, der Mondsichel und den Ähren Reste einer ehemaligen Vergoldung erhalten.

Mon. dell' Inst. IX 8a, 2; Ann. 1869 p. 224 ff. Roscher Lexikon I 1 p. 727. Daremberg et Saglio dictionnaire I 2 p. 1688 Fig. 2248. Reinach répertoire II 2 p. 472 n. 6. Corpus inscr. lat. XIV n. 38.

Die drei in diesem Zimmer befindlichen Wandgemälde n. 722—724 (Museumsnummern 1063—1065) stammen aus zwei Gräbern, die 1865 an der von Ostia nach Laurentum führenden Straſse entdeckt wurden.

722 (1064) **Orpheus und Eurydike.**

Das Grab, in dem dieses Gemälde angebracht war, gehört nach seiner Bauweise wie nach den ältesten darin gefundenen Inschriften dem ersten Jahrhundert n. Chr. an und auch das Gemälde scheint nach seiner Kunstweise noch in dasselbe Jahrhundert hinaufzureichen.

Da beinah alle Figuren durch Inschriften bezeichnet sind, so kann über die Deutung kein Zweifel obwalten. Dargestellt ist der Moment, wie sich Orpheus, im Begriff Eurydike auf die Oberwelt zu führen, nach seiner Gattin umsieht und diese dadurch für immer verliert (vgl. n. 833). Links sieht man das Thor der Unterwelt, davor den dreiköpfigen Kerberos und den jünglingshaft gebildeten Wächter des Thores (IANITOR), rechts Oknos, dessen Binsenseil von einer Eselin aufgenagt wird (vgl. n. 379), darüber Reste von einer Pluto und Proserpina darstellenden Gruppe.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 1; Ann. 1866 p. 293. B. S. p. 401 n. 590. Eine ähnliche Darstellung auf einem im Gebiete von Tunis gefundenen Relief: Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions XXII (1894) p. 479.

Die Wandgemälde n. 723 (1065) und 724 (1063) waren an der Rückwand des anderen zwischen Ostia und Laurentum gelegenen Grabes angebracht, rechts n. 723, links n. 724. Da ihre Ausführung beträchtlich geringer ist als die von n. 722 (1064), so scheinen sie einer späteren Zeit, etwa der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, anzugehören.

723 (1065) **Raub der Proserpina.**

Die Deutung scheint durch die Symbole der Proserpina, einen Granatapfel und einen Mohnkopf, die links auf dem Boden liegen, hinlänglich gesichert. Wenn der Maler den Wagen des Pluto und die mythischen Figuren, welche sonst bei dem Raube der Proserpina gegenwärtig zu sein pflegen, ausgelassen und sich auf die Darstellung des Pluto und der Proserpina beschränkt hat, so wird dies daraus zu erklären sein, dafs die göttliche Jungfrau nach seiner Auffassung die Verstorbene symbolisierte und er diese Beziehung nicht durch weitere Zuthaten verdunkeln wollte.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 2; Ann. 1866 p. 309 ff. B. S. p. 401 n. 591. Overbeck Kunstmythologie III p. 655 a, Atlas XVIII 6. Roscher Lexikon II p. 1375.

724 (1063) **Scene aus einer Tragödie.**

Sie ist als solche kenntlich durch den Onkos (vgl. n. 278), mit dem der in der Mitte sitzende bärtige Mann und die auf ihn zueilende Frau ausgestattet sind. Vielleicht handelt es sich um die Erkennung des Knaben, welcher vor dem in der Mitte sitzenden Manne auf das l. Knie gesunken ist und den der letztere, heftig bewegt, mit beiden Händen anfafst. Die Geberde der heraneilenden Frau und die Aufmerksamkeit, mit welcher der

oberhalb des Knaben sichtbare Mann der Rede derselben zuhört, würden recht wohl zu der Annahme stimmen, dafs jene Frau überraschende Mitteilungen macht, welche den Knaben betreffen. In dem gelben undeutlichen Gegenstand, den sie mit beiden Händen vorhält, könnte man ein Zeichen erkennen, das über den Ursprung des Knaben Aufschlufs giebt.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 3; Ann. 1866 p. 312 ff. Roscher Lexikon II p. 1570 Fig. 18. B. S. p. 400 n. 589. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 124.

In dem oberen Stockwerke.

725 **Athletenmosaik.**

Die Bilder, aus denen dieses Mosaik zusammengesetzt ist, wurden 1824 bei einer von dem Grafen Velo unternommenen Ausgrabung in den Caracallathermen entdeckt. Sie dienten daselbst mit anderen Bildern, die zerstört vorgefunden wurden, als Fufsbodenschmuck in den beiden halbkreisförmigen Anbauten des grofsen Mittelsaales. Die erhaltenen Stücke wurden auf Befehl Gregors XVI. in den Lateran gebracht und daselbst aneinander gefügt. Der hiermit beauftragte Mosaicist nahm von der Anordnung Abstand, welche den Bildern in den Caracallathermen zu eigen gewesen war, und ging bei der Zusammensetzung lediglich darauf aus, einen vollständigen Fufsboden herzustellen, welcher den Dimensionen des gegebenen Raumes entsprach. Zwei Stücke, welche dieser Absicht zuwiderliefen, wurden in dem ersten Zimmer des lateranischen Museums untergebracht (oben Seite 436). Mehrere unter den Namen, welche den dargestellten Figuren beigefügt sind, und die Orthographie der Beischriften lassen darauf schliefsen, dafs das Mosaik nicht zur Zeit des Caracalla, sondern erst im vierten Jahrhundert n. Chr. ausgeführt wurde. Die meisten der Bilder zeigen Athleten, die sich damals in Rom überhaupt oder im besonderen auf den mit den Thermen des Caracalla verbundenen Übungsplätzen hervorgethan hatten. Zwanzig Athleten sind in ganzer Figur dargestellt, sechsundzwanzig in Brustbildern. Die ersteren halten gröfstenteils Siegespreise, Palmenzweige und Kränze, in den Händen; einzelne sind mit den für ihre Kampfart bezeichnenden Attributen ausgestattet, nämlich vier Faustkämpfer mit dem Caestus, zwei Diskoswerfer mit dem Diskos, ein Speerwerfer mit drei Speeren. An einem der Faustkämpfer (in der vorletzten Reihe oben) erscheint der Caestus durch ein ähnliches Boxinstrument verstärkt, wie wir ihm auf n. 654 begegneten. Während die in ganzer Figur abgebildeten Athleten durchweg als junge, bartlose Männer charakterisiert sind, bekunden die zum Teil bärtigen Brustbilder ein reiferes Alter und scheinen somit Porträts von berühmten Veteranen der

Palästra. Aufserdem sind, ebenfalls in ganzer Figur, acht Gymnasiarchen dargestellt, die sich offenbar um die Ausbildung der Athleten und um die Leitung ihrer Kämpfe besondere Verdienste erworben hatten. Man erkennt sie daran, dafs sie im Gegensatz zu den nackten Athleten mehr oder minder bekleidet und als Greise oder dem Greisenalter nahestehende Männer charakterisiert sind. Andere quadratförmige Bilder enthalten Gegenstände, die für die Palästra bezeichnend waren, eine Herme (vgl. 869, 909), eine Striegel (vgl. n. 32), ein Ölfläschchen (Lekythos), Sprunggewichte (Halteres), Disken, einen Kranz und Palmenzweige, wie sie als Preise verliehen wurden, ein zweihenkliges Gefäfs, welches zu dem gleichen Zwecke oder zur Aufnahme des feinen Sandes diente, mit dem sich die Ringkämpfer einrieben (vgl. n. 32). Die Athleten scheinen nach ihren Typen gröfstenteils barbarischer Herkunft. Sie zeigen ebenso häfsliche wie gemeine Gesichter und einen Ausdruck, den man geradezu als einen viehischen bezeichnen darf. Die Ausführung ist roh. Doch läfst sich dem Mosaicisten das Verdienst nicht absprechen, dafs er die Entwickelung des Muskelsystems, auf der die Stärke der einzelnen Athleten beruhte, in naturwahrer Weise vergegenwärtigt hat.

Secchi il musaico Antoniniano rappr. la scuola degli atleti, Roma 1843. Blouet restauration des thermes de Caracalla pl. IV, V, XIV. Iwanoff architektonische Studien III Taf. T V (vgl. dazu die Erläuterung von Huelsen p. 73—75). Ein Stück des Mosaiks bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 223 Fig. 174. Der Caestus mit dem Boxinstrument: Jüthner über antike Turngeräthe p. 93 Fig. 74. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 758 n. 23. Friedländer Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[5] p. 452. Es ist interessant mit den Athleten unseres Mosaiks die Urteile zu vergleichen, welche verschiedene Schriftsteller der Kaiserzeit über diese Berufsklasse fällen: Friedländer a. a. O. II[5] p. 448—449.

Das Magazzino archeologico comunale auf dem Caelius.

Erstes Zimmer.

Unter den Gegenständen, welche der an der r. Wand aufgestellte Schrank enthält, verdienen besondere Beachtung die Fragmente von Platten wie Architekturgliedern aus farbigem Marmor und anderen kostbaren Steinarten. Sie rühren von antiken Wandinkrustationen her und geben uns einen anschaulichen Begriff von dem Luxus, welcher während der römischen Kaiserzeit bei der Dekoration von Prachträumen entwickelt wurde. In einzelne der Platten sind Ornamente aus anderen Steinarten eingelegt, die sich durch ihre Farbe von derjenigen des Grundes unterscheiden. Da die Platten keinerlei Restauration erfahren haben, lassen sie die Intarsiatechnik, vermöge deren die Ornamente ausgeführt sind, vortrefflich erkennen. Will man sich den pracht-

reichen Eindruck, den derartige Wandinkrustationen im Altertum hervorriefen, in erschöpfender Weise vergegenwärtigen, dann mufs man sich die glänzende Politur hinzudenken, durch welche die gegenwärtig stark verblafsten Farben zu scharfer Geltung gebracht wurden (vgl. n. 1088). In demselben Schranke, weiter nach der Rückwand des Zimmers zu, sind Objekte ausgestellt, deren sich die antiken Wandmaler bedienten: Farbenklumpen, ein steinernes Becken, in dem diese Klumpen zerstofsen oder zerrieben wurden, die hierzu nötigen Stöfser und Reibinstrumente. An der Ausgangswand rechts von der Thür Blöcke von seltenen Marmor- und anderen Steingattungen, jeder mit einer Etikette versehen, welche den Namen des Steines angiebt; links von der Thür und an der l. Wand eine Sammlung römischer Ziegelstempel. Vor der Eingangswand rechts von der Thür allerlei Gegenstände, welche zu den Heizvorrichtungen eines römischen Bades gehörten.

Zweites Zimmer.

Vor der r. Wand, die dritte Statue von rechts:

726 Torso eines Verwundeten.

Gefunden auf dem Esquilin.

Der Torso und der ihm aufgesetzte Kopf können nicht zusammengehören, da ihr Stil ein verschiedener ist und das Fundregister der Municipalcommission den Torso ausdrücklich als kopflos bezeichnet. Die Statue, von welcher der Torso herrührt, stellte einen stark gebauten Mann in heftiger Bewegung, vermutlich im Kampfe begriffen, dar. Die erhaltenen Teile genügen, um zu erkennen, dafs die Figur weit ausschritt, das l. Bein zurück-, das r. vorwärtssetzend, und die Arme beträchtlich von dem Körper abstreckte. Auf der l. Seite der Brust ist ein Loch eingebohrt ähnlich denjenigen, welche an Statuen von Niobiden zur Einfügung bronzener oder hölzener Pfeile dienten (vgl. n. 452). Hiernach scheint die Statue einen Krieger dargestellt zu haben, welcher, obwohl durch einen Pfeilschufs verwundet, dennoch den Kampf fortsetzt. Der Torso erinnert durch seine grofsartige Formengebung an die Giebelfiguren des Parthenon. Besonders charakteristisch ist an ihm die Schärfe, mit welcher der Bildhauer die Scheidungslinie der Muskeln zwischen der Brust und dem Nabel betont hat. Der dem Torso aufgesetzte Kopf zeigt individuelle Züge, auf den Wangen einen leichten Bartflaum und eine naturalistische Charakteristik, welche auf ein hellenistisches Original zurückweist. Die Behandlung des Haares erinnert an die in der pergamenischen Plastik übliche. Nach alledem dürfen wir ihn vielleicht einer ähnlichen Gattung zurechnen wie n. 245.

Über die Scheidungslinie zwischen Brust und Nabel: Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 143.

In den Sockel der r. Wand sind eingelassen:

727 **Zwei Fragmente eines Frieses, Götter gegen Giganten kämpfend.**

Gefunden in der Via del Colosseo bei dem Conservatorio delle mendicanti.

Der Stil der Fragmente deutet auf die hellenistische Zeit. Das eine zeigt Artemis, wie sie nach links vorschreitet, in der L. den Bogen, mit der R. nach einem der in ihrem Köcher enthaltenen Pfeile greifend, neben ihr eine vollständig bekleidete, matronale Göttin nach rechts, die an dem Kampfe nicht teilnimmt sondern nur als Zuschauerin gegenwärtig ist, und die mit einem Hammer bewehrte r. Hand wie ein Bein des nach rechts vorschreitenden Hephaistos, neben welchem eine Zange und ein zweiter Hammer auf dem Boden liegen. Artemis ist beflügelt, eine Erscheinung, die sich auf keinem anderen Denkmale freien Stiles nachweisen läfst. Auf dem anderen Fragmente sieht man eine lang bekleidete Göttin im Begriff mit einem Schafte, den wir uns vermutlich als Fackel zu ergänzen haben, einen Stofs nach links zu unternehmen, und eine andere, ebenfalls lang bekleidete Göttin, wie es scheint eine Erinys, nach rechts. Die letztere hält in der R. eine Fackel und ist an den Schläfen wie an den hohen Stiefeln mit Flügeln versehen. Von den Giganten, gegen welche diese Götter und Göttinnen kämpften, hat sich keiner erhalten. Offenbar waren sie, da die Figuren ihrer göttlichen Gegner und Gegnerinnen eine verschiedene Richtung zeigen, zwischen den letzteren verteilt und bestand somit der Fries aus einer Reihe von sich abgeschlossenen Kampfgruppen.

Bull. arch. comunale 1887 T. XIV p. 241—250.

Neben der von der linken und der Eingangswand gebildeten Ecke:

728 **Kopflose weibliche Statue archaischen Stiles.**

Gefunden 1895 beim Kolosseum.

Sie reproduziert das gleiche Original wie die berühmte, unter dem Namen der Vesta Giustiniani bekannte Statue, die sich gegenwärtig im Museo Torlonia an der Lungara befindet, und gehört somit zu einer Typengruppe, über welche unter n. 86, 934 und 981 einige Andeutungen gegeben sind.

Bull. arch. com. 1895 p. 125, 1896 p. 302 n. 1.

In dem an der Eingangswand rechts von der Thür aufgestellten Schranke:

729 (208) **Relief, bärtiger Mann und Mädchen.**

Gefunden 1896 beim Kolosseum.

Links steht, mit dem r. Ellenbogen auf einen Baumstamm gestützt, ein bärtiger Mann, welcher mit der gesenkten R. den den unteren Teil seines Körpers umgebenden Mantel festhält, rechts vor ihm ein mit Chiton und Mantel bekleidetes Mädchen, dessen Arme von dem Mantel bedeckt sind, wobei die Rechte auf der Brust liegt, die gesenkte L. den Mantel etwas emporzieht. Beide Figuren sind durch schöne attische Typen aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. bestimmt. Der bärtige Mann erinnert im Besonderen an eine in dieser Zeit gestaltete Asklepiosfigur. Auffällig ist der verhältnismäfsig grofse, leere Raum zwischen den beiden Gestalten. Vielleicht war er durch malerische Motive ausgefüllt, die zugleich die Bedeutung der dargestellten Figuren klar machten (vgl. n. 469).

Bull. arch. com. 1896 p. 304 n. 2.

In der Mitte des Zimmers:

730 **Kopflose Kolossalstatue der Pallas.**

Gefunden 1897 auf dem Corso vor dem Palazzo Sciarra (Notizie degli scavi 1897 p. 251. Bull. della comm. arch. comunale 1897 p. 164). Pentelischer Marmor.

Der Kopf, der r. Arm und der l. Unterarm waren aus besonderen Stücken gearbeitet und der erstere in das ausgehöhlte Halsstück eingesetzt, die beiden letzteren durch Dübel an dem Körper befestigt. Als Original dürfen wir eine attische Bronzestatue der perikleischen Zeit annehmen. Eine andere, besser erhaltene Kopie nach demselben Originale, die im Louvre befindliche Pallas von Velletri, giebt über die an dem römischen Exemplare fehlenden Teile Aufschluſs. Der mit einem korinthischen Helme bedeckte Kopf war leise nach dem Betrachter geneigt und die R. auf einen Speer gestützt; die vorgestreckte L. hielt eine Schale oder eine Nike. Hinsichtlich der Ausführung erscheint die römische Statue der pariser überlegen. Die Falten zeigen an der ersteren eine feiner gefühlte und mehr der Natur entsprechende Behandlung als an der letzteren.

Bull. della comm. arch. comunale 1897 T. XV, XVI p. 281—290.

Drittes Zimmer.

Die in diesem Zimmer, gröfstenteils vor der r. Wand, aufgestellten Architekturstücke und Skulpturenfragmente aus Peperin stammen von einem Grabmonumente, welches im Mai 1875 auf

der Via S. Croce bei S. Vito entdeckt wurde[1]) und nach seiner Inschrift (an der r. Wand, ungefähr in der Mitte)[2]) der Zunft der römischen Flötenspieler (collegium tibicinum) angehörte. Die Buchstabenformen der Inschrift lassen darauf schliefsen, dafs es zur Zeit des Sulla aufgeführt wurde. Doch bildeten die römischen Flötenspieler bereits in beträchtlich früherer Zeit eine Korporation, deren Mitglieder sich solidarisch fühlten und der die römischen Behörden mit einer gewissen Rücksicht entgegenkommen mufsten, da der Ritus das Flötenspiel bei Opfern wie anderen heiligen Handlungen vorschrieb und der Ausfall dieser Begleitung als für die Stadt unheilvoll angesehen wurde. Eine Geschichte, welche Livius (IX 30) aus d. J. 309 v. Chr. erzählt, legt hierfür ein schlagendes Zeugnis ab. Die Censoren hatten das Privilegium abgeschafft, welches von alters her den bei öffentlichen Sakralhandlungen thätigen Flötenspielern zustand, bei festlichen Gelegenheiten in dem Tempel des kapitolinischen Jupiter speisen zu dürfen. Infolgedessen siedelte die ganze Korporation nach Tibur (Tivoli) über. Der römische Senat schickte eine eigene Gesandschaft an die Tiburtiner und beschwor dieselben dahin zu wirken, dafs die Auswanderer wiederum nach Rom zurückkehrten. Die Behörden von Tibur suchten zunächst die Flötenspieler durch Zureden umzustimmen und nahmen schliefslich, als sie hiermit nichts erreichten, ihre Zuflucht zu einer List. Die römischen Flötenspieler wurden an einem Festtage von tiburtiner Bürgern zu Gaste geladen, betrunken gemacht und in bewufstlosem Zustande auf Lastwagen nach Rom transportiert. Als sie bei grauendem Morgen auf dem Forum erwachten, umgab sie die Volksmenge und erhielt von ihnen das Versprechen, dafs sie in Rom bleiben würden. Doch wurde ihnen das Privilegium erneuert, dessen Abschaffung sie zur Auswanderung veranlafst hatte, und aufserdem das Recht zugestanden, jedes Jahr auf den Strafsen Roms ein dreitägiges Fest zu begehen. Unter den Skulpturresten, welche zu dem Grabmonumente der Tibines gehörten, verdienen besondere Aufmerksamkeit zwei Fragmente, deren jedes von einer roh gearbeiteten Statue eines Flötenspielers herrührt. Beide Figuren sind mit einer langen Tunica bekleidet und halten in der gesenkten L. zwei Flöten (vgl. n. 732). Aus demselben Grabe stammen auch die nachlässig auf weifsem Grunde ausgeführten Wandmalereien, die an der r. Wand des Zimmers angebracht sind. Leider haben sie so stark gelitten, dafs sich nicht einmal die Gegenstände der Darstellung deutlich erkennen lassen.

---

1) Bull. arch. mun. III (1875) p. 44—45.
2) Corpus inscr. lat. VI 1 n. 3677.

Der an der Rückwand, links von der Thür, aufgestellte Schrank enthält Produkte der Keramik, Fragmente thönerner Statuen, Formen, die zur Herstellung von Thonwerken dienten, Reliefs der Gattung, über welche oben Seite 420 die Rede war.

Eine grofse Ziegelplatte, welche an der l. Wand angelehnt ist (ungefähr in der Mitte), zeigt auf weifsem Grunde eine Maeanderborte, die abwechselnd aus schwarzen und aus gegenwärtig braunen, ursprünglich gewifs roten Stäben zusammengesetzt ist. Da sie auf dem Monte Caprino gefunden wurde und ihr Stil wie ihre Technik auf die zweite Hälfte des sechsten oder den Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. hinweisen, so kann sie recht wohl zu der ursprünglichen Inkrustation des benachbarten, kapitolinischen Jupitertempels gehört haben.[1])

Der an der Eingangswand, rechts von der Thür, befindliche Schrank enthält in der untersten Abteilung eine Sammlung antiker Thonlampen. Die in den oberen Abteilungen aufbewahrten Gegenstände stammen gröfstenteils aus Gräbern und anderen Fundschichten, welche in die vorklassische Periode der ewigen Stadt hinaufreichen: Bräunliche Thongefäfse, die ohne Beihilfe der Drehscheibe gearbeitet sind, schwarze Exemplare (bucchero nero), die eine fortgeschrittenere Technik bekunden, sogenannte protokorinthische und korinthische Vasen, eine kleine attische Amphora mit schwarzen Figuren, Fragmente rotfiguriger, attischer Vasen, eine bronzene Sturmhaube.[2]) Beinah alle diese Typen sind auch in gleichzeitigen etruskischen Schichten nachweisbar. Wenn die Sturmhaube[3]) eine Ausnahme bildet, so dürfen wir dies gewifs als zufällig betrachten. Hiernach bietet der Inhalt dieses Schrankes eine weitere Bestätigung für die bereits mehrfach von mir angedeutete Auffassung dar (vgl. n. 638), dafs die äufsere Kultur der Etrusker wie der Latiner lange Zeit hindurch im wesentlichen die gleiche war. Für die einzelnen Typen mufs ich auf die im II. Bande enthaltene Besprechung des Museo Gregoriano verweisen, in welchem die betreffenden Monumentengattungen durch zahlreichere und künstlerisch vollendetere Exemplare vertreten sind.

Viertes Zimmer.

Vor der r. Wand, ungefähr in der Mitte:

731 **Vorderteil einer geflügelten Sphinx aus Travertin.**

Gefunden an der Via Tiburtina, zwischen der Porta S. Lorenzo und dem Campo Verano.

1) Bull. arch. com. XXIV (1896) T. XII, XIII 3 p. 120, 189. Vgl. Notizie 1878 p. 235.

2) Vgl. namentlich Bull. arch. com. III (1875) T. VI—VIII p. 41—51; VI (1878) T. VI—IX p. 64—92, p. 139—141; XXIV (1896) T. I—V p. 5—60.

3) Bull. com. XXIV T. IV 17 p. 32.

Das Stück zeigt eine auffällig unorganische Bildung. Es besteht aus der Büste eines Weibes, die sich nicht auf Löwenbeine, sondern auf menschliche Arme stützt, und aus Tierzitzen, die unmittelbar unter der Büste ansetzen. Da die Rückseite glatt abgeschnitten ist, so läfst es sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob der Vorderteil mit einem aus einem besonderen Stücke gearbeiteten Tierhinterteile verbunden oder an ein Architekturglied, z. B. einen stark hervorspringenden Pfeiler, angelehnt war. Doch ist die letztere Annahme die wahrscheinlichere. Die Sphinx erinnert hinsichtlich der Auffassung wie des Stiles an etruskische Skulpturen, die gegen das Ende des vierten oder in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts gearbeitet zu sein scheinen. Doch nötigt dieser Umstand keineswegs dazu, ihre Ausführung einem etruskischen Steinmetzen zuzuschreiben (vgl. unsere Seite 489). Die Bildung des Gesichtes erweckt den Eindruck, als sei sie durch die hellenistische Weiterentwickelung eines von Skopas geschaffenen Typus bestimmt. Nach dem stark pathetischen Ausdrucke möchte man annehmen, dafs die Figur zu der Dekoration eines der an der Via Tiburtina gelegenen Grabmäler gehörte.

Bull. arch. com. VI (1878) p. 278 n. 9.

Ungefähr in der Mitte des Zimmers:

732 Gruppe aus Peperin, Orpheus die Tiere bezaubernd.

Da diese Gruppe nach dem Fundregister der römischen Municipalcommission gleichzeitig und an derselben Stelle mit den Trümmern des für das Kollegium der Tibicines erbauten Grabmonumentes entdeckt wurde und da sie in demselben Materiale und ähnlich roh ausgeführt ist wie zwei Statuen von Flötenspielern, die wir mit Sicherheit als zu diesem Monumente gehörig betrachten dürfen (vgl. S. 488), so spricht von Haus aus alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs auch die Gruppe zu dem Grabmale der Tibicines in Beziehung stand. Diese Annahme wird durch den dargestellten Gegenstand bestätigt. Die Hauptfigur der Gruppe ist ein nackter, bekränzter Jüngling, der auf einem an einen Baumstamm erinnernden Gegenstande sitzt. Sein Mund erscheint zum Singen geöffnet, während eine an der l. Schulter vorhandene Bruchstelle offenbar von einer daselbst ansetzenden Kithara herrührt. Auf dem l. Schenkel des Jünglings sitzt ein Käuzchen. Zwischen den Beinen und um dieselben herum sind drei Vierfüfsler gruppiert, von denen der mittlere deutlich als ein Löwe erkennbar ist. Was für Tiere der Steinmetz durch die beiden anderen Figuren darstellen wollte, läfst sich nicht mit Sicherheit feststellen, da er

ihre Formen in sehr unbestimmter Weise wiedergegeben hat und aufserdem der einen Figur, auf deren Rücken ein Vogel sitzt, der Kopf fehlt. Mögen aber auch mancherlei Motive unklar bleiben, immerhin dürfen wir annehmen, dafs die Gruppe Orpheus darstellt, wie er, singend und die Kithara spielend, die Tiere bezaubert. Da die römischen Tibicines dazu berechtigt waren, den thrakischen Sänger als ihren mythischen Kollegen zu betrachten, so leuchtet es ein, dafs eine derartige Gruppe einen für das Grabmonument dieser Korporation sehr geeigneten Schmuck abgab. An dem Körper der Hauptfigur haben sich Reste der ihr ursprünglich gegebenen Fleischfarbe erhalten. Die Beantwortung der Frage, welcher Zeit die Gruppe angehört, mufs einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben. Auf stilistische Kriterien ist bei der rohen Ausführung nicht zu hoffen. Immerhin scheint der Umstand, dafs die Gruppe aus Peperin gearbeitet ist, auf eine verhältnismäfsig frühe Zeit hinzuweisen; denn bereits während des letzten Jahrhunderts v. Chr. kam, soweit unser Wissen reicht, selbst für die Skulpturen, welche in ärmlichen Privathäusern zum Schmucke der in den Atrien oder Peristylen angelegten Gärtchen dienten, fast ausschliefslich der Marmor zur Anwendung. Wenn demnach das Grabmonument der Tibicines, wie es nach der Inschrift scheint, in sullanischer Zeit aufgeführt ist, so werden wir die Gruppe derselben oder spätestens der unmittelbar darauf folgenden Zeit zuzuschreiben haben.

Der an der Rückwand dieses Zimmers, links vom Ausgange, aufgestellte Schrank enthält zahlreiche, kleine Thonaltäre, die fast durchweg aus den auf dem Esquilin entdeckten Gräbern stammen.[1]) Sie sind auf einer der beiden Langseiten wie auf den beiden Schmalseiten mit figürlichen oder ornamentalen Reliefs verziert, wogegen die andere Langseite glatt belassen ist. Wir dürfen daraus schliefsen, dafs sich die letztere Seite der Betrachtung entzog, also gegen eine der Grabwände gerichtet war. Da sich in der betreffenden Gegend des Esquilin zahlreiche Thonlampen gefunden haben, die offenbar aus denselben Gräbern stammen wie die Altärchen, so hat ein Gelehrter mit Recht vermutet, dafs die meisten der letzteren als Untersätze für Lampen dienten, und ist, dieser Vermutung entsprechend, in dem Museum beinah auf jedem Altärchen eine auf dem Esquilin ausgegrabene Lampe aufgestellt. Hingegen hatten gewisse Exemplare eine andere Bestimmung. Sie sind auf der oberen Seite mit einer runden Eintiefung versehen, die geeignet scheint, Räucherwerk aufzunehmen, das man voraussichtlich zu Ehren der Toten

1) Vgl. Mon. dell' Inst. XI 10, 10a, Tavv. d'agg. P, Q, R; Ann. 1879 p. 253—299

verbrannte. Die Reliefdekoration der Altärchen zeigt bisweilen einen archaischen Stil, den wir jedoch keineswegs als ausschliefslich etruskisch bezeichnen dürfen, da er bei sämtlichen auf der Westseite des Apennin ansässigen Völkern Mittelitaliens nachweisbar ist, gewöhnlich aber eine freie Behandlung, die zumeist mehr oder minder deutlich den Einfluſs der hellenistischen Kunst bekundet. Da wir wissen, daſs jener archaische Stil in Etrurien lange Zeit neben dem freien herging und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daſs das Gleiche in Latium geschah, so scheint es mir bedenklich ihn als chronologisches Kriterium zu verwenden und anzunehmen, daſs die Altärchen archaischen und diejenigen freien Stiles durch einen gröſseren, zeitlichen Abstand von einander getrennt seien. Die Exemplare freien Stiles dürfen wir nach Maſsgabe der für Etrurien nachweisbaren Entwickelung unbedenklich dem dritten Jahrhundert v. Chr. zuschreiben.

Fünftes Zimmer.

Vor der Eingangswand auf dem unteren Vorsprunge, das fünfte Stück von rechts:

733 **Weiblicher Kopf, mit Lorbeer bekränzt.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. arch. com. 1887 p. 134 n. 9, p. 354 n. 11), also im Bereiche des Tempels der Isis und des Serapis, von dem die dritte Region der Stadt Rom ihren Namen erhielt (vgl. n. 692).

Der Kopf zeichnet sich durch eine auffällig weiche Modellierung des Fleisches wie des Haares und durch die eigentümliche Behandlung der Augen aus, die nicht vollständig geöffnet sind und hiermit den Eindruck erwecken, als seien sie ermüdet. Da die gleichen Eigentümlichkeiten an Skulpturen nachweisbar sind, deren Ausführung wir teils mit Sicherheit, teils mit Wahrscheinlichkeit in alexandrinischen Ateliers annehmen dürfen, so hat ein Gelehrter in diesem Kopfe mit Recht eine Kopie nach einem alexandrinischen Typus vermutet. Der Lorbeerkranz deutet auf Beschäftigung mit apollinischen Künsten. Man wird demnach in diesem Marmor entweder das stark idealisierte Porträt einer Dichterin oder einen von einzelnen individuellen Zügen durchdrungenen Musentypus zu erkennen haben.

Bull. arch. com. XXV (1897) T. IX p. 186—187.

Vor der r. Wand, auf dem unteren Vorsprunge das zweite Stück von rechts:

734 **Jünglingskopf fortgeschrittenen archaischen Stiles.**

Gefunden an der Via Labicana, innerhalb der Area Maggiorani.

Der Kopf erinnert auffällig an denjenigen des Harmodios in der neapler Gruppe der Tyrannenmörder, zeigt jedoch einen etwas fortgeschritteneren Stil.

Auf demselben Vorsprunge, das fünfte Stück von rechts:

735 **Kopf einer ägyptischen Königin.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. arch. com. 1887 p. 133 n. 5). Vgl. n. 733.

Der in ägyptischem Stile gearbeitete Kopf war nach der Weise, in welcher das unter dem Halse ansetzende Stück zugehauen ist, dazu bestimmt, in eine Statue eingelassen zu werden. Er erscheint mit Attributen ausgestattet, welche die ägyptische Kunst von alters her Göttinnen wie Königinnen beilegte, mit der libyschen Perücke und den Exuvien des Geiers, dessen Kopf besonders gearbeitet und in das auf der Stirnseite angebrachte Loch eingesetzt war. Weiter hinten sieht man die Spur eines kronenartigen Aufsatzes. Die individuellen Züge nötigen zu der Annahme des Porträts einer Königin. Da der Kopf aus Marmor gearbeitet ist, einem Materiale, welches erst unter der Herrschaft der Ptolemäer in dem Nilthale Verwendung fand, so kann es sich nur um die Gattin eines Ptolemäers handeln. Unter den uns bekannten Porträts von Damen aus diesem Fürstenhause erinnert der Kopf am meisten an die Münzbilder der jüngeren Kleopatra, der Geliebten des Marcus Antonius. Doch ist hiermit nicht viel geholfen, da der Kopf und die Münzbilder für eine ikonographische Untersuchung eine nur sehr unsichere Grundlage darbieten. Einerseits leuchtet es ein, dafs die Wiedergabe des Kopfes in dem ägyptischen Stile mancherlei Abweichungen von der Natur zur Folge haben mufste. Andererseits sind die Münzstempel durchweg sehr nachlässig geschnitten und demnach wenig geeignet, uns einen deutlichen Begriff von den Zügen der Kleopatra zu geben.

Bull. arch. comm. XXV (1897) T. VIII p. 118—119.

Vor der r. Wand auf dem oberen Vorsprunge das fünfte Stück von rechts:

736 **Kopf des Diomedes.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. arch. comm. 1887 p. 136 n. 18). Vgl. n. 733.

Er entspricht dem Kopfe einer in München befindlichen Statue, welche gewifs mit Recht auf den das Palladium aus Troia fort-

tragenden Diomedes gedeutet wird, zeigt jedoch eine etwas strengere Stilisierung und scheint somit das offenbar in Bronze ausgeführte Original getreuer wiederzugeben als jene Statue. Da dieser Diomedestypus mancherlei Berührungspunkte mit dem Porträt des Perikles darbietet, welches wir dem Kresilas zuschreiben dürfen (vgl. n. 288), so hat ein Forscher in ihm eine Schöpfung desselben Meisters erkennen wollen. Doch scheint der Stil selbst an den Exemplaren, welche die strengste Formengebung aufweisen, für Kresilas, dessen Thätigkeit bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts nachweisbar ist (vgl. n. 288), doch wohl etwas zu frei.

Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III n. 809, 810 p. 37. Über den Diomedestypus: Furtwaengler Meisterwerke p. 311—325.

Der sechste Kopf von rechts:

737 **Wiederholung des polykletischen Doryphoroskopfes.**

Gefunden auf dem sogenannten Pincetto des Campo Verano.

Dieses Exemplar zeichnet sich dadurch aus, dafs es die Eigentümlichkeiten des Bronzestils namentlich in der Behandlung der Haare, die wie ciseliert aussehen, in sehr getreuer Weise wiedergiebt. Vgl. n. 59.

Bull. arch. com. 1887 p. 26—27.

Der siebente Kopf von rechts:

738 **Kopf des Perseus.**

Er stimmt genau zu der Beschreibung, welche das Bullettino arch. comunale 1887 p. 184 n. 8 von einem bei S. Pietro e Marcellino (vgl. n. 733) gefundenen Hermeskopfe entwirft. Doch wird in demselben Bullettino 1890 p. 306 ausdrücklich angegeben, dafs er an der Via Labicana gegenüber den Fabbriche Garassino entdeckt worden sei.

Angesichts der mit Flügeln versehenen Kappe könnte man zunächst an Hermes denken. Doch zeigt das Gesicht ungleich derbere Formen und einen weniger intelligenten Ausdruck als irgendwelcher Typus des Götterboten. Aufserdem erscheint die Kappe an einer im Britischen Museum befindlichen Wiederholung mit Schuppen oder kleinen Federn überzogen, eine Charakteristik, die nirgends an dem Petasos des Hermes nachweisbar ist. Hiernach werden wir den Kopf vielmehr auf Perseus zu deuten und in der Mütze die unsichtbar machende Hadeskappe zu erkennen haben. Vielleicht hatte diese Kappe an unserem Exemplare einen ähnlichen Überzug wie an demjenigen des Britischen Museums, der jedoch nicht wie an dem letzteren plastisch sondern durch die Malerei wiedergegeben war. Da der Stil der beiden Perseusköpfe auf das fünfte Jahrhundert v. Chr. hinweist und unter den Werken des Myron eine Bronzestatue des Perseus bezeugt ist, hat

ein Gelehrter diese Statue als Original angenommen und die Thatsache, dafs die beiden Köpfe eine beträchtlich fortgeschrittenere Kunst zeigen als der Diskobol des Myron (vgl. n. 340), daraus zu erklären versucht, dafs der Perseus zu den späteren Arbeiten dieses Meisters gehört habe.

Bull. arch. com. 1890 T. XIII p. 231—234. Furtwaengler Meisterwerke T. XXII p. 382 ff.

Vor der Rückwand, auf dem zweiten Vorsprunge, das fünfte Stück von rechts:

739 **Kopf Alexanders des Grofsen** (?).

Gefunden auf dem Esquilin.

Die Züge des Gesichtes, die Anordnung des Haares und die Bewegung des Halses erinnern an gewisse Porträts des grofsen Alexander. Der Hinterkopf ist nicht vollständig ausgeführt. Für die Löcher, welche man hinter den die Schläfe und die Wangen umgebenden Haarmassen wahrnimmt, weifs ich keine bestimmte Erklärung vorzuschlagen. Sie sind zu unregelmäfsig eingebohrt, als dafs sie zur Befestigung eines metallenen Attributes, etwa eines Strahlenkranzes (vgl. n. 546), gedient haben könnten. Vielleicht rühren sie einfach von einem Fehlgriff her, den der Bildhauer bei der Ausarbeitung der Haare beging und infolge dessen er die Arbeit unvollendet liefs.

Vgl. die unter n. 546 angeführte Litteratur.

In der obersten Reihe das zweite Stücke von rechts:

740 **Weiblicher Kopf nach einem attischen Typus aus dem fünften Jahrhundert v. Chr.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (vgl. n. 733).

Die Auffassung und der Stil lassen darauf schliefsen, dafs dieser Kopf einen um die Mitte des fünften Jahrhunderts geschaffenen, attischen Typus reproduziert. Er erinnert an den Kopf einer Aphroditefigur, über welche unter n. 959 die Rede sein wird, zeigt jedoch nicht wie dieser einen mädchenhaften, sondern einen matronalen Charakter.

Bull. arch. com. 1887 p. 136 n. 12; 1897 p. 136 not. 3.

Das dritte Stück von rechts:

741 **Kopf des Apollon.**

Gefunden bei Pietro e Marcellino (vgl. n. 733).

Er giebt einen Typus wieder, der mit grofser Wahrscheinlichkeit zu der Kunst des Praxiteles in Beziehung gesetzt wird und über den unter n. 524 und 542 die Rede war.

Bull. arch. com. 1887 p. 134 n. 7, p. 354 n. 6; 1897 p. 136 not. 3.

Links von der Thür:

742 **Mädchenstatuette nach einem Bronzeoriginale aus dem fünften Jahrhundert.**

Gefunden an der Via Merulana in der Nachbarschaft des sich auf dieselbe öffnenden, dreieckigen Platzes; wahrscheinlich identisch mit Bull. arch. com. III (1875) p. 241 n. 3.

Das Mädchen hat sich die Rückseite des Überschlages, mit dem sein Chiton versehen ist, über den Hinterkopf gezogen. Der Kopf, der verloren gegangen ist, der Hals und das über den oberen Rand des Chitons emporragende Bruststück waren aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet, welches der Bildhauer in die Halsöffnung einsetzte, nachdem er das den Kopf umgebende Gewand ausgeführt hatte. Eine Gruppe von in Herculaneum gefundenen Bronzestatuen stellt Mädchen dar, welche in verschiedener Weise mit der Anordnung ihrer Gewänder beschäftigt sind. Die Erfindung ihrer Typen scheint einer Weiterentwickelung derjenigen Plastik anzugehören, welche wir durch die Skulpturen des olympischen Zeustempels und ihnen verwandte Typen (vgl. n. 86, 728) kennen. Unsere Statuette zeigt eine so enge stilistische Verwandtschaft mit den herkulanischen Mädchen, dafs wir ihr Original demselben Künstler oder wenigstens derselben Schule zuschreiben dürfen, welche jene Mädchenfiguren gestaltete.

Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III n. 806, 807 p. 37.

Vor der l. Seitenwand in der Mitte:

743 **Kolossales weibliches Sitzbild.**

Gefunden in der Gegend, wo sich die Via Emanuele Filiberto mit dem Viale Manzoni kreuzt.

Die vortrefflich ausgeführte Statue wiederholt ein schönes griechisches Motiv, dessen Erfindung wir um das Ende des vierten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. annehmen dürfen. Sie gehörte vermutlich zu der Dekoration eines Grabes, und ihr Kopf wird das Porträt einer darin bestatteten, römischen Dame wiedergegeben haben. Die nach vorn zu geneigte Sitzfläche beweist, dafs die Statue für die Aufstellung auf einer hohen Basis berechnet war (vgl. n. 310).

744 **Fragment einer Gruppe, Aphrodite und Eros.**

Gefunden an der Via Giovanni Lanza unterhalb der nach der Kirche S. Martino emporführenden Treppe.

Die Gruppe gehört zu den Typen, welche die spätere Kunst aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles (vgl. n. 324) ableitete, weicht jedoch vor den bisher bekannten Exemplaren dieser Gattung

durch die Beifügung eines neuen, humoristischen Zuges ab. Die Göttin, von der sich nur das l. Bein und der r. Fuſs erhalten haben, läſst nämlich ihr Gewand über einen Eros herabgleiten, welcher neben ihr auf einer viereckigen Basis sitzt, lächelnd in einen auf seinen Beinen ruhenden Spiegel blickt und das l. Ärmchen erhebt, als wolle er damit die auf ihn herabfallende Last auffangen.

Bull. arch. com. 1886 p. 420, III 1.

In der benachbarten Ecke:

745 **Kolossaler Torso eines Kriegers.**

Gefunden auf der Piazza Cenci hinter dem Theater des Balbus.

Bei der mangelhaften Erhaltung läſst es sich nicht entscheiden, ob die Statue einen Gott, etwa Ares, oder einen Heros oder einen gewöhnlichen Sterblichen darstellte. Jedenfalls deutet das Schwert, welches von dem über die r. Schulter gelegten Riemen herabhängt, auf einen Krieger. Der r. Fuſs war auf einen erhöhten Gegenstand gesetzt, ein Motiv, welches unter n. 521 und 688 besprochen wurde.

Bull. arch. com. 1887 p. 137—138.

An der Eingangswand, rechts von der Thür:

746 **Gruppe, Satyr und Mädchen.**

Gefunden in Trastevere zwischen S. Crisogono und Piazza Mastai.

Ein auf der Erde sitzender Satyr umfaſst mit beiden Armen ein Mädchen, das auf das r. Knie gefallen ist und sich von der Umarmung des zudringlichen Liebhabers zu befreien sucht, indem es ihn mit der R. am Haare anfaſst und mit der L. den ihre Taille umspannenden Arm zu lösen versucht. Die Komposition erscheint trotz der vielen sich kreuzenden Formen wunderbar klar und wohl in sich abgeschlossen. Sie ist nach dem Gegenstande, der Auffassung und der naturalistischen Charakteristik der beiden Figuren eine Erfindung der hellenistischen Kunst. Die vorliegende Kopie zeichnet sich durch eine flotte Ausführung aus, die jedoch an einzelnen Stellen in Nachlässigkeit ausartet.

Bull. arch. com. 1889 p. 400—401, p. 493 n. 1.

Ungefähr in der Mitte des Zimmers:

747 **Diadumenos nach Polyklet.**

Gefunden 1882 auf dem Esquilin.

Obwohl der Kopf, die Arme und das l. Bein fehlen, verdient die Statue doch Beachtung, da sie die unter dem Namen des Diadumenos bekannte Bronzefigur des Polyklet reproduziert, eine

Figur, welche einen jungen Athleten darstellte im Begriff, sich die Siegerbinde um den Kopf zu legen (vgl. n. 134). Sie zeigt in der Formengebung wie in den Proportionen eine nahe Verwandtschaft mit dem Doryphoros dieses Meisters (vgl. n. 59). Den Kopf haben wir uns etwas nach der r. Schulter geneigt zu denken. Auf jeder Schulter hat sich ein Fragment der Stütze erhalten, welche die herabfallenden Enden der Binde mit dem Körper verband. Das bronzene Original entbehrte des das r. Bein stützenden Palmenstammes. Der Kopist mufste ihn beifügen, um der in den Marmor übertragenen Figur die nötige Solidität zu verschaffen.

Bull. arch. com. 1890 T. XI, XII p. 187 ff. Reinach répertoire II 2 p. 547 n. 7.

748 **Statue einer Adorantin aus grünem Basalte.**

Gefunden auf dem Caelius in der vormaligen Villa Casali bei der Grundlegung des dortigen Militärhospitals.

Da die Figur das gleiche Motiv wie die vatikanische Statue n. 249, wiewohl unter verschiedener Charakteristik der Einzelheiten, wiedergiebt, so dürfen wir sie nach Mafsgabe dieser Statue mit erhobenen Unterarmen und geöffneten Händen, also als Adorantin, ergänzen. Die Behandlung der Falten zeigt hier wie dort den Kunstcharakter des vorgerückten vierten Jahrhunderts. Doch war der Bildhauer des in dem Magazzino comunale befindlichen Exemplares bestrebt, die Eigentümlichkeiten der Bronzetechnik mit besonderer Schärfe zum Ausdruck zu bringen, ein Streben, durch welches auch die Wahl des Materials bestimmt wurde; denn die grüne Farbe des Basaltes erinnert auffällig an diejenige einer patinierten Bronzestatue.

Bull. com. XIII (1885) p. 177 n. 19.

Sechstes Zimmer.

Es enthält besonders mit Inschriften versehene Wasserleitungsröhren aus Blei, eine Sammlung altrömischer Gewichte und marmorne Fontänendekorationen. Die Inschriften der Bleiröhren geben den Namen der Person, durch deren Terrain die Leitung gelegt war, oder denjenigen des Fabrikanten oder die Namen beider an. Sie sind, wenn sie den Namen des Grundeigentümers enthalten, vielfach für topographische Untersuchungen von Wichtigkeit. Unter den Fontänendekorationen zeichnet sich das vor der Rückwand aufgestellte Exemplar, das in der Nachbarschaft des Constantinsbogens gefunden wurde, durch seine Gröfse wie durch seine charaktervolle Ausführung aus.[1]) Es hat die Form eines Schiffsvorderteils, welches auf jeder Seite mit

1) Bull. arch. com. X (1882) T. XII p. 63 ff.

einem in Relief ausgeführten Seepferde geschmückt ist und vorn an der Stelle, wo die Kriegsschiffe mit dem Sporn (ἔμβολος, rostrum) versehen waren, in einen Eberkopf ausläuft. Der Marmor ist von zwei nach den Köpfen der Seepferde gerichteten Kanälen durchzogen, in welche die das Wasser leitenden Bleiröhren eingesetzt waren. Offenbar mündeten diese Röhren in den Köpfen der Seepferde und ergossen hieraus ihre Wasserstrahlen. Der Gedanke liegt nahe, dafs die Form der Fontäne durch die Schiffsschnäbel bestimmt wurde, welche an der Columna rostrata (vgl. n. 558) wie an der römischen Rednerbühne angebracht waren.

Die an der Eingangswand, links von der Thür, angeheftete, bleierne Inschriftentafel [1]) ist ein interessantes Specimen einer für die Geschichte des Aberglaubens wichtigen Denkmälergattung. Sie stammt aus einem der altrömischen Privathäuser, welche 1876 bei Anlegung der Via nazionale entdeckt wurden, und zwar fand man sie daselbst in einer mit Asche gefüllten Amphora geborgen. Die Inschrift scheint gegen das Ende des vierten Jahrhunderts n. Chr abgefafst. Sie bezeugt den fanatischen Eifer, mit dem sich die bei den Cirkusrennen auftretenden Lenker des Sieges zu vergewissern suchten (vgl. n. 341, 625). Ein solcher Wagenlenker, dessen Namen die Inschrift verschweigt, wünscht darin für das bevorstehende Rennen alles denkbare Unheil auf seinen Konkurrenten Eucherios und dessen Pferde herab.

1) Bull. arch. com. XXV (1897) T. VII p. 103 ff. Wünsch sethianische Verfluchungstafeln aus Rom p. 49—52.

Nachträge.

Vatikan.

Braccio nuovo: 5 (14) Statue des Augustus. Jetzt auch bei Petersen vom alten Rom p. 139 n. 120.

20 (38) Statue der Artemis. Eine andere, wie mir scheint richtigere, Auffassung dieser Figur ist von Furtwaengler griechische Originalstatuen in Venedig p. 38—41 (Abhandl. der bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XXI. Bd. II. Abth. p. 312—315) begründet worden. Er nimmt als Original eine Artemisstatue an, die zu Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. unter Benutzung der Athena Parthenos gestaltet und bald darauf von Praxiteles umgearbeitet worden sei. Die praxitelische Umarbeitung sei am besten durch eine Statue des Dresdener Museums vertreten, welche in der That den Kunstcharakter des Praxiteles in der nachdrücklichsten Weise offenbart, während der Stil der vatikanischen Figur auf eine etwas frühere Zeit zurückzuweisen scheint. Den dieser Figur aufgesetzten Kopf hält Furtwaengler für zugehörig.

31 (62) Statue des Demosthenes. Jetzt auch bei Petersen vom alten Rom p. 128 n. 110.

32 (67) Apoxyomenos. Jetzt auch bei Petersen p. 123 n. 105, p. 122.

48 (109) Kolossalstatue des Nil. Jetzt auch bei Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie III p. 97—98 Fig. 2 (p. 96—97) und bei Petersen a. a. O. p. 134 n. 116.

50 (126) Doryphoros. Auch bei Petersen a. a. O. p. 116 n. 96, p. 114.

52 (114) Statue der Pallas. Furtwaengler griechische Originalstatuen in Venedig p. 14—15 (Abhandl. der bayer. Ak. I. Cl. XXI. Bd. II. Abth. p. 288—289) verteidigt seine Ansicht, dafs diese Statue nach einem Originale des Euphranor kopiert sei. Er nimmt an, dafs Euphranor dabei eine im dritten Viertel des fünften Jahr-

hunderts gestaltete Pallasfigur zu Grunde gelegt habe und betont die Verwandtschaft, welche das Gesicht der vatikanischen Statue mit demjenigen des unter n. 264 besprochenen Apollontypus darbietet, eines Typus, dessen Erfindung Furtwaengler ebenfalls dem Euphranor zuschreibt.

Museo Chiaramonti: 75 (176) Niobide. Jetzt auch bei Petersen vom alten Rom p. 122 n. 104, p. 120—122.

115 (633) Herakles und Telephos. Im Bull. archeol. com. XXVI (1898) p. 19 wird auf den Fundort die sehr wahrscheinliche Vermutung gegründet, dafs diese Gruppe wie die kolossale Bronzestatue des Herakles n. 306 zu dem Schmucke der Porticus Herculea gehört habe, die hinter der Bühne des Theaters des Pompeius lag. Näheres unter unserer n. 306.

Museo Pio-Clementino: 156 (74) Gruppe des Laokoon. Auch bei Petersen a. a. O. p. 136 n. 118, p. 135—137.

164 (92) Der Apoll vom Belvedere. Herr Kieseritzky hat die Güte, mir aus der Abhandlung, in welcher er für die Echtheit des Apollon Stroganoff eintritt, folgenden Auszug mitzuteilen: „Furtwaengler Meisterwerke p. 659 ff. will den modernen Ursprung dieser Statuette aus zweierlei Dingen nachweisen, erstens aus der unter dem l. Fufse angebrachten Stütze, einem Motive, das die Alten nur an Marmor-, niemals an Bronzefiguren beigefügt hätten, zweitens aus der Patina, die deutlich als modern erkennbar sei. Aber in dem British Museum habe ich nicht weniger als acht Bronzefiguren notiert, die eine derartige Stütze unter dem Fufse haben, nämlich im Schranke 34 Zeus, im Schranke 37 Dionysos und einen Satyr, im Schranke 41 Herakles, im Schranke 49 einen Krieger mit Schwert, im Glasschranke 1 den jüngeren Aias, Ares, einen tanzenden Satyr. An dem Fufse einer Heraklesfigur im Schranke 47 hat sich der Ansatz einer derartigen Stütze erhalten, während die Stütze selbst mit der Basis verloren gegangen ist. Vollständig erhalten ist sie an einer bronzenen Heraklesfigur, die sich im Ashmolean-Museum zu Oxford befindet. Was ferner die Patina des Apollon Stroganoff betrifft, so ist allerdings die oberste Schicht derselben modern. Doch habe ich die Statuette an einigen Stellen mit Ammoniak gereinigt und hier unter der modernen Patina die antike vorgefunden. Der moderne Restaurator gab der Figur eine neue Patina, um die durch Oxydierung zersetzten Teile und das Blei zu verdecken, mit dem die Figur ausgefüllt und das, wo die Oberfläche Verletzungen erfahren hatte, über die Oberfläche herausoxydiert war."

198 (264) Apollon Sauroktonos. Auch bei Petersen vom alten Rom p. 121 n. 103, p. 120.

203 (270) Weibliche Statue als Urania ergänzt. Auch bei Roscher Lexikon II 2 p. 3293 Fig. 16a.

240 (380) Bildnisgruppe, römisches Ehepaar. Auch im Jahrbuch d. kgl. preufs. Kunstsammlungen XIX (1898) p. 80 (vgl. p. 79). Hier auch auf p. 81 der Niebuhrsche Grabstein.

244 (307) Kopf des Kronos oder Zeus. Auch bei Roscher Lexikon, II 1 p. 1559 Fig. 10.

271 (520) Weibliche Statue als Muse restauriert. Auch bei Roscher Lexikon II 2 p. 3294 Fig. 16b.

274(516)—279 (503) Apoll als Kitharöde und fünf Musen. Auch bei Roscher Lexikon II 2 p. 3279—3284 n. 11a—11f.

301 (539) Zeuskopf von Otricoli. Auch bei Petersen a. a. O. p. 124 n. 106, p. 123. Im Jahrbuch d. arch. Inst. XIII, arch. Anzeiger p. 178 sind stilgetreue Reproduktionen der unter Hadrian in Elis geschlagenen Münzen veröffentlicht, auf denen der Kopf des olympischen Zeus dargestellt ist. Dieser Kopf zeigt hier einen altertümlicheren Charakter, als man nach den bisherigen Abbildungen anzunehmen berechtigt war.

304 (542) Kolossalstatue der Hera oder Demeter. Auch bei Petersen p. 119 n. 101, p. 117.

338 (615) Diskobol Stellung nehmend. Auch in der Gazette archéologique 1888 pl. 29 Fig. 10A p. 291 und im Jahrbuch des arch. Inst. XIII (1898) p. 57. Ergänzt sind aufser den in unserem Texte angegebenen Teilen noch der r. Ellenbogen mit dem benachbarten Stücke des Oberarmes, der untere Teil des r. Handgelenkes, die beiden Stützen, welche den r. Arm mit dem Körper verbinden, abgesehen von den Ansätzen, ein grofses Stück auf der Rückseite des Stammes. Auf Münzen von Amastris (Jahrbuch XIII p. 58 n. 2) ist ein Diskobol abgebildet, welcher in allem Wesentlichen dem vatikanischen entspricht, jedoch in der R. einen Caduceus hält und demnach Hermes darstellt. Ein Gelehrter will hieraus den Schlufs ziehen (Jahrbuch XIII p. 57—65), dafs auch die vatikanische Statue mit einem Caduceus in der R. zu ergänzen sei und dafs man in ihr Hermes als Aufseher der Diskobolen zu erkennen habe. Doch scheint mir diese Auffassung in demselben Bande des Jahrbuches p. 175—176 widerlegt. Offenbar hat ein späterer Künstler, vielleicht der Stempelschneider selbst, den Diskobolen unter Beifügung eines Caduceus in ungeschickter Weise zur Darstellung eines Hermes verwendet.

344—346 Sarkophage mit Darstellungen von Cirkusrennen. Herr Huelsen schlägt für die auf diesen Reliefs vorkommenden Gefäfse eine andere Erklärung vor, dafs sie nämlich nicht den Sand, mit dem die Bahn bestreut wurde, sondern das Wasser enthalten hätten, mit dem man diesen Sand besprengte. Einer derartigen Erklärung läuft es keineswegs zuwider, wenn jene Gefäfse bisweilen wie aus Geflecht bestehend aussehen. Man hätte dann anzunehmen, dafs ihre thönernen Behälter des Schutzes halber mit Geflecht überzogen waren, wie die gläsernen Behälter der toskanischen Fiaschi und Damigiane.

374 (162) Statuette der Nike. Herr Amelung teilt mir mit, dafs er den Kopf zwar für antik aber wegen der vollständig glatten Commissur der beiden Halsstücke für nicht zu dem Körper gehörig hält. Hiergegen spricht aber die Thatsache, dafs die beiden auf den Schultern erhaltenen Lockenenden genau zu der Haarbehandlung des Kopfes stimmen. Das auf der r. Schulter liegende Lockenende erscheint als die organische Fortsetzung der sich unweit des Nackens emporwölbenden Haarpartie, von der es nur durch ein kleines modernes Einsatzstück getrennt ist; die l. Locke setzt in ganz normaler Weise unmittelbar an die Haarmasse an, welche die l. Seite des Kopfes bedeckt. Unter solchen Umständen müfste es als ein wahres Wunder betrachtet werden, dafs es dem modernen Restaurator gelang, einen antiken Kopf ausfindig zu machen, der in jeder Hinsicht zu der kopflosen Statuette pafste. Wir haben demnach folgende Alternative zu stellen: Entweder gehörte der Kopf zu der Statuette und ist unter einer ganz glatten Fläche abgebrochen, wie es bisweilen an Skulpturen vorkommt, die aus sehr feinkörnigem Marmor bestehen, oder der Restaurator hat den Kopf für die kopflose Statuette gearbeitet und ihm dadurch, dafs er die Nasenspitze abbrach und die Oberfläche mit einer künstlichen Corrosion versah, in raffinierter Weise den Charakter des Altertums gegeben.

384 (222) Statue einer Wettläuferin. Von Duhn Verzeichnifs der Abgüsse in Heidelberg (Heidelberg 1893) p. 29 n. 78 A erinnert daran, dafs die Statue aus dem Besitze der Barberini stammt und dafs der Teil des Palatins, in welchem das sogenannte Stadium des Domitian liegt, dereinst derselben Familie gehörte. Er knüpft hieran die Vermutung, dafs die Statue auf dem Palatin gefunden und mit dem kapitolinischen Agon des Domitian in Zusammenhang zu setzen sei, einem Agon, von dem Sueton Domitianus 4 schreibt: in stadio vero (certabant) cursu etiam virgines. Aber das auf dem Palatin gelegene sogenannte Stadium hat niemals zu Wettläufen gedient, sondern war eine mit Wasserwerken

und Skulpturen reich verzierte Gartenanlage (Jahrbuch des arch. Inst. X, 1895, p. 129—143). Jene Angabe des Sueton kann sich nur auf das Stadium beziehen, welches auf der Stelle der heutigen Piazza Navona lag und der ursprünglichen Bedeutung des Wortes entsprach.

Der Kapitolsplatz.

p. 259—260 Trofei di Mario. Herr Amelung bemerkt richtig, dafs die Motive an dem rechts (von der Piazza Aracoeli) aufgestellten Tropäon, die ich für die herabfallenden Teile eines baldachin-artig angeordneten Tuches hielt, vielmehr Fragmente zweier Schilde sind, welche, die Aufsenseite nach oben gekehrt, in schräger Richtung herabreichten. Die Weise, in der sich der Bildhauer diese Schilde angebracht dachte, bleibt für jenen Gelehrten wie für mich unklar.

p. 260—261 Statuen Constantinus des Grofsen und seines gleichnamigen Sohnes. Über die früheren Schicksale dieser Statuen hat jetzt Michaelis ausführlich in den Röm. Mittheilungen XIII (1898) p. 252—254 gehandelt. Nach den ältesten Berichten standen sie auf dem Quirinal und trugen daselbst mit zwei anderen Constantinstatuen das Dach einer Loggia, die, wie es scheint, an die Basis der Rossebändiger angebaut war. Da diese Loggia nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr erwähnt wird, so mufs sie damals abgerissen gewesen und bei dem Abbruche eine der vier Statuen zu Grunde gegangen sein. Um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts standen drei Constantinstatuen auf den Ecken der Basis, welche die Rossebändiger trug. Sie wurden zwischen 1536 und 1544 auf das Kapitol gebracht und zwei von ihnen 1653 zum Schmucke der dortigen Balustrade verwendet, während die dritte 1737 in die Vorhalle von S. Giovanni in Laterano versetzt wurde.

Der Konservatorenpalast.

624 Angebliches Porträt der Amalasvintha. Es ist gegenwärtig auch im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen XIX (1898) p. 83 abgebildet und besprochen. Die Deutung auf Amalasvintha oder eine byzantinische Kaiserin des sechsten Jahrhunderts wird hier richtig durch den Einwurf widerlegt, dafs der Kopf des Diadems entbehrt, welches ein ständiges Attribut der damaligen Fürstinnen war. Es wird sich demnach um das Porträt einer vornehmen Dame aus jener Zeit handeln.

638 Bronzene Wölfin. Petersen hat, nachdem er die Ansicht, dafs die Wölfin ionischen Ursprunges sei, Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 291 Anm. 2 in aller Kürze ausgesprochen, in seinem soeben erschienenen Buche „Vom alten Rom" p. 17—18 über seine Auffassung der Statue einige weitere Andeutungen gegeben. Er identifiziert sie mit der die Zwillinge säugenden Wölfin, die nach Cicero in Catilinam or. III 8, 49, de divinatione I 19, II 40, Cassius Dio XXXVII 8 und Julius Obsequens 61 (122) auf dem Kapitol stand, 65 v. Chr. vom Blitze getroffen und von ihrer Basis herabgeschleudert wurde. Das ionische Werk sei ungefähr in derselben Zeit, in welcher man den ältesten Bau des dortigen Jupitertempels aufführte, auf dem Kapitol geweiht worden, und seine Beschädigungen rührten zum gröfsten Teile von jenem Blitzschlage her. Die Gelehrten werden der eingehenderen Begründung dieser Kombination mit Spannung entgegensehen.

Verzeichnis der Abbildungen.

P. 9 Fig. 1 nach Röm. Mittheilungen IV (1891) p. 153.
P. 20 Fig. 2 nach Zeichnung.
P. 31 Fig. 3 nach arch. Zeitung XXXV (1877) T. 15.
P. 34 Fig. 4 nach Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I[4] p. 127a.
P. 36 Fig. 5 nach einem Abdrucke der Cadesschen Sammlung.
P. 39 Fig. 6, 7 nach den Jahresheften d. österr. arch. Institutes I (1898) p. 65 Fig. 33.
P. 52 Fig. 8 nach einem Denar der Sammlung Martinetti.
P. 54 Fig. 9 nach Mon. dell' Inst. IX (1872) T. 42.
P. 68 Fig. 10 nach Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. O 3.
P. 71 Fig. 11 nach Mon. dell' Inst. VIII (1865) T. 22.
P. 72 Fig. 12 nach Sauer der Torso vom Belvedere (Gieſsen 1894), Titelvignette.
P. 117 Fig. 13 nach Jahrbuch d. arch. Inst. I (1886) p. 35.
P. 118 Fig. 14 nach Zeichnung.
P. 147 Fig. 15 nach Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. EF 2.
P. 150 Fig. 16 nach Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I[4] p. 357 Fig. 99a.
P. 191 Fig. 17 nach Overbeck I[4] p. 357 Fig. 99c.
P. 218 Fig. 18 nach einem Abdrucke der Cadesschen Sammlung.
P. 237 Fig. 19 nach Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N 2.
P. 286 Fig. 20, 21 nach Friederichs Amor mit dem Bogen des Herkules (Berlin 1867) p. 4.
P. 322 Fig. 22, 23 nach Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 31, 32.
P. 329 Fig. 24 nach Imhoof-Blumer T. VIII 25.
P. 335 Fig. 25 nach Arch. Zeitung XXVIII (1870) T. 30, 2.
P. 337 Fig. 26 nach Kluegmann die Amazonen in der att. Literatur und Kunst p. 1.
P. 338 Fig. 27 nach Furtwaengler Meisterwerke p. 292 Fig. 39.
P. 341, 342 Fig. 28, 29 nach Röm. Mittheil. IV (1889) p. 68, 69.
P. 355 Fig. 30 nach Fondation Piot, monuments et mémoires IV (1897) pl. XX.
P. 389 Fig. 31 nach Röm. Mittheil. III (1888) p. 3.
P. 394 Fig. 32 nach Bull. della comm. arch. comunale XVIII (1890) T. III, IV.
P. 413 Fig. 33 nach Bull. arch. com. XVI (1888) T. XVII, XVIII.
P. 425 Fig. 34 nach einem Exemplare der Sammlung Martinetti.
P. 430 Fig. 35 nach Babelon monnaies de la république II p. 420.
P. 455 Fig. 36 nach Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I[4] p. 269 Fig. 73e.
P. 455 Fig. 37 nach Overbeck a. a. O. I[4] p. 269 Fig. 73d.
P. 460 Fig. 38 nach einem Exemplare der Sammlung Martinetti.

89037967817

b89037967817a

89037967817

b89037967817a